

CAMILA VENTURA FRÉSCA

**Luz e sombra: música e política na trajetória de
Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925)**

São Paulo

2014

CAMILA VENTURA FRÉSCA

Luz e sombra: música e política na trajetória de Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, área de concentração Musicologia, linha de pesquisa História, Estrutura e Estilo na Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Flávia Camargo Toni.

São Paulo

2014

FRESCA, Camila Ventura.

Luz e sombra: música e política na trajetória de Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, área de concentração Musicologia, linha de pesquisa História, Estrutura e Estilo na Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Foram muitas e variadas as contribuições que tornaram possível a concretização dessa tese. Agradeço aos interlocutores de conversas iniciais que me proveram de informações e despertaram questionamentos, como Paulo Bosisio, Anna Maria Kieffer, Mercedes Reis Pequeno, Harry Crowl, Sergio Nepomuceno e o gentil casal Marena e Vicente (*in memoriam*) Salles. Sou grata também ao maestro André Cardoso, que me forneceu alguns dos primeiros dados sobre Macedo, incluindo a carta de Cecília de Macedo; a Adonhiran Bernard de Almeida Reis, com quem tive poucas mas prolíficas conversas por email, e cujo trabalho foi de extrema importância para essa pesquisa; a Flávio Silva que, ao saber do teor de minha pesquisa, enviou diversos materiais relacionados a violinistas brasileiros da primeira metade do século XX; ao violinista Luís Otávio Santos, pela conversa sobre o ambiente musical de Juiz de Fora e pelas dicas sobre o Conservatório de Bruxelas; e a José Maurício Guimarães, que me enviou o programa de concerto da montagem mineira da ópera *Tiradentes*, em 1992, apresentação da qual ele foi o *spalla*.

O auxílio das bibliotecárias Rachel Mariana de Oliveira (Biblioteca Flausino Vale da Escola de Música da UFMG), Marie-Christine Lemaire e Olivia Wahnnon de Oliveira (ambas da biblioteca do Conservatório Real de Bruxelas) foi de fundamental importância para a localização de materiais, não apenas em pesquisas presenciais mas também remotas. Em Bruxelas, aliás, pude contar com a mais do que gentil hospitalidade do compositor Leo Kupper, a quem sou muito grata.

Agradeço as amigas Camila Moreira Claro, pela leitura, comentários e revisão cuidadosa do trabalho; a Lydia Abud, pelo tratamento das imagens e por tudo o mais; a Iris Kantor, pelo estímulo constante; a Verônica de Araújo, pela leitura do abstract; e a Ligiana Costa, pela ajuda com traduções do italiano e francês. Agradeço ainda a Claudia Toni e

Alexandre Tondella que, em diferentes momentos, foram compreensivos com o trabalho, liberando-me das atividades desenvolvidas na Fundação Padre Anchieta para a realização de pesquisas de campo e redação da tese.

Sou grata ao Programa de Pós-Graduação em Música da USP, via Proap, que ajudou nos custos de viagens de pesquisa ao Rio de Janeiro; e à Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP, que financiou a viagem de pesquisa à Bruxelas e a participação no seminário internacional *The franco-belgian violin school: from G. B. Viotti to E. Ysaÿe*, realizado em La Spezia, Itália, em julho de 2012. Agradeço também o maestro Lutero Rodrigues e a violinista Eliane Tokeshi, que participaram de minha banca de qualificação dando importantes contribuições.

Flávia Toni me orientou na dissertação de mestrado e agora, igualmente, foi figura fundamental no desenvolvimento deste doutorado. Com doçura e argúcia, me conduziu pelos caminhos tortuosos dessa pesquisa. Muito do que de melhor há neste trabalho devo a ela; as falhas são, evidentemente, minhas. A ela devo, assim, meu maior agradecimento.

DE FATO, O QUE SOBREVIVE NÃO É O CONJUNTO DAQUILO QUE EXISTIU NO PASSADO,
MAS UMA ESCOLHA EFETUADA QUER PELAS FORÇAS QUE OPERAM
NO DESENVOLVIMENTO TEMPORAL DO MUNDO E DA HUMANIDADE,
QUER PELOS QUE SE DEDICAM À CIÊNCIA DO PASSADO E DO TEMPO QUE PASSA,
OS HISTORIADORES.

JACQUES LE GOFF, DOCUMENTO/MONUMENTO

RESUMO

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

Esta tese propõe uma investigação acerca da trajetória do compositor e violinista Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925). Por meio de uma revisão da literatura, procura entender como surgiu o perfil biográfico do músico, perfil esse que acabou consagrado. Por outro lado, desconstrói esse perfil a partir de pesquisas recentes e dados inéditos, propondo uma nova leitura de sua biografia. Manoel Joaquim de Macedo é inserido em seu contexto social e político para melhor se entender como ele atuou como músico e quais eram suas ambições. Assim, são examinados o meio no qual ele se iniciou na música; a tradição da escola franco-belga de violino, na qual ele teria se formado; o meio musical carioca e mineiro do final do século XIX início do XX; e as questões político-ideológicas que envolveram a criação da ópera *Tiradentes*, seu grande projeto profissional da maturidade.

Palavras-chave: Violino no Brasil. Ópera Tiradentes. Música e política. Música na República. Compositores brasileiros. Música brasileira.

ABSTRACT

FRESCA, Camila Ventura. **Light and shadow: music and politics in Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925)**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

This work proposes an investigation about the composer and violinist Manoel Joaquim de Macedo (1845-1925). Through a literature review, it tries to understand how the consecrated biography of the musician was formed. On the other hand, it deconstructs this biography from recent research and unpublished data, proposing a new biographical approach. Manoel Joaquim de Macedo is inserted in its social and political context to better understand how he acted as musician and what were his ambitions. Thus, this work examines the medium in which he began in music; the Franco-Belgian violin school tradition, in which he would have formed; the musical ambient of Rio de Janeiro and Minas Gerais in the late nineteenth and early twentieth century; and the political and ideological issues surrounding the creation of the opera *Tiradentes*, his great professional project of the maturity.

Keywords: Violin in Brazil. Opera Tiradentes. Music and politics. Music in the early Brazilian Republic. Brazilian composers. Brazilian music.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1. FATOS E VERSÕES: MANOEL JOAQUIM DE MACEDO E A BIBLIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA | 16 |
| 1.1 As primeiras notícias | 17 |
| 1.2 Fortuna crítica | 33 |
| 1.3 Descobertas recentes | 46 |
| 1.4 Obras localizadas | 57 |
| 1.5 Cronologia possível | 61 |
| 2. RIO DE JANEIRO, MINAS E EUROPA: ESPAÇOS DA PRÁTICA MUSICAL | 65 |
| 2.1 Músicos brasileiros na Europa | 69 |
| 2.2 Giovanni Battista Viotti e o Conservatório de Paris | 72 |
| 2.3 De Paris à Bruxelas: a escola franco-belga | 78 |
| 2.4 Macedo e sua primeira estadia na Europa | 84 |
| 2.5 O <i>Sexto concerto</i> para violino de Manoel Joaquim de Macedo | 90 |
| 2.6 Ressonâncias da escola franco-belga no Brasil | 93 |
| 2.7 Macedo e a vida musical em Minas Gerais no final do século XIX..... | 96 |
| 2.8 Paralelos: Francisco Valle e Manoel Joaquim de Macedo | 101 |

| | |
|---|------------|
| 3. MÚSICA, NACIONALISMOS E POLÍTICA: EM TORNO DA ÓPERA <i>TIRADENTES</i>.. | 106 |
| 3.1 A noção de “escola” e a ideia de “nacional” | 106 |
| 3.2 A afirmação nacional e as instituições musicais: | |
| Bruxelas e Rio de Janeiro | 115 |
| 3.3 Relações Brasil-Bélgica e a Exposição Universal de Bruxelas | 130 |
| 3.4 A ópera <i>Tiradentes</i> | 148 |
| | |
| 4. CONCLUSÃO | 164 |
| 5. REFERÊNCIAS | 168 |
| 6. ANEXOS | 180 |
| 6.1 Artigo O maestro Macedo (<i>Almanaque Garnier 1909</i>) | 181 |
| 6.2 Início da Abertura da ópera <i>Tiradentes</i> (manuscrito) | 184 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu com a intenção de ser um estudo sobre o conjunto de obras violinísticas daquele que parecia ter sido o maior virtuose do violino brasileiro no século XIX. As primeiras notícias sobre Manoel Joaquim de Macedo tive a partir de Flausino Vale (1894-1954), tema de minha dissertação de mestrado, também desenvolvida na ECA-USP, entre 2005 e 2008. Flausino, praticamente autodidata e notoriamente humilde, exaltava aquele que havia sido o professor de violino de seu tio Augusto Campos (com quem ele mais tarde aprenderia as bases do instrumento):

[...] Macedo se fez na Europa. Foi discípulo de quatro gigantes do arco: Joachim, Léonard, Vieuxtemps e Bériot. Uma feita substituiu Bériot num concerto, tendo tocado em um autêntico Stradivarius do grande mestre belga.

Ocupou lugar de primeiro violino na orquestra do Covent Garden de Londres. Dedicou seu 8º Concerto ao célebre violinista austríaco Joachim, que, conforme confessou, teve de depor o arco vencido ante tamanhas dificuldades.

Possuo dele dois trabalhos, em manuscrito, para violino e piano, lindíssimos e difícilimos, dignos da assinatura de um Wieniawski: Fantasia sobre a Marta, de Flotow, e Variações sobre temas de Maniuski [...]¹

Esta primeira imagem, grandiosa e impressionante, se confirmava na consulta a diversos livros clássicos dedicados à história da música brasileira – ora variando um detalhe aqui, ora introduzindo um novo feito acolá.

Mas, de onde aqueles que se ocuparam de Macedo retiraram os dados de sua biografia? Em que momento haviam tido contato com sua obra? E, finalmente, onde se

¹ Flausino Vale, *Músicos mineiros*, p.22.

encontravam as cerca de 300 obras que ele havia deixado? Estas eram perguntas que a bibliografia não respondia.

Um estudo mais recente, do pesquisador e maestro André Cardoso², levantou uma pista ao revelar uma carta de Cecília de Macedo, esposa do compositor, escrita em 1922 em resposta a um questionário de Luciano Gallet. Dizia ela que seu marido estava doente e que havia deixado todas as suas obras em poder de sua filha, na Europa. De fato, Catharina de Macedo, filha do casal, não havia retornado com a família de Bruxelas em 1922, onde haviam vivido por mais de dez anos. Esta parecia uma pista certa, já que Macedo havia estudado em Bruxelas por nove anos quando jovem, aprendendo violino com os maiores mestres de seu tempo; já maduro, retornara à cidade para orquestrar sua ópera *Tiradentes*. Ao voltar definitivamente para o Brasil, deixava suas peças aos cuidados de sua filha na cidade que conhecia tão bem e na qual devia possuir uma rede de relações, esperando que lá tivessem mais chance de serem divulgadas.

Desse modo, imaginei que a tese, de um lado, confirmaria em bases documentais a expressiva trajetória de Manoel Joaquim de Macedo; de outro, traria à luz obras desaparecidas – meu interesse se concentrava especialmente no conjunto de concertos para violino³ – que comprovariam seu papel de destaque na construção do repertório violinístico e seu pioneirismo nos concertos para violino brasileiros. Estaria então “demonstrada” a grandeza desse compositor, tão alardeada em nossa bibliografia.

² Trata-se de *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*.

³ É importante registrar que, no início de nossa pesquisa, tivemos notícia sobre o único concerto para violino localizado de Macedo (em redução para piano), e que o mesmo era tema de dissertação de mestrado desenvolvida por Adonhiran Bernard de Almeida Reis. Adonhiran defendeu seu trabalho na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2012 e foi um importante interlocutor nos primeiros momentos desta pesquisa.

O desenrolar da pesquisa, no entanto, foi aos poucos apontando para outros caminhos, que se colocavam quase que de forma oposta àquilo que imaginara encontrar. As referências laudatórias a Macedo continuavam nos livros, embora com uma ou outra informação intrigante. Nenhum resultado, porém, da tentativa de localizar as obras do compositor ou confirmar documentalmente as passagens mais brilhantes de sua carreira.

Ficou patente que o trabalho teria que seguir um caminho bastante diferente do plano original a partir de pesquisa de campo realizada em Bruxelas, na Bélgica, em maio de 2013. Foi uma semana intensa de pesquisa e frustrações, entre idas e vindas ao Conservatório Real de Bruxelas, à Biblioteca Real Alberto I e ao Arquivo Municipal de Bruxelas. No Conservatório foram consultadas atas de reuniões de conselho, onde se discutia a admissão de alunos estrangeiros; livros de provas das classes de violino, harmonia e outras matérias teóricas, incluindo todos os professores que alguma vez haviam sido citados como mestres de Macedo; livros anuais dos exames finais de curso (sempre expandindo a pesquisa para datas anteriores e posteriores a sua provável estadia); e a coleção de partituras musicais.

Na Biblioteca Real, a visita à seção de periódicos permitiu buscas digitais por coleções de jornais editados à época das duas estadias de Macedo na Bélgica, como *L'Indépendance Belge*, *Le Soir* e *Le XXe Siècle*. Já a seção de música possibilitou buscas similares em revistas como *Le Guide Musical*, em anuários do Conservatório de Bruxelas (que possuíam, entre outros registros, os recitais das classes de violino ao longo dos anos) e em partituras editadas e manuscritas. A partir dessa biblioteca, foi possível também pesquisar nos arquivos de outras instituições, como as bibliotecas nacionais da França e Alemanha e a Bayerische Staatsbibliothek. Várias delas, aliás, retornavam ao comando de busca "Macedo" – mas uma conferência revelava se tratar de obra de Joaquim Manoel de Macedo, o escritor, que era tio do compositor.

O Arquivo Municipal de Bruxelas possui uma seção de partituras e outra dedicada à vida teatral da cidade, onde foi possível consultar os arquivos mais antigos do Teatro La Monnaie. É também nesta instituição que se encontra o *index* de moradores, incluindo o registro de estrangeiros residentes desde o século XIX. Estes dois tipos de registros encontram-se completamente digitalizados e as páginas originais dos livros podem ser visualizadas na tela do computador. De todo esse esforço de pesquisa muito pouco resultou daquilo que havia sido imaginado.

Assim, o presente trabalho acabou por se configurar a partir de ausências – e da tentativa de entender o que haveria por trás delas. Uma vez que a documentação musical (e entenda-se aqui, sobretudo, os concertos para violino) parece de fato perdida – ou está, até o momento, em local desconhecido – foi necessário mudar significativamente a abordagem. Uma consequência dessa mudança é que o trabalho, que se propunha mais propriamente musicológico, ganhou um forte cunho historiográfico. Neste momento, em que o novo rumo a ser tomado ainda não parecia claro, duas pesquisas foram inspiradoras: a *Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*, de Antônio Augusto⁴, e *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, de Avelino Romeiro Pereira⁵. Em ambas, houve o esforço de demonstrar como a atividade musical esteve (e está) profundamente vinculada ao próprio meio musical em que é produzida e, de forma mais ampla, como ela se conecta às questões políticas e mundanas mais diversas de sua época.

⁴ O trabalho de Antônio Augusto foi escrito originalmente como um doutorado em História Social defendido na UFRJ em 2008.

⁵ *Música, sociedade e política* nasceu como dissertação de mestrado em História Social pela mesma universidade, em 1995.

Um olhar menos atento pode facilmente desprezar tais questões em nome da “pura” exploração da obra musical, relacionando-a, no máximo, com o momento particular da vida de seu criador. Estes dois trabalhos, portanto, me ajudaram a perceber quais eram os novos caminhos sob os quais a pesquisa devia caminhar, e esta tese deve mais a eles do que deixa transparecer – embora esteja aquém de atingir o mesmo nível de excelência.

Esta mudança fez ainda com que retomasse estudos e interesses da época de minha graduação no departamento de história da FFLCH-USP, muitos dos quais achava que não mais seriam diretamente necessários nesta trajetória acadêmica. É uma felicidade, no entanto, perceber que me enganei neste aspecto.

É necessário ainda explicar que, dada a exiguidade de tempo hábil para a conclusão do trabalho desde a viagem de pesquisa a Bruxelas e a tomada de consciência das mudanças exigidas, optou-se por condensar o conteúdo em três capítulos.

O primeiro procura recuperar as notícias publicadas sobre Manoel Joaquim de Macedo em jornais, revistas e livros, para assim entender de que forma o compositor foi se tornando um personagem com determinada biografia e características. Essa reconstituição também tornou possível localizar a fonte primeira de onde saíram as informações subsequentes. Em seguida, o capítulo analisa as contribuições recentes ao assunto, para então estabelecer uma relação de obras localizadas de Macedo e uma cronologia a partir de fontes documentais.

Já o segundo capítulo procura inserir o personagem em seu contexto, para isso tentando recuperar elementos fundamentais dos espaços em que Manoel Joaquim de Macedo circulou ao longo da vida: primeiro, a região de Cantagalo, no Rio de Janeiro; depois a tradição franco-belga de violino da qual ele se orgulhava em pertencer, incluindo sua primeira estadia em Bruxelas e seu único concerto para violino localizado, que muito

provavelmente foi composto nesta época e que, certamente, foi escrito tendo em mente esta tradição. A última parte deste capítulo se detém na vida de Macedo em seu primeiro retorno da Europa, por volta de 1870, quando se estabelece em Minas Gerais.

Finalmente, o terceiro capítulo acompanha a última parte da vida do compositor e todas as questões político-ideológicas por trás de sua segunda estadia na Europa e da composição da ópera *Tiradentes*, que foi seu grande projeto profissional da maturidade. Os anexos incluem a íntegra do primeiro texto localizado sobre o compositor e o primeiro trecho da Abertura da ópera *Tiradentes*.

Esta tese, portanto, não deixa de guardar algo de seu objetivo inicial ao trazer à luz novos elementos biográficos sobre Manoel Joaquim de Macedo, mas o faz contrariando o estabelecido há décadas pela bibliografia tradicional. Consequentemente, acaba por discutir as bases históricas sob as quais se assentam as informações presentes em obras clássicas da bibliografia musical brasileira. Seu segundo aspecto é disponibilizar informações acerca de escolas violinísticas das quais muito se houve falar mas pouco há publicado no Brasil. Além disso, o trabalho também procura contribuir para a discussão sobre as condições históricas a partir das quais se produziu música no Brasil no final do século XIX e início do XX, e que mudanças culturais, políticas e estéticas foram trazidas pela passagem do Império à República.

CAPÍTULO I

FATOS E VERSÕES: MANOEL JOAQUIM DE MACEDO E A BIBLIOGRAFIA MUSICAL

BRASILEIRA

Manoel Joaquim de Macedo¹ tem presença significativa nas obras clássicas sobre a história da música brasileira, além de constar em publicações dedicadas a autores ou assuntos específicos. Se de um lado as informações nem sempre são coincidentes, de outro – e isto de forma bem mais recorrente – elas se repetem de forma idêntica; repetição essa que não se restringe apenas ao conteúdo, mas à própria forma. Como a bibliografia sobre a música brasileira apresenta Manoel Joaquim de Macedo e de onde tira suas informações? A tentativa de localizar as fontes primárias, cotejar informações e, finalmente, estabelecer quais delas seriam confiáveis e poderiam ser tomadas como ponto de partida, acabou por nortear o primeiro passo desta pesquisa.

Nada foi publicado sobre o compositor antes de 1909, ou seja, quando este já contava com 64 anos. O que parece bastante estranho quando se leem todas as glórias alcançadas ainda jovem – como, por exemplo, ganhar medalha de ouro no Conservatório de Bruxelas ou estudar com os maiores violinistas de seu tempo.

Partimos de dois tipos de fontes: a imprensa, que está relatando os acontecimentos no calor da hora; e os livros, que resgatam realizações passadas, cristalizando fatos na

¹ O nome Manoel Joaquim de Macedo aparece grafado com variações nos diversos documentos, a maior mudança observada sendo “Manoel” ou “Manuel”. Optamos aqui por uniformizar a grafia para Manoel Joaquim de Macedo, alinhando este trabalho ao de Adonhiran Reis, que afirma ser esta a grafia presente nas certidões de batismo e casamento do compositor.

intenção de construir um sentido específico, pré-determinado, àquilo que se está narrando. Na bibliografia tradicional dedicada à história da música brasileira, todas as referências a Manoel Joaquim de Macedo aparecem após sua morte.

A estas duas fontes segue-se a apresentação de trabalhos recentes que acrescentam dados biográficos importantes. Tudo isso somado e cotejado permite admitir algumas hipóteses e descartar outras, acabando por estabelecer uma cronologia e um levantamento de suas obras.

Neste aspecto, alias, é surpreendente atestar que, das cerca 300 peças musicais, pouco mais de uma dúzia tenha sobrevivido.

1.1. As primeiras notícias: jornais e revistas documentam a trajetória do compositor

A primeira menção localizada sobre Manoel Joaquim de Macedo está num artigo do *Almanaque Brasileiro Garnier para o ano de 1909*², publicado no Rio de Janeiro, sob a direção de João Ribeiro, neste mesmo ano. O artigo, não assinado e intitulado “O maestro Macedo”, inicia-se na página 347 e traz uma foto do compositor e a partitura de uma canção, para mezzo-soprano e piano. As primeiras linhas entregam a situação adversa enfrentada pelo músico:

Publicamos neste número do Almanaque Garnier uma composição musical e o retrato do nosso compatriota, o maestro Macedo, cuja modéstia, retraimento e quase exílio em que vive, tornou pouco familiar um nome que devia ser popular em todo o Brasil.

² Conforme explica Eliana de Freitas Dutra em *Rebeldes literários da República*: “O *Almanaque Brasileiro Garnier* foi publicado entre 1903 e 1914, pela Livraria Garnier do Brasil, livraria e editora carioca que iniciou suas atividades em meados do século 19. Durante os quatro primeiros anos, Ramiz Galvão esteve à frente do *Almanaque*; sendo a direção depois assumida por João Ribeiro. / A publicação era voltada essencialmente ao público urbano, especialmente do Rio de Janeiro, então capital da República, e de São Paulo, que começava a se industrializar. Entre seus leitores estavam funcionários públicos, profissionais liberais, comerciantes e estudantes de ensino médio e de escolas normais”, p.33.

Quando em setembro último estive em Juiz de Fora, travei ali relações com um dos maiores artistas brasileiros, um músico de grande saber e de grande talento, que vive como que homiziado no seu desânimo e na sua modéstia, a dar lições de fazenda em fazenda, ou na cidade.

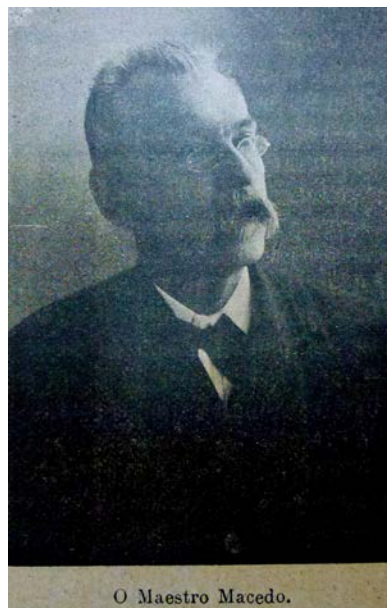
Após descrever o ostracismo e abatimento em que vive Macedo – e informar que, em 1908, ele residia em Juiz de Fora –, o autor anônimo afirma que viu o artista, conversou com ele, porém não ouviu nenhuma de suas composições.

“Entretanto, foram tais as referências que dele me fizeram pessoas autorizadas, e vem de tão longe a fama do seu merecimento, que estou convencido de que o Brasil possui no ‘maestro’ Manoel Joaquim de Macedo um artista excepcional. Basta dizer que é discípulo de Wagner...” O trecho dá a entender que aquele que escreve de fato nada sabe sobre Macedo e sua obra, mas recebeu referências de pessoas de sua confiança. Além disso, o fato de ser um “discípulo de Wagner” por si só já seria motivo de respeito e atestado de competência. Esta

mesma característica, entretanto, poderia ser a causa do pouco reconhecimento do compositor: “Daí, talvez, a penumbra em que vive, porque no Brasil a música de Wagner (...) continua a ser a música do futuro.”

Após reafirmar a modéstia de Macedo, que ele pôde conferir *in loco*, ele se diz empenhado a “arrancá-lo da sombra”. Acreditando que Macedo não forneceria (novamente por modéstia) dados sobre sua vida e obra, o autor decide pedi-los para um amigo, e em seguida passa a transcrever estes dados “tal qual os recebi”:

“Manoel Joaquim de Macedo, sobrinho de Joaquim Manoel de Macedo, o autor da *Moreninha*, nasceu em Cantagalo, estado do Rio de Janeiro. Deve ter aproximadamente 60 anos.



O Maestro Macedo.

Foto de Manoel Joaquim de Macedo publicada no *Almanaque Garnier* de 1909

Desde criança revelou tanta vocação para a arte musical que a família mandou-o para o Conservatório de Bruxelas, naquele tempo considerado o melhor. Ali teve Fétis como seu professor de harmonia e composição, ao mesmo tempo que aprendia violino com Léonard e Vieuxtemps. Este último indicou-o para primeiro violino do Covent Garden de Londres.

Depois de permanecer nove anos na Europa, onde recebeu os mais calorosos aplausos das notabilidades musicais de então, voltou em 1871 ao Brasil, e foi aqui nomeado mestre da Capela Imperial.

Todos sabem o que era naquele tempo e o que ainda é hoje, infelizmente, o nosso meio musical; entretanto, Macedo não sairia do Rio de Janeiro se não fosse obrigado, para viver, a procurar outro clima.

Se essa espécie de desterro interrompeu a série dos seus sucessos, de modo algum lhe enfraqueceu o talento, e o mestre continuou a manifesta-lo pela sua atividade preferida: a composição.

Eleva-se a perto de 200 o número dos seus trabalhos, todos concluídos e quase todos inéditos. Entre eles destacam-se oito concertos de grande fôlego, um primoroso poema sinfônico inspirado por Floriano Peixoto, sonatas, noturnos, romances etc.

Agradecendo-lhe a remessa de uma de suas produções, Massenet escreveu em 1897 as seguintes palavras: "J'y ai remarqué beaucoup d'habilité et de brio. A l'exécution instrumentale, avec l'orchestre, il doit y avoir de fort belles et puissantes sonorités."

Em 1904, a propósito de outra produção, Joachim, o grande morto de ontem³, cujo nome ecoa ainda em todo o mundo, mandava-lhe este juízo: "É composição de quem conhece profundamente a técnica do violino e escreve brilhantemente para esse instrumento."

O notável violinista Diaz Albertini, que há pouco tempo recebeu nesta capital a mais brilhante consagração, assim se exprime sobre Macedo, em carta escrita em agosto do corrente ano:

"A minha opinião sincera sobre o meu ilustre amigo e colega Macedo pode resumir-se em duas palavras: respeito e admiração. Conheço várias de suas composições em que se admiram, a par da nobreza e elevação das ideias, a ciência e a profunda erudição do autor. Possa a boa sorte conceder-me um dia o prazer de ouvir e aplaudir no teatro a sua bela partitura *Tiradentes*, obra verdadeiramente notável desse grande artista, tão grande quanto modesto."

Essa ópera, ou antes esse drama lírico, *Tiradentes*, é a sua obra definitiva, o supremo esforço a que o seu espírito ascendeu. O libreto é de Augusto de Lima."

³ O violinista húngaro Joseph Joachim, nascido em 1831, havia falecido em agosto de 1907.

Após este trecho o autor termina o artigo, afirmando que “estas linhas que acabamos de transcrever são de Arthur Azevedo”. O depoimento é rico em informações. De saída indica que, em 1908 (quando foi produzido o Almanaque) Macedo tinha cerca de 60 anos; portanto, teria nascido em 1848. Traz a informação de que ele foi enviado para a Bélgica ainda jovem, onde teria estudado no Conservatório de Bruxelas com Fétis, Vieuxtemps e Léonard; Vieuxtemps o teria indicado para o posto de *spalla* do Covent Garden, em Londres; Macedo teria permanecido nove anos na Europa e retornado em 1871 – assim, teria partido em 1862, com cerca de 14 anos de idade; quando de seu retorno ao Brasil, havia sido nomeado mestre da Capela Imperial. Segue-se então uma informação não totalmente clara: “Todos sabem o que era naquele tempo e o que ainda é hoje, infelizmente, o nosso meio musical; entretanto, Macedo não sairia do Rio de Janeiro se não fosse obrigado, para viver, a procurar outro clima”. Subentende-se que o meio musical carioca não lhe era muito favorável. Macedo teria inimigos ou desafetos? Contudo, não teria sido este o fato que o havia feito abandonar o Rio de Janeiro, mas sim, ao que se subentende, problemas de saúde. Esse “desterro”, como afirma o autor, teria sido prejudicial à carreira de Macedo, que ficava à margem do grande centro musical da época, o Rio de Janeiro. No entanto, ele continuava dedicando-se à composição e, àquela altura, teria cerca de 200 obras. Entre estas se destacariam “oito concertos de grande fôlego” – embora não haja a informação sobre o instrumento a qual eram dedicados. Para reforçar a importância do biografado, Artur de Azevedo cita nomes de destaque do meio musical internacional que seriam admiradores do trabalho de Macedo: o compositor francês Jules Massenet; o famoso violinista húngaro Joseph Joachim; e o também violinista Díaz Albertini⁴, que, pelo teor do depoimento, parece ter mais intimidade com o compositor do que os dois outros músicos.

⁴ Rafael Díaz Albertini y Urjoste (1857-1928) foi um violinista cubano que ganhou o primeiro prêmio do Conservatório de Paris em 1875. Na década de 1880, teria se apresentado em turnê pela França e Alemanha ao lado do compositor Camille Saint-Saëns. Não consta que o músico tenha se apresentado no Brasil.

Díaz Albertini ainda nos dá a notícia da ópera *Tiradentes*, - portanto, ela já existiria em 1908 –, mas subentende-se que ele ainda não tinha ouvido a obra.

Ao que tudo indica, o autor dessa nota biográfica cedida ao autor anônimo do artigo é o famoso jornalista e dramaturgo Artur de Azevedo. Embora não haja nenhuma informação acerca de uma possível relação entre ele e Macedo, ambos frequentavam o meio artístico carioca e Macedo escreveu uma opereta, *Antonica da Silva*⁵. Azevedo era o principal autor de teatro de revista de sua época, e escreveu mais de 200 peças teatrais. Além disso, ambos apresentavam ligações familiares com a literatura: Artur de Azevedo era o irmão mais velho do escritor Aluísio Azevedo, enquanto Manoel Joaquim de Macedo era sobrinho do escritor Joaquim Manoel de Macedo. Artur de Azevedo, no entanto, faleceu em outubro de 1908, aos 53 anos. O autor anônimo do texto dá a entender que havia recebido o depoimento de Artur de Azevedo pouco tempo antes de realizar seu texto. Assim, ao que tudo indica, este depoimento deve ter sido escrito pouco antes da morte do próprio Artur de Azevedo.

Segue-se ao texto a composição “Una lacrima – romance para mezzo soprano (com acompanhamento de piano)”. A peça é dedicada “à ilustre cantora condessa Guitanina Friggeri”, com poesia italiana de “****” [sic] e “música de M. J. Macedo”. Trata-se de uma canção breve, lenta e escrita na tonalidade de mi bemol menor.

Se em 1908 a situação de Macedo não parecia nada auspiciosa, no ano seguinte as coisas haviam melhorado bastante. É o que dá a entender a nota publicada na página 2 do jornal *Correio Paulistano* dia 11 de maio de 1909:

Registro de Arte

Chegou ontem, ao Rio, o maestro Manuel Joaquim de Macedo, que é incontestavelmente, uma das figuras de valor no nosso meio artístico atual.

⁵ Mais notícias sobre essa obra adiante.

O extraordinário musicista, graças à subvenção de 25:000\$ que o governo de Minas Gerais lhe cedeu, deverá seguir no dia 12 a bordo do “Espagne”, para o território francês, sendo seu pensamento desembarcar em Marselha, seguindo após, para a capital francesa. Aí repousará por alguns dias, tratando, ao mesmo tempo, de receber o auxílio cedido pelo governo para orquestração de sua ópera “Tiradentes”, escrita sobre o poema de Augusto de Lima.

De Paris, uma vez ultimados os seus negócios, logo que se sinta fortalecido para prosseguir na jornada, resolverá definitivamente sobre o destino a tomar, achando-se, entretanto, inclinado a fixar-se na Bélgica, onde cuidará da orquestração de seu trabalho, e igualmente, de completar a educação musical de sua filha, a senhorita Filuta de Macedo, que já é também uma pianista de extraordinário merecimento.

O maestro Macedo tem a sua viagem paga até Paris, pelo governo da União.

Assim, ficamos sabendo que Macedo conseguira uma subvenção do governo de Minas Gerais, onde residia, para se estabelecer na Europa, a fim de orquestrar sua ópera Tiradentes. Desembarcaria em Paris e, de lá, seguiria para a Bélgica. Aproveitaria a estada também para dar aprimoramento musical a sua filha, Filuta de Macedo. Esta é, aliás, a primeira vez que existe menção a um dos filhos do compositor. A nota termina informando ainda que a viagem até Paris seria paga pela União.

Cronologicamente, o próximo texto localizado que traz informações sobre Macedo foi publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 20 de maio de 1910. Igualmente sem autor, o artigo se intitula “Concerto brasileiro em Bruxelas” e descreve um concerto havido no mês anterior. Seu início é o seguinte:

Promovido pelo ministro do Brasil na Bélgica e nosso ilustre colaborador dr. Oliveira Lima, e organizado pelo comitê franco-belga de socorro aos inundados, formado sob os auspícios da Câmara do Comércio Francesa de Bruxelas, realizou-se, na grande sala “Patria” da capital belga, na noite de 22 de abril, véspera da abertura da exposição⁶, o

⁶ O autor refere-se à Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, realizada na cidade entre os dias 23 de abril e 1º de novembro de 1910 e que teve um pavilhão do Brasil. Iremos tratar dela no capítulo III.

anunciado concerto brasileiro.

Segue-se então uma exaustiva enumeração das autoridades que estiveram presentes à “festa” como o autor chama o evento. Entre elas estavam o ministro da França “sr. Beau”, ministros do Brasil e de Portugal, cônsules, comissários, secretários, vice-cônsules, deputados, capitães e artistas, entre eles “pintor Alvim Corrêa e senhora, maestro Macedo e família”. O extenso programa se iniciou com os hinos da Bélgica, da França e do Brasil e dividiu-se em três partes:

Primeira parte: prelúdio do *Garajuta*, de A. Nepomuceno; *Quinto concerto em fá*, para piano e orquestra, de Saint Sæens;

Segunda parte: “Et incarnatus est”, da *Missa em si bemol* do padre José Maurício, adaptado para instrumentos de corda e oboé; *Elegia*, para violino, de Manuel Joaquim de Macedo; “Prelúdio” do *Tiradentes* e “Visão”, do mesmo drama lírico, do referido maestro.

Terceira parte: *Lamento e Fantaisie brésilienne*, para violino, de Chiaffitelli; ária do *Schiavo*; *Suíte brésilienne*, de A. Nepomuceno.

Na sequência o autor passa a comentar a recepção de cada uma das obras. Sobre as de Macedo, diz o seguinte:

A música do maestro Macedo produziu uma forte impressão. A *Elegia*, admiravelmente interpretada pelo violinista Chiaffitelli, que graciosamente veio de Paris tomar parte no concerto, é comovedora, e o êxito do *Tiradentes* promete ser triunfal, quando for cantada a ópera.

Concebida no espírito wagneriano, é uma composição rica de sonoridade e indicativa de profunda ciência musical. A lindíssima voz do barítono Delaye, do Real Theatro de La Monnaie, fez realçar a grandiosa “Visão” do protagonista do drama lírico do nosso inspirado compatriota, cujo busto em bronze, tributo da colônia brasileira em Bruxelas, se achava exposto num salão contíguo à grande sala de concertos. A obra do escultor Rixjens, laureado da Real Academia de Belas Artes de Liège e filho de um reputado artista, de quem foi discípulo, despertou os mais favoráveis comentários, pela semelhança e pelo cunho artístico.

Note-se que, a esta altura, Macedo já não devia mais atuar como violinista, já que sua obra *Elegia* foi interpretada por Francisco Chiaffitelli⁷. Além da boa acolhida às suas peças, há uma informação intrigante: “A lindíssima voz do barítono Delaye, do Real Theatro de La Monnaie, fez realçar a grandiosa ‘Visão’ do protagonista do drama lírico do nosso inspirado compatriota, cujo busto em bronze, tributo da colônia brasileira em Bruxelas, se achava exposto num salão contíguo à grande sala de concertos”. Teria então Macedo um busto em sua homenagem, feito pela colônia brasileira em Bruxelas? Seria ele considerado a tal ponto no meio musical?

Confirmando que se tratava de um evento de cunho menos artístico e mais político, comercial e diplomático, o autor afirma, ao terminar de comentar as obras:

A Missão de Expansão Econômica aproveitou a ocasião para, com permissão da Câmara de Comércio Francesa, instalar num dos salões laterais um serviço gratuito de café e de mate, que atraiu abundante concorrência e foi motivo de serem saboreados aqueles produtos. Aos espectadores foram distribuídos cartões postais com vistas brasileiras, editados pela mesma Missão, juntamente com o programa do concerto, ilustrado pelo pintor brasileiro Parreiras.

Vale destacar a informação de que o programa do concerto foi “ilustrado pelo pintor brasileiro Parreiras”. Antônio Parreiras⁸ e seu filho, Dakir, seriam os responsáveis, anos depois, por pintar os painéis ainda hoje presentes no antigo “Salão de audições” do

⁷ Francisco Chiaffitelli (1881-1954) foi um dos mais importantes violinistas brasileiros de sua geração. Estudou no Conservatório de Bruxelas e obteve Primeiro Prêmio na instituição, sob a tutela de Eugène Ysaye. Viveu por algum tempo em Paris, sempre obtendo críticas elogiosas a suas performances. Lecionou na Escola Nacional de Música (ENM) de 1911 até 1946. Na Divisão de Música da Biblioteca Nacional encontra-se uma série de obras suas para violino e piano, como *Cantarolando – peça característica brasileira para violino e piano*, *Intermezzo* e *Exercícios e estudos diários para violino – destinado às classes superiores de violino*.

⁸ Pintor, desenhista e ilustrador, Antônio Parreiras (1860-1937) foi um dos mais destacados artistas de sua geração. Ficou conhecido por pintar episódios históricos, deixando obras em vários palácios de governo.

Conservatório Mineiro de Música⁹, em Belo Horizonte. Estes painéis retratam, justamente, cenas da ópera *Tiradentes*, de Manoel Joaquim de Macedo.

Na sequência, o artigo reproduz uma crítica publicada no jornal *Indépendance Belge*, de 25 de abril, sob o título de “Sessão de música brasileira”:

O comitê franco-belga de assistência às vítimas das inundações na França e na Bélgica, sob a presidência honorária dos srs. Beau, ministro da França, Simonis, presidente do Senado e Cooreman, presidente da Câmara dos Representantes, organizara na Sala Pátria uma sessão de música brasileira, cujo programa se compunha em boa parte dos trechos executados por ocasião da recente conferência da Sociedade de Geografia no Theatro de La Monnaie.

Seria porventura difícil formular desde já um juízo sobre a música dos compositores do Brasil, não parecendo entretanto que possua uma originalidade especial que a distinga das outras. Não se pode todavia negar que tem certa cor e que oferece uma variedade de ritmo frequentemente notável. O prelúdio do *Garatuja*, do sr. Alberto Nepomuceno, por exemplo, é deveras bem concebido e segue um plano musical perfeitamente estabelecido. É em suma excelente música, ainda que sem pretensão e de um excessivo modernismo.

O público aplaudiu vivamente as obras de José Mauricio, Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Joaquim de Macedo, obtendo legítimo sucesso os trechos de *Tiradentes*.

A edição da notícia no *Estado de S. Paulo* indica que se encerra aqui a crítica geral ao concerto e segue-se um texto específico sobre Manoel Joaquim de Macedo. Ou seja, houve um artigo geral comentando todo o concerto, e outro, no mesmo dia, falando apenas de Macedo. A transcrição dessa crítica, no artigo do jornal *O Estado de S. Paulo* é a seguinte:

O interesse que nesse momento desperta a música de M. Joaquim de Macedo levamos a publicarmos algumas opiniões autorizadas, juntando-lhes uma breve notícia biográfica. Ninguém esqueceu que a 4 de abril corrente, por ocasião da conferência de s. exa. o sr. Oliveira Lima, o prelúdio de uma ópera ainda não cantada do sr. Macedo, a *Tiradentes*, foi executada perante sua majestade o rei, alcançando vivo

⁹ O Conservatório Mineiro acabou dando origem à Escola de Música da UFMG. O prédio original do Conservatório, na Av. Afonso Pena, é hoje propriedade da Escola.

êxito. As críticas que apareceram no dia imediato ao desse brilhante acontecimento foram unânimes em reconhecer as grandes qualidades e a notável originalidade de semelhante composição musical. Infelizmente a maior parte dos nossos confrades forneceu aos seus leitores sobre a personalidade do maestro brasileiro informações em demasia apressadas e em parte inexatas. Seja-nos permitido restabelecer a verdade nas linhas que se seguem.

Manuel Joaquim de Macedo é sobrinho de um escritor brasileiro dos mais estimados, autor de vários romances muito conhecidos, tais como *A moreninha* e *O moço louro*, e de um poema, *A nebulosa*, que encerra magníficas descrições da natureza exuberante e majestosa do Brasil.

Nascido em Cantagalo, no Estado do Rio de Janeiro, revelou desde a adolescência tal vocação musical que sua família deliberou manda-lo estudar no Conservatório de Bruxelas, já então considerado um dos melhores. Ali teve Fétis por professor de harmonia e de composição, e como professores de violino Léonard e Vieuxtemps. Este eminente violinista proclamou-o mesmo um de seus melhores discípulos e não hesitou em designá-lo na qualidade de primeiro solista para o Covent Garden de Londres, tanto apreciava seu talento e o distinguia com sua proteção.

Após residir alguns anos na Europa, Macedo voltou para o Brasil em 1871, sendo logo nomeado mestre da Capela Imperial, e passou a cultivar com ardor a sua arte favorita da composição. O número dos seus trabalhos musicais sobe presentemente a mais de 300, pela maior parte inéditos, abrangendo oito concertos de largo fôlego, um poema sinfônico, sonatas, noturnos, elegias, romanzas, além de uma obra de primeira ordem, o drama lírico *Tiradentes*, inspirado por um episódio célebre da história brasileira.

Agradecendo a remessa daquelas composições, escrevia-lhe Massenet em 1897: "notei no seu trecho muita habilidade e brio. A execução instrumental com orquestra deve dar belíssimas e poderosas sonoridades". Em 1904 o grande artista recentemente falecido, Joachim, felicitava-o nesses termos, a propósito de outro trabalho: "é uma composição esta que só poderia ter sido feita por um autor conhecendo a fundo a técnica do violino; acha-se brilhantemente adaptada ao instrumento".

Por sua vez o violinista Diaz Albertini assim se exprimiu acerca do notável compositor brasileiro: "meu sentimento sincero sobre o meu ilustre amigo e colega Macedo pode-se resumir em duas palavras: respeito e admiração. Conheço várias das suas composições, nas quais é de admirar-se, além da nobreza e elevação das ideias, a ciência, a profunda erudição do autor. Possa o destino conceder-me um dia o prazer de ouvir e aplaudir no teatro a sua formosa partitura de *Tiradentes*, obra

verdadeiramente magistral desse incomparável artista, tão grande quanto modesto”.

Reproduzindo este juízo autorizado, juntava o escritor brasileiro Artur Azevedo: “este drama lírico deve ser considerado o trabalho definitivo do sr. Macedo: é o supremo esforço do seu talento. O libreto foi escrito pelo poeta brasileiro de grande nomeada que é Augusto de Lima”.

O autor de *Tiradentes* está de volta à Bruxelas para ocupar-se da orquestração da sua ópera, e aqui recebeu o melhor acolhimento dos professores do Conservatório, particularmente do sr. A. De Greef, o artista de sólida reputação que se tem feito aclamar como pianista em toda a Europa. Notemos de passagem que a opinião emitida pelo sr. De Greef sobre as composições do sr. Macedo é das mais lisonjeiras, pois que lhes aprecia altamente as qualidades, sob o duplo ponto de vista do estilo e da virtuosidade.

Sabe-se, pelo “compte-rendu” publicado noutra seção desta folha, que no grande concerto de gala de 22 do corrente, organizado pelo comitê de socorro da Câmara Francesa de Comércio e sob o patrocínio de s. exa. o sr. Oliveira Lima, ministro do Brasil em Bruxelas, a música do sr. Macedo foi muito aplaudida. Como estamos em vésperas de novas e importantes audições de certas obras do maestro brasileiro fazemos os votos mais sinceros para que obtenham o sucesso de que são dignas. Todos quanto conhecem o modesto e simpático compositor – por assim dizer ainda inédito – se regozijarão de vê-lo enfim passar da penumbra para a luz e se sentirão felizes de prestar homenagem ao seu talento.

Logo no início, o artigo informa que houve um outro concerto no mesmo mês, no qual o prelúdio da ópera *Tiradentes* havia sido executado. Este concerto teria contado com a presença do rei da Bélgica, que havia apreciado a obra, e teria também sido objeto de comentários na imprensa local. Porém, estes comentários careciam de exatidão e aprofundamento. Assim, o artigo se propõe a fornecer mais dados biográficos sobre Macedo, e o que se percebe é a reprodução do depoimento de Artur de Azevedo, publicado no *Almanaque Garnier* de 1909. Apenas o número de obras total de Macedo é corrigido – ao invés de 200, eram agora cerca de 300 – e a frase final do depoimento de Azevedo é incorporada aqui como mais uma declaração sobre as qualidades do compositor carioca. Ao final, o artigo reitera algumas das características já apontadas pelo anônimo autor no

Almanaque Garnier: Macedo era modesto (e aqui também simpático), injustamente pouco conhecido e estava prestes a “passar da penumbra para a luz”²⁰.

De toda forma, a leitura do artigo publicado no *Estado de S. Paulo* e das transcrições dos outros dois que ele traz evidencia algumas questões. Em primeiro lugar, a de que o concerto realizado no dia 22 de abril de 1910 em Bruxelas teve um cunho fortemente político, comercial e diplomático. Foi promovido pela embaixada do Brasil na Bélgica, organizado pelo “comitê franco-belga de socorro aos inundados” (ou seja, havia também um caráter beneficente) que, por sua vez, havia sido formado “sob os auspícios da Câmara do Comércio Francesa de Bruxelas”. Um expressivo número de autoridades brasileiras, francesas, belgas e portuguesas esteve presente, e a “Missão de Expansão Econômica” (brasileira, subentende-se) aproveitou para fazer propaganda do café e do mate do país, além de distribuir cartões postais com “vistas brasileiras”. O programa havia sido ilustrado por um pintor brasileiro. Está claro que a música, nesse caso, era importante, porém secundária; mais um elemento a incrementar a propaganda brasileira que estava sendo feita através do evento. Dos intérpretes, o cronista menciona a “orquestra Durand” que interpretou as peças de Alberto Nepomuceno; o violinista brasileiro Francisco Chiaffitelli, que interpretou obras suas e uma peça de Macedo; o barítono Delaye, do “Real Theatro de La Monnaie”; “madame Fassin” e o tenor Forgeur, que cantaram o dueto do *Guarany*; e o pianista De Greef, que interpretou o *Concerto* de Saint-Saëns e, depois, “por um requinte de cortesia e acedendo ao pedido do sr. Oliveira Lima, deu-se ouvir, depois de aclamado por toda sala, no *Il neige*, do nosso patrício Henrique Oswald”.

Os compositores escolhidos, à exceção de Macedo e Chiaffitelli, eram todos nomes de destaque no panorama internacional ou ao menos no brasileiro: o francês Camille Saint-Saëns e os brasileiros Alberto Nepomuceno, José Maurício Nunes Garcia e Carlos Gomes. A

²⁰ De fato, esse artigo do jornal *Indépendance belge* realmente existiu e foi localizado por nossa pesquisa, conforme se verá. Também as relações Brasil x Bélgica serão examinadas em capítulo posterior.

presença de Chiaffitelli se justifica por tratar-se de um excelente violinista (mais tarde professor do Instituto Nacional de Música), que havia estudado na Bélgica com Eugène Ysaÿe e que vivia em Paris, onde desenvolvia bem-sucedida carreira como concertista. Um ótimo exemplo de intérprete nacional para o Brasil exhibir. As duas peças para violino de sua autoria, provavelmente breves, teriam sido introduzidas por este motivo. Não tão simples parece ser a presença de Macedo: afinal, àquele momento ele já não atuava mais como violinista (apesar de ter sido um excelente instrumentista, ao que tudo indica) e tampouco era um compositor celebrado. No entanto, Macedo havia conseguido uma subvenção do governo para orquestrar sua ópera *Tiradentes* na Europa, e havia se mudado novamente para Bruxelas. Tanto esta subvenção como a presença de suas obras no concerto indicam que ele era bem relacionado politicamente.

Outra informação relevante presente nos textos acima se refere a um concerto havido há menos de 20 dias e no qual também havia sido executado o prelúdio de *Tiradentes*. O repertório dos dois concertos (ocorridos dias 4 e dia 22 de abril) era semelhante, e em ambos os casos se tratava de eventos cujo foco principal não era a música, mas sim relações políticas internacionais¹¹.

Voltando ao artigo do jornal *O Estado de S. Paulo*, que reproduziu outros dois publicados no *Indépendance belge* no dia 25 de abril, vimos que foram reproduzidas as informações biográficas presentes no texto do *Almanaque Garnier* de 1909. A publicação de um texto tão alongado sobre Macedo (que era o compositor menos célebre entre os presentes no programa do concerto) no jornal belga parece um pouco desmesurada. Será que ele não possuiria influência ou amigos capazes de fazer com que se publicasse algo a mais sobre ele na imprensa local e por isso a origem do artigo? Não teria sido o próprio compositor a fornecer cópia do depoimento de Artur de Azevedo à redação do *Indépendance belge*? Nesse caso, as informações biográficas ali contidas teriam sua

¹¹ Voltaremos a tratar desses concertos no capítulo III.

aprovação, caso contrário ele não as teria fornecido. E não teria sido ele mesmo a corrigir o número total de suas obras, de 200 para 300?

Vale ainda notar a expressiva mudança de status sofrida em pouco tempo: se, em 1908, Macedo era um compositor jogado ao ostracismo, vivendo de dar aulas de música em Juiz de Fora, em 1910 ele se encontrava na Bélgica, com o apoio do governo brasileiro e com obras suas sendo apresentadas em concertos oficiais.

A próxima notícia publicada sobre Macedo é novamente um artigo do *Almanaque Brasileiro Garnier*, dessa vez do ano de 1914. Xavier de Carvalho assina “Manoel Joachim de Macedo, o grande compositor brasileiro” que ocupa duas páginas da publicação. Sem novas informações biográficas, ele apenas reproduz informações dos artigos anteriores. Na verdade, parece que seu principal intuito é dar um apoio ao compositor, para que ele prossiga com a divulgação de sua ópera *Tiradentes*. “*Tiradentes* será em breve uma obra tão popular no meio musical como é hoje o *Guarani* de Carlos Gomes”, afirma. E conclui com um apelo: “É necessário [sic] agora para essa ópera a consagração de Paris. Precisamos de ver [sic] o *Tiradentes* no grandioso centro de toda a intelectualidade mundial que é Paris”.

O próximo artigo localizado data de oito anos após o segundo texto do *Almanaque Garnier*. Trata-se de “Um século de música brasileira”, do crítico musical José Rodrigues Barbosa¹², publicado durante o mês de setembro de 1922 no jornal *O Estado de S. Paulo*,

¹² Conforme esclarece Avelino Romeiro Pereira (cf. Bibliografia), além de crítico musical, José Rodrigues Barbosa (1857-1939) foi flautista amador, ex-aluno de Duque-Estrada Meyer, e comerciante do ramo de ferragens. Foi figura influente no meio musical na passagem do Império para a República, envolvendo-se em vários episódios-chave, como a reforma e transformação do Conservatório em Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Voltaremos a tratar dele em capítulos posteriores.

como parte das comemorações pelo centenário da Independência¹³. O extenso texto, que saiu em dez edições do jornal, dividiu-se em 32 partes, desde a introdução até a bibliografia. A maioria delas era dedicada a compositores, mas algumas discutiram temas específicos: ópera nacional, Instituto Nacional de Música e instituições musicais brasileiras. Aqui a presença de Macedo não destoa das de outros compositores, já que são abordados nomes menos conhecidos como Frederico Nascimento, Carlos de Mesquita, Elpídio Pereira e Delgado de Carvalho. No entanto, a inclusão de Macedo não deixa de ser sinal de que o compositor possuía certa notoriedade e reconhecimento.

Rodrigues Barbosa inicia seu relato a partir de uma experiência pessoal com Manoel Joaquim de Macedo, ocorrida há algum tempo:

São decorridos muitos anos depois que o conhecemos na cidade de Barbacena, em Minas Gerais. Recebeu-nos uma noite em sua casa, onde se encontravam alguns outros amigos e só se falou de música com o encanto que se desprende desse tema, quando todos votam culto à arte dos sons e visam o mesmo ideal. Quisemos ouvi-lo e ele não se recusou, confessando, entretanto, que há muito se desprendera do seu violino para ocupar-se de composição. Sua esposa sentou-se ao piano com simplicidade e modéstia e acompanhou-o com o senso íntimo da interpretação do solista que, se não estava em exercício, revelava, todavia, um artista apaixonado no modo como exprimia as frases. Ouvimos depois, numa redução para piano, o seu poema sinfônico dedicado a Floriano Peixoto.

É curioso percebermos que, até aqui, este é o único artigo no qual seu autor presenciou Macedo em ação ao violino. Note-se ainda que, ao aceitar pegar o violino, seguem-se observações/ senões do próprio Macedo (“ele não se recusou, confessando, entretanto, que há muito se desprendera do seu violino”) e do autor (“se não estava em exercício [Macedo], revelava, todavia, um artista apaixonado no modo como exprimia as frases”).

¹³ Até recentemente esquecido, o texto foi encontrado pelo pesquisador Paulo Castagna no início dos anos 2000. Ele produziu um estudo crítico e sua transcrição em 2007.

Ainda se lembrando do sarau na casa de Macedo, Rodrigues Barbosa segue o texto abordando o inevitável assunto da ópera *Tiradentes*, e acaba no artigo do *Indépendance belge*:

Nessa noite Macedo falou-nos da ópera *Tiradentes* que estava escrevendo com muito amor e carinho. Nesse trabalho contava ele deixar todo o seu entusiasmo, todo o seu ardor de artista, dando vida palpitante, na cena lírica, a tantas personagens que se sacrificaram em Minas por um ideal de liberdade.

No concerto de música brasileira dado em Bruxelas por Alberto Nepomuceno, que dirigia a orquestra, na véspera da abertura da Exposição, em 1910, foram executados trechos da ópera *Tiradentes*. Dado o interesse que nesse momento despertava a música de Manuel Joaquim de Macedo, publicou a *Indépendance belge* o seguinte artigo, que traduzimos:

A partir daí, o texto segue com a crítica publicada no *Indépendance* especificamente sobre Macedo. A transcrição é exatamente igual à do *Estado*, e o texto termina com a seguinte consideração:

É certo que o Sr. Manuel J. de Macedo recebeu auxílios do seu Estado, assim como da União, para completar a sua obra e também é certo que jornais europeus se têm referido a essa ópera com muitos louvores; entretanto, os anos se têm passado e a ópera *Tiradentes* ainda não teve a sua realização teatral.

Pelo relato de José Rodrigues Barbosa, ficamos sabendo que Manoel Joaquim de Macedo viveu não apenas em Juiz de Fora, mas também em Barbacena. Ficamos também sabendo que quem regeu o concerto do dia 22 de abril de 1910 foi o próprio Alberto Nepomuceno. De qualquer forma, como afirma Rodrigues Barbosa, os anos se passavam e *Tiradentes* não ganhava uma montagem completa – o que não aconteceria até a década de 1990.

Ao que parece – e excluindo-se as notas de falecimento – este é o último texto publicado sobre Macedo até sua morte.

1.2 Fortuna crítica

O nome de Manoel Joaquim de Macedo só aparece em nossa bibliografia musical após seu falecimento, em 1925. Naquela que é aceita como a primeira história da música brasileira publicada – *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* – de Guilherme de Mello¹⁴, não existem referências ao compositor. O livro, editado pela primeira vez na Bahia em 1908, traz diversas informações sobre o ambiente musical carioca da segunda metade do século XIX, incluindo a criação do Conservatório de Música, sua transformação em Instituto Nacional de Música e a atuação de diversos intérpretes e compositores como Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e Arthur Napoleão. Tal lacuna não chega a causar surpresa já que, conforme visto, até esta data Macedo era praticamente desconhecido fora do meio musical e mesmo a primeira menção a seu nome na imprensa aparece só em 1909. É importante registrar também que Macedo não aparece na extensa reflexão musical deixada por Mário de Andrade¹⁵.

Assim, a primeira menção ao nome de Manoel Joaquim de Macedo em livros consagrados da bibliografia musical brasileira está no clássico *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1547-1925)*, de Vincenzo Cernicchiaro, publicado em Milão em 1926. Sintomaticamente, Macedo não figura nos capítulos dedicados aos violinistas, mas sim no capítulo XVII, “Dei compositori brasiliani nell’arte lirica, sinfonica e da camera (1844-1889)”. Após afirmar que Macedo é dos violinistas mais valiosos, e que nasceu em Cantagalo em 1847, Cernicchiaro lança informações inéditas:

¹⁴ Foi consultada a segunda edição do livro, de 1947. No entanto, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo afirma no prefácio que “a 2ª edição que hoje aparece é uma reprodução literal do texto da 1ª, de 1908, publicada na Bahia, na Tipografia de São Joaquim. Somente alguns evidentes cochilos de revisão foram sanados. No mais aqui está o texto integral da famosa edição original” (p.VII).

¹⁵ Seu nome não consta em obras como *Ensaio sobre a música brasileira*, *Aspectos da música brasileira*, *Música, doce música*, *Pequena história da música* e nas coletâneas de artigo organizadas por outros autores *Música e jornalismo* e *Música final* (cf. detalhes na bibliografia deste trabalho).

Filho de pai brasileiro e mãe suíça, onde fez seus primeiros estudos de violino, para depois completá-los com resultados esplêndidos em Bruxelas, sob a direção do célebre chefe de escola Henry Vieuxtemps e de Léonard. Este último o proclamou um de seus melhores alunos e não hesitou indicá-lo como primeiro violino na orquestra do teatro Covent Garden, em Londres. Naquela cidade ele fazia seus estudos de harmonia e contraponto, sob a direção de outros mestres não menos ilustres, e, por último, com Fétis, de composição¹⁶.

Macedo então era filho de mãe suíça e havia dado seus primeiros passos no instrumento naquele país, transferindo-se depois para a Bélgica, onde fez os estudos já conhecidos. Porém, teria ainda estudado harmonia e contraponto em Londres, com ilustres professores. Cernicchiaro é o primeiro a mencionar a opereta *Antonica da Silva*, com libreto de seu tio Joaquim Manuel de Macedo e que havia sido levada à cena em 1880. Tratando da recepção dos críticos à obra, ele ensaia uma explicação de por que Macedo havia se retirado do Rio de Janeiro para viver em cidades menores como professor, afirmando que, caso tivesse continuado na capital do Império, teria se tornado um dos mais renomados compositores da época:

Como compositor, apresentou-se com um trabalho intitulado "Antonica da Silva", com libreto de seu ilustre tio, escritor renomado, J. Manuel de Macedo, no Teatro Phenix Dramática, 1880.

A crítica da época se referiu a este trabalho como carente de originalidade, deficiente pela incerteza no desenvolvimento e timidez na instrumentação.

Não podemos concordar com a opinião supracitada, uma vez que o mérito na arte de escrever de Macedo corresponde ao dos mais hábeis e treinados compositores de seu tempo. E diga-se a verdade que estes e outros maus juízos sobre o mérito do claríssimo compositor em questão fizeram com que ele se mudasse para os centros do interior mesquinho, dedicando-se, como foi dito, ao ensino, enquanto que se

16 "Figlio di padre brasiliano e madre svizzera, ove fecce i suoi primi studi di violino, per poi terminarli con splendidi risultati, a Bruxelles, sotto la guida del celebre capo scuola Enrico Vieuxtemps e di Léonard. Quest'ultimo lo proclamò uno dei suoi migliori allievi e non esitò ad indicarlo come primo violino solista nell'orchestra del teatro Covent Garden di Londra. In detta città egli compiva gli studi dell'armonia e del contrappunto, sotto la direzione di altri non meno illustri maestri, e, per ultimo, col Fétis, per la composizione.", Vincenzo Cernicchiaro, *Storia della musica nel Brasile*, p. 314.

tivesse se estabelecido na capital do Império, teria, sem dúvida, atingido um grau distinto entre os mais renomados compositores do período¹⁷.

Cernicchiaro elogia vivamente as obras de Macedo, que em 1910 eram cerca de 300, e que se distinguiam “pelas claras e boníssimas combinações harmônicas, nas quais se percebe a influência das boas escolas”¹⁸. Na sequência, ele afirma que entre suas obras figuram oito concertos para o seu instrumento – sendo então o primeiro a afirmar que se trata de oito concertos para violino. Segue citando algumas de suas obras, como uma sonata para piano, a *Marcha triunfal* dedicada a Floriano Peixoto e a ópera *Tiradentes*, “da qual se fala tão bem”. Relembra o concerto de Bruxelas no qual o prelúdio foi ouvido pelo rei da Bélgica, afirmando, no entanto, que o concerto teria ocorrido a 4 de agosto de 1910, e não a 4 de abril. Na sequência, mais novas informações:

Para apoiar o compromisso corajoso e difícil do velho mestre, o Estado de Minas Gerais contribuía com uma boa quantia de dinheiro, para que a dita ópera fosse por ele orquestrada sob influência de bons efeitos orquestrais, em Bruxelas, para onde partiu em 1913.

Opiniões hostis disseram que a ópera foi na verdade orquestrada pelo maestro De Gref [sic]. Mas para destruir tal mentira vale o juízo do ilustre maestro francês Jules Massenet, que agradecendo o envio de um ‘Álbum’ de composições de Macedo (1887), assim escreveu: ‘Notei neste seu trabalho muita habilidade e vivacidade. A

17 “Come compositore, si presentò con un lavoro intitolato: “Antonica da Silva”, su libretto dell’illustre suo zio, scrittore di bella rinomanza, J. Manoel de Macedo, datosi al teatro Phenix Dramatica, 1880. / La critica del tempo tacciò questo suo lavoro come privo di originalità, come deficiente per incertezza nello svolgimen’to e timidezza nella strumentazione. / Non possiamo concordare colla surriferita opinione, giacchè il merito nell’arte di scrivere del Macedo fa riscontro con quello dei più abili ed addestrati musicisti compositori del suo tempo. E dicasi il vero, questi ed altri non buoni giudizi sul merito del chiarissimo compositore in parola, fecero sì che egli si trasferisse ai centri meschini dell’interno, dedicandosi, come si disse, all’insegnamento, mentre, se fermato si fosse nella capitale del’impero, avrebbe, senza dubbio, raggiunto un grado distinto tra i più rinomati compositori dell’epoca.” Vincenzo Cernicchiaro, *op.cit.*, p.314.

18 “per le chiare e buonissime combinazioni armoniche, e nei quali traluce l’influenza delle buone scuole”, Vincenzo Cernicchiaro, *op.cit.*, p.314.

execução instrumental com orquestra deve produzir uma sonoridade belíssima e poderosa¹⁹.”

Ele afirma corretamente que o governo de Minas Gerais é que patrocinara a segunda viagem de Macedo a Bruxelas, para instrumentar a ópera. No entanto, erra ao afirmar que ele teria partido para lá apenas em 1913. Vale guardar a informação de que “opiniões hostis” haveriam dito que a ópera havia sido na verdade orquestrada pelo “maestro De Greef”, pois o assunto retornará adiante. Cernicchiaro termina citando os já conhecidos elogios a Macedo feitos por Massenet e Joseph Joachim.

Vincenzo Cernicchiaro não deixa claro se chegou a conhecer pessoalmente o compositor. Faz vivos elogios à sua obra, mas não revela de onde retirou as informações que apresenta aos leitores, algumas das quais surpreendentes e até então nunca reveladas, como a ascendência materna suíça e a vivência nesse país, onde teria iniciado o estudo do violino.

Em 1942, Renato Almeida lança a segunda edição de sua *História da música brasileira*, bastante ampliada em relação à primeira, de 1926. Macedo aparece no capítulo “A música brasileira de inspiração europeia”, no subcapítulo “outros compositores”. Também são dedicados subcapítulos a Leopoldo Miguèz e a Henrique Oswald. Almeida afirma que foram muitos os compositores brasileiros da segunda metade do século XIX que estudaram na Europa e fizeram uma arte dentro das tendências internacionais, e “mesmo quando

¹⁹ Ad appoggiare l'ardua impresa del valoroso e vecchio maestro, lo Stato di Minas Gerais contribuiva con una buona somma di denaro onde la sovradetta opera fosse da lui strumentata sotto l'influsso dei buoni effetti orchestrali, in Bruxelles, per dove partiva nel 1913. / Opinioni ostili dissero che l'opera fu invece orchestrata dal maestro De Gref. Ma a distruggere simile menzogna valga il giudizio dell'illustre maestro francese Giulio Massenet, il quale ringraziando l'invio di un "Album" di composizioni di Macedo (1887), così rispondeva: "Notai nel suo pezzo molta abilità e brio. L'esecuzione strumentale con orchestra deve produrre una bellissima e poderosa sonorità.", Vincenzo Cernicchiaro, *op. cit.*, p.314.

buscando assuntos brasileiros, desconhecera a nossa musicalidade". Por isso, esses compositores haviam caído no esquecimento.

É o caso de Manuel Joaquim de Macedo, sobrinho do autor da *Moreninha*, que realizou uma obra numerosa e de qualidades louváveis, a julgar pelo juízo da própria crítica estrangeira, mas é hoje nome inteiramente desaparecido. Quando Nepomuceno regeu, em Bruxelas, na Exposição de 1910, concertos de música de autores brasileiros, teve ensejo de dar trechos da sua ópera *Tiradentes*, que foram elogiados pela originalidade da concepção e técnica aprimorada. Essa ópera foi escrita sobre livreto de Augusto de Lima e é um canto lírico em louvor dos heróis da inconfidência. Vários musicistas de mérito se manifestaram de maneira muito lisonjeira para com a ópera de Macedo, que aliás nunca foi representada.

Nasceu Manuel Joaquim de Macedo na cidade de Cantagalo, estado do Rio de Janeiro, tendo estudado em Bruxelas, frequentando o curso de harmonia de Fétis e os de violino de Léonard e Vieuxtemps, sendo que este muito apreciava o discípulo brasileiro a ponto de indicá-lo para primeiro solista do Covent Garden, de Londres. Findos os estudos na Europa, voltou Macedo ao Brasil em 1871, tendo sido nomeado para a Capela Imperial. Entre nós, começou a trabalhar ativamente, tendo produzido cerca de 300 composições de vários gêneros, mas que raramente foram executadas, talvez pela modéstia do artista. Teve ensejo de voltar a Bruxelas, para cuidar da orquestração da sua ópera, recebendo sempre auxílios dos governos federal e fluminense, empenhados em facilitar ao artista a conclusão de seu trabalho.

Faleceu em 1925, ficando sua obra pouco conhecida a tal ponto, que dela não se pode fazer juízo seguro²⁰.

Conforme se pode perceber, as informações de Renato Almeida provêm de algumas das fontes anteriormente apresentadas. Parece claro que, nesse caso, o autor não realizou pesquisas próprias e, mais ainda, que não conhecia nem mesmo a obra de Macedo. Honesto, afirma que, de tão pouco conhecida, é difícil estabelecer algum juízo sobre sua obra.

²⁰ Grifos nossos.

Também em 1942 foi lançado *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*, de Maria Luiza Queiroz Amâncio dos Santos, ou Iza Queiroz Santos. Além de tratar da música em Portugal e dos primórdios da música no Brasil, incluindo a música popular – como era praxe entre alguns autores, como Guilherme de Melo e Renato Almeida – ela chega até a criação do Instituto Nacional de Música, no final do século XIX. O livro, rico em informações documentadas, ainda traz um capítulo dedicado aos “Hinos e marchas patrióticos do Brasil e Portugal”.

O quinto capítulo se inicia com um “Suplemento biográfico dos músicos que influíram em nossa cultura musical do XVI ao XIX século”, e nele há um verbete dedicado a Manoel Joaquim de Macedo. Apesar de conter revelações importantes, ele também possui algumas imprecisões:

Nasceu em 1842 na cidade de Cantagalo, estado do Rio de Janeiro. Fez sua educação artística na Bélgica; foi discípulo de violino de Vieuxtemps, em cujo curso laureou-se com medalha de ouro; estudou harmonia, contraponto e fuga com Fétis e Massenet. Fez uma *tournee* artística pelas principais capitais europeias, logrando sempre grande êxito suas exibições de violino. Foi *spalla* da orquestra do Covent Garden, de Londres, cujo contrato era vantajoso; dele, contudo, desistiu para prosseguir sua vida de concertista.

Chamado ao Brasil por S.M. D. Pedro II, dedicou-se daí em diante à composição. Com o advento da República, o inspirado compositor retirou-se para o estado de Minas Gerais, onde produziu músicas de vários gêneros; partiu depois para a Europa e lá continuou a sua obra, ditada sempre por fertilíssima inspiração. Seu trabalho, porém, de maior vulto, é a ópera *Tiradentes*, cujo libreto é da autoria do grande escritor Augusto de Lima. Deste grande poeta brasileiro disse Carlindo Lellis na sua Conferência, pronunciada na Federação das Academias de Letras do Brasil, falando de sua excepcional inclinação, não só para a poesia como para a música:

“Músico, vendo e sentindo em todos os sons a harmonia das coisas, wagneriano em todos os seus nervos e em toda a potencialidade de seu cérebro, Augusto de Lima pensou um dia em compor uma ópera de estilo, que perpetuasse um grande episódio patriótico e ao mesmo tempo dramático em nossa história. Assim, dentro de Vila Rica, no cenário da tragédia maior de nossa história, ele compôs em versos grandiosos o libreto *Tiradentes*, dividido em quatro atos; a ópera é de autoria de Manoel de Macedo; 10 anos levou o

maestro a amalgamá-la com o enredo, aí condensando todo o potencial de sua inspiração, que tinha efetivamente a amplitude da natureza onde os quadros desse grande drama se desenrolaram. Começou-a no Brasil e a concluiu na Bélgica, o centro do seu aperfeiçoamento artístico.”

No Teatro La Monnaie, de Bruxelas, em 1912, foi levada a profonia e vários outros trechos da ópera de Macedo, sendo muito aplaudidos; o rei Alberto que os assistiu, felicitou-o pelo êxito dessa exibição.

O maestro Macedo recebeu nessa ocasião a proposta de uma empresa lírica para a montagem e representação de sua ópera, cujo libreto já fora vertido para o francês e inglês. Se não fora a grande guerra e a invasão da Bélgica, que obrigaram Macedo a refugiar-se em Londres, onde viveu acabrunhado e sem recursos financeiros, não podendo levar adiante obra de tão grande responsabilidade, talvez este trabalho, duplamente grandioso, já tivesse deslumbrado plateias civilizadas do velho e do novo mundo.

Faleceu Macedo no Brasil em dezembro de 1926.

Segundo a autora, Macedo teria nascido em 1842, portanto alguns anos antes da data até então estimada (1847/48) e teria excursionado pelo Europa como violinista, informação até agora desconhecida. Outra informação até então inédita é a de que Macedo teria sido também aluno do compositor francês Jules Massenet²¹. Ela não apenas menciona sua passagem pelo Covent Garden como fala de um contrato, e afirma que foi Macedo quem abriu mão do posto, para atuar como concertista. Na sequência, diz que ele foi chamado ao Brasil por D. Pedro II, o que faz sentido quando pensamos que ele foi nomeado mestre da Capela imperial. Iza Queiroz menciona outro fator para que Macedo tenha se retirado do Rio de Janeiro para Minas Gerais: o advento da República e consequentemente a troca de poder. Talvez aqueles que o apoiavam durante o regime monárquico agora pouco poderiam lhe oferecer. No entanto, o certo é que algum tempo depois Macedo voltou a cair nas graças do poder, já que na década de 1910 ele está novamente em Bruxelas participando de eventos oficiais. Já a conferência de Carlindo Lellis

²¹ Jules Massenet (1842-1912) foi um influente professor do Conservatório de Paris, mas apenas a partir de 1878 passou a dar aulas na instituição. Onde e quando teria Macedo tido aulas com o compositor francês?

coloca praticamente toda a responsabilidade pela criação da ópera *Tiradentes* no escritor Augusto de Lima, que também seria músico e a havia idealizado já como uma ópera dividida em quatro atos. Também surpreende o penúltimo parágrafo, que revela que Macedo possuiria um suposto contrato para apresentar sua ópera na Europa, e que o libreto estaria inclusive traduzido para o inglês e o francês. Tal empreitada teria naufragado por conta da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que também teria levado Macedo a se refugiar em Londres.

Outro autor que se ocupou de Macedo foi Flausino Vale (1894-1954). Flausino foi igualmente violinista e compositor e tem a particularidade de ter aprendido violino com um aluno de Macedo: seu tio Augusto Campos. É de se crer que Augusto Campos tenha aprendido violino durante o tempo em que Macedo viveu em Barbacena, já que lá residia toda a família de Flausino Vale. Em seu livro *Músicos mineiros*, de 1948, resultado de uma palestra comemorativa ao cinquentenário da cidade de Belo Horizonte, ele assim se manifesta sobre o compositor:

Filho de Cantagalo, estado do Rio, onde nasceu em 1847. Este compositor e insigne violinista pode ser considerado mineiro, como ele mesmo se dizia, porque viveu longos e dilatados anos em Juiz de Fora e Barbacena, tendo deixado ilustres discípulos de harmonia, piano e violino. Macedo se fez na Europa. Foi discípulo de quatro gigantes do arco: Joachim, Léonard, Vieuxtemps e Bériot. Uma feita substituiu Bériot num concerto, tendo tocado em um autêntico Stradivarius do grande mestre belga.

Ocupou lugar de primeiro violino na orquestra do Covent Garden de Londres. Dedicou seu 8º Concerto ao célebre violinista austríaco Joachim, que, conforme confessou, teve de depor o arco vencido ante tamanhas dificuldades.

Possuo dele dois trabalhos, em manuscrito, para violino e piano, lindíssimos e difícilísimos, dignos da assinatura de um Wieniawski: Fantasia sobre a Marta, de Flotow, e Variações sobre temas de Maniuski; foram-me emprestados por dona

Branca de C. Vasconcelos, os quais copiei, sendo o segundo a ela dedicado, como a uma de suas mais brilhantes discípulas.

Há dele, também, publicado, um precioso álbum de peças para piano, e um Poema Sinfônico, para dois pianos, dedicado a Floriano Peixoto.

Sua obra prima, no entanto, é a ópera *Tiradentes*, com libreto do poeta Augusto de Lima. Na Europa e no Brasil já foram executados trechos dela, com grande agrado dos ouvintes e rasgados elogios dos entendidos. É talhada em urdidura wagneriana. Os originais, magnificamente escritos à mão, estão no Conservatório Mineiro, tendo permanecido durante algum tempo na Rádio Inconfidência.

É pena que até hoje não tenha sido montada esta ópera, sabido que uma criação destas torna um país mais conhecido extra-muros que uma dúzia de ministros. Carlos Gomes, Guiomar Novais, Villa-Lobos, Bidu Sayão têm sido os nossos melhores embaixadores perante o mundo.

Macedo morreu em 1925 em Cataguases, tendo seus funerais sido feitos a expensas do Estado, por deliberação do presidente Melo Viana.

Como também era violinista, Flausino dá destaque a esse instrumento, seja quando fala sobre as obras de Macedo ou sua atuação como instrumentista. Como novidade, surge o fato de que Macedo teria substituído Charles de Bériot num concerto, tocando no Stradivarius do compositor francês. Além disso, o oitavo concerto para violino de Macedo teria sido dedicado a Joseph Joachim, e este por sua vez teria se declarado vencido frente às dificuldades da peça (!).

Manoel Joaquim de Macedo não é citado em *Música e músicos do Brasil*, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, editado em 1950. Porém, em sua obra seguinte, *150 anos de música no Brasil* (1956), Macedo é lembrado no sexto capítulo ("Do teatro ao concerto. Vida musical brasileira na segunda metade do século XIX. Compositores brasileiros de coração europeu."), de forma breve:

Outro compositor que se ocupou de ópera mas que, vivendo longe dos grandes centros, tornou-se um verdadeiro desconhecido para a generalidade do público

brasileiro, é Manuel Joaquim de Macedo. Nasceu em Cantagalo, no estado do Rio de Janeiro, em 1847, e faleceu em Cataguases, no estado de Minas Gerais, a 3 de dezembro de 1925. Sua ópera *Tiradentes*, sobre um poema de Augusto de Lima, nunca foi representada; o autor trabalhou longamente nessa partitura, de sabor wagneriano, da qual apenas alguns trechos puderam ser ouvidos, em concerto, no Brasil e na Europa, sob a direção de Alberto Nepomuceno. Os músicos mineiros têm grande apreço por esse compositor, que teve sólida formação recebida em Bruxelas, onde estudou violino com Léonard e Vieuxtemps e harmonia com Fétis.

Como se pode perceber, tais dados são uma espécie de síntese das informações em comum nos relatos anteriores. Tal como o artigo do *Almanaque Garnier* de 1914 e o livro de Renato Almeida, os dados de Luiz Heitor nada acrescentam ao já sabido.

Mas vale fazer menção a outra publicação de Luiz Heitor, menos abrangente e quase 20 anos anterior aos *150 anos de música no Brasil*. Em *Relação das óperas de autores brasileiros*, de 1938, ele aborda brevemente a *Tiradentes*:

MANOEL JOAQUIM DE MACEDO

(1847-1925)

19. TIRADENTES – 4 atos. Libreto de Augusto de Lima. Nunca foi cantada. O argumento, como o título indica, é o episódio máximo da Inconfidência Mineira. Conheço, somente, trechos desta ópera. São discretos. Flausino do Valle assegura-me que ela “é de perfeita urdidura wagneriana”. A partitura se encontra religiosamente conservada na Rádio Inconfidência, do Estado de Minas Gerais. O poema foi publicado, em 1897, na Revista do Arquivo Público Mineiro e, recentemente, em volume, pelos filhos do ilustre acadêmico.

Luiz Heitor não menciona Macedo nem na introdução (em que destaca vários nomes de autores de óperas) nem no capítulo suplementar final de seu trabalho. Nele também não consta a opereta *Antonica da Silva*. E, diferentemente do trecho anterior, aqui temos a confissão de que o autor conhecia “trechos da ópera” e que os mesmos eram “discretos” – o que, exatamente, Luiz Heitor queria dizer com tal adjetivo?

Um ano antes de *Storia della Musica nel Brasile*, de Vincenzo Cernicchiaro – portanto em 1925 – Américo Pereira lançava a monografia *O maestro Francisco Valle*, pelas oficinas gráficas do jornal “A Noite”, do Rio de Janeiro. A obra foi transformada em livro em 1962 e nele consta uma nota biográfica sobre Manoel Joaquim de Macedo²².

Macedo é citado primeiramente à página 20, quando Américo Pereira dá a notícia de que um sexteto para instrumentos de arco de Francisco Valle havia sido executado em primeira audição dia 27 de junho de 1890, no Rio de Janeiro, no concerto do violinista mineiro J.M. Campos, “discípulo de Manoel Joaquim de Macedo”. Essa menção dá ensejo a uma extensa nota, no final, na parte dos “aditamentos”. Segundo Pereira, Macedo nascera em 1850 em Cantagalo, “mas passou a maior parte de sua vida no Estado de Minas Gerais, considerando-se mineiro de coração”²³. A partir de então, o que a nota de Américo Pereira faz é repetir, quase que *ipsis litteris*, aquela primeira notícia apresentada neste capítulo, de autoria de Artur de Azevedo, publicada em 1909 no *Almanaque Garnier*. Pereira observa inclusive a mesma ordem de informações e a mesma disposição de parágrafos. Inicia com a ida de Macedo para Bruxelas, seus estudos com os célebres mestres Léonard, Vieuxtemps e Fétis – adicionando apenas que Macedo teria ainda ganho medalha de ouro no concurso do Conservatório de Bruxelas. Após falar do retorno de Macedo ao Brasil, em 1871, e da nomeação de mestre da Capela Imperial, ele afirma:

Naquele tempo nosso meio musical era, o que ainda é hoje, nada acolhedor para os verdadeiros artistas homiziados em sua modéstia e retraimento. Contudo ele não

²² Ainda que a data original do documento seja 1925, optamos por apresentar este registro biográfico considerando a data de sua segunda publicação, 1962, por haver fortes indícios de que esta nova edição acrescenta dados novos. Prova disso é que na nota referente a Manoel Joaquim de Macedo, Américo Pereira cita o que diz Cernicchiaro sobre este compositor. Tendo o livro de Cernicchiaro sido editado em Milão em 1926, fica evidente que esta informação foi adicionada apenas na segunda edição. Além disso, não localizamos a primeira edição.

²³ Américo Pereira, *O maestro Francisco Valle*, p.77.

teria saído do Rio, se não fosse compelido, para viver, a procurar outro clima, indo residir em Minas Gerais (1883).

O maestro Macedo, cuja desambigação, simplicidade e quase exílio no grande estado montanhês, fizeram-no interromper os seus sucessos, não se deixou vencer, entretanto, pelo desânimo, continuou a revelar seu talento e o seu grande saber, entregando-se à sua atividade preferida: a composição.

Já Artur de Azevedo, como vimos, afirmava no *Almanaque Garnier* de 1909:

Todos sabem o que era naquele tempo e o que ainda é hoje, infelizmente, o nosso meio musical; entretanto. Macedo não sairia do Rio de Janeiro se não fosse obrigado, para viver, a procurar outro clima.

Se essa espécie de desterro interrompeu a série dos seus sucessos, de modo algum lhe enfraqueceu o talento, e o mestre continuou a manifesta-lo pela sua atividade preferida: a composição.

A nota de Américo Pereira só se “descola” do texto de Artur de Azevedo em dois momentos. No primeiro, o autor enumera as obras editadas de Macedo que podiam ser localizadas na Biblioteca Nacional (e que também enumeraremos adiante), “sob os cuidados da dedicada e competente musicista Mercedes Reis Pequeno”. Além de enumerar essas obras, ele adiciona a informação de que a casa Teodoro Goetze, de Juiz de Fora, “publicou ainda outras composições do maestro Macedo, como *Un jour du printemps (Romance sans paroles) op.159*”. Finalmente, Pereira cita a opereta *Antonica da Silva*, narrando seu enredo. Aí então recorre a Cernicchiaro, repetindo que “a crítica do tempo tachou esse trabalho como destituído de originalidade literária, como deficiente pela incerteza no desenvolvimento da música e timidez na instrumentação”. Porém, afirma na sequência que Cernicchiaro teria assistido a apresentação (algo que o próprio Cernicchiaro em nenhum momento afirma em seu livro) e reitera a opinião desse autor, em favor de Macedo, que se equipararia “com os mais hábeis compositores de seu tempo”. Ele encerra este trecho afirmando que “a notoriedade do maestro Manoel Joaquim de Macedo resultou, principalmente, das composições em que transparecem novidades de inspiração

e acentuado gosto clássico. Poucas vezes o público pôde aplaudi-lo no encanto mágico do violino, que para ele não tinha segredos”. Nesse momento a nota de Américo Pereira volta a reproduzir o texto de Artur de Azevedo, no ponto em que o tinha deixado, e segue citando os elogios que várias personalidades do meio musical teriam feito a Macedo: Jules Massenet, Joachim e Rafael Diaz Albertini. A estes, ele acrescenta ainda um elogio que teria vindo de “um dos mais competentes mestres europeus, Arthur De Greef”, a respeito da ópera *Tiradentes*. Essa citação serve para retomar o texto de Azevedo, que justamente segue tratando de *Tiradentes*. Em ambos, afirma-se que Tiradentes é “sua obra definitiva, o supremo esforço a que seu espírito ascendeu”. Pereira acrescenta ainda que “Não fora a guerra de 1914, a ópera *Tiradentes*, montada sob os auspícios do Rei Alberto I, teria a sua estreia no Teatro La Monnaie, estando já o libreto traduzido para o francês, em versos, por Victor Orban”.

Finalmente, Pereira encerra remetendo-se à opinião de Artur de Azevedo “inserta à pág. 348 do *Almanaque Garnier* de 1909” e que enfatizava a modéstia de Macedo. O último parágrafo da nota de Américo Pereira é o seguinte:

Por sua excessiva modéstia, vivia ignorado, no município de Leopoldina, no Estado de Minas, pobre e lutando com as maiores dificuldades, a dar lições de piano, violino e canto, de fazenda em fazenda ou na cidade, quando não realizava concertos de música vocal e instrumental, como os que organizou com Francisco Valle, em Juiz de Fora, no Teatro Novelli, a 18 de outubro de 1891 e 26 de janeiro de 1893.

Para encerrar esse passeio cronológico pela bibliografia musical brasileira, vale ainda mencionar duas tradicionais histórias da música, escritas na segunda metade do século XX. Na *História da música brasileira*, de Bruno Kiefer, o nome de Macedo aparece na última página, no final da seção “outros compositores”, de forma bastante sucinta: “No Rio de Janeiro pode-se registrar ainda a presença de Manoel Joaquim de Macedo, sobrinho do autor da *Moreninha*”. Na *História da Música no Brasil*, de Vasco Mariz, o compositor não é mencionado uma única vez.

A análise e cotejamento dessas diferentes fontes revela algo que, se não é inusual em nossa bibliografia musical, não deixa de ser espantoso. Tirando um ou outro dado adicional, verifica-se que a fonte de informações sobre a qual nasceram os relatos acerca da vida e obra de Manoel Joaquim de Macedo (pelo menos até a década de 1960), foi um único artigo, publicado em 1909 por um autor desconhecido, que por sua vez dizia estar reproduzindo um texto de Artur de Azevedo – que, aliás, já se encontrava morto quando de sua publicação.

Fica claro que pouco do que foi dito estava embasado em fatos documentais, e que na maioria dos casos os autores nunca tinham entrado em contato com a obra de Macedo. Fica ainda evidente que, uma vez lançada a informação, esta era reproduzida sem grandes checagens ou questionamentos, tendo alguns autores no máximo deixado transparente o fato de que os dados eram de segunda mão – enquanto outros ainda “adaptavam” ou mesmo “aumentavam” feitos, na tentativa de consagrar o autor.

Se estas obras fossem olhadas separadamente ou sem que se fizesse essa relação direta, a presença de Manoel Joaquim de Macedo poderia ser definida como enigmática. Afinal, os textos relatam realizações impressionantes, ao mesmo tempo em que mostram um autor que passou a vida toda praticamente desconhecido.

1.3 Descobertas recentes

Dois trabalhos recentes são essenciais para precisar algumas passagens biográficas e também trazer dados desconhecidos à luz de documentação até então inédita.

No livro *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro* o pesquisador André Cardoso traz informações importantes, como as circunstâncias da nomeação de Macedo como mestre da Capela Imperial do Rio de Janeiro. No capítulo IV, em que trata dos mestres que trabalharam entre 1866 e 1899, Cardoso dedica um subcapítulo a Macedo, intitulado “Manoel Joaquim de Macedo: mestre de direito, mas não de fato”. Ele explica que o trabalho de regência nas cerimônias da Capela deveria ser executado por dois mestres que se revezariam semanalmente. No entanto, desde 1865, com a morte de Francisco Manoel da Silva, um dos postos permanecia vago. Após 14 anos trabalhando com um só mestre, a Capela Imperial nomeou Manoel Joaquim de Macedo. Note-se que foi o próprio quem solicitou sua nomeação através de documento não datado encaminhado ao imperador em 1879:

Senhor!

Manoel Joaquim de Macedo, sabendo que, conforme o Regimento de Estatutos da Capela Imperial devem haver nesta dois mestras de capela, e que atualmente dá-se o fato de achar-se não provido um dos respectivos lugares, e supondo-se habilitado para exercê-lo, deseja merecer a graça dessa nomeação e por isso muito respeitosamente

P. a Vossa Majestade Imperial que se digne assim ordenar

E.R.Mce.

Manoel Joaquim de Macedo²⁴

André Cardoso retoma alguns dos principais fatos da vida de Macedo contrapondo informações de autores que acabamos de analisar. Mas o importante é que fica aqui registrado que em 1879, ou seja, oito anos após a data apontada como sua volta da Europa, Macedo foi designado mestre da Capela Imperial. Tendo sido nomeado por decreto em 20 de setembro de 1879, Cardoso dá a intrigante informação de que Macedo nunca atuou efetivamente e nem sequer chegou a tomar posse do cargo.

²⁴ André Cardoso, *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, p. 145.

Essa situação criou problemas para o outro mestre de capela, Hugo Bussmeyer, a quem era exigido pelo Ministério que devolvesse o salário acumulado a partir da nomeação de Macedo²⁵. Em documento encaminhado ao ministro dos negócios do Império, em 11 de dezembro de 1879, Bussmeyer solicita continuar acumulando as funções e os salários dos dois postos de mestre de capela até a efetiva posse de Manoel Joaquim de Macedo. Cardoso cita o documento em que Bussmeyer toma tal atitude e informa que a questão foi decidida favoravelmente a este, “que continuou acumulando funções e salários durante muito tempo, pois Manoel Joaquim de Macedo jamais tomou posse de seu cargo”. O pesquisador afirma também que são desconhecidos os motivos pelos quais Macedo nunca tenha assumido suas funções, mas levanta uma hipótese a partir do sucesso de sua opereta *Antonica da Silva*, hoje desaparecida²⁶. Por exemplares do *Jornal do Commercio* é possível saber que, até 19 de fevereiro de 1880, a peça teve um total de 19 apresentações. “Talvez aqui esteja um dos motivos que levaram Manoel Joaquim de Macedo a retardar sua posse como mestre da Capela Imperial. Às voltas com a produção de um espetáculo de opereta, que tem toda uma demanda de ensaios cênicos e musicais, deveria ter planos para tomar posse apenas após o término da temporada, o que de fato jamais aconteceu.” Seria esse motivo suficiente para essa estranha atitude, sendo que o próprio compositor havia solicitado sua nomeação ao imperador?

Ainda segundo André Cardoso, Macedo foi exonerado do posto de mestre de capela a 7 de janeiro de 1881. “Assim terminou a sua história na Capela Imperial: sem ter começado, sem ter dirigido uma só cerimônia ou composto uma única obra”.

Outra revelação que esse trabalho de Cardoso traz diz respeito ao final da vida do compositor e violinista. Em 1922, a esposa de Manoel Joaquim de Macedo, Cecília, envia

²⁵ Conforme explica André Cardoso, Hugo Bussmeyer acumulava as funções e os salários dos dois mestres de capela, já que uma das vagas até então não estava ocupada.

²⁶ O libreto da opereta, no entanto, se encontra no acervo da Funarte e pode ser baixado online em www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000121.pdf. Acesso em 20 de janeiro de 2014.

uma carta ao compositor Luciano Gallet que revelaria a situação do compositor. Conforme conta André Cardoso, "Gallet era professor do Instituto Nacional de Música e estava organizando uma espécie de centro de pesquisa sobre a música brasileira, para o qual solicitava dos mais diversos compositores e herdeiros de compositores, obras e referências biográficas"²⁷. É Cecília quem responde à carta enviada a seu marido:

Achando-se meu marido gravemente doente e impossibilitado de responder a estimada carta que V. Sa. lhe dirigiu, tomo a liberdade de o fazer, informando a V. Sa. que meu marido deixou ficar na Europa, com sua filha, todas as suas composições a fim de fazê-las ali conhecidas; e bem assim alguns artigos biográficos, críticos e noticiosos concernentes aos seus trabalhos. Nessas condições é-lhe pois impossível fornecer os dados que V. Sa. lhe pede, atualmente.

Muito sensibilizada e penhorada pelas atenções que V. Sa. dispensa a meu marido, subscrevo-me com toda consideração.

O documento revela que o compositor, três anos antes de falecer, já se encontrava bastante doente e impossibilitado de responder a Luciano Gallet. E traz uma informação bastante relevante para os pesquisadores que, atualmente, buscam pelas obras de Macedo – em sua maioria desaparecidas. Teria ele deixado as obras na Europa quando retornou de sua segunda estada em Bruxelas?

Finalmente, a última contribuição de André Cardoso para a reconstituição da trajetória de Macedo é a recuperação de um texto publicado em jornal na década de 1990. Em 1994, um longo artigo é publicado no jornal *Cataguases* (que é também a cidade em que Manoel Joaquim de Macedo faleceu), no dia 2 de janeiro, à página 9. Em "Maestro Macedo: 'o sol dos sons'"²⁸, Hélio Abranches inicia expondo seus propósitos e apresentando seu personagem:

²⁷ André Cardoso, *op. cit.*, p. 147. Agradeço a André Cardoso pelo envio de uma cópia da carta de Cecília de Macedo, bem como do artigo "Maestro Macedo: o sol dos sons", que será apresentado adiante.

²⁸ André Cardoso não utiliza o documento textualmente em seu trabalho, mas o artigo consta na bibliografia de seu livro.

Este presente artigo urge descobrir e valorizar, numa retomada de posição dentro da história de música lírica brasileira, a obra de um nome esquecido; Manoel Joaquim de Macedo.

Para tanto, Abranches começa a recuperar a biografia de Macedo, baseando-se nos dados já expostos aqui à exaustão: nascimento, viagem a Bruxelas, composições. E segue:

Do mesmo ponto de partida, em 1924, do levante de voz invocando apoio ao grande gênio musical que se encontrava em sérias dificuldades de saúde e finanças, esta redescoberta se subordina como marco inicial para resgate e homenagens ao grande maestro Macedo, ora pela passagem dos 70 anos de sua morte, ora pelos 150 anos de seu nascimento.

O tal “levante de voz invocando apoio ao grande gênio musical que se encontrava em sérias dificuldades de saúde e finanças”, que ocorrera em 1924, é esclarecido na sequência do texto, quando o autor diz que “lendo e relendo” exemplares do *Cataguases* de 1924 e 25, “em busca de novos indícios à efervescência cultural de nossa cidade”, topou inesperadamente com um editorial do jornal que tratava de Macedo, publicado sob o título “Um grande nome esquecido” no dia 17 de fevereiro de 1924, e que é então reproduzido. Após uma longa introdução que se inicia afirmando que “a civilização brasileira ainda é civilização de empréstimo”, que não reconhece seus valores nacionais, preferindo acolher qualquer bobagem vinda de Paris e que o momento é de “organizar a política para criar a nacionalidade”, o editorial aborda Macedo e sua ópera *Tiradentes* como exemplo de patriotismo e de gênio brasileiro. Informa a situação atual do compositor e passa a rever sua biografia. Além das informações de praxe, o apaixonado editorial traz dados bastante curiosos, como o de que Macedo, por ser pobre, construiu ele mesmo seu primeiro violino, e o de que foi com muito esforço (sem detalhar exatamente como) que ele conseguiu ir à Europa estudar. Na sequência revela dados que não coincidem com os da bibliografia já explorada neste capítulo: o de que Macedo teria ido a Portugal antes de seguir para

Bruxelas; o de que ele teria permanecido 16 e não nove anos na Europa; e o de que durante dez anos ele teria tido alguma atuação no “Conservatório de Liszt” (o Conservatório Franz Liszt, em Budapeste?) onde se tornara “maestro afamado”. Mais à frente, começa a comentar a ópera *Tiradentes*, afirmando que ela “provoca a admiração, seja pelo estilo, seja pela virtuosidade”. Passa a fazer considerações mais específicas e algumas bastante subjetivas, e na tentativa de voltar a seu pressuposto inicial – a de que a obra era perfeita como um elemento de afirmação de nossa nacionalidade – aproxima o enredo da ópera à situação da população brasileira daquele momento: “Algumas passagens de *Tiradentes* recordam os sofrimentos, a agonia, a dor de um povo que se encontra abatido, mas não vencido...” Quase ao final, reitera a situação modesta em que Macedo se encontrava no fim da vida.

Ao encerrar a citação do editorial, Hélio Abranches afirma que percebeu que aquele poderia ser o início de uma pesquisa fascinante. Na sequência ele reproduz a notícia do falecimento do compositor, publicada igualmente no *Cataguases* em dezembro de 1925:

“Faleceu a 1º do corrente no distrito de Sereno, desta Comarca, o maestro brasileiro cujo nome vai no alto desta notícia.

Morre o genial compositor sem ver montada a sua grande ópera *Tiradentes* que tantos elogios lhe mereceu na culta Europa, onde permaneceu durante alguns anos a expensas do governo.

Expirou o grande gênio, na paz bucólica do campo, em uma fazenda pertencente a parentes seus, isolado, sem as pompas e as honras devida aos que pelo talento elevaram a grande altura os países que nasceram.

Morreu paupérrimo aos 75 aos de idade, deixando viúva exma. d. Cecília Antunes de Macedo e uma filha de nome Catharina atualmente na Bélgica.

Deixa o inditoso maestro pronta para ser montada a sua grande ópera *Tiradentes*, cuja montagem deve custar cerca de cem contos de réis.

Certamente todos se lembram ainda dos grandes elogios que o maestro belga Degreff [sic] teceu ao nosso patricio, por ocasião da audição em Bruxelas de trechos da sua ópera, chegando aquele afamado compositor a afirmar que a ópera

Tiradentes, a julgar pelos trechos executados, era superior à ópera *Guarani* do grande Carlos Gomes.

Morrendo, portanto, agora, o genial artista, sem ter podido montar a sua ópera, parece-nos ser o caso do nosso governo mandar proceder a sua montagem entrando em acordo, para esse fim, com os herdeiros do falecido compositor, salvando assim uma preciosidade artística que vai concorrer fortemente para a elevação do nosso patrimônio de glórias na arte musical.

Paz à alma do inditoso maestro Manoel Joaquim de Macedo”.

Conforme o editorial do ano anterior já adiantava, Macedo encontrava-se com pouquíssimos recursos nos anos que antecederam sua morte – sobre a qual ao menos não resta dúvida de que ocorreu no dia 1º de dezembro de 1925, em Cataguases²⁹. A notícia afirma que o maestro teria 75 anos – portanto teria nascido em 1850 –, e que sua filha se chamava Catharina e vivia na Bélgica. Vale ainda notar que a mesma Europa (no caso, Paris) que mandava bobagens culturais a que aceitávamos como grandes realizações, agora era chamada de “cultura” para atestar a qualidade da ópera *Tiradentes* que, segundo o músico belga De Greef³⁰ (de novo um europeu) era “superior à ópera *Guarani* do grande Carlos Gomes”.

Hélio Abranches afirma que a última notícia que encontrou sobre Macedo datava de 4 de abril de 1926:

Em missão do benemérito governo de Minas esteve na cidade o maestro Francisco Nunes, competente diretor do Conservatório de Música de Belo Horizonte, que veio com o fim especial de levar com ele, como de fato levou, a ópera *Tiradentes*, composição e orquestração do genial compositor Manoel Joaquim de Macedo...

²⁹ Possui também a notícia do falecimento de Macedo publicada no jornal carioca *O Paiz*, dia 13 de dezembro de 1925.

³⁰ Já citado em alguns textos ao longo desse capítulo, o pianista e maestro belga Arthur De Greef (1862-1940) estudou no Conservatório de Bruxelas, e após diplomar-se foi aluno de Liszt em Weimar. Posteriormente, De Greef tornou-se professor do conservatório belga.

Assim ficamos sabendo das circunstâncias e data em que o manuscrito da ópera *Tiradentes* fora levado de Cataguases para o Conservatório Mineiro, em Belo Horizonte, ficando décadas esquecido no arquivo da instituição até ser reencontrado na década de 1980³¹.

O segundo trabalho recente que joga luz a outras passagens biográficas de Manoel Joaquim de Macedo é a dissertação de mestrado de Adonhiran Bernard de Almeida Reis³², *Edição do sexto concerto para violino e orquestra de Manoel Joaquim de Macedo*, defendida na UFRJ em 2012. Conforme o próprio título indica, o objetivo do estudo foi uma edição crítica do único dentre os oito concertos para violino de Manoel Joaquim de Macedo que está localizado (e que existe apenas em redução para piano). No entanto, esta edição é precedida por uma biografia do compositor baseada em novos documentos localizados pela pesquisa. Adonhiran Reis visitou a cidade de Cantagalo para consultar arquivos paroquiais, além de realizar contatos telefônicos e por email com instituições de outras cidades onde Macedo residiu, como Leopoldina, Barbacena e Cataguases.

Desta forma, Reis nos informa que Manoel Joaquim de Macedo Júnior – conforme aparece em sua certidão de casamento – nasceu em Cantagalo, Rio de Janeiro, filho do fazendeiro Manoel Joaquim de Macedo e de Catharina Rosa de Jesus. O casal também teve como filhos, além do caçula Manoel, Jeronymo, Antônio (nascido em 1837), Fortunata Rosa, as gêmeas Maria e Carlota (de 1842), Francisco (nascido em 1844) e Manoel Joaquim de Macedo, que nasceu no dia 25 de novembro de 1845 e foi batizado na igreja matriz de

³¹ Para maiores detalhes sobre esta “redescoberta” da ópera de Manoel Joaquim de Macedo, conferir o artigo de Sandra Loureiro de Freitas Reis, “A ópera *Tiradentes* de Manoel Joaquim de Macedo e Augusto de Lima”.

³² O trabalho de Adonhiran foi orientado por André Cardoso. Agradeço ao autor pelo envio de uma cópia do mesmo e pelas informações trocadas via e-mail.

Cantagalo em 23 de fevereiro de 1846. Fica assim desvendada a data de nascimento exata do compositor. Macedo pai falece em 1864 e em seu espólio o filho caçula é representado por seu irmão Jeronymo, pois Manoel Joaquim de Macedo se encontrava na Europa. “Manoel Joaquim de Macedo pai era um homem de certas posses, com uma situação confortável, pois além de mandar o filho estudar na Europa, possuía diversos bens listados no inventário, como terras, um relógio de ouro, além de alguns escravos³³”, escreve Adonhiran.

A ida e estada de Macedo na Europa pela primeira vez foi acompanhada pelo pesquisador por meio da bibliografia disponível – e já examinada aqui anteriormente. Ao questionar o porquê da não atuação do compositor como Mestre da Capela Imperial, após nomeado, Reis também especula sobre a opereta *Antonica da Silva*. Conforme relata :

Descrita nos jornais como uma espirituosa comedia-opereta, Antonica da Silva contou com uma ampla divulgação, com anúncios no Jornal do Commercio a cada representação, chegando às vezes a ocupar meia página do referido cotidiano. (...) O espetáculo teve como maestros ensaiadores Henrique Alves de Mesquita e F. Carvalho³⁴.

Adonhiran Reis acompanha as críticas que saíram logo após a estreia, realizada dia 29 de janeiro de 1880, no Theatro Phenix Dramática com a Companhia do Artista Heller. Além das considerações gerais, um artigo no *Jornal do Commercio* do dia 31 de janeiro dedica algumas linhas à música de Macedo:

A música, escrita pelo Sr. Manoel Joaquim de Macedo, violinista amador de merecimento, não prima pela originalidade; mas tem alguns trechos agradáveis ao ouvido. O acompanhamento, que por vezes é dialogado com o canto, denota a incerteza proveniente do pouco hábito de instrumentar. As coplas finais são o trecho mais gracioso e mais bem escrito de toda a partitura.

³³ Adonhiran Reis, *op. cit.*, p.10

³⁴ Idem, *ibidem*, p.12.

Com o estudo e a prática o sr. Manoel de Macedo pode vir a ser um compositor muito aproveitável³⁵.

Aqui está, portanto, um exemplo das críticas que Cernicchiaro rejeita, ao afirmar que a crítica da época julgou o trabalho “carente de originalidade, deficiente pela incerteza no desenvolvimento e timidez na instrumentação”. Tais juízos, no entanto, são logo em seguida rebatidos pelo autor, que tem Macedo como um dos músicos “mais qualificados e treinados de seu tempo”³⁶.

Reis também averigua que, em 1883, Manoel Joaquim de Macedo se muda para Leopoldina, em Minas Gerais, embora não se saiba o motivo³⁷. E, no dia 3 de julho de 1886, casa-se nessa mesma cidade com Cecília Antunes Pereira (a quem seu sexto concerto para violino é dedicado). “Não sabemos como se deu a aproximação de Macedo com sua esposa, porém sendo ela de importante família leopoldinense podemos arriscar que talvez Cecília Antunes Pereira tenha em algum momento sido aluna de piano do maestro, já que ela possuía certa intimidade com o instrumento”, afirma. Menos de dois anos depois, em 22 de março de 1888, nasce o primeiro filho do casal, Manoel Joaquim de Macedo Neto; e, em 4 de dezembro de 1889, nasce Catharina de Macedo.

Adonhiran Reis também conseguiu dados da atuação profissional de Manoel Joaquim de Macedo em Minas Gerais, e revela que ele era um autor popular nos salões de Belo Horizonte³⁸.

Como vimos, em 1909 Macedo chega ao Rio de Janeiro com o objetivo de embarcar para a Europa, onde iria orquestrar sua ópera *Tiradentes*³⁹. A partir de uma notícia do jornal

³⁵ *Jornal do Commercio*, 31 de janeiro de 1880 p.1, apud Reis, 2012, p.13.

³⁶ Vincenzo Cernicchiaro, *op. cit.*, p.314

³⁷ Conforme foi visto anteriormente, alguns autores afirmam que Macedo teria deixado o Rio de Janeiro por conta de “intrigas” ou ainda por seu estado de saúde.

³⁸ Adonhiran Reis, *op. cit.*, p.15. Exploraremos melhor essa atuação de Macedo no próximo capítulo.

³⁹ Retornaremos à ópera *Tiradentes* no capítulo III.

O Paiz, Adonhiran Reis especula que a obra deve ter sido iniciada possivelmente antes de 1896. Segue a notícia:

Pessoa que nos merece confiança escreve-nos a respeito da ópera *Tiradentes*, que o maestro Manoel Joaquim de Macedo está musicando com ardor em Barbacena. O nosso informante leu com interesse o libreto, do Dr. Augusto de Lima, e achou-o excelente como concepção teatral e brilhante como trabalho literário. Tendo ouvido alguns trechos da partitura, achou dignos de nota o canto sacro dos camponeses, o coro dos conspiradores e ainda um coro ao amor, mas é preciso notar que a parte musical está muito longe da conclusão e ocupará ainda muito tempo a inspiração do ilustre violinista, que por todos é geralmente conhecido⁴⁰.

Ao conseguir a subvenção do governo de Minas Gerais para orquestrar sua ópera na Bélgica, Manoel Joaquim de Macedo parte com a esposa Cecília, o filho Manoel e a filha Filuta. Lembremos que Adonhiran conseguiu averiguar o nascimento de apenas dois filhos de Macedo: Manoel, em 1888, e Catharina, no ano seguinte. Apesar de não ter encontrado nem a certidão de nascimento de Filuta nem um possível registro de óbito de Catharina, a possibilidade de serem a mesma pessoa, para Reis, “é pouco provável, pois em 1909 Catharina estaria completando 20 anos, e Filuta é descrita por Oscar Guanabarro como ‘criança de uns 13 anos talvez’, ao assistir um recital de piano da mesma”⁴¹.

Por meio de sua pesquisa, Adonhiran Reis também estabelece que Macedo retornou da Europa em 1922, quando vai residir em Cataguases, Minas Gerais. “Somente voltam ao Brasil o compositor, sua esposa, e ‘um filho de nome Manoel Joaquim de Macedo’⁴². Filuta teria ficado em Bruxelas, teoria reforçada por uma carta de Cecília de Macedo a Luciano Gallet”. Após seu retorno, tentou-se organizar uma montagem da ópera *Tiradentes* no Brasil, mas o estado de saúde do compositor era precário e, além disso, ele teria “ciúmes” de separar-se da partitura manuscrita:

⁴⁰ Jornal *O Paiz*, 8 de dezembro de 1896, p.2, apud Adonhiran Reis, p.19.

⁴¹ Adonhiran Reis, p.20.

⁴² BRASIL, Diário Oficial da União, 11 de fevereiro de 1923, p.4860, apud Adonhiran Reis, p.24.

O grande brasileiro que ocupa a atual presidência, o Dr. Arthur Bernardes mostrou desde o início do seu governo, o maior empenho, em que se coroasse a obra, exibindo-a no Teatro Municipal, no que era auxiliado pelo prefeito Alaor Prata e pelo empresário Machi, que já se havia prontificado para a montagem do grande drama lírico nacional. Não o permitiu, porém, o estado do enfermo, impossibilitado de presidir pessoalmente, como fazia questão, aos ensaios, dirigindo-os e regendo a orquestra.⁴³

Alguns meses após o falecimento de Macedo, dia 2 de dezembro de 1925, o estado de Minas Gerais lança a iniciativa da primeira execução da ópera *Tiradentes* em homenagem ao maestro, mas desconhece-se qualquer relato de que a ideia tenha se concretizado. A notícia, do jornal *O Paiz* do dia 8 de abril de 1926, afirma ainda que a “aludida ópera será musicada pelo maestro Francisco Nunes, tomando parte na execução cerca de quatrocentos professores”⁴⁴. É tentador especular o que o termo “musicada” significa exatamente nesse contexto, uma vez que a ópera estaria pronta. Pode significar, é claro, que o maestro Francisco Nunes assumiria a direção musical e/ou regência da montagem.

1.4 Obras localizadas

Conforme afirmam os autores explorados anteriormente, Manoel Joaquim de Macedo teria escrito entre 200 e 300 obras, que abarcaria variados gêneros musicais. No entanto, pouquíssimas dessas obras podem ser atualmente localizadas, e nestas destaca-se a presença do violino. Esta pesquisa conseguiu encontrar as que se seguem:

⁴³ BRASIL, 1925, p.6499, apud Adonhiran Reis, p.25.

⁴⁴ Adonhiran Reis, *op. cit.*, p.26

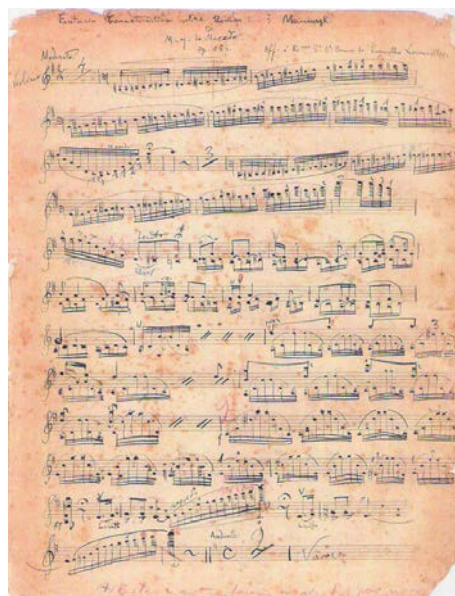
- Onze peças, sendo nove para piano e dois duos de violino e piano, editadas num conjunto intitulado *Album pour piano. Onze morceaux* (partitura editada). Rio de Janeiro, I. Bevilacqua & C., sem data de publicação⁴⁵. Cada peça leva um nome, uma dedicatória e um número de opus, a saber:

1. *Romance op.130*, para piano (dedicada a A. Tavares);
2. *Meditation – romance op.131*, para piano (dedicada Mlle. Levasseur);
3. *Berceuse op.135*, para piano (dedicada a Samuel de Rezende);
4. *Barcarolle op.136*, para piano (dedicada a M.J. de Macedo Júnior);
5. *Le poète – romance op.137*, para piano (dedicada a E.E. de Castro);
6. *Sonnet op.138*, para piano (dedicada a Catharina R. De Macedo);
7. *Rêverie op.150*, para piano (dedicada a Mme. Julia E. Da Fonseca);
8. *Valse-Scherzo op.128*, para piano (dedicada ao Dr. Belisário M. De Castro);
9. *Chanson Villageoise op.151*, para piano (dedicada a M. Le Dr. Ernesto Braga);
10. *Romance op. 145*, para violino e piano (dedicada a Melle. Eugenia Braga);
11. *Le Ruisseau op. 142*, para violino e piano (dedicada a Mr. E. Richard)

⁴⁵ Há cópias desse conjunto de obras na Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BN-DIMAS) e na Biblioteca Flausino Vale, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Além desse conjunto, são atualmente conhecidas as seguintes peças:

12. O *Sexto concerto – para violino com acompanhamento de piano op.134*, em partitura manuscrita⁴⁶;
13. *Fantasia sobre temas de Moniuszko op. 154* para violino e piano, em partitura manuscrita⁴⁷;
14. *Sonata pour piano op. 158* (partitura editada). Juiz de Fora, Theodoro Goetze⁴⁸;
15. O *Poema sinfônico op. 160* dedicado a Floriano Peixoto, numa partitura editada, em versão para dois pianos. Juiz de Fora, Theodoro Goetze⁴⁹;
16. A ópera *Tiradentes*, em quatro atos, em partitura manuscrita⁵⁰;
17. E a pequena canção *Una lacrima – romance para mezzo soprano (com acompanhamento de piano)*, sem número de opus e publicada no *Almanaque Garnier* de 1909.



Parte de violino da *Fantasia sobre temas de Moniuszko*, presente no acervo de Flausino Vale



Sonata para piano, capa da partitura editada em Juiz de Fora

⁴⁶ BN-DIMAS. Adonhiran Reis realizou uma edição digital da obra em sua dissertação de mestrado.

⁴⁷ Possui uma cópia desta obra, localizada no acervo de Flausino Vale.

⁴⁸ BN-DIMAS

⁴⁹ Idem, *ibidem*.

⁵⁰ Biblioteca Flausino Vale, Escola de Música da UFMG.

Há ainda a mencionada opereta *Antonica da Silva*, da qual, no entanto, apenas o libreto de seu tio, Joaquim Manoel de Macedo, está localizado⁵¹.

Vale notar que as obras localizadas – com exceção da ópera *Tiradentes* –, podem ser divididas entre: 1. Peças para piano; 2. Peças para canto e piano; 3. Peças para violino com acompanhamento de piano; 4. E peças nas quais o piano faz as vezes da orquestra (sendo que estas podem pertencer também a alguma das duas categorias anteriores). Além disso, todas elas estão compreendidas entre os opus de número 128 e 160 (a *Tiradentes* não possui opus), portanto devem ter sido escritas num período próximo. O intervalo entre o opus mais baixo e o mais alto soma 33 peças. Onde estariam todas as obras com opus inferior a 100 ou a 128? Teria Macedo realmente chegado a uma produção de 300 obras – significando então que ele teria composto diversas outras após iniciar a ópera *Tiradentes*?

⁵¹ Conforme já foi dito, tal libreto se encontra no acervo da Funarte e pode ser consultado online.

1.5 Cronologia possível

Após a apresentação e cotejamento de dados diversos, é possível estabelecer com exatidão algumas datas-chave na biografia de Manoel Joaquim de Macedo:

1845 – dia 25 de novembro, na cidade de Cantagalo, nasce Manoel Joaquim de Macedo Júnior, filho de Manoel Joaquim de Macedo e de Catharina Rosa de Jesus;

1846 – foi batizado na igreja matriz de Cantagalo em 23 de fevereiro;

1860 OU 62 – segue para a Europa para se aperfeiçoar no violino;

1864 – falece seu pai, Manoel Joaquim de Macedo;

1869 OU 1871 – volta da Europa após período de nove anos de estudos;

1879 – pleiteia o cargo de mestre da Capela Imperial, sendo nomeado por decreto no dia 20 de setembro;

1880 – no dia 29 de janeiro, estreia a opereta *Antonica da Silva*, com texto de seu tio Joaquim Manoel de Macedo, no Theatro Phenix Dramática;

1881 – é exonerado do posto de mestre da Capela Imperial no dia 7 de janeiro;

1883 – muda-se para Leopoldina, em Minas Gerais, onde passa a dar aulas. Segue compondo;

1886 – no dia 3 de julho, casa-se em Leopoldina com Cecília Antunes Pereira, filha de tradicional família da cidade;

1888 – no dia 22 de março, nasce o primeiro filho do casal, Manoel Joaquim de Macedo Neto;

1889 – em 4 de dezembro, nasce Catharina de Macedo, sua segunda filha;

déc. 1890 – é na última década do século XIX que Macedo começa a escrever sua ópera *Tiradentes*;

1896 – vivia em Barbacena, onde se dedicava a escrever a ópera *Tiradentes*;

1908 – vivia em Juiz de Fora, onde sobrevivia dando aulas;

1909 – consegue uma subvenção do governo de Minas Gerais e, provavelmente no dia 12 de maio, segue para a Europa com a família, com o objetivo de orquestrar sua ópera *Tiradentes*;

1910 – trechos de *Tiradentes* são apresentados em Bruxelas, em dois ou três concertos, sendo um deles com a presença do rei da Bélgica;

1922 – retorna da Europa com a esposa Cecília e o filho Manoel Joaquim de Macedo, indo residir em Cataguases, Minas Gerais. Deixa a maior parte de suas obras na Europa, em poder de sua filha Filuta;

1924 – vivia recluso em área rural da cidade de Cataguases, em Minas Gerais, com a esposa;

1925 – faleceu no dia 1º de dezembro, um mês após completar 80 anos.

Assim, Manoel Joaquim de Macedo nasce na cidade fluminense de Cantagalo em 1845. Aos 15 ou 17 anos segue para a Europa com o objetivo de se aperfeiçoar ao violino. Permanece nove anos por lá, retornando, portanto, entre 1869 e 1871. Não se sabe, a partir daí, o que ele faz no Brasil até 1879, quando pleiteia o cargo de Mestre da Capela Imperial do Rio de Janeiro, sendo nomeado por decreto do dia 20 de setembro. É bem provável que, a esta época, ele já estivesse bastante envolvido com a opereta *Antonica da Silva*, que estreou em 29 de janeiro do ano seguinte. Ainda assim, é estranho que o compositor tenha declinado de um cargo prestigioso e que ele mesmo havia solicitado. Certamente, para um compositor com ambições “sérias”, o posto de Mestre da Capela Imperial seria bastante cobiçado. Além disso, apesar do relativo sucesso, a opereta permaneceu em cartaz por cerca de três semanas, encerrando temporada no dia 19 de fevereiro de 1880. A partir daí, o caminho estaria livre para as atividades de Macedo na Capela Imperial.

Ficamos, porém, sem notícias de sua atuação por três anos, até 1883, quando ele se muda para Leopoldina, em Minas Gerais. Casa-se nesta cidade em 1886 e tem dois filhos

Macedo Neto (1888) e Catharina (1889). Vive entre Leopoldina, Barbacena e Juiz de Fora até retornar à Europa em 1909, de onde volta somente em 1922. Vai residir em Cantagalo, Minas Gerais, falecendo três anos depois, aos 80 anos.

Quanto à questão de ter uma ou duas filhas (já que há menções a Filuta e a Catharina), os indícios parecem indicar que se tratam da mesma pessoa. Foi localizada apenas a certidão de nascimento de dois filhos – Macedo Neto e Catharina. Quando Macedo viaja pela segunda vez à Europa, com a família, há apenas dois filhos – Macedo Neto e “Filuta”. Quando o casal Macedo retorna, em 1922, apenas Macedo Neto retorna junto, e, no mesmo ano, Cecília de Macedo informa que as obras de seu marido ficaram com a filha do casal, na Bélgica, na tentativa de divulgá-las. No *Álbum pour piano. Onze morceaux*, cada uma das peças tem um dedicatário, e entre estes estão apenas dois filhos do compositor – Macedo “Júnior” e Catharina. Finalmente, a nota de falecimento de Manoel Joaquim de Macedo no jornal *Cataguases* afirma que ele “morreu paupérrimo aos 75 anos de idade, deixando viúva exma. d. Cecilia Antunes de Macedo e uma filha de nome Catharina atualmente na Bélgica”. Assim, a despeito da consideração que faz Adonhiran Reis – de que Catharina teria 20 anos à época da viagem a Bruxelas e que “Filuta” é descrita nessa mesma época por Oscar Guanabario como “criança de uns 13 anos talvez” –, acreditamos que se trate da mesma pessoa, e que “Filuta” seja um apelido para Catharina.

O sexto concerto para violino, opus 134, de Manoel Joaquim de Macedo, leva a dedicatória “À Cecília A. De Macedo”. A menos que a dedicatória tenha se dado posteriormente, podemos especular que a obra não foi composta antes de 1883, quando Macedo tinha 38 anos. Isso nos leva a deduzir que a esta altura ele já havia composto mais de uma centena de obras, incluindo os cinco concertos anteriores para violino. Na sequência, iria escrever diversas outras peças para violino e piano, uma sonata para piano,

um poema sinfônico – que, porém, existe hoje apenas em redução para dois pianos – e, supostamente, mais dois concertos para violino.

Também parece possível especular que tanto a *Sonata para piano op.158* quanto o *Poema sinfônico op.160*, tenham sido editados pela casa Theodoro Goetze de Juiz de Fora na época em que o compositor lá residia, ou seja, por volta de 1908, quando Manoel Joaquim de Macedo já tinha 63 anos. Será que, a esta altura da vida e tão envolvido como parece que estava com sua ópera *Tiradentes*, Macedo teria tido fôlego para escrever ainda uma centena de obras? E por que, de um compositor com sucessos, com uma carreira promissora e bem relacionado, Macedo se tornou um autor esquecido e pobre no interior de Minas? Onde estariam a quase totalidade dessas obras?

CAPÍTULO II

RIO DE JANEIRO, MINAS GERAIS E EUROPA: ESPAÇOS DA PRÁTICA MUSICAL

O Censo de 2010 revelou que Cantagalo possuía nesta data menos de 20 mil habitantes¹. O pequeno município do centro-norte fluminense, que faz divisa com o sul de Minas Gerais, surgiu como um próspero arraial de exploração aurífera no final do século XVIII, e mais tarde conheceu destaque por sua produção cafeeira. Foi fundado em 1814, ocupando um extenso território que, com o passar do tempo, seria desmembrado em mais de dez municípios. Os índios Coroados e Goytacazes, primeiros habitantes da região, foram progressivamente desaparecendo por migração, extermínio ou fusão com a população que se estabelecia no local, e eram em pouquíssimo número em meados do século XIX².

Por esta época, Jean Baptiste Debret registrou uma cena pitoresca da região:

Os caboclos³ que se veem na prancha 6 [vide sequência] habitam os arredores da aldeia de São Pedro de Cantagalo (província do Rio de Janeiro) e vivem quase sem indústria, apesar de civilizados. Executam apenas algumas tarefas, na qualidade de operários agrícolas junto aos ricos proprietários da região, que os pagam com cachaça e gêneros alimentícios. Os viajantes que os visitam levam-lhes sempre alguns presentes, em troca dos quais recebem arcos e flechas⁴.

¹ Dados recolhidos no site do IBGE, no endereço: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem/rjcont97.shtm>. Acesso em 10.02.2014.

² Fontes: 1. Site do município de Cantagalo: <http://www.cantagalo.rj.gov.br/index.php/historico-municipal>; 2. Wikipedia: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Cantagalo_\(Rio_de_Janeiro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cantagalo_(Rio_de_Janeiro)); 3. Biblioteca do IBGE: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/riodejaneiro/cantagalo.pdf>; Acesso em 10.02.2014.

³ Conforme explica Debret, “na província do Rio de Janeiro dá-se o nome genérico de *caboclo* a todo índio civilizado, isto é, batizado”. Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, vol.1, p.47.

⁴ Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, vol.1, p.49.



Pintura de Debret retratando brancos se aproximando de índios em Cantagalo, sec. XIX.

Tais informações indicam que Cantagalo era uma cidade eminentemente rural, composta principalmente por fazendas de café, à época do nascimento de Manoel Joaquim de Macedo, em 1845. O próprio pai de Macedo – que igualmente se chamava Manoel Joaquim de Macedo – era “fazendeiro de engenho” que em 1834, já morador da cidade, havia comprado terras na região⁵.

Ainda que não tenhamos informações acerca da vida musical de Cantagalo à época, é de se supor que, ao menos em alguns aspectos, ela se assemelhasse à de outras cidades da região. As casas mais abastadas deviam possuir um piano⁶, que servia tanto para saraus caseiros como para a educação musical das moças. Neste instrumento, pode-se imaginar a execução de valsas, polcas e quadrilhas. Se, como dito no capítulo anterior, a família de

⁵ Adonhiran Reis, *op. cit.*, p.9

⁶ Conforme relata Ayres de Andrade em *Francisco Manoel da Silva e seu tempo*, os primeiros anúncios de pianos à venda no Rio de Janeiro datam de 1823. E, em 1834, seria fabricado na cidade o primeiro piano nacional.

Macedo possuía algumas posses, é bastante provável que tivessem um piano e que ao menos as filhas mulheres tenham tido educação musical. Deve ter sido assim também que Macedo se introduziu na música e no violino.

Vale lembrar que Cantagalo faz divisa com Minas Gerais e que igualmente conheceu um surto de expansão econômica a partir da exploração de jazidas de pedras preciosas. Em alguma medida o ciclo do ouro deve ter fomentado na cidade um florescimento cultural e musical. Em Minas Gerais, no final do século XVIII, a atividade musical englobava tanto a música composta na Europa como a escrita por músicos da região. O repertório era predominantemente religioso, mas havia também música em alguns atos públicos e nas casas das famílias mais endinheiradas, além da música militar. Certamente que o violino estava presente em grande parte dessas execuções, como instrumento acompanhador, em pequenos grupos de câmara. Seu aprendizado, bem como o dos demais instrumentos, era tradicionalmente transmitido de uma geração a outra, numa relação mestre/aprendiz que se dava fora de instituições.

Além disso, Cantagalo não era distante de outras cidades do sul de Minas e nem da capital, Rio de Janeiro⁷. Estando no meio do caminho entre Minas Gerais e o Rio, os habitantes de Cantagalo devem ter vivido em alguma medida tanto a pujança musical das Gerais do século XVIII quanto as mudanças de ares introduzidas pela instalação da corte portuguesa no Brasil em 1808, quando o centro das atividades musicais, até então localizado em Minas, desloca-se para o Rio de Janeiro. Com enorme apreço pela música, D. João VI logo cria a Capela Real, despendendo todos os esforços para que ela se torne similar à congênere lisboeta⁸.

⁷ Em linha reta, a cidade está a 135 km da capital, Rio de Janeiro, além de a 60 km de Leopoldina; 74 km de Cataguases; 100 km de Juiz de Fora; 170 km de Barbacena; e 215 km de Ouro Preto, capital do estado de Minas Gerais até o final do século XIX.

⁸ Para detalhes sobre a instalação e funcionamento da Capela Real, conferir os trabalhos de André Cardoso, citados na Bibliografia.

O violinista italiano Francesco Ignácio Ansaldi foi o primeiro violino da Capela Real a partir de 1810 e teve como um de seus alunos Gabriel Fernandes da Trindade (1800-1854). Além de violinista, Trindade foi um destacado autor de modinhas. Mas tem uma importância histórica para a música brasileira por ser o autor dos *Duetos concertantes* para violino⁹ Trata-se dos mais antigos exemplares de música de câmara de autor brasileiro – além da obra mais antiga para violino “solista”. A obra reflete também um novo estilo musical, cortesão, que passou a ser praticado no Rio de Janeiro após a chegada da corte. Teria Manoel Joaquim de Macedo tido contato com alguns desses mestres? Quem teria sido seu professor no instrumento? Detalhes sobre sua iniciação musical e formação ao violino, até sua ida à Europa, continuam no momento desconhecidos.

Segundo Ayres de Andrade¹⁰, o ensino oficial de música no Rio de Janeiro começa em 1838, com a criação de um curso especializado no Colégio Pedro II, dirigido por Januário da Silva Arvelos. No ano seguinte, este mesmo profissional vai dirigir o curso gratuito de música do Corpo Municipal Permanente – a Polícia Militar do Estado da Guanabara. Já em 1841, “a Sociedade Beneficência Musical, mais conhecida como Sociedade de Música, dá entrada na Câmara dos Deputados a um requerimento pleiteando a concessão de duas loterias anuais durante oito anos, destinadas à criação de um conservatório de música”. Era o germe do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, que só passaria a ser realidade a partir do Decreto n.496 de 21 de janeiro de 1847. No lastro da criação do Conservatório, surgiram os primeiros estabelecimentos musicais privados: o Liceu Musical, em 1841; o

⁹ O pesquisador Paulo Castagna foi um dos primeiros a se ocupar de Gabriel Fernandes da Trindade. Conferir em Gabriel Fernandes da Trindade: *Duetos concertantes*, p.64-111.

¹⁰ Ayres de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865*, vol. I, p.247.

Conservatório de Música e Dança, em 1846; e, em 1854 e 55, respectivamente, Liceu Musical e Copistaria e o Conservatório Vocal e Instrumental.

Entre os diversos alunos que passaram pelo Conservatório destacam-se alguns dos mais importantes músicos brasileiros do século XIX, como Henrique Alves de Mesquita, Francisco Braga e Carlos Gomes¹¹. O primeiro professor de violino da instituição foi o argentino Demétrio Rivero. Rivero era, desde 1844, violinista da Capela Real, e lecionou violino até sua morte, em 1889. Um de seus alunos foi o italiano Vincenzo Cernicchiaro que, como visto no capítulo anterior, viveu por muitos anos no Rio de Janeiro, atuando como violinista e professor. Sua importância para a música brasileira reside sobretudo no fato de ter publicado em Milão, em 1926, *Storia della musica nel Brasile – dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*. Trata-se de um registro importantíssimo das atividades musicais do país, principalmente do século XIX. Como era violinista, Cernicchiaro dedicou atenção especial a essa categoria.

2.1 Músicos brasileiros na Europa

A ida de Manoel Joaquim de Macedo à Europa para estudar violino, por volta de 1860, não se tratava absolutamente de prática incomum. Desde a época colonial há registro de brasileiros que foram para o Velho Continente se aprimorar. Segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo¹², o primeiro de quem se tem registro é José Pereira Rebouças, nascido em Maragogipe, Bahia, em 1789. Em 1828 matriculou-se no Conservatório de Paris, onde estudou violino com Charles de Bériot. Depois seguiu para a Itália, cursando o Liceu

¹¹ Para informações mais detalhadas sobre o surgimento e funcionamento do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, pode-se consultar, além do já mencionado *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, os trabalhos de Baptista Siqueira, Antonio J. Augusto e Avelino Romero Pereira (cf. Bibliografia).

¹² Luiz Heitor Correia de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p.24.

Filarmônico de Bolonha, onde recebeu o diploma de maestro. Regressou ao Brasil em 1833 e estabeleceu-se na Bahia, falecendo em janeiro de 1843.

A prática de seguir à Europa para estudar se intensifica durante o século XIX. Um levantamento de Maria Alice Volpe¹³ mostrou que os compositores brasileiros que foram estudar no exterior deram preferência à Itália e à França: “De 41 compositores brasileiros nascidos entre 1834 e 1884 e que viajaram para a Europa, 20 estudaram na Itália, 15 na França, seis na Alemanha, quatro na Bélgica, três em Portugal, dois na Áustria e um na Suíça”. Ainda segundo Volpe, Henrique Alves de Mesquita foi o primeiro aluno do Conservatório de Música do Rio de Janeiro enviado à Europa, seguindo, em 1857, para o Conservatório de Paris. Nomes como Alexandre Levy (em 1887) e Francisco Braga (em 1890) igualmente dirigiram-se à Paris para estudar, enquanto outros preferiram a Itália, como Carlos Gomes (seguiu para Milão em 1863), Henrique Oswald (em 1868, mudou-se para Florença) ou Alberto Nepomuceno (seguiu para Roma em 1889).

No caso dos violinistas e/ou compositores que tinham o violino como seu instrumento de formação, Paris e alguns centros musicais da Itália foram igualmente os locais prediletos. No entanto, a estes vai se somando, pouco a pouco, um interesse pela Bélgica, que se torna um dos principais destinos dos violinistas brasileiros em busca de aperfeiçoamento nas últimas décadas do século XIX. Curiosamente, José Pereira Rebouças, que era violinista, escolheu o Conservatório de Paris para aprimorar seus estudos, em 1828. E lá teria estudado com um dos maiores expoentes da escola francesa de violino, Charles de Bériot. Bériot, no entanto, transferir-se-ia para o Real Conservatório de Bruxelas, em 1843, e lá daria início a uma das mais importantes tradições violinísticas do final do século XIX e do século XX: a escola franco-belga.

¹³ Maria Alice Volpe, *Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa*, p.51.

Leopoldo Miguez, um dos nomes mais importantes da música brasileira no final do século XIX (e cuja atuação será abordada no capítulo III), nasceu em Niterói em 1850, mas aos dois anos de idade mudou-se para a Espanha (país natal de seu pai) e, aos sete, para Portugal. Por volta de 1860, na cidade do Porto, iniciou-se na música, tendo aulas de violino com Nicolau Medina Ribas, célebre compositor português pertencente a uma família de músicos¹⁴. Ribas, por sua vez, foi aluno de Charles de Bériot e violinista do Teatro La Monnaie, em Bruxelas. Segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Miguez tencionou ir para Bruxelas em 1863 para aperfeiçoar-se no violino, o que acabou não acontecendo. Em 1882, já vivendo no Brasil e quando finalmente conseguiu dedicar-se somente à música, Miguez foi para a Europa aperfeiçoar-se e, após uma passagem por Paris, “instalou-se em Bruxelas, onde pôde realizar o sonho de sua infância: estudar nessa cidade”¹⁵. Após dois anos na Europa, Miguez retorna ao Brasil e escreve sua *Sonata para violino e piano op. 14*, certamente bastante influenciado pelos ensinamentos que acabara de absorver. Retorna também profundamente influenciado pela obra de Wagner, característica que todos os críticos de sua música notariam posteriormente. A influência wagneriana foi apontada, da mesma forma, por aqueles que se ocuparam de Manoel Joaquim de Macedo. Lembremos ainda que ambos os compositores se iniciaram na música pelo violino e escreveram obras de fôlego para o instrumento, porém não se caracterizaram como “compositores de violino”, mas ampliaram seu campo de atuação.

¹⁴ O irmão de Nicolau era o barítono Eduardo Medina Ribas, pai do compositor Glauco Velásquez (1884-1914). Eduardo vivia no Brasil quando engravidou Adelina Alambary, moça da alta sociedade carioca. Glauco foi criado por uma família italiana e trazido ao Brasil com 11 anos de idade por Adelina, que o apresentava à sociedade como seu filho adotivo.

¹⁵ Luiz Heitor Correia de Azevedo, *150 anos de música no Brasil*, p.111.

2.2 Giovanni Battista Viotti e o Conservatório de Paris

Antes de se falar em escola¹⁶ “franco-belga” de violino é necessário retrocedermos à fundação do Conservatório de Paris e a uma figura central na moderna técnica do instrumento: Giovanni Batista Viotti.

Viotti nasceu em 1755 no Piemonte e seu pai, trompista amador e ferreiro, foi seu primeiro professor. Teve ainda outros professores locais, até que seu talento garantiu-lhe um protetor e assim, a partir de 1770, ele foi aluno de Pugnani, à época um dos mais famosos violinistas da Europa¹⁷. Em 1780, Pugnani convidou seu pupilo para acompanhá-lo a uma turnê pela Europa. Tocaram juntos pela Alemanha, Polônia e Rússia, e no final de 1781 Viotti chega, sozinho, à França. No dia 17 de março de 1782, ele faz sua estreia como violinista e compositor num dos “Concert spirituel”¹⁸, interpretando obras próprias. Esse concerto é apontado como um momento-chave na história do violino moderno por alguns pesquisadores. Além do sucesso absoluto entre o público – o jornal *Mercure de France* escreveu que Viotti era “o maior violinista ouvido nos Concerts spirituel nos últimos 20 anos” – Viotti também causou profunda sensação nos colegas músicos. Fétis escreveu que “a estreia de Viotti produziu um efeito difícil de descrever”¹⁹. Com um total de doze apresentações nos Concerts spirituel em 1782, da noite para o dia, Viotti se tornou o mais famoso violinista da França e um dos músicos mais conhecidos da Europa.

¹⁶ Vamos nos referir aqui ao termo “escola” sob um ponto de vista sobretudo histórico, mais do que conceitual. No próximo capítulo, discutiremos a questão das “escolas” como diferentes correntes estéticas.

¹⁷ Para detalhes sobre a vida e carreira de Viotti ver Bruce Schueneman, *The French violin school*; e Massimiliano Sala (ORG.), *Giovanni Battista Viotti, a composer between two revolutions*.

¹⁸ O “Concert spirituel” foi uma das primeiras séries de concerto abertas ao público. 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.

¹⁹ Apud Bruce Schueneman, *op. cit.*, p.23.

Parte desse sucesso e dessa forte impressão que causou entre público e músicos deve-se a uma novidade que Viotti praticamente introduzia no meio parisiense: o uso de um novo tipo de arco, recém-desenvolvido pelo *archetier* francês François Tourte (1747-1835). Antes dele, Giuseppe Tartini (1692-1770) já havia introduzido uma mudança estrutural importante, idealizando o parafuso do talão, com o qual se podia ajustar a intensidade da crina. Porém a mudança fundamental se deu quando Tourte, entre outras modificações menores, curvou a vara no sentido contrário do que era feito até então, dando ao arco maior tensão e flexibilidade e permitindo uma verdadeira revolução nas possibilidades técnicas dos instrumentos, como por exemplo toda uma gama de golpes de arco. Segundo Bruce Schueneman, pesquisador norte-americano que se dedica ao estudo da escola francesa de violino:

Viotti foi o primeiro grande músico a usar os arcos de François Tourte. Aparentemente ele usava um dos arcos Tourte quando causou sensação no Concert spirituel em 1782. A interpretação moderna do violino começa com Viotti e o arco de Tourte. (...) A revolução de Tourte na construção de arcos consistiu em fazê-lo côncavo ao invés de convexo, assim permitindo mais potência com menos peso, bem como permitindo a eventual introdução de numerosos golpes de arco. Tourte também estabeleceu o tamanho ideal do arco (entre 29 e 29,5 polegadas), o tanto de conicidade da vara (aprox. 0,13 polegadas) e a distância entre a crina e a vara. (...) Acredita-se fortemente que Viotti provavelmente aconselhou Tourte nessas mudanças revolucionárias da construção do arco, mas o que é certo é que foi certamente Viotti o primeiro violinista do primeiro time a usar e explorar o novo arco.²⁰

O sucesso de Viotti continuou em 1783 até que, subitamente, ele deixou de se apresentar em público. Embora muitas especulações tenham sido feitas, o real motivo dessa aposentadoria precoce permanece desconhecido. Apesar de deixar de se apresentar como solista, Viotti não abandonou completamente o palco: protegido de Maria Antonieta, ocupou um cargo oficial em Versailles a partir de 1784. Além disso, seguiu compondo,

²⁰ Idem, *ibidem*, p.12-13.

regendo orquestras e dando aulas. Organizava ainda concertos regulares com seus alunos (nos quais também tocava) e que eram reputados como alguns dos melhores de Paris. Nas palavras de Schueneman:

A 'moderna' escola francesa de violino foi criada em 1782 com a aparição, num Concert spirituel, em Paris, de Giovanni Battista Viotti. A escola de interpretação e composição desenvolvida no Conservatório de Paris nos anos pós-revolucionários está em inteiro débito com o exemplo de Viotti, tanto em técnica quanto em estilo, especialmente no que diz respeito à especialidade da escola francesa, o concerto para violino. Assim, uma das maiores realizações de Viotti foi a criação de uma escola de composição e performance de violino que conta entre seus membros com os melhores violinistas-compositores da França. Simplesmente, o exemplo de Viotti como performer, compositor e professor inspirou a geração revolucionária e permaneceu como um modelo que influencia o concerto para violino até os dias de hoje²¹.

O Conservatório de Paris é fundado em 1795, em meio aos tumultuados anos pós-revolução. Em 1800, ele tinha em seu corpo docente os violinistas Pierre Baillot (1771-1842), Rodolphe Kreutzer (1766-1831) e Pierre Rode (1774-1830), todos "devedores" dos ensinamentos de Viotti. Rode foi de fato aluno de Viotti; já Kreutzer, que estudou com Anton Stamitz, assistiu a um dos concertos de Viotti e confidenciou a um amigo que este teria sido um "momento de revelação"; finalmente, Baillot, além de presenciar Viotti tocar num dos concertos de 1782, foi ouvido pelo compositor italiano, que o ajudou no início de sua carreira. Baillot fez sua estreia profissional como violinista interpretando o *Concerto para violino n.14* de Viotti, em 1795.

Os três violinistas, franceses nativos que estudaram ou foram fortemente influenciados por Viotti, tornaram-se professores do Conservatório e tiveram como missão escrever um manual para o estudo do violino. Nascia assim, em 1802, o *Methodes du violon*,

²¹ Bruce Schueneman, *The French violin school: Viotti and Rode*. In Massimiliano Sala (ORG.), *Giovanni Battista Viotti, a composer between two revolutions*, p.199.

com um resumo das técnicas e sobretudo da filosofia do que viria a ser conhecido como escola francesa do violino.

Conforme nota Schueneman, os compositores que atuavam em Viena nesta mesma época (Mozart, Haydn Beethoven, Schubert etc.), mesmo que às vezes virtuosos, eram conhecidos sobretudo como compositores. Já os do grupo francês, baseados em Paris, eram primariamente conhecidos como intérpretes, ainda que suas obras publicadas cheguem às centenas. “A escola francesa de violino, agora algo como uma nota obscura na história da música ocidental, foi, no entanto, importante no desenvolvimento da interpretação e composição, especialmente no que diz respeito ao concerto para violino”²², explica. Para ele, a escola francesa tem suas origens na antiga escola de Gaviniés, Lully e Rebel, bem como na escola italiana de Corelli e Tartini. A fazer a conexão entre essas duas tradições, estaria justamente Giovanni Battista Viotti, lembrando que “muito do novo estilo se relaciona a novas possibilidades do arco, a partir do recém-desenvolvido arco de Tourte”.

Uma vez que todos os compositores da Escola Francesa eram também intérpretes de primeira categoria, a tendência de escrever para si mesmo era muito forte, e a forma concerto era o veículo preferencial para demonstrar a arte do virtuose. Viotti escreveu nada menos do que 29 concertos para violino, entre 1781 – ano em que chega a Paris – e 1804 (Viotti morreria só 20 anos depois, em 1824). Pierre Baillot deixou nove deles, Rodolphe Kreutzer ,19, e Pierre Rode outros 13.

Em seu minucioso estudo sobre aspectos técnicos e históricos da escola francesa, Schueneman discorre sobre os vários elementos característicos do concerto para violino que, somados, resultariam na forma peculiar com que esta forma foi tratada pelo grupo.

²² Bruce Schueneman, *op. cit.*, p.1

Uma das mais importantes características, válida no caso do concerto, mas igualmente para outras obras, era a influência vocal:

A escola francesa possuía um estilo que era evidente em praticamente todas as obras produzidas pelos compositores que seguiram os passos de Viotti. (...) Os compositores da escola francesa vinham de uma sociedade vocal na qual a ópera era o meio popular da época. A sonoridade característica da voz nunca estava distante de sua concepção, e um estilo "cantante" era seu ideal. Quando Pierre Rode fez sua estreia (com uma obra de Viotti), foi num intervalo de ópera. (...) A identificação da escola francesa com a música vocal é além disso sublinhada pelo fato de que Rode trabalhou como solista na ópera durante um período na virada do século e Kreutzer compôs óperas e era um empresário de óperas²³.

E, indo mais além:

Na verdade, o verdadeiro modelo para a escola francesa pode ser o teatro. O violino, tomando o lugar da voz, entra num modo dramático, cantando com fervor e emoção. Desenvolvimento no estilo germânico é substituído por uma variedade de material temático, frequentemente relacionados ritmicamente ou de outros meios, muito no estilo de uma ópera. A arte dos compositores da escola francesa, mesmo que obviamente relacionada à escola vienense, tinha no entanto desenvolvido sua própria voz²⁴.

Curiosamente, se o arco Tourte é apontado como o grande diferencial de Viotti, os compositores da escola francesa teriam sido em geral conservadores em relação ao uso das diferentes técnicas de arco. Conforme nota Schueneman, no *Methode du violon*, Baillot, Rode e Kreutzer discutiram os seguintes golpes de arco: martelé²⁵, staccato²⁶ e détaché²⁷:

²³ Idem, *ibidem*, p.5

²⁴ Idem, *ibidem*, p.10-11.

²⁵ *Martelé* é um tipo de golpe de arco executado na corda e separado por pausas, sendo que cada nota se inicia com um acento, produzido através de pressão efetuada na vareta do arco. "Daí, pois, o martelé ser considerado um golpe de arco moderno: o arco anterior ao de Viotti-Tourte, devido à sua curvatura convexa (...) é incapaz de produzir este tipo de acento inicial. Sua reação sonora não imediata impede a emissão do acento que precede cada nota", esclarece Mariana Salles em *Arcadas e golpes de arco*, p.77.

O fato de que o *spiccato*²⁸ não tenha sido sequer mencionado nesse manual é instrutivo. As composições da escola francesa do final do século XVIII e início do XIX não usavam com frequência golpes de arco fora da corda (...) e isso ajudou a criar uma certa característica sonora (...) Muito da sonoridade dos compositores da escola francesa, como descrita por seus contemporâneos, tem a ver com o timbre, “fogo” e elegância – características relacionadas ao arco e não ao dedilhado.²⁹

Vale ainda atentar para dois outros aspectos dentre os apontados por Schueneman. Um é o fato de que os compositores da escola francesa, talvez porque estivessem concentrados num único instrumento e não tivessem a abrangência de seus colegas vienenses, tendiam a negligenciar a orquestra. Exemplos disso seriam o de que Pierre Rode às vezes tinha ajuda para orquestrar suas obras e de que Kreutzer utilizou pequenas orquestras em seus primeiros concertos. No entanto, ele alerta que mais tarde compositores como Vieuxtemps, escrevendo na tradição da escola francesa, exploraram totalmente a grande orquestra do século XIX. O outro aspecto a ser salientado é que, ainda que para os ouvidos contemporâneos a música dos compositores da escola francesa soe clássica, Schueneman acredita que eles estão mais vinculados ao romantismo, ao menos no plano das ideias e do discurso:

Ainda que frequentemente tido como clássico, Viotti e a escola francesa de compositores podem ser talvez mais acuradamente chamados de românticos, ao menos no que diz respeito à sua filosofia. Viotti ecoou as palavras de Tartini de que

²⁶ *Staccato* não é propriamente um golpe de arco, mas um tipo de articulação no qual as notas são separadas por pequenas pausas, ficando sua duração ligeiramente menor do que o indicado na partitura.

²⁷ *Detaché* é, nas palavras de Mariana Salles, “o golpe de arco básico mais importante da técnica violinística” (p.61). Trata-se de um movimento básico de “vai-e-vem” do arco, no qual cada nota é executada por uma única arcada – um movimento de arco de direção contrária de seu precedente. No entanto, o resultado sonoro sugere uma sequência de notas ligadas.

²⁸ *Spiccato* é o único dentre os golpes de arco mencionados que envolve técnica de arco fora da corda. Nele cada nota corresponde a um movimento do arco de direção contrária ao seu precedente. “O *spiccato* é executado de forma que o arco se movimenta descrevendo um semicírculo, ou seja, o movimento parte do posicionamento do arco fora da corda, passando a tocá-la gradativamente, e depois abandonando-a, voltando ao posicionamento fora da corda.” Mariana Salles, *op. cit.*, p.79.

²⁹ Bruce Schueneman, *op. cit.*, p.11-13.

“para tocar bem, você deve cantar bem”. Kreutzer, Rode e Baillot escreveram no *Methode du violon* que a “qualidade do som do violino, que combina doçura com brilho, dá a ele preeminência e poder sobre todos os instrumentos, e sobre seu quase misterioso poder de sustentar, expandir e modificar seus sons, de expressar a linguagem da paixão, bem como acompanhar o ritmo das emoções da alma, afirma a honra de rivalizar com a voz humana”. A concepção de música presente no *Methode* (ainda que muitos dos ouvintes modernos possam classificar essa música como do período ‘clássico’) é claramente romântica em sua tendência.³⁰

2.3 De Paris à Bruxelas: a escola franco-belga

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 Baixos³¹ 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 a 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 existir³². Seu primeiro diretor foi François-Joseph Fétis (1784-1871), nomeado em abril de 1833. Nascido em Mons, na Bélgica, Fétis foi figura fundamental da vida musical de seu país no século XIX, e era respeitado por toda a Europa. Musicólogo, crítico, e compositor, foi professor do Conservatório de Paris (a partir de 1821)

³⁰ Bruce Schueneman, *The French violin school: Viotti and Rode*. In Massimiliano Sala (ORG.), *Giovanni Battista Viotti, a composer between two revolutions*, p.200.

³¹ Até sua independência, em 1830, a Bélgica integrou o Reino dos Países Baixos ao lado de Holanda e Luxemburgo. Os Países Baixos, por sua vez, estiveram sob o jugo de outros reinos em diferentes momentos desde a Idade Média.

³² Jacques Leduc, *Conservatoire Royal de Bruxelles*, p.7-8.

antes de assumir o Conservatório de Bruxelas, onde foi diretor por 38 anos, permanecendo até sua morte³³.

A publicação "Conservatoire Royal de Bruxelles", livreto editado várias vezes pelo Conservatório³⁴, dedica-se a contar a história da instituição e a descrever seu funcionamento e as atividades ali desenvolvidas. Ao mencionar os músicos famosos que lá estudaram ou ensinaram, é enfática ao destacar "a escola de violino, cujo valor é ressaltado pelos seguintes nomes prestigiados: André Robberechts, Charles de Bériot, Hubert Léonard, Jean-Baptiste Colyns, Henry Vieuxtemps, o compositor polonês Henri Wieniawski, o húngaro Jenő Hubay, Eugène Ysaye, César Thompson, Alexandre Cornélis, Alfred Marchot, Emile Chaumont"³⁵. Bruce Schueneman considera que "ainda que tremendamente influenciada pela música de Viotti e da escola francesa, o Conservatório de Bruxelas, não obstante, forjou sua própria identidade. Os elementos clássicos e mesmo barrocos que nunca desapareceram da escola francesa deram lugar a um puro *élan* romântico"³⁶.

Considerado o "pai" da escola franco-belga, Charles Auguste de Bériot (1802-1870) nasceu em Louvain em 1802 numa família nobre, e ficou órfão aos nove anos de idade. A partir de 1810 estuda em Paris com Jean-François Tiby, aluno de Viotti. Em 1821 foi ouvido pelo próprio Viotti e em seguida estudou brevemente com Baillot, mas parece que "era

³³ Foi Fétis quem organizou o sistema de educação do Conservatório de Bruxelas segundo suas convicções e experiência anterior no Conservatório de Paris. Além disso, fundou a *Revue Musicale* (1827-33) e escreveu uma obra de referência, a *Biografie universelle des musiciens*, de 1835, em oito tomos, que mais tarde seriam ainda complementados por dois suplementos.

³⁴ A primeira edição data de 1857 e, a cada nova impressão, eram incluídas informações mais recentes. A edição consultada foi a, última, de 1991.

³⁵ Jacques Leduc, *op. cit.*, p.10.

³⁶ Bruce Schueneman, *The French violin school*, p.91.

sabido que Baillot não gostava das 'excentricidades' técnicas que eram características do estilo de Bériot³⁷. Para Bruce Schueneman, "ele era portanto tanto uma extensão da escola francesa, ao mesmo tempo em que estava suficientemente fora da tradição para atingir uma nova veia romântica"³⁸. Bériot serviu como solista do rei William I da Holanda, entre 1826 e 1830, e nessa época já se apresentava com grande sucesso pelas capitais europeias – além de violinista, era também um pianista de grande talento. Foi casado com a célebre cantora Maria Malibran, e chegaram a apresentar-se juntos. Após a morte da esposa, em 1836, Bériot diminuiu consideravelmente os concertos e estabeleceu-se em Bruxelas. Em 1842, surge a oportunidade de assumir o posto de professor de violino no Conservatório de Paris, mas aqui as fontes divergem: em algumas delas, é indicado que Bériot recusou a oferta, preferindo aceitar o mesmo posto em Bruxelas. Já Schueneman afirma que "quando Baillot morreu em 1842 muitos (talvez até o próprio Bériot) acreditavam que o posto de professor de violino do Conservatório de Paris seria oferecido a Bériot, mas ele foi preterido em favor de Alard"³⁹. De qualquer forma, Charles de Bériot dá aulas no Conservatório de Bruxelas entre 1843 e 1852, quando é forçado a se aposentar por uma doença nos olhos que acabaria levando-o a uma cegueira completa em 1858. Bériot morreu em Bruxelas no dia 8 de abril de 1870.

Em seu livro dedicado a escola francesa, Bruce Schueneman faz uma análise de Bériot e mostra porque ele é devedor dessa escola, ao mesmo tempo em que a transcende:

Bériot combinava elementos como o charme e o gosto da escola francesa com as novas pirotécnicas introduzidas por Paganini. Os solos de abertura dos concertos Viotti e Rode quase sempre destacavam uma linha 'cantabile' modelada pela voz. Bériot, incorporando muitas das novas arcadas e técnicas de Paganini, usou temas menos vocais e mais puramente instrumentais. Tanto Viotti como Rode ocasionalmente ligavam movimentos, especialmente o segundo e o terceiro, e

³⁷ Verbete "Charles de Bériot" do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

³⁸ Bruce Schueneman, *The French violin school*, p.90.

³⁹ Idem, *ibidem*, p.93.

Bériot levou isso um passo adiante, produzindo concertos que ligavam todos os movimentos. (...) Charles de Bériot é ainda conectado à tradição da escola francesa, mesmo que se mova para fora de sua órbita. Ele é totalmente romântico e as estruturas clássicas são menos importantes em sua obra do que o puro élan do virtuose (...) Bériot é portanto uma figura de transição. Ele é uma ponte da grande tradição da escola francesa para o alto romantismo do final do século XIX (...) ⁴⁰.

Henry Vieuxtemps (1820-1881) – que teria sido professor de Manoel Joaquim de Macedo – é considerado uma espécie de “herdeiro imediato” da linhagem iniciada por Bériot. Nasceu em Verviers, filho de um violinista amador que lhe deu as primeiras lições. Aos seis anos de idade, estreou em público tocando um concerto de Pierre Rode, e logo estava viajando pela Bélgica para dar concertos. Numa dessas oportunidades, conheceu Bériot, que lhe deu aulas por um período e o levou a Paris. Foi também aluno de composição de Anton Reicha. Vieuxtemps tornou-se um concertista de enorme sucesso, apresentando-se por toda a Europa e pelos EUA e pela Rússia, onde era considerado um ídolo. Viveu neste país durante cinco anos (1846-1851), como solista do czar e professor de violino ⁴¹. Vieuxtemps era um dos maiores virtuosos de sua época quando, em 1871, foi instado a aceitar o cargo de professor no Conservatório de Bruxelas ⁴², onde deu aulas em dois períodos diferentes: entre 1871 e 73 e entre 1877-78. Quando saiu, foi substituído por outro célebre violinista, o polonês Henryk Wieniawski.

Eugène Ysaÿe (1858-1931), outro violinista belga que, mais tarde, seria o representante máximo da escola franco-belga e que teve aulas com Vieuxtemps, afirmou sobre seu mestre:

(...) tive aulas com Wieniawski em Bruxelas e estudei dois anos com Vieuxtemps em Paris. Vieuxtemps já estava paralisado quando o conheci; ainda assim um professor maravilhoso, mesmo que não pudesse mais tocar. E eu era já um concertista quando

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p.96-97.

⁴¹ Verbete “Henri Vieuxtemps” do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

⁴² As circunstâncias de sua ida para o Conservatório serão examinadas no próximo capítulo.

o conheci. Ele era um grande homem, a nobreza em cuja tradição vive toda a 'escola romântica' de violino. Olhando para seus sete concertos – claro que eles foram escritos com um olho no efeito, do ponto de vista do virtuose. Ainda assim quão firmemente e solidamente foram construídos! (...) E a grade da orquestra é muito mais do que um mero acompanhamento. No que diz respeito a efeitos virtuosísticos só a música de Paganini se compara a isso, e Paganini, claro, não a tocava como ela é hoje tocada. Em riqueza de desenvolvimento técnico, em verdadeira expressividade musical, Vieuxtemps é um mestre. A prova é o fato de que suas obras sobreviveram 40 a 50 anos, uma vida longa para composições.⁴³

Foi com essa rica e longa tradição, portanto, que Manoel Joaquim de Macedo teve contato ao se mudar para a Europa para estudar violino por volta de 1860.

⁴³ Frederick H. Martens (editor), *Violin mastery*, p.1-2.

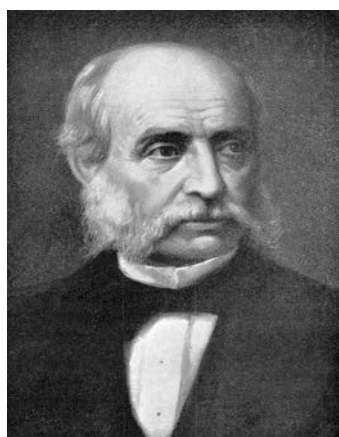


Giovanni Battista Viotti, pai da moderna escola do violino.

Da esq. para a dir.: Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot e Pierre Rode, primeiros professores de violino do Conservatório de Paris



Da esq. para a dir.: Charles de Bériot, Henri Vieuxtemps e Eugène Ysaÿe, três dos maiores representantes da escola franco-belga



2.4 Macedo e sua primeira estadia na Europa

Se, como visto, a bibliografia que se ocupa de Manoel Joaquim de Macedo por vezes apresenta pontos conflitantes, todas as fontes são unânimes em registrar os estudos do compositor no prestigiado Conservatório de Bruxelas. Essa informação, todavia, não se sustenta quando contraposta a fontes primárias de documentação. Não há absolutamente nenhum registo de Macedo nos arquivos do Conservatório Real de Bruxelas. É certo que, do período em que o compositor supostamente lá estudou, a instituição não possui mais os registros de matrícula dos alunos – estes foram perdidos e só constam a partir de 1876. De todo modo, há diversas outras maneiras de confirmar sua passagem por lá. Uma delas é conferindo a lista de alunos presentes aos exames finais. Estes constam de livros que trazem detalhes das provas de cada ano, separadas pelo instrumento e por matérias teóricas. Durante nossa pesquisa em Bruxelas, examinamos 11 volumes de “Examen” correspondentes aos anos de 1860 à 1871. Em cada um desses volumes, foram confrontadas não apenas as classes de violino como também as de leitura musical, solfejo, harmonia e contraponto.

Também foram examinados os três tomos da “Composition de la Commission Administrative & Commission de Surveillance” correspondentes aos anos de 1832 à 1870. Trata-se de uma espécie de ata resumida, com todos os assuntos discutidos em cada reunião dessas comissões. Entre outros temas, elas se ocupavam da admissão de alunos estrangeiros: todos os alunos não-belgas que pleiteavam uma vaga no Conservatório tinham seu nome, sobrenome e nacionalidade anotados e discutidos. Uma vez aprovado, o nome do aluno voltava a aparecer em reunião posterior. Nessa documentação, o nome de Macedo igualmente não foi encontrado. A biblioteca do Conservatório também não possui partituras (editadas ou manuscritas) do compositor.

A reforçar estes dados – ou melhor, a ausência deles – uma consulta a diversos volumes do “Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles – annuaire pour l’année

scolaire”⁴⁴, correspondentes ao período em que Macedo teria estudado na instituição, não traz em seus diversos documentos – que incluem, por exemplo, programas de concerto dos recitais de alunos – nenhuma menção a ele⁴⁵.

Finalmente, uma simples conferência de datas já fragiliza a ideia de que Manoel Joaquim de Macedo teria estudado com Léonard e, principalmente, Vieuxtemps, durante seus anos no Conservatório. Hubert Léonard de fato deu aulas no período em que Macedo lá estaria, mas pede demissão em 1866. Assim, ele poderia ter estudado com este artista durante seis anos (supondo que tenha ido para Bruxelas em 1860). No entanto, embora fosse vontade da direção da escola contratar Vieuxtemps imediatamente para o posto (conforme se verá no próximo capítulo), este só passa a dar aulas no Conservatório de Bruxelas em 1871 – lembremos que Macedo retorna ao Brasil entre 1869 e 1871. Portanto, está descartada a possibilidade de Macedo ter tido aulas com Henri Vieuxtemps em Bruxelas. O compositor brasileiro, no entanto, poderia ter se dirigido a Paris, onde o mestre vivia e dava aulas antes de se estabelecer em Bruxelas. Mas teria que disputar a atenção de um artista requisitadíssimo, que alternava as aulas com longos períodos de viagens de concerto. Já Fétis era diretor do Conservatório neste período e também ministrava aulas. Todas as suas turmas do período, no entanto, foram conferidas por esta pesquisa através

⁴⁴ Esta coleção foi consultada na Biblioteca Real de Bruxelas.

⁴⁵ Antes mesmo de nossa ida a Bruxelas, fomos auxiliadas pela bibliotecária do Conservatório, Olivia Wahnnon de Oliveira. Na pesquisa remota feita por meio de e-mails, Olivia já acenava para a total ausência de documentação referente a Macedo. Adonhiran Reis, em consulta semelhante, obteve o mesmo resultado. Uma vez no Conservatório, e atestando pessoalmente a falta de referências a Macedo, colocamos duas questões à dedicada bibliotecária: os “examen” conteriam o nome de todos os alunos ou apenas daqueles aprovados nos exames finais? E, era possível a um estudante não ser aluno do Conservatório e ainda assim prestar exames finais, para obter o diploma? Fomos informadas de que os livros continham o nome da totalidade dos alunos e que apenas aqueles regularmente matriculados no curso estavam aptos a fazer os exames finais.

dos “examen”, nos quais igualmente não consta o nome do compositor brasileiro⁴⁶. Portanto, está descartada a hipótese de Manoel Joaquim de Macedo ter estudado no Conservatório Real de Bruxelas⁴⁷.

Não podemos rejeitar, no entanto, a possibilidade de Macedo ter ido a Bruxelas e inclusive ter assistido aulas do Conservatório como aluno ouvinte – situação esta, aliás, bastante comum entre os compositores brasileiros que iam se aperfeiçoar no exterior. Ou ainda ter feito aulas particulares com algum professor da instituição – além das estrelas Léonard e Vieuxtemps, o Conservatório contou, entre 1860 e 1871, com outros professores de violino, cujas classes estão registradas nos “examen”: Meerts, Cornillon, Beumes e Collyns. Uma terceira opção seria a de Macedo ter estudado com algum aluno de Léonard, Vieuxtemps ou mesmo Bériot e, por extensão, associar-se ao nome desses mestres.

Mas qualquer uma das hipóteses acima implicaria no estabelecimento do compositor em Bruxelas. Porém, uma pesquisa ao *index* de moradores da cidade, incluindo o registro de estrangeiros residentes desde o século XIX, também não traz o nome de Macedo⁴⁸. No caso de realmente ter vivido por lá, restaria apenas a explicação de que Macedo não teria se estabelecido no município de Bruxelas, mas em uma das 19 comunas (ou cidades) que compõem a região de Bruxelas-Capital. Neste caso, a busca teria que ser

⁴⁶ Uma possibilidade ainda menos plausível, mas mencionada em mais de uma fonte, é a de que Macedo teria estudado com Charles de Bériot. Como vimos, Bériot nasceu em 1802 e, em 1860, já estava totalmente afastado do Conservatório e mesmo das aulas, já que ficara completamente cego em 1858.

⁴⁷ Vale ainda registrar que uma busca semelhante foi feita em relação à filha de Macedo (Filuta/ Catharina) nos registros do Conservatório a partir de 1909, uma vez que a mesma foi descrita como “pianista de talento” pelos jornais, e que aproveitaria a estadia em Bruxelas para se aperfeiçoar. Não existem registros seus na instituição.

⁴⁸ Conforme explicado na Introdução, tal documentação se encontra no Arquivo Municipal de Bruxelas e está completamente digitalizada, de forma que as páginas originais dos livros podem ser visualizadas na tela do computador e uma das opções de busca é a onomástica. Segundo funcionários do Arquivo Municipal, qualquer estrangeiro residente deveria obrigatoriamente estar ali registrado.

feita individualmente em cada uma dessas localidades (o que esta pesquisa não pôde realizar)⁴⁹.

Assim, até o momento nada se sabe da primeira viagem de estudos de Macedo à Europa. Embora se trate apenas de especulação, pode-se presumir que seus estudos não devam ter sido tão “brilhantes” quanto o alardeado pela bibliografia. A verdade é que, se Macedo tivesse estudado com Léonard e Vieuxtemps, terminado os estudos com medalha de ouro no Conservatório de Bruxelas, e alcançado feitos como substituir seu mestre como *spalla* do Covent Garden, estaria numa posição ímpar dentre os violinistas brasileiros de sua geração. Nesse caso, por maiores obstáculos que encontrasse no “ambiente hostil” do Rio de Janeiro, dificilmente deixaria de se destacar e de ter alguma atuação como violinista (da qual não existe nenhum registro).

Vale abrir um parênteses para mencionar outro compositor que também teria estudado no Conservatório de Bruxelas: Leopoldo Miguez. Parece mais confiável a informação de que Miguez esteve em Bruxelas entre 1882 e 1884, e mais frágil a (menos presente na bibliografia, é verdade) de que ele teria estudado no Conservatório. Mas tal qual Macedo, não existe nenhum registro de uma suposta passagem sua pelo Conservatório – a não ser quando ele ali esteve para elaborar seu *Relatório*, anos depois, em 1895 (esta passagem será explorada no próximo capítulo). Ao contrário de Macedo, no entanto, Miguez já contava com 32 anos quando foi para Bruxelas e por isso dificilmente teria ingressado formalmente nesta instituição. Assim, é mais plausível pensar que ele esteve na

⁴⁹ Reforça esta hipótese o fato de que o registro de Macedo também não foi encontrado quando de sua segunda estadia por lá, a partir de 1909 – quando existem provas documentais de que o compositor viveu na região. É provável que ele tenha voltado a residir na mesma comuna onde havia se estabelecido da primeira vez.

cidade e tomou aulas particulares – embora os detalhes dessa passagem de sua biografia ainda aguardem pesquisas que tragam esclarecimentos.

De qualquer forma, não deixa de ser intrigante ler uma carta que o compositor escreve do Rio de Janeiro, em 30 de novembro de 1883, e na qual revela saudades de Paris:

Meu caro Mesquita

Se não fora umas tantas dificuldades que não pude vencer achar-me-ia neste momento, com minha mulher, em Paris, gozando os encantos deste paraíso terrestre, ouvindo e vendo tudo quanto é ali digno de ouvir-se e ver-se!

Quanto é belo tudo isso! E quanto é... nulo o que por aqui se faz. Muita razão têm os nossos patrícios, como o amigo Sant'Anna Nery e outros, em preferirem viver na pátria das belas-artes e do progresso, a vegetar neste degredo, neste país de botocudos! Pudesse eu fazer [outro tanto]! Infelizmente os meus interesses hoje não me permitem mais continuar na senda que tão bem encetei. Contava demorar-me pouco tempo por aqui e realizar nova viagem no mês de outubro. Não me é por enquanto possível.

Como vê, e como é natural, tenho sentido imensas saudades das coisas de Paris. Das amizades que aí tive a ventura de adquirir, especializo muito principalmente o meu caro amigo e toda a sua família, cujas finezas e obséquios a mim prestados foram sem conta.

Realmente foram tantas as provas de simpatia que me dispensaram; tão visível o interesse que o meu bom amigo e sua excelente mãe e todos, tomavam pelo bom resultado dos meus esforços; havia tanta sinceridade na manifestação destas expansões que me tornaram cativo em extremo. A minha dívida é insolvável.

Se tiver a fortuna de voltar a Paris, e ainda aí estiverem, o meu primeiro cuidado será ir dar-lhes um abraço, mas um abraço de amigo muito dedicado que lhe sou.

Muito grato sou também ao distinto cavalheiro Sr. Durand pela extrema bondade com que poderosamente contribuiu para minha glória. A carta que ele enviou, afim de ser transcrita no *Jornal do Comércio* só contém expressões muito lisonjeiras, mais do que eu merecia. Peço-lhe para em meu nome cumprimentar saudosamente essa bela pessoa e sapientíssimo mestre, e agradecer-lhe imensamente as palavras de animação com que se dignou honrar-me. Não o faço diretamente por me ser um tanto difícil escrever ou construir em bom francês. Não sou por isso menos sincero; enfim, que me perdoe. [...]

Fiz uma viagem esplêndida e de saúde magnificante; apenas vou-me torrando com este calor insuportável. Ah... clima... [...]

Adeus, recomende-me muito saudoso a suas excelentíssimas mãe, tia e irmãs.

Creia-me seu muito [?] amigo e [?]

Leopoldo Américo Miguez

8, Praia da Saudade

Botafogo

PS. Pedia-lhe um favor: o de me mandar os programas dos Concertos do Conservatório e do [Colloma]. Ser-lhe ia isto fácil? Seria suficiente enviá-los todos [de uma] vez terminados os concertos⁵⁰.

Parece claro, pelo documento, que em novembro de 1883 Miguez está há alguns meses no Rio de Janeiro, e que tencionava ter voltado a Paris em outubro, o que se mostrara inviável. Além disso, o músico faz referências saudosas à cidade, da qual ele parece ter retornado há pouco tempo após um estadia não muito curta (“Como vê, e como é natural, tenho sentido imensas saudades das coisas de Paris. Das amizades que aí tive a ventura de adquirir...”). Também se pode interpretar, em determinado momento da carta, que ele esteve na cidade para estudar (“tão visível o interesse que o meu bom amigo e sua excelente mãe e todos, tomavam pelo bom resultado dos meus esforços”). Afinal, será que Leopoldo Miguez não passou uma temporada de estudos em Paris, ao invés de Bruxelas? E quais teriam sido as datas exatas de sua partida e chegada?

⁵⁰ Esta carta é um dos anexos do trabalho de Renato Figueiredo, *O piano de Miguez*, p.31-33.

2.5 O Sexto concerto para violino de Manoel Joaquim de Macedo

Ainda que Macedo não tenha estudado no Conservatório de Bruxelas e que nada se saiba de seus estudos na Europa, é válido olhar para seu único concerto para violino atualmente localizado, à luz das características da escola franco-belga⁵¹. De saída, o compositor já se aproxima de tal escola pelo simples fato de escrever um concerto para violino – e, teoricamente, um número expressivo deles – quando o gênero era inédito no país e, ao mesmo tempo, era o veículo preferido dos violinistas-compositores desta escola.

Para Adonhiran Reis, o sexto concerto possui um acompanhamento “discreto”, que dá total primazia ao violino. Além disso, ele nota as seguintes características gerais:

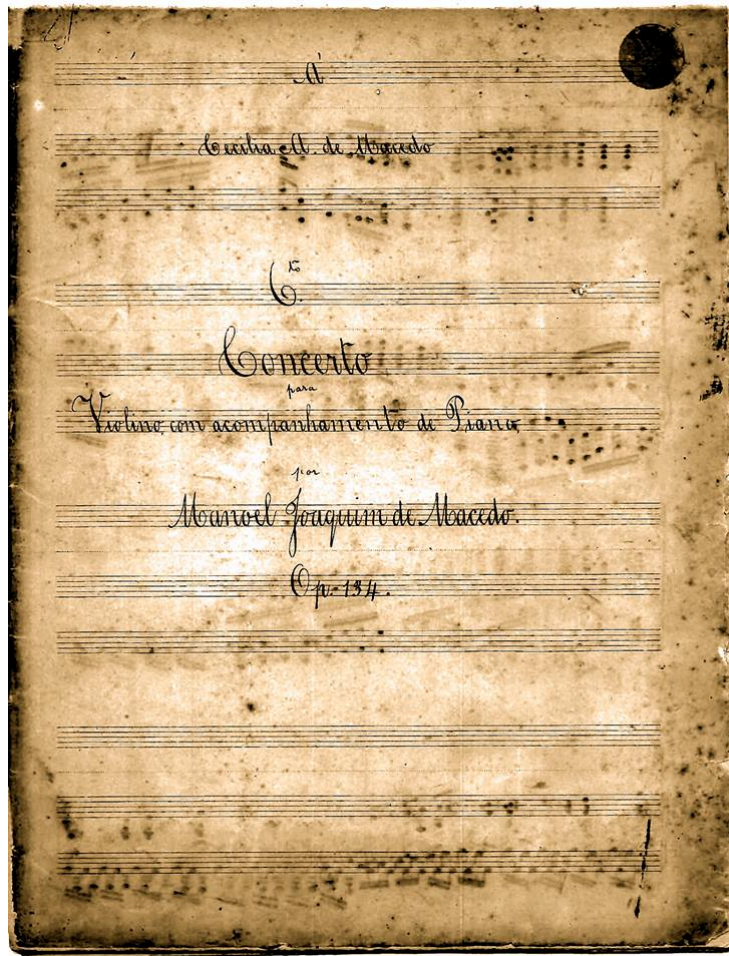
Apesar de Macedo ser um grande admirador de Richard Wagner, o sexto concerto não segue a estética do compositor alemão, sendo escrito em um estilo propriamente romântico. A virtuosidade é sem dúvida a característica que predomina ao longo do concerto, e especialmente no primeiro movimento, introdutório, no qual o solista já deve mostrar todo o seu domínio do instrumento. Apesar da obra ser escrita em ré menor, tonalidade de mais fácil projeção sonora no violino, a obra permanece de difícil execução.

A obra é relativamente curta, todo o concerto dura cerca de 15 minutos (a título de comparação, somente o primeiro movimento do concerto para violino e orquestra de Johannes Brahms opus 77, de 1878, dura cerca de 25 minutos). O tratamento do violino é riquíssimo em recursos técnicos, buscando cada vez elevar o nível do instrumentista. As dificuldades apresentadas não deixam a desejar em relação aos cânones da técnica violinística, como Paganini, Wieniawski e Vieuxtemps, dentre inúmeros outros. O conhecimento que o compositor possuía acerca do instrumento é profundo e inegável, e podemos afirmar, sem nenhuma dúvida, se tratar de um excelente instrumentista, com grande imaginação técnica.⁵²

⁵¹ Não temos aqui a pretensão de realizar uma análise da obra – coisa que, como já foi dito, foi feita pelo trabalho de Adonhiran Reis. Interessa-nos tão somente observar eventuais características da escola franco-belga nesta obra, como mais um dado a ajudar na reconstituição da trajetória de Manoel Joaquim de Macedo.

⁵² Adonhiran Reis, *op. cit.*, p.34.

O fato de não se sentir uma influência wagneriana neste concerto, somado a outros indícios, parece indicar que o interesse pela música de Wagner deu-se num segundo momento da carreira de Macedo, já mais próximo do início de seu trabalho com a ópera *Tiradentes* e mais distante de seu envolvimento com o violino. Se é verdade que a influência wagneriana é apontada genericamente pela bibliografia, temos de



Capa do manuscrito do *Sexto concerto para violino*, de Manoel Joaquim de Macedo

nos lembrar que a primeira notícia publicada sobre o compositor data de 1909, quando ele contava com 64 anos, e que grande parte dessas notícias se concentra justamente na ópera. Assim, o primeiro momento dessa carreira é marcado pelo violino, seja por conta de seu aperfeiçoamento na Europa, seja por seu interesse em escrever obras para o instrumento. E, pela análise de Adonhiran Reis, sua obra para violino é calcada no romantismo. Considerando que o apogeu da escola franco-belga se dá na segunda metade do século XIX e que este é igualmente o ápice do movimento romântico, torna-se necessária uma análise bastante acurada para se conseguir separar que características adviriam da escola franco-belga e quais seriam devedoras da estética romântica. Além disso, vale lembrar que, mais do que “franco-belgas”, violinistas-compositores como Vieuxtemps e Wieniawski são

reconhecidos como músicos românticos. O virtuosismo técnico, por exemplo, é uma característica amplamente atribuída à música do romantismo, e é igualmente usada – muitas vezes de forma depreciativa – para definir as escolas francesa e franco-belga, em oposição à escola alemã de violino⁵³.

Outra questão que merece atenção em relação a este concerto e à totalidade de obras localizadas de Manoel Joaquim de Macedo é a frequente substituição da orquestra pelo piano. Desconsiderando as obras em que o suporte original pensado parece ter sido este instrumento, tanto o *Poema sinfônico op. 160* quanto o *Sexto concerto para violino* possuem as partes orquestrais substituídas pelo piano (o *Poema* foi publicado em versão para dois pianos). Será que Macedo chegou a escrever estas partes? Até que ponto se sentiria à vontade com a escrita orquestral? Dois outros elementos corroboram para estes questionamentos. Um é o relato de Vincenzo Cernicchiario que, a despeito de ser extremamente elogioso, em determinado momento revela, ao tratar da opereta *Antonica da Silva*: “A crítica da época se referiu a este trabalho como carente de originalidade, deficiente pela incerteza no desenvolvimento e timidez na instrumentação”⁵⁴. E, de outro lado, insinuações de que a ópera *Tiradentes* não havia sido orquestrada pelo compositor. Conforme se verá em detalhes no próximo capítulo, Macedo não havia orquestrado a ópera até conseguir uma bolsa para sair do Brasil em 1909. No ano seguinte, quando a “Abertura” da obra é estreada em Bruxelas, matérias dos jornais locais afirmam textualmente que a peça havia sido orquestrada por Arthur De Greef, amigo do compositor.

⁵³ Esta questão será aprofundada no próximo capítulo.

⁵⁴ Este trecho foi explorado no capítulo anterior.

2.6 Ressonâncias da escola franco-belga no Brasil

No Brasil, a escola-franco belga teve um impacto considerável entre os violinistas. Instrumentistas que estudaram diretamente em Bruxelas ou que se reconheciam como pertencentes à tradição franco-belga deram algumas das mais significativas contribuições no campo da composição para o instrumento. A começar pelo próprio Macedo, que supostamente escreveu oito concertos para violino – um número expressivo e que o coloca em perfeita harmonia com a tradição do concerto da escola francesa. É muito provável que ele tenha começado a escrevê-los durante o seu primeiro período de estudos na Bélgica, quando sua atenção estava mais voltada para o violino e ele ainda atuava como intérprete. Portanto estas obras, possivelmente escritas na segunda metade do século XIX, inauguram o gênero concerto para violino no Brasil. É também na segunda metade do século XIX, em 1884, que é composta a primeira sonata brasileira para violino e piano, de autoria justamente de Leopoldo Miguez⁵⁵. É supostamente no mesmo período que Miguez estuda em Bruxelas que ele compõe sua sonata⁵⁶.

O baiano Marcos Salles⁵⁷ (1885-1865) e o mineiro Flausino Vale⁵⁸ (1894-1954), que inauguraram a escrita para violino solo no Brasil⁵⁹, igualmente sentiam-se pertencentes à tradição franco-belga. O primeiro, por ter estudado na Real Academia de Bologna com

⁵⁵ No artigo "As sonatas brasileiras para violino e piano: classificação dos elementos técnico-violinísticos", André Cavazotti faz um levantamento das sonatas escritas no Brasil. A de Leopoldo Miguez é a mais antiga dentre as encontradas pelo pesquisador. Após a de Miguez, a sonata seguinte localizada por Cavazzoti é a de Henrique Oswald, escrita já no século XX.

⁵⁶ Além disso, mais de um pesquisador já apontou semelhanças entre esta obra e a do belga César Franck, escrita dois anos mais tarde.

⁵⁷ Para detalhes sobre a vida e a obra deste compositor, conferir o livro de Marena e Vicente Salles, indicado na bibliografia deste trabalho.

⁵⁸ Conferir Camila Frésca, *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro*.

⁵⁹ O trabalho de Zoltan Paulinyi, *Flausino Vale e Marcos Salles: influência da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo* explora justamente a obra dos dois compositores.

Federico Sarti, ex-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.

Gerações posteriores de violinistas brasileiros (que, no entanto, não se notabilizaram pela composição, mas sim por sua atuação como intérpretes e professores) também beberam diretamente na fonte da escola franco-belga. De Belém do Pará ao Rio Grande do Sul, há notícias de violinistas que estiveram no Real Conservatório de Bruxelas. No Rio de Janeiro, alguns dos professores do Instituto Nacional de Música (que, a partir de 1937, passa a se chamar Escola Nacional de Música) estudaram naquela instituição. Para citar apenas dois, fiquemos com Francisco Chiafitelli⁶⁰ (1881-1954) e Paulina d'Ambrosio⁶¹ (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, Guerra-Peixe, Natan Schwartzman, Henrique Morelembaum e Ernani Aguiar. Para 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"⁶².

⁶⁰ Ao contrário de Macedo, há registros que comprovam a passagem de Chiafitelli no Conservatório Real de Bruxelas: entre 1895 e 1902, ele foi aluno da instituição, frequentando 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 de harmonia (em 1899) e contraponto (1901).

⁶¹ Paulina, igualmente, estudou no Conservatório belga entre 1905 e 1907, vencendo o primeiro prêmio de violino com a mais alta distinção em 1907, quando estudava com César Thompson.

⁶² Paulo Bosisio, *Paulina D'Ambrósio e a modernidade violinística no Brasil*, p. 18. Aqui, vale registrar uma curiosidade. Na década de 1990, tive aulas de violino com um aluno de Paulo Bosisio, que numa das primeiras aulas me advertiu: "se alguém lhe perguntar que linha de ensino seu professor utiliza, diga que somos da escola franco-belga".

Nesta página, violinistas brasileiros que estudaram em Bruxelas e/ ou que se sentiam pertencentes à tradição franco-belga: Manoel Joaquim de Macedo (1), Leopoldo Miguez (2), Marcos Salles (3), Flausino Vale (4), Paulina D'ambrosio (5) e Francisco Chiaffitelli (6).



1



2



3



4



5



6

2.7 Macedo e a vida musical em Minas Gerais no final do século XIX

Macedo retorna de sua primeira estadia na Europa por volta de 1870. Dessa data até sua segunda ida, em 1909 – período que coincide com a *Belle Époque*⁶³ brasileira – ele estará diretamente ligado aos ambientes musicais de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. É provável que logo após seu retorno ele tenha tentado se estabelecer na capital – lembremos que em 1879 ele pleiteia o cargo de Mestre da Capela Imperial do Rio de Janeiro e que em 1880 estava envolvido com as apresentações de sua opereta *Antonica da Silva*. Porém, provavelmente sem conseguir uma colocação satisfatória, três anos mais tarde, em 1883, há o registro de sua mudança para Leopoldina.

Lembremos ainda que, segundo Américo Pereira, Macedo, “por sua excessiva modéstia, vivia ignorado, no município de Leopoldina, no Estado de Minas Gerais, pobre e lutando com as maiores dificuldades, a dar lições de piano, violino e canto, de fazenda em fazenda ou na cidade, quando não realizava concertos de música vocal e instrumental”⁶⁴. Ainda segundo esse autor, Macedo dedicava a maior parte de seu tempo à composição. No entanto, Manoel Joaquim de Macedo ganhava a vida dando aulas para moças de família da elite leopoldinense e região⁶⁵.

O engenheiro Mário de Freitas, nascido em 1889, foi figura de destaque na Leopoldina do início do século XX, e durante décadas escreveu na Gazeta de Leopoldina.

⁶³“O significado atribuído à *Belle Époque*, período entre o final do século XIX e a Primeira Guerra Mundial, e ao seu intelectual típico pode ser visto como um ponto chave para a compreensão das avaliações sobre a Primeira República. Em produções acadêmicas e didáticas foi constantemente divulgada a ideia de que nos primeiros tempos republicanos a busca pela modernidade europeia – representada pela expressão *Belle Époque* – norteou a ação e o pensamento das elites intelectualizadas e dirigentes do período. Ávidas pela modernidade e pelo progresso, essas elites teriam se voltado para os valores externos e investido na europeização dos costumes, das cidades e dos estilos artísticos, assim como teriam buscado caminhos de branqueamento da população e das práticas culturais. A Avenida Central no Rio de Janeiro foi considerada o símbolo máximo da Belle Époque.” Martha Abreu, *Histórias musicais da Primeira República*, p.73-74.

⁶⁴ Américo Pereira, *op. cit.*, p.80.

⁶⁵ Adonhiran Reis, *op. cit.*, p.14.

Em 1984, lançou um livro com artigos publicados ao longo de mais de 50 anos e no qual se pode obter algumas informações sobre a atuação de Macedo na cidade⁶⁶. Segundo Freitas, Macedo foi professor de piano de sua sogra, Emília Levasseur Rocha, a “D. Milica”:

Dentre outros fatos, contou que o Maestro Manoel Joaquim de Macedo, autor da célebre ópera *Tiradentes*, foi seu professor que a considerava como a melhor de suas alunas e ofereceu-lhe um rico álbum com expressiva dedicatória, no qual figura uma linda música intitulada *Méditation*, em data de 15 de janeiro de 1895, quando D. Milica era ainda solteira. Também o engenheiro Elpídio Werneck, autor do desvio do Rio Novo, para a construção da Usina Maurício, escreveu, há tempos neste jornal, que suas parentas foram alunas do Maestro Macedo, que a mais distinta era D. Emília Levasseur Rocha. Registra-se que o maestro residiu por muitos anos em Leopoldina e foi casado com uma distinta leopoldinense que era filha do nosso tio Genico, e se chamava Francisco Antunes Pereira.

Conforme visto no capítulo I, a segunda obra do *Álbum pour piano. Onze morceaux*, é justamente *Méditation – romance op.131*, “dedicada Mlle. Levasseur”. Também no capítulo anterior, vimos que, em “Músicos mineiros”, Flausino Vale afirma possuir dois trabalhos manuscritos de Macedo, para violino e piano, “lindíssimos e difícilimos, dignos da assinatura de um Wieniawski: *Fantasia sobre a Marta*, de Flotow, e *Variações sobre temas de Maniuski*; foram-me emprestados por dona Branca de C. Vasconcelos, os quais copiei, sendo o segundo a ela dedicado, como a uma de suas mais brilhantes discípulas”. O que parece indicar que esta era uma prática de Macedo e que, portanto, várias das outras dedicatórias não identificadas do *Álbum pour piano* (e de outras obras) devem ter sido suas alunas – incluindo aí, provavelmente, sua esposa Cecília.

Além das aulas, Macedo organizava e se apresentava em concertos em Leopoldina e outras cidades mineiras, como Belo Horizonte. É em Leopoldina, em 1883, que Manoel Joaquim de Macedo conhece Augusto de Lima⁶⁷, importante personalidade mineira. No

⁶⁶ Mário de Freitas, *Leopoldina do meu tempo*, p.138-140. Agradeço a Adonhiran Reis pela gentileza do envio das páginas correspondentes a Macedo.

⁶⁷ Antônio Augusto de Lima (1891-1934) foi jornalista, escritor, jurista e um político de destacada atuação. Governador do estado de Minas Gerais entre março e julho de 1891, nasceu em Nova Lima e formou-se na

livro *Augusto de Lima, seu tempo, seus ideais*, seu filho José Augusto de Lima informa que, em Leopoldina, Macedo “organizara uma orquestra, com a qual chegara a executar peças de grande fôlego, inclusive um magnífico arranjo de *Tanhäuser*, que, pela primeira vez, pôs em contato o gênio de Bayreut com Augusto de Lima”. O autor ainda informa que “mais tarde, Macedo fora residir em Juiz de Fora e, finalmente, em Barbacena, sempre como modesto e apagado professor de piano e violino”⁶⁸.

Em 1893, já em Juiz de Fora, há notícias de um concerto de Macedo, em parceria com Francisco Valle:

No elegante teatro Novelli realizou-se anteontem o concerto do talentoso mineiro Francisco Valle e violinista Manoel Joaquim de Macedo, um *virtuose* de grande valor que se oculta no interior da República, abdicando seus direitos de artista, que lhe garantem lugar proeminente nesta capital. [...] O Sr. Macedo executou o seu belo 4º *concerto* e um tema variado do Wienawski, sendo recebido pelo público com a distinção que merece⁶⁹.

Belo Horizonte – que só seria inaugurada em 1897, substituindo Ouro Preto como capital do estado de Minas Gerais – nasce sob o espírito de modernização das cidades, em voga na Europa no século XIX, e cujo expoente máximo é Paris. Dentre suas primeiras

Faculdade de Direito de São Paulo em 1882. Trabalhou em jornais, publicou versos e foi promotor público e juiz. Fundou a Faculdade Livre de Direito de Ouro Preto e dirigiu o Arquivo Público Mineiro, em Belo Horizonte, a partir de 1901, sendo também redator da revista da instituição. Foi membro e presidente da Academia Brasileira de Letras, bem como deputado federal entre 1909 e 1929. Nesse período, foi o responsável pela redação do projeto de declaração de guerra do Brasil à Alemanha na 1ª Guerra Mundial. Participou ativamente da promulgação do primeiro Código Florestal Brasileiro e foi um dos responsáveis pelo voto feminino no Brasil. Durante a Revolução de 1930, dirigiu o jornal “A Noite”, editado no Rio de Janeiro. Em 1934, foi eleito deputado à Constituinte Federal, mas faleceu poucos dias depois da eleição.

⁶⁸ José Augusto de Lima, *Augusto de Lima, seu tempo, seus ideais*, p.175.

⁶⁹ Jornal *O Paiz*, 28 de janeiro de 1893, p.6, apud Adonhiran Reis, p.16.

instituições musicais estavam as bandas e os clubes. Organizados pela elite local, os clubes funcionavam nas residências dos sócios mais importantes ou em sedes próprias, cujo acesso era exclusivo a seus associados. Pode-se mencionar entidades como o Club das Violetas, o Club Rose, o Club Edelweiss, o Elite Club e o Club Belo Horizonte. Além de promover recitais, concertos e apresentações literárias, eles foram responsáveis pela formação de orquestras como a do Teatro Soucasaux. Fundados no mesmo ano, 1898, os clubes das Violetas e Rose foram dos mais importantes para a vida cultural no início da cidade. Este último, por exemplo, contava com um grupo formado somente por senhoritas da sociedade local que tocavam bandolins⁷⁰.

O programa de inauguração do Clube Schumann, em 1904, no salões do Grande Hotel, incluiu a execução do *Poema sinfônico op. 160* dedicado a Floriano Peixoto, de Macedo (não sabemos se em versão sinfônica ou na redução atualmente localizada). Segundo Andrea Cruz e Joana Vargas, que elaboraram um estudo sobre a vida musical nos salões de Belo Horizonte entre 1897 e 1907, "O autor brasileiro mais tocado é, sem dúvida, Carlos Gomes. Ao seu lado aparecem também Manoel Joaquim de Macedo [grifo nosso], o português Arthur Napoleão e, com menor frequência, Henrique Braga. Também foram apresentadas peças de autores mineiros como Presciliano Silva e Vicente do Espírito Santo"⁷¹. Ainda segundo as pesquisadoras, a análise dos programas de concertos realizados pelos músicos radicados em Belo Horizonte "mostra que grande parte das peças executadas estavam ligadas ao repertório operístico italiano e da 'grande ópera' de Paris".

Além das atividades como aulas e concertos, a pesquisa de Adonhiran Reis também descobriu o envolvimento de Manoel Joaquim de Macedo na criação de um conservatório

⁷⁰ Camila Frésca, *op. cit.*, p.31.

⁷¹ Andrea Cruz e Joana Vargas, *A vida musical nos salões de Belo Horizonte (1897- 1907)*, p. 132.

musical em Barbacena. A ideia surge no final do século XIX por Frederico Mallio, personagem peculiar, conforme conta Adonhiran:

Pianista e compositor (...) Mallio era um empreendedor, e fundou o Supremo Tribunal de Música na capital, cuja finalidade não conseguimos identificar. Mallio tentou implementar concertos populares e filantrópicos aos domingos no Theatro São Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro. A renda dos concertos de artistas variados, descontadas as despesas, ia para o Asilo dos Meninos Desvalidos, e outras instituições. Nesses concertos seriam organizados sorteios de prêmios para o público, incentivando a ida aos concertos, já que tentativas prévias de concertos populares sempre falharam no Rio de Janeiro. Chegou a ser preso e liberado no mesmo dia, após um telegrama que mandou descontente ao jornal Leste de Minas, sendo seu desabafo confundido com uma conspiração. Mallio consegue junto ao Presidente do estado de Minas Gerais, Bias Fortes, a autorização de extrair loterias para financiar a criação e manutenção de um Conservatório de Música em Barbacena (decreto de 29 de novembro de 1890), o Conservatório de Música do Estado de Minas Gerais, "estabelecimento modelo, e digno de rivalizar com os melhores da velha Europa"⁷².

As loterias começam a ser extraídas em maio de 1891 e, em 1984, Mallio informa ao governador Bias Fortes que o Conservatório já dispõe de recursos suficientes para sua manutenção, além de enviar uma lista de nomes para ocupar os cargos de professores, informando que se tratava de "verdadeiras celebridades artísticas" e que haviam "se dignado a aceitar o convite". Entre os nomes estão Antonio Carlos Gomes, para diretor e professor de contraponto; Manoel Joaquim de Macedo, na cadeira de violino; Joaquim Campos, violoncelo; Bernardo Wagner, canto; Arthur Camillo, piano; e Frederico Mallio, secretário. As obras do prédio se iniciam em 1893, mas, após várias interrupções, não estavam ainda concluídas em 1895 por falta de repasse das loterias. São apontadas irregularidades no estatuto e no contrato feito entre Bias Fortes e Frederico Mallio, até que este último perde todos os poderes, "e o jornal *O Paiz* anuncia a nomeação de Miguel

⁷² Adonhiran Reis, *op. cit.*, p.16.

Cardoso para o posto de diretor do estabelecimento, que com o auxílio de Manoel Joaquim de Macedo iria remanejar o estatuto da instituição”⁷³.

Adonhiran Reis informa que não conseguiu descobrir o desfecho do imbróglio, mas que pouco tempo depois Frederico Mallio foi nomeado professor do Conservatório Livre de Música, no Rio de Janeiro. O diretor desta instituição era Cavalier Darbilly, e o professor de violino, Vincenzo Cernicchiaro. “Mais tarde, Mallio iria formar sua própria academia, o Gymnasio de Música”⁷⁴.

2.8 Paralelos: Francisco Valle e Manoel Joaquim de Macedo

Manoel Joaquim de Macedo e Francisco Valle foram contemporâneos, colegas de profissão, chegaram a se apresentar juntos e possuem uma trajetória que se aproxima em alguns momentos, parecendo indicar que tal perfil não fosse incomum à época.

Francisco Valle nasceu na fazenda de São Joaquim em Juiz de Fora, Minas Gerais, dia 20 de março de 1869 – portanto, mais de 20 anos após Macedo. Não sabemos como foi que este último se iniciou na música; já Francisco Valle aprendeu música com o pai, Manoel Marcelino do Valle, que havia estudado flauta com o belga Mathieu Reichert e cursado o Imperial Conservatório de Música, ambos no Rio de Janeiro. De qualquer forma, ambos demonstraram aptidão musical desde cedo. No caso de Valle, aos 14 anos ele já compunha e logo em seguida passou a ter aulas no Rio de Janeiro com Alfredo Bevilacqua (piano) e Miguel Cardoso (harmonia).

Segundo seu biógrafo Américo Pereira, Francisco Valle começou a se apresentar em público ainda menino, sempre com sucesso. Em 17 de julho de 1886, um artigo de

⁷³ Idem, *ibidem*, p.17.

⁷⁴ Ibidem, *ibidem*, p.18.

Arthur de Azevedo (novamente ele) na coluna “Crônica fluminense” da Revista *A Vida Moderna* louvava os dotes do garoto:

Revolução... nas artes, isso sim. Achando-me uma noite dessas em casa de um cavalheiro de apurado gosto, melômano convicto, que reúne, uma vez por semana, em seus salões, a fina flor dos nossos artistas, tive ocasião de admirar um *petit prodige*.

Chama-se Valle, tem dezesseis anos apenas, e é filho de Juiz de Fora. Há seis meses começou a aprender a tocar piano e não só tem já muita execução como apresenta, com assombro de seus mestres, algumas composições extraordinariamente belas, escritas no estilo clássico! Naquela noite ouvi e admirei uma Sonata no gosto de Beethoven, e uma inspirada Mazurca originalíssima, cheia de deliciosas surpresas, de uma notável delicadeza de composição e estilo [...] ⁷⁵

Ciente do talento de seu filho, o pai de Francisco Valle envia-o para a Europa para estudar – tal qual a família de Macedo havia feito com ele. Macedo partiu com 15 ou 17 anos e Valle, com 18. Uma vez na Europa, ele se dirige ao Conservatório de Paris, onde tem aulas de piano com Charles Wilfrid-Bériot (filho de Charles de Bériot e Maria Malibran) e de órgão com Charles Marie Widor. Além disso, estuda fuga e composição com César Franck na Schola Cantorum.

Da mesma forma que os textos sobre Macedo informam acerca da estima que por ele tinham alguns importantes professores, Américo Pereira escreve que Francisco Valle era um aluno muito estimado por Franck e também por Massenet:

De Paris enviou-nos Francisco Valle um minueto, digno de um Mozart, três prelúdios para piano, de grande elevação de ideias, e um belo sexteto para instrumentos de arco, que mereceu louvores de Massenet, tendo sido executado em primeira audição no concerto do violinista mineiro J.M. Campos, discípulo de Manoel Joaquim de Macedo., em 27 de junho de 1890, no salão do “Congresso Brasileiro” nesta capital ⁷⁶.

Em 1890, seu avô materno – que era quem lhe enviava recursos para permanecer em Paris – falece e, no ano seguinte, Francisco Valle retorna ao Brasil. Portanto, apesar de

⁷⁵ Américo Pereira, *op. cit.*, p.14-15.

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p.20.

ter permanecido cerca de quatro anos, voltou por um imprevisto e não por vontade própria. Na verdade, por mais de uma vez, Francisco Valle tentou obter uma pensão do governo mineiro para retomar seus estudos na Europa, mas os pedidos foram indeferidos. Ele então reúne os recursos necessários para uma nova viagem e parte dia 28 de junho de 1893 com o objetivo de se instalar na Alemanha, mas “motivos imprevistos o obrigaram, todavia, a voltar ao cabo de dois meses”:

Francisco Valle – o “Schumann brasileiro”, como lhe chamava Frederico Nascimento, o mestre erudito de várias gerações – nunca perdeu a esperança de voltar à Europa e, nesse propósito, durante algum tempo, permaneceu em Porto das Flores, onde aceitou discípulos, filhos de fazendeiros abastados. Sua preocupação absorvente era obter um pecúlio para as despesas inevitáveis da viagem e sua manutenção nos meios europeus, a fim de se aperfeiçoar.

la a cavalo de fazenda em fazenda, vencendo longas caminhadas todos os dias⁷⁷.

O trecho acima demonstra que, tal qual Macedo, Valle era um músico talentoso que havia ido se aperfeiçoar na Europa e que, apesar dos sucessos obtidos, não havia conseguido uma colocação a contento quando de seu retorno – logo ao chegar, Francisco Valle foi ao Rio de Janeiro mostrar suas obras a Leopoldo Miguez e conseguiu o apoio do compositor para realizar um concerto naquela cidade; mas parece que o evento não teve desdobramentos. Assim, ele passou a ganhar a vida dando aulas em fazendas de cidades mineiras.

Em 1895, no entanto, Francisco Valle muda-se para o Rio de Janeiro, onde sobrevive dando aulas de piano. Em 19 de agosto do mesmo ano organiza outro concerto, no qual atua como pianista e mostra obras próprias. Em novembro de 1896 é nomeado membro honorário do Conselho do Instituto Nacional de Música. Porém, no ano seguinte, “sobreveio-lhe o primeiro acesso neurastênico, que o obrigou a deixar a cidade e a viver em repouso”, conta Américo Pereira. Já tendo deixado o Rio de Janeiro, em 1899, Francisco

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p.30.

Valle fixa-se novamente em Juiz de Fora, e segue se apresentando em concertos pelas cidades mineiras. Mas, novamente segundo Pereira, vez ou outra acometiam-lhe “acessos neurastênicos” até que, no dia 10 de outubro de 1906, Francisco Valle suicida-se, com apenas 36 anos.

Segundo Rodrigues Barbosa, Francisco Valle

Não conseguiu ocupar o lugar a que lhe davam direito o seu talento e a sua competência; possuía essas duas qualidades indispensáveis para adquirir notoriedade e conquistar uma reputação gloriosa; entretanto, prendiam-no ao círculo de ferro da mediocridade em virtude do seu temperamento de mineiro desconfiado e da falta de convicção nos seus méritos pessoais⁷⁸.

Durante sua curta carreira, Francisco Valle deixou cinco obras orquestrais, sendo uma suíte e dois poemas sinfônicos; na música de câmara, o *Minueto* para octeto e uma *Suíte* para sexteto; cerca de dez peças para piano; três peças corais e uma canção. Sobre suas peças sinfônicas, Américo Pereira nota que “encarando o compositor em plena mocidade e início de sua carreira artística, justificam-se as restrições que se possam fazer à sua arte de orquestrar, pois se observam na *Valsa-Scherzo* deficiências de escritura, particularmente nos metais e nas madeiras⁷⁹”.

É claro que não se pode comparar em termos absolutos um compositor que pôde desenvolver suas capacidades ao longo de uma vida plena (Macedo morreu com 80 anos), e outro falecido precocemente. De toda forma, em ambos vários aspectos biográficos são recorrentes: o talento precoce e os estudos na Europa; o reconhecimento e estímulo de seu potencial por personalidades de peso do mundo musical internacional (segundo relatos); o retorno ao Brasil e a não obtenção de um posto ou de visibilidade à qual acreditavam estar à altura; a atribuição dessa pouca visibilidade – ao menos por parte daqueles que o biografaram – a aspectos da personalidade (“modéstia”), doença ou intrigas do meio; o

⁷⁸ José Rodrigues Barbosa, apud Américo Pereira, p.63.

⁷⁹ Américo Pereira, *op. cit.*, p.48.

afastamento dos grandes centros musicais; o recolhimento em cidades mineiras e o trabalho local como professor ou em pequenos concertos; o desejo de retornar à Europa como forma de dar um “passo além” em sua vida profissional – Macedo concluindo sua grande ópera, Valle aprimorando os estudos musicais.

MÚSICA, NACIONALISMOS E POLÍTICA: EM TORNO DA ÓPERA *TIRADENTES*

3.1 A noção de “escola” e a ideia de “nacional”

Num artigo de 2012, o musicólogo inglês David Milsom¹ 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.

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 literatura? E quais seriam suas características estilisticamente reconhecíveis?

¹ “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 a 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.

A análise da literatura 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 por 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 Kreutzer, Baillot e Rode em 1803 –, em oposição a abordagens individuais, como se pode observar na literatura do século XVIII. A influência da escola francesa é sentida na Bélgica e também nos estados germânicos: Louis Spohr², 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.

Ambas as escolas, 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, se tornou um modo comum de determinar as diferenças na recepção dessas duas identidades

² 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.

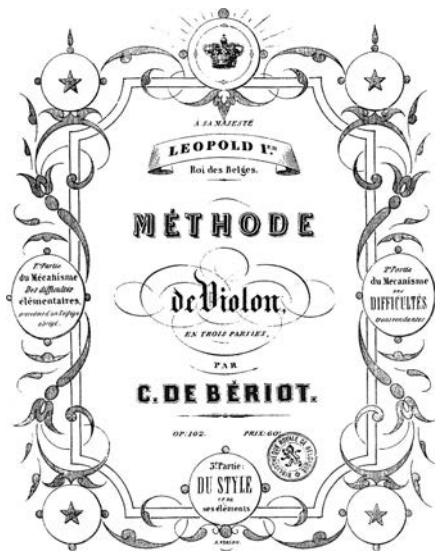
nacionais da performance violinística”, afirma o pesquisador. A atitude dos ingleses, por exemplo – mais “consumidores” do que “produtores” de música no século XIX – era altamente conservadora. Tendiam a canonizar a memória de Beethoven, elogiando altamente músicos alemães que encarnavam uma espécie 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 belga³. “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.

Em estudo anterior⁴, David Milsom aponta que, apesar das disputas sempre encontradas na literatura, ele se deparou com poucas diferenças estilísticas entre as escolas no que diz respeito a seus textos teóricos. 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 Moser e Joachim. Joachim, por seu turno, foi professor de Leopold Auer⁵, cujos próprios escritos devem muito a seu mestre.

³ 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” (cf. Bibliografia) 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.

⁴ O livro onde se encontram as análises mais pormenorizadas não foi consultado nesta tese, mas apenas as análises constantes no trabalho apresentado no referido congresso. Trata-se de *Theory and practice in late nineteenth-century violin performance: an examination of style in performance, 1850-1900* (Aldershot, Ashgate, 2003).

⁵ 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* (cf. Bibliografia) ele conta que iniciou os estudos em



Método de violino, escrito por Charles de Bériot para o Conservatório de Bruxelas



Edição italiana do *Método de violino* do Conservatório de Paris, de autoria de Kreutzer, Baillot e Rode.

Também o “Methode de violon” escrito em 1858 por Charles de Bériot (como visto, considerado o iniciador da escola franco-belga) é substancialmente similar à posição da escola alemã⁶. 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

Budapeste pelo método “Ecole 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” (p.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”(p.5).

⁶ Além disso, David Milsom afirma que o método de Bériot é praticamente um plágio do “Methode de violon” que Pierre Baillot lançaria em 1835, aprimorando os fundamentos técnicos presentes no método 1803, escrito em parceria com Rode e Kreutzer.

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”⁷.

Da análise de muitos exemplos da literatura e também de gravações de representantes de ambas as escolas, Milsom conclui que a escola franco-belga de violino, como distinta de sua rival alemã, encontra evidências teóricas restritas e que estas distinções são, principalmente, uma questão de retórica (muitas vezes retórica defensiva, no caso da alemã). Embora existam diferenças significativas de apresentação, a filosofia central de ambas é bastante similar. Para este pesquisador, podem ser observadas variações muito maiores num sentido cronológico – ou seja, entre executantes de uma mesma escola separados pelo tempo (de gerações diferentes) – do que entre executantes de escolas diferentes (provenientes de locais espacialmente distintos) num mesmo espaço de tempo. Além disso, ele afirma que, se a teoria é bastante estável, a prática é muito mais variável. Quando se analisam as gravações do início do século, por exemplo, há ainda que se considerar que havia um senso de personalidade artística individual muito maior do que existe hoje, e isso pode complicar as tentativas de fazer distinções; muitas vezes uma particularidade na emissão do som é decorrente de uma característica pessoal do artista e não de sua filiação a esta ou àquela escola⁸.

⁷ *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.”

⁸ Professora do Conservatório de Paris, Sylvie Pebrier também se detém sobre este tema no artigo “La notion d’école et la mondialisation” (cf. Bibliografia) 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 particularidades 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”. (p.2)

O que David Milsom parece indicar em sua investigação – opinião corroborada por outros estudiosos do assunto⁹ – 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.

Exemplar nesse sentido – ou melhor, no sentido oposto – é o catálogo da exposição “L’Ecole belge de violon”¹⁰. 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”:

⁹ 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 nasceram a partir da escola francesa de Viotti e que, a partir daí, as práticas e princípios de cada uma delas foi moldada por aqueles que vieram a ser seus representantes. Também ressalta a discussão atual realizada em torno da noção de “escolas” de performance musical (“The decline of the 19th-century German school of violin playing”, p.2, cf. Bibliografia). 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”. (*The Cambridge companion to the violin*, p.63).

¹⁰ Bruxelas, Biblioteca Real Alberto I, 1978.

A Escola Belga de violino não é nem um mito geográfico, nem uma invenção política. Os musicólogos de todos os países lhe atribuem 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.

Observa-se a clara 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 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 vida¹¹.

Ao mesmo tempo, Quintin 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 mesmo musical. Chegando ao século XIX, destaca primeiramente o surgimento do Conservatório de Liège, em 1826 (Quintin é professor da instituição e a todo momento chama a atenção para a importância de Liège nesta tradição), e afirma que para se conhecer as raízes de tal escola é necessário recuperar o surgimento dos conservatórios de Liège e de Bruxelas.

¹¹ Bernard Huys, *L'Ecole belge de violon*, p.VIII.

É inevitável que Quitin mencione o Conservatório de Paris e mesmo os *Concerts spirituels*, mas estes são esvaziados de todo seu papel fundador, apontado quase que unanimemente por outros autores. Pelo contrário, o conservatório francês é quase sempre mencionado para lembrar violinistas belgas que lá estudaram ou lecionaram, destacando, 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 gigantes como Henryk Wieniawski, Eugène Ysaÿe e Fritz Kreisler. Reforçando sua posição, Quitin cita Combarieu¹² 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. Marsick¹³, Lefort¹⁴, Berthelier¹⁵ e G. Remy¹⁶ foram todos alunos de Massart. É isto que chamamos de ensinamento franco-belga, por conta da origem do mestre.

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 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.

¹² Jules Combarieu (1859-1916) musicólogo francês, autor de *Histoire de la musique des origines au début du XXe*.

¹³ Martin Marsick (1848-1924), nascido em Jupille, próximo a Liège. Entre seus alunos mais célebres estão Carl Flesch, Georges Enesco e Jacques Thibaud.

¹⁴ Narcisse-Augustin Lefort, nascido em Paris em 1852, deu aulas no Conservatório entre 1892 e 1929.

¹⁵ Henri Berthelier, natural de Limoges (1856), lecionou entre 1896 e 1915.

¹⁶ Guillaume-Antoine Rémy, nascido em Ongrée (Bélgica), em 1858. Professor do Conservatório entre 1896 e 1929.

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 o pouco interesse de 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 menos de dez anos – incluindo longos períodos de inatividade devido a problemas de saúde – Bériot transmitiu seus conhecimentos notáveis a numerosos alunos, sendo o mais brilhante deles Henry Vieuxtemps. “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”.¹⁷

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.

¹⁷ Bernard Huys, , *op. cit.*, p. XXII.

Muitos dos grandes nomes do violino, na verdade – Vieuxtemps, Léonard, Marsick, Rémy, Parent, de Broux, Musin, Thompson, - são todos belgas.¹⁸



Mestres belgas: da esquerda para a direita, os violinistas Lambert Massart, Martin Marsick, César Thompson e Eugène Ysaÿe, em foto tirada no dia 20 de abril de 1887.

3.2 A afirmação nacional e as instituições musicais: Bruxelas e Rio de Janeiro

Atualmente, parece um tanto quanto ingênuo discutir diferentes escolas de interpretação violinística sem entrar no contexto histórico em que estas se inseriam. Análises que levem em consideração este fator inevitavelmente irão se deparar com questões ligadas a afirmação nacional¹⁹. 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

¹⁸ Frederick Martens, *Violin mastery: interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and others*, p.2. A edição original do livro é de 1919.

¹⁹ Novamente segundo Sylvie Pebrier (cf. Bibliografia): “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. (p.2-3)

mostra 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:

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 1831.²⁰

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. Como visto no capítulo anterior, o Conservatório é inaugurado em 1832 a partir da reformulação de escola já existente – e a reformulação se dá exatamente por conta da conquista da independência. Portanto, a instituição estava absolutamente inserida no contexto das mudanças políticas que levaram a Bélgica a 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 “Comissão de Fiscalização”, instituídas desde o início do funcionamento do Conservatório²¹. Em 1861, a

²⁰ Bernard Huys, *op. cit.*, p. VII.

²¹ Entre a documentação examinada durante pesquisa nos arquivos do Conservatório Real de Bruxelas está o já mencionado livro “Composition de la Commission Administrative & Commission de Surveillance – de 1832 à 1870”. Trata-se de uma espécie de resumo/ 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 seguido do país, entre parênteses. Depois, o nome do aluno aparecia novamente quando de sua aceitação. O nome de Manoel Joaquim de Macedo nunca foi citado neste documento.

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 “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, Henryk 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 a Henri Vieuxtemps – àquela altura talvez o mais reluzente nome na constelação de estrelas do violino, e que além de tudo era belga. No dia 07 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 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, pela estatura e prestígio de ambos, fica clara a importância do Conservatório de Bruxelas no mapa violinístico internacional da segunda metade do século XIX. 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 ir dar aulas no

Conservatório de Bruxelas. Nos dias seguintes, seguem-se várias tratativas, até que em 20 de janeiro 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 04 de outubro de 1873, chega a notícia de que Vieuxtemps, que está em Paris, não pode viajar à Bruxelas por conta de sua saúde. 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. Chegam notícias da saúde do músico: “é impossível indicar a data do retorno”. 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.

Também a criação do Instituto Nacional de Música (INM)²², no Rio de Janeiro, está intrinsecamente ligada à mudança de regime político por que passa o país. Com o fim do Império e 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

²² 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.

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 músicos²³ 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 de poder dessa República Musical que se formava, campo privilegiado, em torno do qual seriam travados seus maiores embates políticos, ideológicos e estéticos.²⁴

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’”²⁵. 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 fundamental estudo sobre Alberto Nepomuceno, Avelino Romeiro Pereira afirma que a instauração da República proporcionou boas oportunidades para os músicos

²³ “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 Pereira, trata-se de um conceito caro à sociologia francesa, representada por autores como Maurice Halbwachs (cf. Pereira, p.29).

²⁴ Avelino Romeiro Pereira. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical* p.69.

²⁵ Idem, *ibidem*, p.68.

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.²⁶

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 Nepomuceno²⁷ 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 injustiça²⁸. Conforme o importante estudo de Antonio José Augusto²⁹ sobre o

²⁶ Avelino Pereira, *op. cit.*, p.65.

²⁷ 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 (1902-03; 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, *op. cit.*, p.193.

²⁸ Avelino Pereira, *op. cit.*, p.71-72.

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”. 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.³⁰

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’

²⁹ Antonio José Augusto, *A Questão Cavalier* (cf. Bibliografia).

³⁰ Antonio José Augusto, *op. cit.*, p.21 e 32.

se torna o oposto de 'música nacional', como é ainda julgada por Mário de Andrade³¹. 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 a ele atribuída: "No Rio de Janeiro não me querem nem para porteiro do Conservatório"³².

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 Alemanha³³.

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.

As mudanças trazidas ao universo musical brasileiro (ou ao menos na capital, Rio de Janeiro) 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 comandada a principal instituição de ensino musical do país, o entusiasmo pela República pode ser observado em obras musicais 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

³¹ Lorenzo Mammì, *Carlos Gomes*, p.10. 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*.

³² Avelino Romeiro Pereira, *op. cit.*, p.74.

³³ Lorenzo Mammì, *op. cit.*, p.11-12.

conferido ao que definiam como música popular, o folclore ou o samba urbano, os atributos da mestiçagem e da brasilidade³⁴. Alberto Nepomuceno, aliás, é exemplar nesse sentido. Além de inaugurar o canto em língua portuguesa, Nepomuceno 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 obra *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 bis³⁵.



Capa da edição do *Poema sinfônico op.160* de Macedo, estampada com a imagem de Floriano Peixoto

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.

³⁴ Martha Abreu, *Histórias musicais da Primeira República*, p.73.

³⁵ Avelino Pereira, *op. cit.*, p.123.

Desnecessário dizer, portanto, que Leopoldo Miguez é um dos grandes entusiastas do novo regime. O período em que atua como diretor do Instituto Nacional de Música (1890 à 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. Vale lembrar que, em 1890, quando vence o concurso para a escolha do novo *Hino Nacional* (que acabaria por se tornar o *Hino à proclamação da República*), Miguez usa o dinheiro do prêmio para comprar um grande órgão de tubos alemão para a sala de concertos do Instituto Nacional de Música³⁶. 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”³⁷:

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 é certamente uma das formas de se aproximar do ideário dos músicos entusiastas da República. Miguez visita 16 conservatórios, comenta suas impressões e deixa sugestões sobre o que poderia ser aproveitado no Instituto Nacional de Música – e, de fato, algumas dessas sugestões serão aplicadas na primeira reforma do regulamento da instituição, em 1900. A sequência de escolas no relatório 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

³⁶ Trata-se de um órgão de Wilhelm Sauer, que, em 1954, foi substituído pelo órgão Tamburini que ainda hoje pertence ao salão. Salão Leopoldo Miguez, aliás, é o nome atual da sala de concertos.

³⁷ Leopoldo Miguez, *Organização dos Conservatórios de Música na Europa. Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores*, p.3.

(Akademie der Tonkunst); segue para Viena (Gesellschaft der Musikfreunde – Musikverein), na Áustria, 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 italianas³⁸. Dado o interesse particular deste trabalho, 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”³⁹, inicia Miguez 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.

³⁸ Mônica Vermes faz uma excelente análise do relatório de Miguez no artigo “Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus” (cf. Bibliografia).

³⁹ O relatório de Miguez foi transcrito aqui a partir da transcrição existente na dissertação de mestrado de Renato Figueiredo, *O piano de Miguez: subsídios para um resgate interpretativo*, p.43-73.

A sua biblioteca, a mais bem organizada que vi, é importantíssima. O seu museu de instrumentos de música é talvez o melhor que existe [...]

O trecho é pródigo em elogios e demonstra a admiração do compositor brasileiro frente à tradição e a estrutura da escola. Também parece que Miguez visita pela primeira vez a casa, reforçando a ideia apresentada no capítulo anterior de que ele não estudou no Conservatório de Bruxelas durante o período de 1882-84. 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:

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.

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 benefícios resultados.

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 os de Liège, Gent e Antuérpia, os quais ele não pôde visitar. No entanto, ele consegue o regulamento do Conservatório de Liège, fazendo uma descrição geral dos cursos.

A passagem de Miguez pelo Conservatório de Bruxelas ficou registrada e pode ser recuperada hoje em dia 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, igualmente guardada na biblioteca da casa.

Nem mesmo o tradicional Conservatório de Paris está 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.

Na conclusão do relatório, 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 desses conservatórios italianos – considerados por ele os melhores daquele país – praticarem um “belo programa”, estes 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.

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!...

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...

Lembremos que Miguez é um fervoroso defensor da música alemã e apontado por seus pares como um “seguidor” de Wagner. 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, sem dúvida, 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.⁴⁰

⁴⁰ Mônica Vermes, *op. cit.*, p.9.

3.3 Relações Brasil-Bélgica e a Exposição Universal de Bruxelas

É certo que na virada do século e nas primeiras décadas do século XX o sentimento de afirmação nacional – e no caso da música, de criação de uma música de caráter nacional – estava em alta e só se acentuaria até 1922, quando se comemorou o centenário da Independência e quando explode o movimento modernista com a Semana de Arte Moderna. Essa “construção” de um novo país passava igualmente por aspectos políticos e econômicos. É nesse contexto que devem ser entendidas duas iniciativas político-culturais do governo brasileiro em Bruxelas em 1910: a palestra de Oliveira Lima – que foi entremeada por música brasileira – e a suntuosidade do pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Bruxelas.

Antes mesmo da abertura do pavilhão brasileiro (que só ocorreria em junho) e da própria Exposição Universal, o Brasil já promovia eventos de cunho propagandístico. No dia 28 de março, a matéria “Grande soirée scientifique à Bruxelles”, do jornal *Le Soir*, dava notícia de um evento que ocorreria dali a alguns dias:

Dissemos recentemente que o rei tinha, de forma muito lisonjeira para a com a Sociedade de Geografia, continuado a aceitar a presidência honorária que ocupou durante muitos anos. Tinha, além disso, informado à referida sociedade que participaria de bom grado da primeira conferência que fosse organizada.

Esta, precisamente, será feita por uma alta personalidade da política. É, de fato, o senhor ministro do Brasil em Bruxelas, sr. de Oliveira, quem a dará, em 4 de abril, sobre o tema: “O Brasil antigo – A conquista do Brasil”.

Sr. Géorlett, vice-cônsul do Brasil em Antuérpia, falará do Brasil moderno, comentando uma série de projeções relativas ao Brasil de hoje.

Esta sessão especial se dará no teatro La Monnaie – pois é necessário uma grande sala para dar conta da audiência convidada. Entre elas se incluem: membros do governo, representantes do corpo diplomático, altos funcionários civis e militares.

Na mesa, juntamente com os membros da Sociedade de Geografia, vão sentar-se representantes de grandes sociedades de Bruxelas.

A noite promete ser, sob todos os pontos de vista, do mais alto interesse.

É gratificante sobretudo ver o Soberano comparecer, em seu primeiro evento oficial, a uma cerimônia puramente científica⁴¹.

Acrescentando que durante a noite serão interpretadas, pelos Concertos Durant, trechos de um trabalho inédito, a ópera “Ziradentes” [sic], do sr. de Macedo, um músico brasileiro de mérito, em colaboração com Guillaume de Greef, nosso grande pianista⁴².

Curiosamente, para o jornal, tratava-se de “uma cerimônia de ordem puramente científica”, e o fato de acontecer numa sociedade geográfica colaborava para tal impressão – o que não condizia, é claro, com a realidade. Quanto à menção a Manoel Joaquim de Macedo e à ópera *Tiradentes*, voltaremos a ela no tópico seguinte, dedicado justamente a essa obra. Por hora, interessa-nos seguir as notícias sobre o Brasil nos jornais belgas. Vale ainda guardar a informação de que o último parágrafo dessa notícia foi reproduzido no jornal *L'Indépendance belge* do dia 4 de abril, na seção “Petits faits-divers”.

⁴¹ O rei Alberto I (1875-1934) havia assumido o trono em dezembro de 1909, aos 34 anos, após a morte de seu tio, Leopoldo II. Em 1920, Alberto I visitou o Brasil, e um dos resultados foi a criação da Companhia belgo-mineira.

⁴² Nous avons dit récemment que le Roi avait, en termes très flatteurs pour la Société de géographie, continue d'accepter la présidence d'honneur, qu'il occupait depuis de nombreuses années. Il avait, de plus, fait savoir à ladite Société qu'il assisterait avec plaisir à la première conférence qu'elle organiserait. / Or, celle-ci, précisément, sera faite par une haute personnalité politique. C'est, en effet, l'honorable ministre du Brésil à Bruxelles, M. de Oliveira, qui la donnera, le 4 avril prochain, sur ce sujet : « Le Brésil ancien. – La conquête du Brésil ». / M. Géorlett, vice-consul du Brésil à Anvers, parlera du Brésil moderne, en commentant une série de projections relatives au Brésil d'aujourd'hui. / Cette séance extraordinaire se donnera au théâtre de la Monnaie, - car il faudra une vaste salle pour contenir le nombreux public des invités. Parmi ceux-ci figureront : les membres du gouvernement, les représentants du corps diplomatique, les hauts fonctionnaires civils et militaires. / Au bureau, aux côtés des membres du comité de la Société de géographie, se placeront les représentants des principales sociétés de Bruxelles. / Cette soirée promet d'être, à tous les points de vue, du plus haut intérêt. / Il faut se féliciter surtout de voir le Souverain accorder sa première présence officielle à une cérémonie d'ordre purement scientifique. / Ajoutons qu'au cours de la soirée seront exécutés, par les Concerts Durant, quelques morceaux d'une œuvre inédite, l'opéra « Ziradentes »[sic], de M. de Macedo, un musicien brésilien de mérito, en collaboration avec Guillaume De Greef, notre grand pianiste. (Todas as traduções são nossas.)

A palestra de Oliveira Lima ganhou destaque na imprensa bruxelense sobretudo pela presença do rei Alberto. Dois dias após o evento, ou seja, dia 6 de abril, novamente o jornal *Indépendance Belge*⁴³ repercutia o acontecimento, contando detalhes de sua realização e dos convidados presentes, na seção "Au jour le jour":

O Brasil e Bélgica⁴⁴:

Foi ontem à noite o grande festival brasileiro no Teatro de la Monnaie. O sr. de Oliveira Lima falou de seu belo país, e o rei concedeu a honra de participar da sessão, dada sob os auspícios da Sociedade Real de Geografia.

O Soberano chegou ao teatro às 8h30 acompanhado do conde Jean de Merode e do general Jungbluth; o rei ganhou, logo que chegou, seu destaque. E a sessão começou depois que a orquestra liderada pelo sr. Félicien Durant tocou a *Brabançonne* e *Vers l'avenir*⁴⁵.

O artigo segue citando uma longa lista de personalidades belgas, e algumas brasileiras, que estiveram presentes ao evento, com destaque para diversos tipos de autoridades. Em seguida, transcreve trechos da fala de Georges Lecointe, presidente da Sociedade Belga de Geografia, sobre os recentes avanços da Bélgica. Depois, Lecointe

⁴³ *L'Indépendance Belge* foi fundado em Bruxelas em 1831, um ano após a independência do país. Foi nesse órgão de tendência liberal que o governo belga publicou seus atos oficiais até a criação do *Moniteur Belge*. Graças a uma série de inovações técnicas e editoriais, o jornal era publicado diariamente não apenas na Bélgica mas também no exterior, algo que à época só acontecia com o Francês *Le Temps* e o *The Times*, de Londres. Salvo de uma crise no final do século XIX, continuou a ser publicado na França e Grã-Bretanha mesmo durante a Primeira Guerra Mundial. Seu último número foi saiu às ruas em 13 de maio de 1940. Mais informações no site da Biblioteca Real da Bélgica: http://belgica.kbr.be/fr/coll/jour/jourJb555_fr.html. Acesso em 10.03.2014.

⁴⁴ *Le Brésil et la Belgique* / C'était hier soir grande fête brésilienne au Théâtre de la Monnaie. M. de Oliveira Lima parlait de son beau pays, et le Roi devait assister à la séance, donnée sous les auspices de la Société royale de géographie. /Le Souverain est arrivé au Théâtre à 8h30, accompagné du comte Jean de Merode et du général Jungbluth, le Roi a gagné, aussitôt arrivé, son avant-scène. Et la séance a commencé après que l'orchestre dirigé par M. Félicien Durant eût joué la *Brabançonne* e *Vers l'avenir*.

⁴⁵ *La Brabançonne* é o hino nacional belga e *Vers l'avenir*, uma canção encomendada François-Auguste Gevaert pelo rei Leopoldo II para ser o hino do Congo Belga, sendo adotado como tal até 1960, quando o país africano conquistou sua independência. Teórico e educador que sucedeu Fétis na direção do Conservatório de Bruxelas em 1871, Gevaert permaneceu no posto até sua morte, em 1908. É ele quem recebe Leopoldo Miguez quando de sua visita ao Conservatório para a elaboração do Relatório.

introduz o “jovem diplomata” Oliveira Lima citando seu currículo e dedicando-lhe diversos elogios. Então, é a vez de Georgette, vice-cônsul do Brasil em Antuérpia, fazer “uma interessante conferência sobre o Brasil moderno”, exaltando o “maravilhoso desenvolvimento” do país e suas capacidades econômicas. Aí, finalmente, toma a palavra Oliveira Lima, que realiza “uma eloquente exposição na qual tratou da ‘conquista’ do Brasil pelos brasileiros”. Segundo a matéria, “este exame histórico, acompanhado de considerações elevadas sobre o estado atual e sobre o futuro deste belo país foi fortemente aplaudido”. É no final do artigo que são feitas considerações sobre a música tocada no evento:

Trechos de música brasileira preencheram os intervalos desta noite. Os do sr. Nepomuceno, diretor do Conservatório do Rio, atestaram que não há no Brasil uma compreensão mais aprofundada sobre as produções de Massenet, e como o compositor francês é familiar para diletantes brasileiros ... Nós também ouvimos o prelúdio de um drama lírico de M.J. de Macedo, Tiradentes, música inédita dando grande impressão de polifonia moderna. É verdade que ela foi orquestrada pelo sr. De Greef, que foi professor do sr. de Macedo no Conservatório de Bruxelas: a versão original foi escrita para o piano.

A noite, muito brilhante, terminou por volta das 11 horas. O Rei, à sua saída, foi longamente aclamado e respeitosamente saudado⁴⁶.

O jornal *Le XXe Siècle* foi outro a noticiar o evento, igualmente no dia 6. Tal como nas outras publicações, a presença do rei Alberto é tão destacada ou mais do que o próprio acontecimento. A matéria tem como título “Le Roi à la Société Belge de Géographie” e, no

⁴⁶ Des morceaux de musique brésilienne ont rempli les intervalles de cette soirée. Ceux de M. Nepomuceno, directeur du Conservatoire de Rio, attestent qu’il n’y a pas au Brésil de droits bien élevés sur les productions de M. Massenet et que la manière du compositeur français est familière aux dilettanti brésiliens... On a aussi entendu le prélude d’un drame lyrique de M.J. de Macedo, Tiradentes, musique inédite donnant tout à fait l’impression de la polyphonie moderne. Il est vrai qu’elle a été orchestrée par M. De Greef, qui fut le professeur de M. de Macedo au Conservatoire de Bruxelles : la version originale était écrite pour le piano. / La soirée, très brillante, a pris fin vers 11 heures. Le Roi, à sa sortie, a été longuement acclamé et respectueusement salué.

subtítulo, “Intéressantes conférences sur le Brésil”. Vale igualmente transcrever alguns trechos, que dão uma boa ideia do teor do evento:

A Sociedade Real Belga de Geografia realizou, segunda-feira, no teatro La Monnaie, uma reunião solene dedicada ao Brasil. Raramente uma sessão de gala reuniu uma audiência tão selecionada e, no entanto, tão numerosa. Nenhum lugar, nenhum assento ficou desocupado e foram vistas roupas pretas até as quartas galerias.

O comitê da Sociedade Real teve lugar, no palco, em uma mesa que cobria um tapete vermelho com franjas de ouro. Também estavam na mesa os delegados da Academia, da Universidade, de museus, escolas de arte etc. No fundo do palco, um enorme mapa do Brasil e uma grande tela para projeções luminosas.

Na orquestra, os músicos dos Concertos Duraut. [...]

São 8h15 quando o rei chega ao teatro. Cumprimentado por algumas breves palavras do sr. Lecointe, presidente da Sociedade Real de Geografia, Sua Majestade toma lugar no camarote real, com a companhia de Jean de Merode e do general Jungbluth. Toda a sala se levanta, enquanto se ouve uma “Brabançonne” orquestrada de forma brilhante e muito especial.

O sr. Lecointe, tomando lugar na mesa, diz:

“Senhor,

Senhoras e senhores,

A presença do rei na conferência que S. Exc. o sr. de Oliveira Lima, enviado extraordinário e ministro plenipotenciário do Brasil em Bruxelas, amavelmente aceitou de fazer entre nós, dá a reunião de hoje a noite um caráter de grande solenidade, que homenageia tanto o ilustre representante de uma nação amiga, os membros da Sociedade Real Belga de Geografia e, coletivamente, todos aqueles que, na Bélgica, se interessam pelo progresso da ciência, da literatura e das artes⁴⁷.

⁴⁷ La Société royale belge de géographie a tenu, lundi, au théâtre de la Monnaie, une réunion solennelle, consacrée au Brésil. Rarement soirée de gala réunit une assistance aussi select, ni, pourtant, aussi nombreuse. Pas une place, pas une strapontin n'était inoccupé et l'on voyait des habits noirs jusqu'aux quatrièmes galeries. / Le comité de la Société royale avait pris place, sur la scène, à un bureau que couvrait un tapis cramoyse frangé d'or. Se trouvaient également au bureau des délégués de l'Académie, de l'Université, des musées, des écoles d'art, etc. Au fond de la scène, une immense carte du Brésil et une grande toile pour projections lumineuses. / A l'orchestre, les musiciens des concerts Duraut. [...] / Il est 8 heures et quart quand le Roi arrive au théâtre. Complimenté en quelques paroles brèves par M. Lecointe, président de la Société royale de géographie, Sa Majesté prend place dans la loge royale, avec le compte Jean de Merode et le général Jungbluth. Toute la salle se lève, tandis que retentit une « Brabançonne » orchestrée de façon brillante et très spéciale. / M. Lecointe, prenant place au bureau, ait : « Sire, / Mesdames, Messieurs, / La présence du Roi à la conférence que S. Exc. M. de Oliveira Lima, envoyé

Também neste artigo, as observações sobre a música ficam para o final. Primeiro, a orquestra interpretou a “notável” *Suíte brasileira*, de Alberto Nepomuceno; depois entre a fala de Oliveira Lima, “interessantes execuções artísticas”: a abertura da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, “Et incarnatus est”, da *Missa em si bemol* do Padre José Maurício; e, “admiravelmente orquestrada por nosso compatriota Arthur De Greef, o prelúdio do drama lírico ‘Tiradentes’ de M.J. de Macedo”. O artigo informa ainda que o evento terminou com o *Hino nacional* brasileiro. O fato foi igualmente noticiado no semanário *L’éventail* - “théatral, artistique et mondain” – do dia 10 de abril.

Ainda sobre este evento, encontramos informações que ajudam a compreender a natureza do acontecimento em um livro publicado em 2011 sobre Oliveira Lima, que atuou como “ministro” em Bruxelas entre 1908 e 1912:

O evento foi comentado em artigos de correspondentes de jornais brasileiros, que percebiam seu potencial para a divulgação da imagem do país no exterior, bem mais proveitoso, a seu ver, do que a “propaganda oficial”. Como ressalta um correspondente, eram maiores os “resultados alcançados em poucas horas com mais profundidade do que os conseguidos com meses de publicidade paga”. A diplomacia cultural de Oliveira Lima mostrava, assim, a seleta público europeu, que havia algo mais no Brasil do que o café e a borracha de nossas exportações. Ele completaria seu rol de realizações culturais naquele país presidindo a Seção Brasileira na Exposição Universal de Bruxelas, de 1910, inaugurando, no ano seguinte, o curso de língua portuguesa na Universidade de Liège, e realizando a conferência “Le Brésil et les étrangers” na Sociedade de Geografia da Antuérpia⁴⁸.

extraordinaire et ministre plénipotentiaire du Brésil à Bruxelles, a bien voulu accepter de faire parmi nous, donne la séance de ce soir un caractère de grande solennité, qui honore, à la fois, le distingué représentant d’une nation amie, les membres de la Société royale belge de géographie et, collectivement, tous ceux qui, en Belgique, s’intéressent au progrès des sciences, des lettres et des arts. [...]

⁴⁸ Maria Thereza Diniz Forster, *Oliveira Lima e as relações exteriores do Brasil: o legado de um pioneiro e sua relevância para a diplomacia brasileira.*, p. 134

Nos jornais belgas, a notícia seguinte relacionada ao Brasil é sobre um segundo concerto de música brasileira, organizado “pelo comitê franco-belga de assistência às vítimas das inundações na França e na Bélgica” e “cujo programa se compunha em boa parte dos trechos executados por ocasião da recente conferência da Sociedade de Geografia no Teatro La Monnaie”. O artigo, publicado no *Indépendance Belge* de 25 de abril, já foi explorado no capítulo I (vide página 25). Vale lembrar que são na verdade dois artigos: após a breve notícia sobre o concerto, segue-se uma demorada nota biográfica de Manoel Joaquim de Macedo, que procura exaltar o autor e difundir seu nome entre o público. Já o repertório desse segundo concerto, realizado em 22 de abril, foi composto pelo prelúdio de *O Garajuta*, de Alberto Nepomuceno; o *Concerto n.5*, de Saint Sæens (com solos de Arthur De Greef); “Et incarnatus est”, da *Missa em si bemol* do padre José Maurício (adaptado para instrumentos de corda e oboé); *Elegia*, para violino, e dois trechos da ópera *Tiradentes*: além do “Prelúdio”, também a ária “Visão” (com o barítono Delaye); *Lamento e Fantasia brasileira*, para violino, de Francisco Chiaffitelli; a ária do *Schiavo*; e a *Suíte brasileira*, de Nepomuceno.

Os documentos mostram que o repertório dos dois concertos, tanto do dia 4 quanto o do dia 22 de abril, eram semelhantes, e que em ambos os casos se tratava de eventos cujo foco principal não era a música mas sim relações políticas e comerciais internacionais. Também em ambos destaca-se a presença de Oliveira Lima, político influente e então embaixador do Brasil na Bélgica.

Bastante populares na segunda metade do século XIX, as exposições universais, ou feiras mundiais, foram um reflexo das rápidas mudanças sociais, tecnológicas e econômicas que se processavam em nível mundial. O primeiro evento do gênero ocorreu em Londres

em 1851 e, até 1900, seriam organizadas dez grandes exposições na Europa e EUA, sendo metade delas em Paris⁴⁹. Segundo a pesquisadora Sandra Pesavento:

Como missão manifesta, elas objetivavam informatizar, explicar, inventariar e sintetizar. Partilhando da preocupação enciclopédica vinda do século das luzes, de tudo catalogar, classificando segundo critérios científicos, as exposições receberiam ainda os influxos de uma proposta comtiana, nascida no século XIX e que identificava a difusão dos saberes, como um dever positivista.

Catálogo do conhecimento humano acumulado, síntese de todas as regiões e épocas, as exposições funcionavam para seus visitantes como uma “janela para o mundo”. Ela exibia o novo, o exótico, o desconhecido, o fantástico, o longínquo.

Nelas se exibiam as mais complexas máquinas, os mais recentes inventos, classificados cuidadosamente e organizados segundo preocupação didática e enciclopédica. Multidões maravilhadas desfilavam pelas exposições, admirando os prodígios da engenhosidade do homem e atraídas pela mística do novo, do fantástico e do exótico⁵⁰.

Porém tais exposições caracterizavam-se, igualmente, como “espetáculos do exibicionismo burguês [...] instrumentos de diluir conflitos fossem eles entre classes ou entre nações, alardeando a harmonia social, o progresso sem fronteiras e o mito de que a civilização ocidental burguesa era baseada na fraternidade entre os povos.”⁵¹

Antes da exposição de 1910, a Bélgica já havia sediado outras três Exposições Universais: na Antuérpia, em 1885, em Bruxelas, em 1897, e em Liège em 1905. De qualquer forma, este era o maior evento do gênero que o país realizava até então. Inaugurada pelo Rei Alberto no dia 23 de abril, a Exposição se estendeu até novembro de 1910. Nos jornais as notícias eram diárias, em colunas fixas dedicadas à efeméride.

⁴⁹ Ver Paulo César dos Santos, Um olhar sobre as exposições universais. Ainda no século XIX, o Brasil participou das Exposições Universais de 1862 (Londres), 1867 (Paris), 1873 (Viena), 1876 (Filadélfia) e 1889 (Paris). Além disso, o Brasil foi o único país da América Latina a sediar uma Exposição Universal, em 1922 no Rio de Janeiro, comemorando o centenário da Independência.

⁵⁰ Sandra Jatahy Pesavento, *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*, p.45.

⁵¹ Idem, *ibidem*, p.57.

O Brasil construiu seu próprio pavilhão e teve 1445 expositores, sendo um dos maiores destaques dessa edição⁵². Certamente que tal iniciativa se inseria num conjunto de atividades que buscavam dar visibilidade internacional ao país, visando, entre outros objetivos, parcerias comerciais. A impressão fica patente a partir de pesquisas feitas em jornais belgas durante o ano de 1910.

Após os concertos de abril, novamente o *Indépendance Belge* publica, em 18 de junho, notícia sobre a iminente inauguração do pavilhão oficial do Brasil na Exposição Universal, no dia 24, às 20h. “O pavilhão brasileiro será maravilhosamente iluminado e repleto de vegetação. Uma orquestra se fará ouvir. Será uma das mais belas inaugurações da temporada”, alertava a breve nota, que terminava informando que o “banquete de inauguração da seção brasileira seria no domingo, dia 26”.

Dois dias após a inauguração – portanto no dia do banquete, 26 – uma nova matéria do *Indépendance Belge* relata como havia sido a suntuosa inauguração brasileira.

A inauguração oficial do pavilhão do Brasil deu lugar, na sexta à noite, na Exposição, a uma festa das mais brilhantes e mais bem sucedidas. Esta é a primeira inauguração que teve lugar à noite – e a ideia era certamente muito original – mas se explica pelo fato de que o pavilhão brasileiro tem uma iluminação maravilhosa, amarela e verde – as cores nacionais – e, através desta iluminação, foi possível dar a esta festa uma verdadeira decoração feérica.⁵³

⁵² A título de comparação, vale notar que os países com mais expositores que o Brasil foram apenas a Alemanha (com 3957), a própria Bélgica (5942), Grã-Bretanha e Irlanda (juntas, 1525) e a França e suas colônias (10241). Fonte: <http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html> Acesso em março de 2014.

⁵³ L'inauguration officielle du pavillon du Brésil a donné lieu, vendredi soir, à l'Exposition, à une fête des plus brillantes et des mieux réussies. C'est la première inauguration qui avait lieu le soir – et l'idée était certes fort originale -, mais elle s'explique par le fait que le pavillon brésilien a un éclairage merveilleux, jaune et vert – les couleurs nationales -, et, grâce à cet éclairage, il fut possible de donner à cette fête un véritable décor de féerie.

O artigo segue descrevendo minúcias do imponente pavilhão, idealizado pelo arquiteto belga Franz Van Ophem e construído em apenas 100 dias, velocidade que havia “despertado a admiração de especialistas”. Com uma área de 1.500 metros quadrados e uma cúpula situada a 52 metros de altura, tinha decoração do francês François Cogné. As salas do entorno da parte central eram “altas e espaçosas” e expunham produtos brasileiros como cafés, minerais, madeiras, óleos, licores, tabacos, pedras preciosas e em estado bruto – “com destaque para uma água-marinha que não pesa menos de 12 quilos”. Após a minuciosa descrição do pavilhão, cuja “impressão é verdadeiramente grandiosa”, a matéria segue com outras informações:

A cerimônia de abertura foi das mais brilhantes, repetimos. Das 9h às 11h da noite, uma multidão elegante de mais de quinhentos convidados percorreu o grande palácio. Após a entrada na sala dos Pas-Perdus, os convidados foram recebidos pelo Dr. Vieira Souto, comissário-geral do Brasil na Exposição [...]

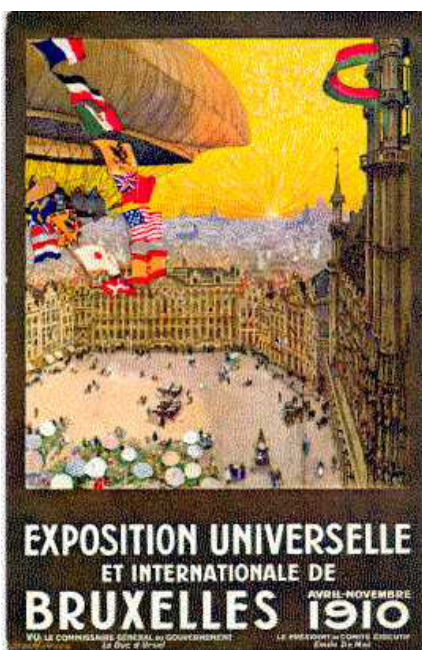
Às 9h15 cinco carros param em frente ao palácio do Brasil e descem Marechal Hermes da Fonseca e amigos pessoais do presidente eleito do Brasil e da família da Fonseca. [...]

Durante toda a noite, uma excelente orquestra se fez ouvir, sob a direção de François Gaillard, que deu uma bela nota de arte nesta festa, que estará entre as mais belas da Exposição.⁵⁴

A matéria se encerra aí mas, na sequência, a notícia “Un bureau d’expansion brésilienne” informava que o marechal Hermes da Fonseca havia sido recebido “na intimidade” pelo Escritório de Expansão Brasileira, conhecendo todas as áreas do local.

⁵⁴ La fête d’inauguration a été des plus brillantes, nous le répétons. De 9 heures à 11 heures du soir, une foule élégante de plus cinq cents invités a parcouru le vaste palais. A leur entrée dans la salle des Pas-Perdus, les invités étaient reçus par le Dr. Vieira Souto, commissaire général du Brésil à l’Exposition [...] / A 9h. ¼, cinq automobiles s’arrêtent devant le palais du Brésil et en descendent le maréchal Hermès da Fonseca et des amis personnels du président élu du Brésil et de la famille da Fonseca. [...] / Pendant toute la soirée, un excellent orchestre s’est fait entendre, sous la direction de M. François Gaillard, qui a mis une jolie note d’art dans cette fête, qui comptera parmi les plus belles de l’Exposition.

O marechal Da Fonseca felicitou calorosamente os organizadores do Gabinete de Desenvolvimento e reuniu-se com eles, fazendo muitas perguntas que atestam o grande interesse que ele tem nas questões de expansão relacionadas à sua pátria. Então nós provamos muito cordialmente o café – o famoso café brasileiro, que é, como se sabe, um puro deleite...⁵⁵



Por tal notícia ficamos sabendo que as iniciativas do governo brasileiro na Bélgica eram deliberadamente planejadas e contavam inclusive com uma estrutura administrativa local. Como já era de se esperar, no dia 28 – dois dias após o banquete de inauguração – uma nova matéria do *Indépendance Belge* vem narrar aos leitores como se deu o evento. Quase 200 pessoas estiveram presentes ao banquete, sentando-se em três mesas dispostas em forma de “ferradura de cavalo”. A do meio foi presidida por Vieira Souto, “comissário geral do Brasil”, enquanto a mesa “B” era comandada por

Hermes da Fonseca e a “C”, por Oliveira Lima. Uma extensa lista, com nome e ocupação dos presentes mais célebres, ocupa o corpo do artigo. Tanto Vieira Souto quanto Oliveira Lima, entre outros, fizeram discursos, nos quais saudaram os reis belgas e falaram sobre os avanços do Brasil. O artigo ainda revela que havia uma orquestra no banquete, que à certa altura tocara o *Hino Nacional*.



⁵⁵ Le maréchal da Fonseca a chaleureusement félicité les organisateurs de ce Bureau d'expansion et s'est entretenu avec eux, leurs posant nombre de questions attestant le grand intérêt qu'il prend aux questions d'expansion ressortissant à sa patrie. / Puis on a goûté très cordialement et on a pris le café – le fameux café brésilien, qui est, comme vous savez, un pur délice...

Uma outra publicação belga deu destaque aos concertos realizados após os festejos de inauguração do pavilhão brasileiro (mas ainda durante a Exposição Universal de Bruxelas). A revista *Le Guide Musical – Revue internationale de la musique et des théâtres lyriques* era à época editada com uma periodicidade que se alternava entre semanal e quinzenal – quando reunia dois números.



Três imagens da Exposição de Bruxelas de 1910: na página anterior, um cartaz geral sobre o evento; no outro, uma mulher negra tocando um instrumento, anuncia a "Seção Colonial". Acima, cartão postal com a imagem do pavilhão do Brasil.

No volume LVI, n.31-32, dos dias 31 de julho e 7 de agosto, uma pequena nota relata um concerto brasileiro durante a exposição:

A semana – Bruxelas

Sábado, 6 de agosto, às 2h, na exposição, o primeiro concerto brasileiro, sob a direção do sr. Alberto Napomuceno [sic], diretor do Conservatório do Rio de Janeiro, e sr. Francisco Chiaffitelli, violinista.⁵⁶

Tratava-se apenas de uma nota informativa, já que o concerto aconteceria apenas no dia 6 de agosto, após o lançamento do exemplar. Assim, a edição seguinte, números 33-34, de 14 e 21 de agosto, descrevia o concerto:

⁵⁶ La semaine – Bruxelles / Samedi 6 août, à 2 heures, à l'exposition, premier concert brésilien sous la direction de M. Alberto Napomuceno [sic], directeur du Conservatoire de Rio de Janeiro, et M. Francisco Chiaffitelli, violoniste.

A semana – Bruxelas⁵⁷

Na exposição universal – Constatou-se o grande sucesso obtido pelo primeiro de quatro concertos brasileiros que acontecem na exposição, sob a direção do sr. Alberto Nepomuceno, diretor do Conservatório do Rio de Janeiro. O programa incluiu: a protofonia da ópera Guarany, de Carlos Gomes; a Sinfonia em sol menor e o prelúdio e comédia lírica O Garatuja, de Alberto Nepomuceno; Ave, libertas! poema sinfônico, de Leopoldo Miguez. Neste primeiro encontro o excelente violinista brasileiro Francisco Chiaffitelli, ex-aluno do sr. Eugène Ysaye e primeiro prêmio no Conservatório de Bruxelas, tocou magistralmente um concerto que lhe valeu aplausos unânimes.⁵⁸

Infelizmente, os números seguintes não trazem mais notícias sobre os outros concertos programados. No entanto, Avelino Pereira informa que das quatro apresentações apenas duas foram realizadas, “pois o incêndio da Exposição impediu os outros”⁵⁹. De fato, no catálogo geral de obras de Alberto Nepomuceno constam os programas de dois concertos realizados durante a Exposição de Bruxelas, um datado de 30 de agosto de 1910 e o outro apenas com a indicação de 1910. Poderíamos presumir então que este segundo concerto, sem datação exata, corresponderia ao concerto do dia 6 de agosto. No entanto, os repertórios não conferem. Na verdade, este concerto do dia 6 tem um programa

⁵⁷ La semaine – Bruxelles / **A l'exposition universelle** – Constatons le très grand succès obtenu par le premier des quatre concert brésiliens qui si donnent à l'exposition, sous la direction de M. Alberto Nepomuceno, directeur du Conservatoire de Rio de Janeiro. Au programme figuraient: protofonia de l'opéra Guarany, de Carlos Gomes; la symphonie en sol mineur et le prélude de la comédie lyrique O Garatuja, d'Alberto Nepomuceno; Ave, libertas! poème symphonique, de Leopoldo Miguez. A cette première séance l'excellent violoniste brésilien, M. Francisco Chiaffitelli, ancien élève de M. Eugène Ysaye et premier prix du Conservatoire de Bruxelles, a exécuté avec maestria un concerto qui lui avait valut d'unanimes applaudissements.

⁵⁸ Trata-se do Concerto para violino e orquestra de Henrique Oswald, que a dupla Chiaffitelli-Nepomuceno apresentaria dias depois (17 de agosto) na Salle Gaveau, em Paris. Sobre este concerto, aliás, a Julian Torchet escreveu a *Le Guide Musical*, falando bem de Nepomuceno e fazendo uma análise, em geral elogiosa, das obras apresentadas. Já sobre o concerto para violino de Henrique Oswald, afirma: “compositeur assez interessante mais dénué d'originalité”. *Le Guide Musical – Revue internationale de la musique et des théâtres lyriques*, vol. LVI, n.38-40, 25 de setembro a 3 de outubro de 1910, p.636.

⁵⁹ Avelino Pereira, *op. cit.*, p.219.

exatamente igual ao concerto datado como 30 de agosto no catálogo de Nepomuceno. Dessa forma, conclui-se que, ou houve dois concertos em agosto, dias 6 e 30, com o mesmo repertório, ou trata-se da mesma apresentação, datada erroneamente no catálogo.

Além disso, existe outra questão a ser esclarecida, dessa vez envolvendo o prelúdio da ópera *Tiradentes*, de Manoel Joaquim de Macedo. Como visto no primeiro capítulo, em seu texto de 1922 José Rodrigues Barbosa informa que “no concerto de música brasileira dado em Bruxelas por Alberto Nepomuceno, que dirigia a orquestra, na véspera da abertura da Exposição, em 1910, foram executados trechos da ópera *Tiradentes*”. A mesma informação é repetida por Renato Almeida em 1942 e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 1956. De fato, houve um concerto no dia 22 de abril, portanto na véspera da abertura geral da Exposição. No entanto, como visto, esse concerto teve obras de Macedo e Alberto Nepomuceno mas, até onde se sabe, não foi regido por este (o concerto igualmente não está elencado no catálogo do compositor cearense).

O segundo concerto constante no catálogo de Alberto Nepomuceno pode nos dar uma pista sobre esta informação. Apenas datado como 1910, o programa dessa apresentação é o seguinte: Elpídio Pereira – *Tiradentes* – *prelúdio*; Leopoldo Miguez – *Cena dramática* e *Suíte antiga*; Francisco Braga – *Episódio sinfônico*; Nepomuceno – *O garatuja* – *prelúdio*. O compositor maranhense Elpídio Pereira (1872-1961) de fato possui uma abertura sinfônica intitulada *Tiradentes*⁶⁰. Seria esse o motivo da confusão? E, nesse caso, o que estaria errado? A atribuição do prelúdio *Tiradentes* a Elpídio Pereira no programa do concerto (e conseqüentemente no catálogo) ou os cronistas que afirmaram que a obra de Macedo havia sido regida por Nepomuceno na Bélgica? No catálogo de Alberto Nepomuceno não consta que este tenha regido obras de Manoel Joaquim de Macedo. De Elpídio Pereira, o compositor ainda regeria *Fantasia pastoril*, em 1919 no Teatro Municipal

⁶⁰ Cf. Márcio Páscoa, *A vida musical em Manaus na época da borracha*, p.159.

do Rio de Janeiro, numa de suas últimas performances ao vivo. A menos que se trate de um erro do programa/ catálogo, pode-se afirmar que Nepomuceno nunca regeu trechos de Tiradentes, e que nenhuma das apresentações ocorreu durante a Exposição de Bruxelas, como consta em diversas fontes bibliográficas.

Além das notícias relacionadas acima, o Brasil aparece com certa frequência nas páginas do *Indépendance Belge* em 1910. Para além dos relatos de alguma forma relacionados com música, também foram localizadas diversas outras menções. No dia 4 de abril, um texto assinado por "L." tinha como tema Machado de Assis. O artigo recuperava a "festa da intelectualidade brasileira" ocorrida há um ano na Sorbonne, que havia sido presidida por Anatole France. Ao que parece, Machado de Assis havia sido o grande homenageado – tanto no discurso de Anatole quanto no de Oliveira Lima, palestrante do evento.

Já no dia seguinte, uma matéria extensa, não assinada e intitulada "O Brasil atual", tratava de características culturais, políticas e econômicas do país de maneira lisonjeira, como se pode conferir pelo primeiro parágrafo:

Se fôssemos estabelecer um paralelo entre as duas grandes repúblicas que compartilham grande parte do território do Novo Mundo, pode-se dizer que o Brasil goza das vantagens-chave da sua irmã do Norte, sem as suas desvantagens⁶¹.

Outra matéria aparece no dia 22 de junho, dessa vez dedicada ao café brasileiro. Nesse caso, trata-se de uma "lettre du Brésil" escrita pelo correspondente do jornal (novamente não identificado) em São Paulo, abordando "La question du café". É uma

⁶¹ Si l'on voulait établir un parallèle entre les deux grandes Républiques qui se partagent la grande partie du territoire du Nouveau-Monde, on pourrait dire que le Brésil jouit des avantages essentiels de sa sœur du Nord, sans en avoir les inconvénients

matéria claramente escrita para dar confiança aos investidores europeus quanto à saúde financeira do estado de São Paulo, conforme fica claro no início:

Não se sonha em emitir aqui algumas críticas de certos órgãos publicados na Europa que apresentam como ruim a situação econômica e financeira do estado de São Paulo desde que realizou a operação dita da valorização do café.

Não é ruim, no entanto, que, de tempos em tempos, uma personalidade competente acerte as coisas e estabeleça a verdade.

Isto é o que vem fazer uma carta endereçada a um jornal de São Paulo, *Correio Paulistano*, do sr. Dr. F. Ferreira Ramos, que é, nós não ignoramos, um dos homens mais bem colocados para falar sobre a avaliação com conhecimento de causa. Ele era, de fato, um dos principais e mais ativos agentes.

Nesta carta, o sr. Dr. F. Ferreira Ramos responde a duas questões interessantes:

Qual é a data provável de reembolso total do empréstimo de 15 milhões de libras realizado por São Paulo para a defesa do café? A operação de recuperação teve para São Paulo, cuja prosperidade depende quase que exclusivamente no presente da cultura do café, consequências felizes? [...] ⁶²

Finalmente, também em junho, no dia 24 – portanto no dia da inauguração do pavilhão brasileiro na Exposição Universal – um novo artigo é dedicado às eleições no Brasil. Trata-se de uma nova “Lettre du Brésil” enviada pelo correspondente do jornal, que procurava explicar e apoiar a eleição para presidente do marechal Hermes da Fonseca, ocorrida no dia 1 de março. Para isso, o correspondente havia conversado com M. Manoel Bomfim, “político brasileiro atualmente em Paris, antigo diretor de instrução pública no Rio

⁶² On ne songe plus à s’émouvoir ici des critiques de certains organes publiés en Europe qui représentent comme mauvaise la situation économique et financière de l’État de Sao-Paulo depuis qu’il a réalisé l’opération dite de la valorisation du café. / Il ne pas mauvais, toutefois, que, de temps à autre, une personnalité compétente mette les choses au point et établisse la vérité. / C’est ce que vient de faire dans une lettre adressée à un journal de Sao-Paulo, *Correio Paulistano*, M. le Dr. F. Ferreira Ramos, qui est, on ne l’ignore point, un des hommes les mieux placés pour parler de la valorisation en connaissance de cause. Il en fut, en effet, un des principaux et des plus actifs ouvriers. / Dans cette lettre, M. le Dr. F. Ferreira Ramos répond aux deux intéressantes questions suivantes : / Quelle est la date probable du remboursement total de l’emprunt de 15 millions de livres sterling réalisé par Sao-Paulo en vue d’assurer la défense du café ? L’opération de la valorisation a-t-elle eu pour Sao-Paulo, dont la prospérité dépend presque exclusivement à l’heure actuelle de la culture caféière, des conséquences heureuses? [...]

de Janeiro, antigo deputado do Congresso Federal e atualmente em missão na Europa". Após afirmar que seu interlocutor fala corretamente o francês, que é uma das pessoas mais qualificadas para fazer uma apreciação da política "do bloco radical no Brasil" e que é um dos melhores amigos de Pinheiro Machado, Nilo Peçanha, Hermes da Fonseca e Venceslau Brás ele afirma:

Sabemos que na eleição do marechal Hermes da Fonseca, seu título de general nos alarmou um pouco e temíamos ver o Brasil entrar, com o novo governo, em um período armado. Isto não aconteceu, felizmente, e o parabenizamos pelo Brasil e pelas ideias de progresso.⁶³

Parece claro que a ideia do artigo era acalmar os que não viam com bons olhos a eleição do marechal Hermes da Fonseca, por conta do militarismo que tomava conta do estado. O texto informava que o marechal havia vencido a disputa com Ruy Barbosa, também candidato a presidente, e que "desde a fundação da república do Brasil pode-se dizer que esta é a primeira vez que uma eleição presidencial é seriamente disputada por dois candidatos". Além disso, "ninguém no Brasil é mais opositor do militarismo que seus militares republicanos" e "as forças armadas no Brasil são essencialmente republicanas". O texto se conclui da seguinte forma:

Assim falou o sr. Manoel Bomfim e ele nos deu a impressão, por sua energia e a firmeza de suas convicções, que estávamos na presença de um desses homens dos jovens países da América do Sul que estão dispostos a se sacrificar por seu partido e seu país. Esta grande República federal em breve estará no nível dos países da velha Europa e, contudo, ouvindo os homens de estado brasileiros francamente democratas, parece que estamos a sentir o sopro que ressuscita a grande época de 1789.⁶⁴

⁶³ On sait que lors de l'élection du maréchal Hermès da Fonseca, son titre de général nous avait quelque peu alarmé et que nous avions redouté voir le Brésil entrer, avec le nouveau gouvernement, dans une période d'armement. Il n'en est rien, heureusement, et nous en félicitons et pour le Brésil et pour les idées de progrès

⁶⁴ Ainsi parla M. Manoel Bomfim et il nous donna l'impression, par son énergie et la fermeté de ses convictions, que nous étions en présence d'un de ses hommes des pays neufs de l'Amérique du Sud qui

Curiosamente, quando o texto diz, ao final, que “estamos na presença de um desses homens dos novos países da América do Sul...” parece estar se dirigindo de forma literal aos leitores do jornal, que tinham justamente naquele dia a oportunidade de ver o marechal Hermes da Fonseca inaugurando o pavilhão brasileiro na Exposição.

Parece haver relações próximas entre o jornal *Indépendance Belge* e setores da política brasileira. Seria mera coincidência, por exemplo, que a primeira das matérias dedicadas ao Brasil saísse justamente no dia 4 – mesmo dia em que era anunciada a palestra de Oliveira Lima com a presença do rei da Bélgica? Lembremos que a matéria, apesar de intitulada “Machado de Assis”, tinha como tema uma palestra proferida sobre o escritor na Sorbonne, e um dos destaques era justamente Oliveira Lima. A matéria seguinte, no dia 5, falava do “Brasil atual” de forma elogiosa, aparentemente preparando a audiência que iria escutar Oliveira Lima falar precisamente sobre “A conquista do Brasil pelos brasileiros” e o horizonte de oportunidades que se descortinava, na Sociedade de Geografia, no dia seguinte. Já as outras duas matérias, também publicadas com bastante proximidade (22 e 24 de junho), preparariam desta vez a inauguração do pavilhão brasileiro, que ocorre na noite do mesmo dia 24.

Tais textos parecem querer mostrar aos belgas as características do Brasil na cultura, política e economia, apresentando um novo país cheio de qualidades e potencialidades. Todo o conjunto de artigos do *Indépendance Belge*, na verdade, é bastante elogioso ao Brasil e alguns causam inclusive estranhamento pela eloquência – como por exemplo o extenso artigo que apresenta Manoel Joaquim de Macedo como um grande compositor brasileiro que precisava ser conhecido. Como se sabe, Macedo era muito pouco conhecido inclusive no Brasil.

sont prêts à se sacrifier à leur parti et à leur pays. Cette vaste République fédérale sera bientôt au niveau des pays de la vieille Europe et, malgré soi, en écoutant les hommes d’Etat brésiliens franchement démocrates, on croit sentir passer le souffle de quelques ressuscités de la grande époque de 1789.

3.4 A ópera *Tiradentes*

Não se sabe de que forma Manoel Joaquim de Macedo conseguiu que trechos de sua ópera *Tiradentes* fossem apresentados em Bruxelas em 1910. O compositor viajou com bolsa do governo de Minas e também com ajuda do governo Federal. Teria ele travado contato com Oliveira Lima e conseguido por esse meio mostrar suas obras? Como vimos, as duas apresentações de Bruxelas em que sua obra foi comprovadamente apresentada, relacionavam-se a eventos promovidos pela diplomacia brasileira. O que se pode afirmar é que estas duas – ou três? – apresentações foram as mais importantes que o compositor teve em vida – no sentido de que se encontrava numa capital europeia com tradição musical, e em concertos “oficiais” nos quais acorreram uma influente audiência. Durante pesquisa em Bruxelas, tentou-se localizar outras apresentações de Macedo, por meio de buscas em coleções de jornais diários e em revistas de cultura⁶⁵, mas nada além das apresentações de 1910 foi encontrado. Assim, excetuando-se estas apresentações, o que se sabe até o momento é que peças de salão de Macedo eram apresentadas em cidades mineiras, e que o próprio compositor se apresentou algumas vezes como violinista e mesmo regente, nestas mesmas cidades.

O fato é que, em 1910, Macedo já se encontrava na Europa, pois finalmente havia conseguido a bolsa que tanto desejara, para lá orquestrar aquela que seria sua obra definitiva e que estava absolutamente ligada às questões de afirmação e identidade nacional que vêm sendo exploradas aqui. Para melhor compreendermos esta questão, temos que nos voltar para o nascimento de *Tiradentes* e para seu libretista, Augusto de Lima.

⁶⁵ Na Biblioteca Real de Bruxelas, a maioria dessas coleções estava digitalizada e era possível fazer pesquisa a partir de termos, datas ou outros recursos, que varriam a totalidade de exemplares da publicação selecionada.

Homem de destacada atuação pública, Augusto de Lima (1859-1934) foi jornalista, escritor e político nascido em Nova Lima, Minas Gerais⁶⁶. Em 1883, trabalhando como juiz municipal em Leopoldina, Augusto de Lima conhece Manoel Joaquim de Macedo. Conforme visto no capítulo anterior, no livro *Augusto de Lima, seu tempo, seus ideais*, seu filho José Augusto de Lima informa que, em Leopoldina, Macedo “organizara uma orquestra, com a qual chegara a executar peças de grande fôlego, inclusive um magnífico arranjo de *Tanhäuser*”. Augusto de Lima, um amante das artes que gostava de música mas desconhecia a “música do futuro” de Wagner, fica bastante impressionado e, aparentemente, é nesse momento que se converte ao “credo wagneriano”. Passado algum tempo, Lima e Macedo voltam a se encontrar em Ouro Preto, e é então que surge a ideia da ópera *Tiradentes*. De qualquer forma, parece que há algum tempo Augusto de Lima já considerava trabalhar sobre a tragédia do inconfidente mineiro. Mas “não fez um poema, fez um libreto para ser musicado. E o maestro que a isto se propunha era outro sonhador como ele, saturado do misticismo wagneriano: Manoel Joaquim de Macedo”⁶⁷.

Explicação semelhante nos dá o mineiro Carlindo Lellis, jornalista e escritor nascido em 1879:

Músico, vendo, sentindo em todos os sons a harmonia das coisas, wagneriano em todos os seus nervos e em toda a potencialidade do seu cérebro, Augusto de Lima pensou um dia compor uma ópera de estilo, que perpetuasse um grande episódio patriótico e ao mesmo tempo dramático [grifo nosso] de nossa história.

Assim, dentro da névoa de Vila Rica, no centro do cenário da “tragédia maior da nossa história” ele compôs em versos grandiosos o libreto “Tiradentes”.⁶⁸

Não se pode saber com segurança se Augusto de Lima escreveu o libreto antes mesmo de falar com Macedo ou se o fez após reencontrar o compositor. Fato é que o

⁶⁶ Uma nota biográfica sobre Augusto de Lima foi feita no capítulo anterior (cf. nota 67).

⁶⁷ José Augusto de Lima, *Augusto de Lima, seu tempo, seus ideais*, p.175.

⁶⁸ Carlindo Lellis, *Augusto de Lima (sua vida e sua obra)*, p.39

argumento e a própria ideia de uma ópera surgiram de Augusto de Lima. O mais provável é que a *Tiradentes* tenha começado a ser composta na última década do século XIX, inclusive porque o libreto foi publicado na íntegra na *Revista do Arquivo Público Mineiro* de 1897⁶⁹. Na folha de rosto, indica-se que a partitura, de Macedo, está “a concluir-se”.

Segundo José Augusto de Lima, menos de um ano após a conversa inicial entre poeta e compositor, as cenas principais de *Tiradentes* já estavam “postas em música”: “Macedo se refugiara, para isto, num sítio localizado em Souza Aguiar, na Mantiqueira, pertencente na ocasião a um adiantado agricultor – Augusto Lins – mas outrora pertencente – curiosa coincidência – à sesmaria do próprio alferes Joaquim José da Silva Xavier”⁷⁰.

É José Augusto de Lima quem também nos conta que Macedo era pobre, e que o trabalho lhe custou vários sacrifícios: “Contando apenas consigo e alguns amigos que o ajudavam na medida de suas possibilidades reduzidas, era natural que ao fim de algum tempo se sentisse esgotado de recursos e, mais ainda, de paciência”. Pronta a partitura, faltava a orquestração da obra, “o que lhe impunha uma viagem à Europa, longa estadia ali e, conseqüentemente, muito dinheiro”. O relato sugere algumas questões: por que a ópera deveria ser necessariamente orquestrada na Europa? Seria essa apenas uma forma de obter uma verba do estado e assim poder se dedicar exclusivamente a ela? Ou haveria outro motivo? De qualquer forma, talvez não tendo mais a quem recorrer, o compositor envia uma carta de Juiz de Fora a Augusto de Lima em fevereiro de 1908 (portanto mais de dez anos após a publicação da íntegra do libreto):

Ilustre amigo dr. Antônio Augusto.

Pelo Dr. Eugênio de Paula Ferreira já o amigo deve saber da resolução que, muito a contragosto, tomei relativamente à partitura de *Tiradentes*. Achando-me, porém,

⁶⁹ Revista do Arquivo Público Mineiro, ano 02, n. 2, Imprensa Oficial de Minas Gerais, Ouro Preto, 1897, p. 187-232.

⁷⁰ José Augusto de Lima, *op. cit.*, p.176.

completamente desamparado de tudo e de todos, nesse negócio, não contando absolutamente com auxílio algum do governo da União, que só cuida das suas embaixadas de ouro e quejandas grandezas, lembrei-me de recorrer ao governo de S. Paulo, porque, ao que dizem, é mais protetor das artes. Creia que é com profundo desgosto que assim procedo, substituindo a sua grande tragédia por um assunto somenos da história paulista; mas é o único meio que acho para salvar, ou antes, para tentar salvar a partitura que me custou cinco anos de trabalho e sacrifícios.

Aguardando a sua resposta, subscrevo-me com o maior acatamento, seu

at.º am.º adr. e credo., *Manoel Joaquim de Macedo*⁷¹.

Como afirma o próprio José Augusto de Lima, a ameaça surtiu efeito e “pondo-se em campo, Augusto de Lima conseguiu obter dos governos de Minas e da União os fundos necessários para a viagem do maestro que, imediatamente, embarcou para Bruxelas, acompanhado de toda a sua família. Longos anos ali permaneceu, recebendo subvenções do Brasil”⁷². Conforme constatou Adonhiran Reis em sua pesquisa, foram dados subsídios a Macedo relativos a orquestração, cópias e impressão da ópera nos anos de 1908, 1910, 1911 e 1912, um deles inclusive sendo contestado no Tribunal de Contas sobre a legalidade do crédito.

Já foi relatado no capítulo I que Macedo partiu com a esposa e os dois filhos no dia 13 de maio de 1909. Faria uma pausa em Paris para logo depois seguir para Bruxelas. Menos de um ano depois, portanto, trechos da ópera eram tocados nesta cidade. Aqui é oportuno lembrar que, na bibliografia brasileira, há um ou outro autor, como Cernicchiaro, que aponta a maldade de alguns críticos em afirmar que a orquestração não era de Macedo (“opiniões hostis” haveriam dito que a ópera havia sido na verdade orquestrada pelo “maestro De Greef”⁷³). No entanto, as notícias dos jornais belgas afirmam mais claramente

⁷¹ Apud José Augusto de Lima, *op. cit.*, p.176.

⁷² José Augusto de Lima, *op. cit.*, p.176.

⁷³ Vincenzo Cernicchiaro, *op. cit.*, p. 314

que houve de fato tal parceria, ao menos no prelúdio da ópera. A primeira menção é a do dia 28 de março, do jornal *Le Soir*, que fala que Macedo contou com a colaboração de Guillaume De Greef⁷⁴. Já no *Indépendance Belge* do dia 6 de abril, a afirmativa é mais categórica. Vale recordar o trecho:

[...] Também ouvimos o prelúdio de um drama lírico de M.J. de Macedo, *Tiradentes*, música inédita dando bastante impressão de polifonia moderna. É verdade que ele foi orquestrado pelo sr. De Greef, que era professor de M. de Macedo no Conservatório de Bruxelas: a versão original foi escrita para o piano.⁷⁵

O pianista e maestro Arthur De Greef, a quem já nos referimos no primeiro capítulo, nasceu em 1862 e portanto não poderia ter sido professor de Macedo durante sua primeira estadia na Europa – lembremos que a data da ida de Macedo ficou estipulada entre 1860 e 1862 e que ele permanece por nove anos. Teria ele feito contato com De Greef já no Brasil? Ou ainda, teria Macedo ido à Bruxelas, nesta segunda vez, especialmente para ter aulas ou contar com a ajuda de De Greef na orquestração da ópera?

Cernicchiaro e outros autores informam que Arthur De Greef teceu elogios à *Tiradentes*, e Américo Pereira chega mesmo a transcrever uma carta que o pianista belga enviou ao embaixador brasileiro em Paris, Olinto de Magalhães, no dia 22 de outubro de 1913:

Excelência, tenho a honra de informar que li com grande interesse a ópera *Tiradentes*. A qualidade dominante da obra do Mestre J. de Macedo parece-me estar em perfeita concordância com o livreto. Além disso, o sr. de Macedo, mantendo em páginas sinfônicas a pureza da forma clássica, derramou por toda parte a variedade de um harmonia moderna que combina brilho com rica orquestração. Espera-se que

⁷⁴ Guillaume De Greef (1842-1924), sociólogo belga, foi irmão do pianista Arthur De Greef. Cremos tratar-se de um lapso do jornal.

⁷⁵ [...] On a aussi entendu le prélude d'un drame lyrique de M.J. de Macedo, *Tiradentes*, musique inédite donnant tout à fait l'impression de la polyphonie moderne. Il est vrai qu'elle a été orchestrée par M. De Greef, qui fut le professeur de M. de Macedo au Conservatoire de Bruxelles : la version originale était écrite pour le piano.

este trabalho tenha em breve uma execução digna dele. Queira aceitar, Excelência, os protestos dos meus sentimentos mais respeitosos.⁷⁶

Parece razoável supor, então, que Macedo chegou à Europa com a ópera pronta mas com as partes orquestrais apenas esboçadas (em redução para piano?). Ao se estabelecer em Bruxelas, travou contato com Arthur De Greef, que o ajudou na orquestração da ópera, ao menos no início. E, em 1910, tinha a satisfação de ver trechos da *Tiradentes* ser apresentada em dois concertos e de ver uma matéria de jornal publicada acerca de sua obra e de sua importância como músico⁷⁷.

Manoel Joaquim de Macedo permaneceu na Europa por longos anos, retornando apenas no final de 1922, com a esposa e o filho⁷⁸. Catharina/ Filuta, permaneceu na Europa, mas nenhuma outra notícia dela é conhecida. Teria se casado? De qualquer forma, após 1910, não há nenhuma outra notícia sobre apresentações em que Macedo ou sua obra teriam tomado parte. O último subsídio do governo destinado ao maestro e sua família data de 1912. Como teria ele sobrevivido por tanto tempo – inclusive durante toda a Primeira Guerra – e o que teria feito? Carlindo Lellis afirma que Macedo teria se mudado para Londres durante o conflito:

⁷⁶ Américo Pereira, *op. cit.*, p.79-80. Trecho original: Excellence, j'ai l'honneur de porter à votre connaissance que j'ai lu avec un vif intérêt l'opéra *Tiradentes*. La qualité dominante de l'œuvre du Maître J. de Macedo me paraît être la concordance parfaite avec le livret. De plus, Monsieur de Macedo, tout en conservant dans les pages symphoniques la pureté de la forme classique, a su répandre partout la variété d'une harmonie moderne à laquelle s'allient les chatoiements d'une riche orchestration. Il est à espérer que cette œuvre aura bientôt une exécution digne d'elle. Je vous prie d'agréer, Excellence, l'expression de mes sentiments très respectueux.

⁷⁷ Vale registrar que, mais uma vez, esta pesquisa não localizou o registro de entrada de Macedo e sua família em Bruxelas, e que seus nomes nem mesmo constavam na relação de residentes estrangeiros. Desta, como da primeira vez, Macedo pode ter se estabelecido numa das comunas da região, a qual não tivemos acesso aos registros.

⁷⁸ Adonhiran Reis relata em sua pesquisa que o Diário Oficial da União de 11 de fevereiro de 1923, p.4860, registra que em outubro de 1922 o governo autorizou o repatriamento do "maestro Manoel Joaquim de Macedo, sua esposa e um filho de nome Manoel Joaquim de Macedo" (p.24).

Não fosse a grande guerra de 1914, com a invasão da Bélgica e o refúgio do maestro em Londres, acabrunhado e com poucos recursos financeiros, talvez tivesse o *Tiradentes* deslumbrado as plateias da Europa e da América⁷⁹.

O possível sucesso de *Tiradentes* na Europa e América, abortado pela guerra, refere-se ao fato relatado tanto por Lellis quanto pelo próprio Augusto de Lima (numa de suas crônicas para o jornal *A Noite*): já havia uma versão em francês da ópera *Tiradentes*, feita por Victor Orban, e o interesse de um empresário em montá-la em diversas capitais. A empreitada esbarrou não apenas na guerra, mas na falta de recursos financeiros:

É sabido que o compositor brasileiro tem recebido diversas propostas para a montagem da peça e sua representação na Europa. Ainda há pouco, escrevia-me um amigo de Bruxelas, que nova proposta recebera de um empresário francês, para fazer representar o *Tiradentes* em diversas capitais, inclusive a do Brasil, correndo, porém, a metade das despesas por conta do maestro, o que era impossível nas condições precárias de finanças em que ali se acha o nosso patrício, esgotados, desde antes da guerra, os recursos que daqui levava durante o governo do saudoso presidente Afonso Penna.

Esses entendimentos dos empresários com o compositor brasileiro não se fundavam em meras aventuras aleatórias, mas na certeza do mérito artístico do trabalho e na probabilidade do seu êxito – comercial. [...]

Não fora a guerra, e o *Tiradentes*, montado sob os seus auspícios, faria a sua estreia no Teatro *La Monnaie*, estando já o libreto traduzido para o francês em primorosos versos de Victor Orban.⁸⁰

A escolha da tragédia de *Tiradentes* por uma personalidade atuante da política republicana – Augusto de Lima – como tema para uma obra artística não foi casual. No livro *A formação das almas*, José Murilo de Carvalho estuda o imaginário da República no Brasil, mostrando que imagens, alegorias, símbolos ou mitos foram usados pela elite republicana para legitimar o novo regime entre as camadas populares. Entre os símbolos escolhidos

⁷⁹ Carlindo Lellis, *op. cit.*, p.44.

⁸⁰ Augusto de Lima, *Noites de sábado*, p.325-326.

para uma análise mais detida está o de Tiradentes e a tentativa de alçá-lo a herói da República. Conforme explica o historiador, não há regime que não promova o culto de seus heróis e não possua seu panteão cívico. “Em alguns, os heróis surgiram quase espontaneamente das lutas que precederam a nova ordem das coisas. Em outros, de menor profundidade popular, foi necessário maior esforço na escolha e na promoção da figura do herói”⁸¹. Este foi o caso brasileiro. A falta de envolvimento popular na implantação do regime devia ser compensada por meio da mobilização simbólica. Para Murilo de Carvalho, houve um esforço no sentido de transformar os participantes do 15 de novembro em heróis do novo regime, mas tais esforços pouco resultaram. “Era pequeno o número de republicanos convictos, foi quase nula a participação popular, e os eventos se deram na escorregadia fronteira entre o heroico e o cômico”. Assim, a busca de um herói para a República chegou naturalmente no personagem Tiradentes, “que aos poucos se revelou capaz de atender às exigências da mitificação”⁸².

A verdade é que Tiradentes nunca deixou de ser um personagem popular e, já na década de 1870, os clubes republicanos do Rio de Janeiro e Minas Gerais vinham resgatando sua memória; em 1881, houve a primeira celebração do dia 21 de abril na capital. Vale lembrar ainda que, aos poucos, a imagem de Tiradentes (não existia nenhum retrato feito por quem o tivesse conhecido pessoalmente) foi sendo construída à semelhança da figura de Cristo. Um dos motivos, certamente, era apelar para a tradição cristã da população. Além disso, o desfecho da vida de ambos os aproximava como mártires que se sacrificaram em nome de outros.

Nas últimas décadas do Segundo Reinado, “a luta entre a memória de Pedro I, promovida pelo governo, e a de Tiradentes, símbolo dos republicanos, tornou-se aos

⁸¹ José Murilo de Carvalho, *A formação das almas*, p.55.

⁸² Idem, *ibidem*, p.57.

poucos emblemática da batalha entre Monarquia e República”⁸³. Assim, após a proclamação da República, intensificou-se o culto a Tiradentes – o 21 de abril foi declarado feriado nacional já em 1890, junto com o 15 de novembro.

A interpretação da Inconfidência como movimento abolicionista, além de libertador e republicano, ligava Tiradentes às três principais transformações por que passara o país: Independência, Abolição, República. Da trindade cívica dos positivistas, Tiradentes era o único a poder resumir e representar os três momentos. Podia ser aceito pelos monarquistas, desde que não se excluísse Pedro I; pelos abolicionistas (republicanos ou monarquistas); e pelos republicanos.⁸⁴

Em suas crônicas para *A Noite*, Augusto de Lima vinha cobrando, já em 1919, que se comesçassem com antecedência os preparativos para a comemoração do centenário da Independência, dali a três anos. O assunto podia ser o tema principal do texto ou entrar de forma subjacente a outro tema em pauta. Na crônica “Iconoclasta”, de 3 de julho de 1920, ele inicia:

Andam agora os eruditos a discutir, não o melhor meio de comemorar, no próximo centenário da Independência, o heroísmo glorioso do seu precursor, Tiradentes, mas seu próprio mérito e valor. A análise implacável de tais exegetas dos códices antigos procura descobrir nos autos de devassa linhas ou entrelinhas denunciadoras de que Tiradentes, embora o seu ardor cívico e a sinceridade com que se bateu pelo ideal republicano, era um apoucado de ideias, um indivíduo inculto, estouvado e indiscreto, a quem se deve atribuir o malogro da Conjuração Mineira. [...]

Está hoje provado, à luz de documentos, que José Joaquim da Silva Xavier era um dos espíritos mais cultos e inteligentes da sociedade de seu tempo. [...]

Humildade cristã, em que é incompatível com o heroísmo? [...] Mas Tiradentes beijou os pés do carrasco, sabendo que ele o ia matar... Suprema ironia de uma alma que se desprendia para a outra vida da sua crença religiosa, a qual nunca se tendo rebaixado ao trono, perdoava cristãmente ao executor cego da sua ordem assassina! Que queria os censores que Tiradentes fizesse ao carrasco? Lutar com ele, injuriá-lo, olhá-lo com desprezo ou ódio? Seria vulgarmente humano...

⁸³ Idem, *ibidem*, p.61.

⁸⁴ Idem, *ibidem*, p.70.

Também do alto da cruz, não profligou Cristo os seus algozes; mas fez jorrar, como um perdão, o sangue da mesma chaga, em regeneração de Longuinho, que a abraira.⁸⁵

Parece claro que Augusto de Lima enxergava Tiradentes como um mito republicano e aceitava a aproximação histórica da imagem do inconfidente mineiro à de Cristo. Assim, ao imaginar uma ópera a partir da tragédia de Tiradentes, escolhia um herói nacional que melhor simbolizava os ideais patriótico e republicano dos quais ele mesmo estava imbuído. É nesse contexto, portanto, que deve ser inserida a criação desta ópera.

Corroborar tal ideia um outro artigo escrito apenas 20 dias depois, no qual Augusto de Lima tinha como tema a própria ópera *Tiradentes*:

A Associação Comemorativa do Centenário da Independência, por unânime aquiescência de seus membros e dos representantes dos governos dos Estados, na sua última reunião do ano passado, resolveu, por proposta do seu então secretario geral, o inolvidável Castro Menezes, incluir no seu programa a representação do drama lírico Tiradentes, do maestro Manoel Joaquim de Macedo.

Lavrou-se a ata do que foi deliberado: os jornais a publicaram; mas até hoje nada se sabe das providências que se tenham tomado para os efeitos dessa resolução, inclusive o da consulta ao maestro da partitura, atualmente na Bélgica, para onde foi sob os auspícios e com o auxílio dos governos da União e de Minas a fim de concluir o seu trabalho. [...]

Se o Brasil quer comemorar no Teatro Lyrico a sua independência com assunto nacional e com autor nacional, que lhe fale da independência nacional, nacionalíssima e a oportunidade de escolher o mais nacional dos seus assuntos, o que glorifica aquele mesmo que denominou o *proto mártir* da independência nacional.⁸⁶

Vale registrar que em nenhum momento Augusto de Lima revela ser o autor do libreto. De qualquer forma, a iniciativa não passa do papel e um dos motivos, estranhamente, seria o de que “Macedo retinha a partitura, ciumento, receando entrega-

⁸⁵ Augusto de Lima, *op. cit.*, p. 311-315.

⁸⁶ Augusto de Lima, *op. cit.*, p. 324-327.

la...⁸⁷. Tanto Carlindo Lellis quanto José Augusto de Lima afirmam que no final da vida, Augusto de Lima, frustrado com a impossibilidade de ver a ópera encenada⁸⁸, chegou a pensar em transformar o libreto numa obra teatral, chegando até a modificar algumas cenas, mas não levou a empreitada a cabo.

Já Manoel Joaquim de Macedo, “um dia, velho e doente, tornou ao Brasil, trazendo a obra orquestrada. Estava pobre e desiludido. Recolheu-se à fazenda de um amigo em Minas [...] Não teve, portanto, a satisfação de ver cantada a sua ópera”⁸⁹.

O libreto da ópera *Tiradentes* foi editado uma vez mais em 1937, por iniciativa dos filhos de Augusto de Lima. Segundo este documento, sabemos que a ação se desenvolve entre 1789 e 1792. A obra está estruturada em quatro atos: “Aspiração”, “Conjuração”, “Traição” e “Julgamento e patíbulo”. Os três primeiros se passam em Vila Rica e o último, no Rio de Janeiro. Os personagens, conforme descrito no libreto, são os seguintes:

Joaquim José da Silva Xavier (o Tiradentes)

Gonzaga (Ouvidor de Vila Rica)

Visconde de Barbacena (Governador de Minas Gerais)

D. Maria de Seixas (Marília)

O ajudante de ordens (tio desta)

Joaquim Silvério dos Reis (Contratante do Fisco)

Perpétua (descendente de Felipe dos Santos)

O Intendente

Padre Xavier

Luiz (escravo de Gonzaga)

Conjurados, Desembargadores da Alçada, Inquiridores da Devassa, Meirinhos, tropa, povo, irmandades, etc.⁹⁰

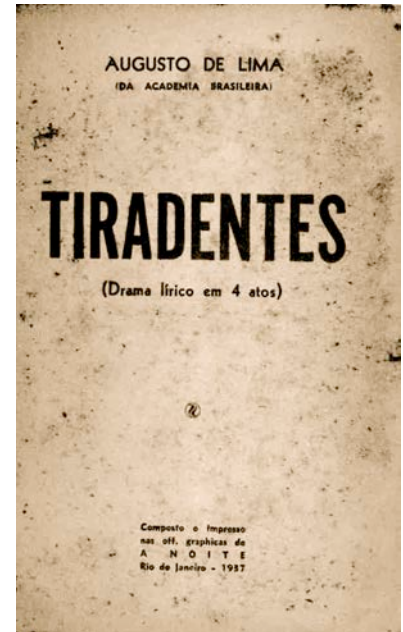
⁸⁷ José Augusto de Lima, *op. cit.*, p.177.

⁸⁸ Mais especificamente, José Augusto de Lima afirma: “Augusto de Lima, nos últimos anos de sua vida, desanimado de obter do maestro Macedo a entrega da partitura para as negociações necessárias à montagem da peça, pensara em refundir o seu libreto para o teatro dramático”, p.177.

⁸⁹ José Augusto de Lima, *op. cit.*, p.177.

A título de curiosidade, vale conferir o início da ação dramática. A primeira cena, em Vila Rica, é assim descrita no libreto:

(O cenário representa o interior de uma "Intendência", onde os empregados do fisco vão recebendo os contribuintes e descontando o quinto real. Ouve-se, ao fundo do palco, o coro dos contribuintes, a princípio lamentoso, depois forte e ameaçador. Ao coro dos contribuintes responde o coro dos empregados do fisco. Sobre diversos móveis estão dispostos sacos de moedas e barras de ouro. Ouve-se, de trecho em trecho, o ranger da balança a pesar o ouro. Há, ao lado, uma oficina de fundição, donde partem sons compassados de martelos, no começo isolados e depois acompanhando os coros).



Segunda publicação do libreto da ópera *Tiradentes*, em 1937.

O herói da trama, Tiradentes, aparece na cena seguinte:

CENA II

(Tiradentes aparece, visivelmente contrafeito e, ao avistar o intendente, não contém um movimento de cólera, que reprime antes de percebido; dissimulando seu pensamento, dá-lhe conta das ordens que cumprira como comandante da guarda).

TIRADENTES (concluindo)

Tudo em paz, tudo em paz,
Motim de pouco vulto.

O INTENDENTE

Que dizeis, comandante? Eu sinto oculto
Nesse rumor indício de ações más.
Falai, falai! Que providências destes?
Quais eram os cabeças? Quais prendestes?

⁹⁰ Augusto de Lima, *Tiradentes (Drama lírico em 4 atos)*, p.11.

TIRADENTES

Cabeças não havia... vozes ocas.
A um simples gesto meu tudo calou-se,
E dentro em pouco a turba dispersou-se
Em paz pelas montanhas e barrócas.

(Monologando com amargura)

E eles foram cantando o triste canto
Que há de acordar a natureza inteira;
Há de o céu recolher o triste pranto
Desta oprimida geração mineira!
[...]

Em 1992, uma versão reduzida e em forma de oratório foi apresentada em Belo Horizonte, por ocasião do bicentenário da Inconfidência Mineira. No programa do concerto, o maestro Sérgio Magnani, que ao lado de Roberto Duarte e Olíliam Lanna foi o responsável pela pesquisa e revisão da obra, assim se expressou sobre suas características musicais:

A ópera foi escrita na Bélgica, onde o autor foi estudar: em tal meio, sofreu fatalmente as influências do pós-wagnerismo, aquelas mesmas que por outros caminhos não deixaram de atingir de leve o belga-parisiense César Franck.

Essas influências agiram também no âmbito da volumetria: de fato, a ópera é de grande extensão, justamente à maneira dos dramas líricos wagnerianos, o que – do ponto de vista teatral – poderia ser um defeito, acrescido pelo fato de haver nela só dois papéis femininos, relativamente de escassa importância, contra muitos papéis masculinos, confiados na maior parte dos casos às vozes graves. Isto sugeriu a oportunidade de se efetuarem na ópera alguns cortes, a fim de torná-la mais ágil. [...] À maneira, também, dos dramas líricos wagnerianos, a orquestra detém um papel muito importante, quer em longos trechos instrumentais destinados a criar as oportunas atmosferas, quer no acompanhamento dos cantores.

Diferentemente de Wagner, porém, na maioria dos recitativos e em muitas partes dos "ociosos", a orquestra acompanha o canto com uma textura bastante rala, deixando a voz predominar. Harmonias ricas, tendencialmente cromáticas, instrumentação cuidadosa, expressividade na declamação cantada, constituem valores inegáveis desta ópera, em que o autor mostra ter aproveitado inteligentemente os ensinamentos europeus. É claro que, na época em que a ópera

foi composta, não poderia pretender o autor um cunho musical brasileiro; mas já o fato da seriedade da concepção e da realização, quando ainda não havia mais do que uma escassa produção erudita no Brasil, é um dado positivo.⁹¹

Mas, antes de 1992, trechos da *Tiradentes* foram apresentados no Brasil. Ao que parece, em 1922, quando retorna ao país, Macedo deixa suas demais obras na Europa com a filha, trazendo na bagagem apenas a *Tiradentes*. Em vida, o “ciúme” do compositor com as partituras chegou a impedir uma montagem, mas em 1926, meses após sua morte, o governo do estado de Minas manda que seja executada a ópera como forma de homenagear o maestro: “a aludida ópera será musicada pelo maestro Francisco Nunes, tomando parte na execução cerca de quatrocentos professores”, explicava o jornal *O Paiz* no dia 8 de abril de 1926⁹². Não há notícias dessa montagem, mas Sandra Loureiro Reis⁹³ afirma ter localizado um artigo que falava da estreia da “protofonia” da ópera no dia 21 de abril de 1926, no Teatro Municipal de Belo Horizonte, pela Orquestra da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, sob a regência do maestro Francisco Nunes.

Parece que foi também por essa época que o governo de Minas encomendou a Dakir e Antonio Parreiras a série de telas que ornamentam a sala de concertos do Conservatório Mineiro de Música, inaugurado em 1925, telas essas que ilustram passagens da ópera *Tiradentes*.

O manuscrito da ópera acabou desaparecendo durante décadas, embora trechos tenham sido copiados e fossem de quando em quando tocados pelas orquestras de Minas Gerais. Em 1986, Sandra Loureiro Reis localizou o referido manuscrito na biblioteca da Escola de Música da UFMG (que tem suas origens no Conservatório Mineiro), e tal

⁹¹ TIRADENTES (programa de concerto). Ópera em forma de oratório. 1 a 5 de abril de 1992, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais.

⁹² Apud Adonhiran Reis, op. cit., p.26.

⁹³ Sandra Loureiro de Freitas Reis, A opera “Tiradentes” de Manoel Joaquim de Macedo e Augusto de Lima, p.137

descoberta deu origem à montagem que, em 1992, comemorou o bicentenário da Inconfidência Mineira⁹⁴. Após essa execução, no entanto, não consta que a ópera ou mesmo trechos dela tenham sido novamente executados.

Parece claro que, passado o primeiro momento de estudos na Europa, a ópera *Tiradentes* foi um tema central na vida de Manoel Joaquim de Macedo. Ela nasce a partir de uma iniciativa de Augusto de Lima sintonizada com o pensamento republicano e a vontade de legitimar heróis nacionais mas, para Macedo, não há indícios do quanto essa questão lhe era cara. Há, antes, sinais que parecem indicar que a obra seria uma forma de legitimar sua posição como compositor, deixando um legado musical relevante. De certa forma, seria um dado objetivo a confirmar as passagens brilhantes de sua biografia, das quais, no entanto, pouco ou nada de concreto ficou para atestá-las.

De qualquer forma, parece que a *Tiradentes* é sem sombra de dúvidas o legado mais importante do compositor, senão no que diz respeito à sua importância estritamente musical (ainda a ser estudada) no que diz respeito a suas imbricações com o momento histórico e político do país. É uma obra que necessita urgentemente de trabalhos que se debrucem seriamente sobre ela.

A verdade é que nenhum dos contemporâneos do compositor ouviu senão poucos trechos da ópera. Por outro lado, era inegável o peso que a temática escolhida envolvia. Dessa forma, o conteúdo simbólico que o assunto carregava foi um facilitador para a viabilização e mesmo difusão da obra (por menos que esta tenha circulado). Senão, vejamos: o fato de se tratar de uma ópera sobre Tiradentes foi o argumento central para que o governo de Minas concedesse a bolsa de estudos ao compositor; foi por esse mesmo

⁹⁴ No artigo mencionado na nota anterior, Sandra Loureiro Reis conta em detalhes como encontrou o manuscrito e refaz seu possível trajeto desde a morte de Manoel Joaquim de Macedo.

motivo que surgiu a oportunidade de apresentá-la em 1922, centenário da Independência; foi ainda o fator “patriótico” da obra muitas vezes evocado como forma de defender sua difusão e lamentar o descaso e seu ostracismo⁹⁵; finalmente, a única apresentação que se aproximou de uma montagem na íntegra (a de 1992) teve como mote o bicentenário da Inconfidência Mineira. Afinal, para se louvar a obra e clamar por sua difusão, ainda que fossem desconhecidas suas qualidades estéticas e musicais, bastava evocar o peso simbólico que a mesma carregava.

⁹⁵ Vide, por exemplo, o artigo Maestro Macedo: o sol dos sons, apresentado no primeiro capítulo.

CONCLUSÃO

Num capítulo de *História e memória*, Jacques Le Goff define o sentido dos termos “documento” e “monumento” – meios pelos quais a memória coletiva é recuperada pelo presente e pode ser reconstituída pelos historiadores – ao longo do tempo. Em princípio, o monumento teria como característica ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (como uma obra comemorativa de arquitetura ou um monumento funerário). Já “documento”, inicialmente considerado testemunho essencialmente escrito, teria se consagrado pela “neutralidade”, adquirindo por isto mais legitimidade. Para a escola positivista do final do século XIX e início do XX, o documento era o fundamento do fato histórico e, ainda que resultasse de uma escolha do historiador, parecia apresentar-se por si mesmo como prova histórica: “A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho *escrito*”. Em outras palavras, o documento seria “imparcial”, e por isso mais confiável e fonte segura onde o historiador poderia beber.

No entanto, Le Goff nos mostra que, uma vez que é fruto de escolhas e intenções do agente histórico que o elabora, mais do que parcial, “o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira.”

Enquanto documento-monumento, a bibliografia que se ocupou de Manoel Joaquim de Macedo procurou forjar a imagem de um compositor de obra vasta e importante, além de um dos maiores intérpretes brasileiros do violino no século XIX. Músico injustiçado cujo valor não foi reconhecido em sua época.

Os motivos para tal construção são diversos; as primeiras notícias podem ter nascido, por exemplo, da amizade de Macedo com jornalistas e pessoas influentes, que conseguiram espaços em revistas e jornais. E, se as notícias não deixavam de informar fatos concretos, davam a estes o sentido e importância que melhor lhe convinham. E o que pode ter feito com que tais notícias tenham sido reproduzidas tantas vezes, tanto em seu conteúdo quanto em seu viés? Por um lado, a ausência de pesquisa aprofundada (que, por exemplo, tentasse localizar algumas das tantas obras que ele teria escrito) e de uma crítica acurada do documento enquanto monumento, como propõe Le Goff. Além disso, ao se escrever uma *história da música brasileira* – ao menos nos moldes em que este tipo de trabalho foi feito ao longo do século XX – procurava-se passar um conjunto de ideias (uma “ideologia”), geralmente construindo uma história a partir de grandes feitos e realizadores. Nesse sentido, acatar as glórias de um compositor (e até mesmo construir um “herói”) não deixava de ser uma forma de enriquecer e inclusive justificar trabalho de tal envergadura. Afinal, seria por conter tantos músicos de vulto ao longo do tempo que nossa história musical mereceria ser preservada e divulgada, impondo-se como um aspecto de nossa cultura merecedor do orgulho nacional e, mais ainda, sendo um fator importante na própria construção de nossa nacionalidade.

Assim, a figura de Macedo como destacado compositor e exímio violinista sobreviveu ao longo do tempo por uma construção histórica que, ainda que carecesse de documentação comprobatória, foi regularmente reproduzida – e em alguns casos até enriquecida pela imaginação dos autores – por nossa bibliografia, interessada em justificar e/ou construir determinado ponto de vista. Mas certamente também sobreviveu por conta da única realização de fôlego da qual existiram provas tangíveis: a ópera *Tiradentes*.

A verdade é que, se a execução de trechos da *Tiradentes* foi documentada, pouquíssimos dos que escreveram sobre ela tiveram acesso ao manuscrito ou chegaram a ouvi-la. Portanto, evocavam o peso do argumento utilizado pela ópera, o que, de antemão, já garantia sua relevância para nossa música. Como foi demonstrado, o conteúdo simbólico que o assunto carregava, combinado ao momento político em que a obra foi gestada, foram fundamentais para a difusão que *Tiradentes*, e, conseqüentemente, seu autor, alcançaram. Em certo sentido, a construção do “mito” Macedo pode ser aproximada (com as devidas proporções) ao mito do próprio Tiradentes, no que diz respeito ao processo de construção histórica que procurou forjar determinados personagens, ao atribuir a estes sujeitos atitudes e realizações.

Apesar de desconstruir a biografia que se consagrou associar a Manoel Joaquim de Macedo, esta tese não tem absolutamente intenção de apontá-lo como uma “farsa” ou algo do gênero. Macedo foi um músico de atuação regional de inegável importância, e cujo perfil se aproxima ao de outros seus contemporâneos, como Francisco Valle – e nesse sentido sua trajetória é um importante registro de uma prática musical associada a um determinado contexto histórico e cultural. Macedo sobreviveu dando aulas, apresentando-se em pequenas cidades e escrevendo música de salão, mas tudo indica que queria projetar-se e deixar um legado na música dita “séria”. Aliás, nesse aspecto ele compartilhava um dilema que era de muitos – como do próprio Valle – e que Machado de Assis tão bem ilustrou no conto “Um homem célebre”. É verdade que a Macedo e Valle ainda faltava atingir a verdadeira celebridade, mas ambos possuíam a mesma ambição do compositor Pestana, que queria deixar obras que o firmasse no cânone musical clássico.

Esta desconstrução de Manoel Joaquim de Macedo, no entanto, resultou em luz e sombras. Se foi possível “iluminar” passagens de sua biografia e retificar informações, outros momentos continuam envoltos em névoa – como os períodos em que viveu na Europa, sobretudo o primeiro deles. Por isso mesmo, este trabalho está longe de esgotar novas investigações que venham se ocupar do compositor, e que inclusive contradigam ou relativizem o que aqui parece exato. Tais mudanças podem ocorrer sobretudo no caso de ser localizada parte substancial de sua obra. Enquanto isso, resta indagar: como sobra tão pouco, musicalmente, de quem se falou tanto?

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Hélio. "Maestro Macedo: o sol dos sons". In *Cataguases* (jornal). Cataguases, Minas Gerais, nº2, jan/1994.

ABREU, Martha. "Histórias musicais da Primeira República". In *Artcultura*, v.13, n.22, Uberlândia, 2011. Disponível em www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/abreu.pdf Acessado em 12.02.2013.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira* (2ª edição). Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, s.d.

_____. *História da música brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1942.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos* (2 vols.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. *Música, doce música*. 3ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

_____. *Pequena História da Música*. 9ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1987.

ARAÚJO, Samuel. "Identidades brasileiras e representações musicais: músicas e ideologias da nacionalidade". In: *Brasiliana. Revista quadrimensal da Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, n. 4, janeiro de 2000.

ARTAUD, Alain (dir.). *150 ans de musique française*. Lyon: Actes Sud/ Biennale de la Musique Française, 1991.

AUER, Leopold. *Violin playing as I teach it*. Nova York: Dover Publications, Inc., 1921/1980.

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

AZEVEDO, Arthur de. "O maestro Macedo". In *Almanaque Brasileiro Garnier para o anno de 1909*. Publicado sob a direção de João Ribeiro. Rio de Janeiro, 1909, p.347-349.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

_____. *Bibliografia musical brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.

_____. *Música e músicos no Brasil: história, crítica e comentário*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil (José Olympio), 1950.

_____. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

BACHMANN, A., *An encyclopedia of the violin*. Nova York: Dover Editions, 1925/1966.

BARBOSA, [José] Rodrigues. "Um século de música brasileira"; reedição do texto publicado em *O Estado de S. Paulo*, 9-19 set. 1922; pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Relatório de Pesquisa Trienal para o IA/Unesp, 2007. 116p.

BLANNING, Tim. *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- BORGERTH, Oscar. *Aspectos da interpretação no violino*. Rio de Janeiro: tese ENUB, 1940.
- BOSÍSIO, Paulo. *Paulina D'Ambrósio e a modernidade violinística no Brasil*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996.
- BROMBERG, Carla. "Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar". *Música e Artes, Projeto História nº 43*, dezembro de 2011, pp. 415-444.
- BROWN, Clive. "The decline of the 19th century German school of violin playing". Artigo do CHASE (*Collection of Historical Annotated String Edition*), University of Leeds. Disponível em: <http://chase.leeds.ac.uk/article/the-decline-of-the-19th-century-german-school-of-violin-playing-clive-brown/>. Acesso em 15.02.2014.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música* (2 vols., 2ª edição). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- _____ *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Editora, 2008.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, Xavier de. "Manoel Joachim de Macedo, o grande compositor brasileiro". In *Almanaque Brasileiro Garnier para o ano de 1914*. Publicado sob a direção de João Ribeiro. Rio de Janeiro, 1914, p.433-434.
- CASTAGNA, Paulo. "Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira". In *Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas*, n.1, 2008. p.32-57.
- _____ . "Gabriel Fernandes da Trindade: Duetos concertantes". In *Anais do Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora, Centro Cultural Pró-Música, 1986, p. 64-111.

_____. (ORG.) *Música e jornalismo*. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1993.

CAVAZOTTI, André. "As sonatas brasileiras para violino e piano: classificação dos elementos técnico-violinísticos". In *Anais do XII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2001.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1547-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CHIMÈNES, Myriam. "Musicologia e História. Fronteira ou 'Terra de Ninguém' entre duas disciplinas?". In *Revista de História n.157* (2007), pp. 15-29. Artigo publicado originalmente na *Revue de Musicologie, Société Française de Musicologie*, Tome 84, n.1, 1998. Tradução de José Geraldo Vinci de Moraes.

COLI, Jorge. *Musica final – Mário de Andrade e sua coluna jornalística no Mundo Musical*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1998, pp.55-59.

CORNAZ, Marie. "Henry Vieuxtemps, sur les traces d'un jeune violoniste virtuose". In *Monte Artium* (Journal of the Royal Library of Belgium), 1, 2008, pp. 57-71.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno – catálogo geral*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

CRUZ, Andrea e VARGAS, Joana, "A vida musical nos salões de Belo Horizonte" (1897-1907). In: *Análise & Conjuntura*, vol. 4 – n. 1- Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, jan./abr./1989. Disponível em: <http://www.fjp.mg.gov.br/revista/analiseeconjuntura/archive.php>. Acesso em janeiro de 2014.

DANTAS, André Dias. *Os pavilhões brasileiros nas Exposições Internacionais*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2010.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 4 volumes. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia / São Paulo: Edusp, 1989.

DIAS, Odette Ernest. *Mathieu-André Reichert: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro*. Brasília: Editora UNB, 1990.

DOURADO, Henrique Autran. *O arco dos instrumentos de corda: breve histórico, suas escolas e golpes de arco*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

DUTRA, Eliana de Freitas. *Rebeldes literários da República: História e identidade no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. 3ª edição. São Paulo: Art Editora/ Publifolha, 2000.

EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE BRUXELAS 1910. Website dedicado ao assunto com fotos, cartazes, pôsteres etc.: <http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html>. Acesso em março de 2014.

FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. 8ª edição. São Paulo: Edusp, 2000.

FÉTIS, François-Joseph. *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*. 8 volumes / 2 suplementos. Paris, 1875/ 1881.

FIGUEIREDO, Renato Carlos Nogueira. *O piano de Miguez: subsídios para um resgate interpretativo*. São Paulo, dissertação de mestrado, Depto. de Música ECA-USP, 2003.

FORSTER, Maria Thereza Diniz. *Oliveira Lima e as relações exteriores do Brasil: o legado de um pioneiro e sua relevância para a diplomacia brasileira*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

FREIRE, Sérgio (ORG). *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FREITAS, Mário de. *Leopoldina do meu tempo*. Leopoldina: edição do autor, 1984.

FRÉSCA, Camila. "Uma extraordinária revelação de arte": Flausino Vale e o violino brasileiro. São Paulo: Annablume Editora, 2010.

GILL, Dominique (ORG.). *The book of the violin*. Oxford: Phaidon Press, 1994.

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

JANCSÓ, István (ORG.) *Brasil. Formação do Estado e da Nação*. São Paulo: Hucitec, 2003.

KAWABATA, Maiko. "Virtuoso codes of violin performance: Power, military heroism and gender (1789-1830)". *19th Century Music*. University of California Press, v. 28, n. 2, 2004, p.89-107. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2004.28.2.089> . Acesso em março de 2013.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LAGES, Luiza Chequer dos Santos. *Gabor Buza e sua contribuição como professor de violino em Belo Horizonte: aspectos biográficos e procedimentos metodológicos*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, UFMG, 2008.

LEDUC, Jacques. *Conservatoire Royal de Bruxelles*. (4ª edição). Bruxelles: Conservatoire Royal de Bruxelles, 1991.

LE GOFF, Jacques. "Documento monumento". In *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

LELLIS, Carlindo. *Augusto de Lima (sua vida e sua obra)*. Belo Horizonte: Oficinas Gráficas de Veloso S.A., 1959.

LIMA, Augusto de. *Noites de Sábado*. Rio de Janeiro: Editor Álvares Pinto (Anuário do Brasil), 1923.

_____. *Tiradentes (drama lírico em quatro atos)* (libreto). Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas de A noite, 1937.

LIMA, José Augusto de. *Augusto de Lima, seu tempo, seus ideais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959.

MACHADO NETO, Diósnio. "Do som à teoria: musicologia". In *IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*, 2012.

_____. "O 'mulatismo musical': processos de canonização na historiografia musical brasileira". In SANTOS, Maria do Rosário Girão e LESSA, Elisa Maria, *Música, discurso e poder*. Braga: Universidade do Minho, 2012, pp.287-308.

MAMMI, Lorenzo. *Carlos Gomes – coleção Folha Explica*. São Paulo: Publifolha, 2001.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

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

MELLO, Guilherme de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

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

MILSON, David. "The Franco-Belgian School of Violin Playing: Towards an Understanding of Chronology and Characteristics, 1850-1925". Texto apresentado na conferência internacional *The Franco-Belgian violin school: from G.B. Viotti to E. Ysaye*. 9-11 de julho de 2012, La Spezia, Itália (texto cedido pelo autor).

PACHECO, Alberto José Vieira; KAYAMA, Adriana Giarola. "João dos Reis Pereira, um virtuose mineiro no Rio de Janeiro joanino", *Opus*, Goiânia, v.13, n.2, 2007, pp.39-53.

PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus na época da borracha*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado, 1997.

PAULINYI, Zoltan. *Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo*. Dissertação de mestrado. Brasília, Universidade de Brasília, 2010.

PÉBRIER, Sylvie. "La notion d'école et la mondialisation". In *Musique et mondialisation*, Cité de la musique, Paris, 2009. Disponível em: linterpretemusicien.com/musique_et_politique_330.htm. Acesso em 20.10.2013.

PEDROSO, Noemia Teixeira da Silva. *Violinistas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1909-1958)*. Rio de Janeiro, dissertação de mestrado, Conservatório Brasileiro de Música, 1998.

PEREIRA, Américo. *O maestro Francisco Valle*. Rio de Janeiro: Ed. Laemmert, 1962.

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.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

PONTES, Luciano Ferreira. *Aspectos idiomáticos em peças brasileiras para violino: de Leopoldo Miguèz (1884) a Estércio Marquez (2000)*. Goiânia, dissertação de Mestrado, UFG, 2012.

RASPÉ, Paul. *Mélanges d'histoire du Conservatoire Royal de Bruxelles*, vol. 1. Bruxelles: Conservatoire Royal, 2007.

REIS, Adonhiran Bernard de Almeida. *Edição do sexto concerto para violino e orquestra de Manoel Joaquim de Macedo*. Rio de Janeiro, dissertação de mestrado, UFRJ, 2012.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Escola de Música da UFMG: um estudo histórico (1925-1970)*. Belo Horizonte: Ed. Luazul Cultural, 1993.

_____. "A opera *Tiradentes* de Manuel Joaquim de Macedo e Augusto de Lima". In *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 14, No. 1 (Spring - Summer, 1993), pp. 131-144.

RENIEU, Lionel. *Histoire des theatres de Bruxelles. Depuis leur origine jusqu'a ce jour*. (2 vol.) Paris, Ed. Duchartre et Van Bruggenhoudt, 1928.

RIGAUD, João-Heitor. "O compositor Nicolau Ribas (1832-1900) – as origens, o meio familiar e a obra". Meloteca 2011. Disponível em www.meloteca.com Acessado em 18.05.2012.

RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes – um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SADIE, Stanley; TYRREL, J. (ED.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Mcmillan, 2001.

SALA, Massimiliano (ORG.). *Giovanni Battista Viotti – a composer between two revolutions*. Bologna: UT Orpheus Edizioni, 2006.

SALÈS, JULES. *Theatre Royal de la Monnaie (1856-1970)*. Nivelles: Ed. Havaux, s.d.

SALLES, Marena Isdebski. *Arquivo Vivo Musical*. Brasília: Thesaurus, 2007.

SALLES, Marena Isdebski e SALLES, Vicente. *Marcos Salles, uma vida*. Brasília: Thesaurus, 2010.

SALLES, Mariana Isdesbski. *Arcadas e golpes de arco: a questão da técnica violinística no Brasil: proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco*. 2ª edição. Brasília: Thesaurus, 2004.

SANTOS, Maria Luiza (Iza) Queiroz Amâncio dos. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

SANTOS, Paulo César dos. "Um olhar sobre as exposições universais", texto apresentado no *XXVII Simpósio Nacional de História* (ANPUH). Natal, 22 a 26 de julho de 2013.

SCHUENEMAN, Bruce R. *The french violin school: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and their contemporaries*. Texas: The Lyre of Orpheus Press, 2005.

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

SIQUEIRA, Baptista. *Do Conservatório à Escola de Música – Ensaio histórico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1972.

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

TIRADENTES – ópera em forma de oratório (programa de concerto). Belo Horizonte, Palácio das Artes, 01 a 05 de abril de 1992.

TONI, Flávia Camargo. "A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais". In *Revista de História* (USP), v. 157, 2007 pp. 101-128.

TONI, Flávia Camargo (org.); ALVARENGA, Oneyda (org.). *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp/ Itatiaia, 1989.

VALE, Flausino. *Músicos mineiros. Edição comemorativa do quinquentenário de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1948.

VERMES, Mônica. "A cena musical do Rio de Janeiro, 1890-1920". In *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho de 2011.

_____. "Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus". In *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. VIII, dezembro de 2004. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV8/miguez.html. Acesso em 04.01.2012.

_____. "A Storia della Musica nel Brasile de Vincenzo Cernicchiaro (1926)". In *Anais do VII Encontro de História da Arte*. Unicamp, 2011.

VOLPE, Maria Alice. "Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa". In *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, v.21, 1994/95, pp.51-76.

_____. "Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil". *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n. 5, 2000, pp.36-46.

_____. "Music publishing in nineteenth-century Rio de Janeiro: making, cultural values, and the Market". In: ILLIANO, Roberto; SALA, Luca. (ORG.). *Instrumental Music and the Industrial Revolution*. Bologna: UT Orpheus Edizione, 2010, pp. 441-470.

WEHRS, Cristiano Carlos João. *O Rio Antigo. Pitoresco e Musical*. Rio de Janeiro: Ortibal, 1980.

Coleções de jornais e revistas:

Revistas

1. *Almanaque Brasileiro Garnier* (1909 e 1914). Rio de Janeiro: Livraria Garnier do Brasil.
2. *Le Guide Musical – Revue internationale de la musique et des théâtres lyriques* (1910-1911). Bruxelas: Imprimerie TH. Lombaerts.
3. *L'Eventail – Theatral, artistique et mondain* (1910). Bruxelas, F. Van Buggenhoudt.

Jornais diários

4. *O Estado de S. Paulo* (1890-1930). São Paulo
5. *Le Soir* (1887-1925). Bruxelas
6. *L'Indépendance Belge* (1860-1925). Bruxelas
7. *Le XXe Siècle* (1895-1940). Bruxelas

ANEXOS

“O maestro Macedo”

Publicamos neste número do Almanaque Garnier uma composição musical e o retrato do nosso compatriota, o maestro Macedo, cuja modéstia, retraimento e quase exílio em que vive, tornou pouco familiar um nome que devia ser popular em todo o Brasil.

“Quando em setembro último estive em Juiz de Fora, travei ali relações com um dos maiores artistas brasileiros, um músico de grande saber e de grande talento, que vive como que homiziado no seu desânimo e na sua modéstia, a dar lições de fazenda em fazenda, ou na cidade.

Releva dizer que vi o artista, tive a honra de conversar com ele, mas não ouvi nenhuma das suas composições; entretanto, foram tais as referências que dele me fizeram pessoas autorizadas, e vem de tão longe a fama do seu merecimento, que estou convencido de que o Brasil possui no “maestro” Manoel Joaquim de Macedo um artista excepcional. Basta dizer que é discípulo de Wagner, e adotou nas suas composições os processos do grande mestre de Bayreuth. Daí, talvez, a penumbra em que vive, porque no Brasil a música de Wagner, em que pese ao meu ilustra colega Luiz de Castro, continua a ser a música do futuro.

O maestro Macedo, como todos os homens de grande valor, é refratário à exibição e ao anúncio; tem necessariamente, consciência do que vale, mas não gosta que lh’o digam, nem a ninguém o diz.

O meu propósito firme, desde que me convenci de quem ele era, foi arranca-lo, se pudesse, daquela sombra e mostra-lo aos nossos compatriotas, chamando para ele a atenção dos poderosos e dirigentes; mas faltavam-me dados sobre a sua vida, e eu não me atrevia a pedir-lh’os, porque m’os negaria.

Um amigo meu e dele prometeu proporcionar-me esses dados; levou dois meses a reuni-los e só agora m’os remeteu. Transcrevo-os em seguida tal qual os recebi. Ei-los:

“Manoel Joaquim de Macedo, sobrinho de Joaquim Manoel de Macedo, o autor da *Moreninha*, nasceu em Cantagalo, estado do Rio de Janeiro. Deve ter aproximadamente 60 anos.

Desde criança revelou tanta vocação para a arte musical que a família mandou-o para o Conservatório de Bruxelas, naquele tempo considerado o melhor. Ali teve Fetis como seu professor de harmonia e composição, ao mesmo tempo que aprendia violino com Leonard e Vieuxtemps. Este último indicou-o para primeiro violino do Covent Garden de Londres.

Depois de permanecer nova anos na Europa, onde recebeu os mais calorosos aplausos das notabilidades musicais de então, voltou em 1871 ao Brasil, e foi aqui nomeado mestre da Capela Imperial.

Todos sabem o que era naquele tempo e o que ainda é hoje, infelizmente, o nosso meio musical; entretanto. Macedo não sairia do Rio de Janeiro se não fosse obrigado, para viver, a procurar outro clima.

Se essa espécie de desterro interrompeu a série dos seus sucessos, de modo algum lhe enfraqueceu o talento, e o mestre continuou a manifesta-lo pela sua atividade preferida: a composição.

Eleva-se a perto de 200 o número dos seus trabalhos, todos concluídos e quase todos inéditos. Ente eles destacam-se oito concertos de grande fôlego, um primoroso poema sinfônico inspirado por Floriano Peixoto, sonatas, noturnos, romances etc.

Agradecendo-lhe a remessa de uma de suas produções, Massenet escreveu em 1897 as seguintes palavras: “J’y ai remarqué beaucoup d’habilité et de brio. A l’exécution instrumentale, avec l’orchestre, il doit y avoir de fort belles et puissantes sonorités.”

Em 1904, a propósito de outra produção, Joachim, o grande morto de ontem, cujo nome ecoa ainda em todo o mundo, mandava-lhe este juízo: “É composição de quem conhece profundamente a técnica do violino e escreve brilhantemente para esse instrumento.”

O notável violinista Diaz Albertini, que há pouco tempo recebeu nesta capital a mais brilhante consagração, assim se exprime sobre Macedo, em carta escrita em agosto do corrente ano:

“A minha opinião sincera sobre o meu ilustre amigo e colega Macedo pode resumir-se em duas palavras: respeito e admiração. Conheço várias de suas composições em que se admiram, a par da nobreza e elevação das ideias, a ciência e a profunda erudição do autor. Possa a boa sorte conceder-me um dia o prazer de ouvir e aplaudir no teatro a sua bela partitura *Tiradentes*, obra verdadeiramente notável desse grande artista, tão grande quanto modesto.”

Essa ópera, ou antes esse drama lírico, *Tiradentes*, é a sua obra definitiva, o supremo esforço a que o seu espírito ascendeu. O libreto é de Augusto de Lima.”

Aí está o notável artista nacional, que a estreiteza do nosso meio e o seu próprio caráter retraído e reservado têm condenado a uma obscuridade absurda.”

Estas linhas que acabamos de transcrever são de Arthur Azevedo.

24
2

Siradentes.

Overture.

de Macedo.

Handwritten scribbles or initials on the left margin.



Adagio Cantabile (♩ = 1)

2 Flauti.

3^a Flauto.

2 Oboi.

1 Corno Inglese.

2 Clarinetti in Si b.

1 Clarinetto basso in Sib.

2 Fagotti.

1 Contra Fagotto.

4 Corni in Fa.

2 Trombe in Fa.

2 Trombone.

3^{ra} Trombone.
Tuba basso.

Timpani.

Arpa.

1^o Violini.

2^o Violini.

Alti.

Celli.

Contrabbassi.

Piano.

DE MÚSICA DA UFMG
 Date: 22/10/34
 No. 111
 BIBLIOTECA

CONSERVATORIO
U. F. M. G.
BIBLIOTECA

Handwritten musical score for orchestra and voice. The score is written on aged, yellowed paper with some damage on the right side. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Fg. (Flute), Cl. (Clarinet), B. (Bassoon), C. (Cello), Tr. (Trumpet), Cor. (Cor Anglais), Timp. (Timpani), Org. (Organ), Arpa (Harp), Violini I & II (Violins), Alti (Alto), Cello, and Contrabassi (Double Basses). The score includes a vocal line for the 1st Soprano (1^a Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has markings for *mf* and *mf p*. The piano accompaniment has markings for *mf p* and *mf*. There is a circular stamp in the middle of the page, possibly a library or archival mark. At the bottom left, there is a small emblem and the text "R. I. N. S. I. P.".

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly stained paper. The score is organized into two main systems. The upper system consists of five staves, with the top two containing melodic lines and the bottom three containing accompaniment. The lower system consists of a single staff with a complex rhythmic and melodic line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. A circular library stamp is visible in the middle-right section of the page. On the left margin, there is a small rectangular stamp with the text "BIBLIOTECA".

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 189. The score includes staves for the following instruments:

- Flauti (1. 2. and 3.)
- Oboe (1. 2.)
- Cori in Fa (1. and 2.)
- Trombe (1. 2. and 3.)
- Tromboni (1. 2. and 3.)
- Fagotti
- Clarinetto
- Violini (1. and 2.)
- Contrabbassi

The music is written in a key with three flats and a 2/2 time signature. The score shows a complex arrangement of notes and rests across multiple staves, with some measures containing dynamic markings like *mf*.

Handwritten musical score on a page numbered 6. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. A section labeled (B) is circled at the top. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *dim.* and *pp*. The score is oriented vertically on the page.

4.

I. II.
Flauti
III.

1. 2. Oboe

Corno Inglese

2 Clarinetto Alto

Clarinetto Basso

2 Fagotto

Contrabbasso

I. II.
Corni in Fa
III. IV.

1. 2. Tromba in Fa

3. Tromba in Basso

Tromba Bassa

Timpani

Arpa

I.
Violini

II.

Celli

Contrabassi

9.

plac

©

I. II Flauti

III

1. 2. oboe

Corno Inglese

1. 2. Clarinetto Sib

Clarinetto Bassi Sib

2 Fagotti

Intrefagotti

I. II Corni in Fa

III. IV

2 Trombe in Fa

1. 2. Trombone

3° Trombone

Tuba

Timpani

Organo

1^a Violini

2^a

Alti

Celli

Contrabbassi

poco a poco

mf *cutalon*

mf *cutalon*

mf

B

CONSERVATORIO
U. F. M. G.
BIBLIOTECA

animato

B. E. D. 52.14.0.

11.

I. II Flauti III
1-2 Corni 3-4
1-2 Clarinette 3-4
Clarinette Bassi 3-4
2 Fagotti
Contrabbasso
I. II Corni in Fa III 3-4
1-2 Trombe 3-4
1-2 Tromboni 3-4
Tuba
Tamburi
Arpa.
I Violini II
Celli
Contrabbassi

mf
f
arco
crescendo
mf
mf
mf

Handwritten musical score on a page numbered 196. The score is written on multiple staves. At the top left, there is a circled letter 'D'. A wavy line is drawn across the top of the first few staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). A large, handwritten instruction 'Sempre animato' is written across the middle of the page. On the left margin, there is a stamp that reads 'CORRELY U.F. 190 BIBLIOTECA'. The bottom of the page shows the continuation of the musical notation.

13.

I. II Flauti
II Oboe
Corni In F
1. 2 Clarineti
Clarineti Bassi
1. 2 Fagotti
Contrafagotti
I. II Corni in Fa
II II
1. 2 Trombe
1. 2 Tromboni
Tromboni
Tuba Bassi
Timpani
Cello
1.
2.
Cl.
Tc.
Contrabbassi

Sve

Sve

Sempre Crescendo

Sempre Crescendo.

14.

(E) Allegro (doppio movimento)

CONSERV. TOTIO
U.F. n. 3
BIBLIOTECA

Allegro (doppio movimento) 160 = 1

Allegro (doppio movimento)
