

Viagem à Europa e a atualização do compositor brasileiro no segundo império.

José Eduardo Martins

Em torno da Independência, já se poderiam detectar mais acentuadamente determinadas tendências, deslocando a música produzida em terras brasileiras do sacro para o profano. Após 1822, as próprias condições político-sociais, que lentamente motivaram novas perspectivas culturais, dirigem ações artísticas para os salões e para o teatro. O panorama apresentava com destaque a capital do Império, Rio de Janeiro, e São Paulo, cidade onde o meio musical evidenciava básica incipiência, como centros de relevo.

A observação atenta do repertório profano produzido no Brasil, no período que se estende até os meados do século XIX, revelaria a defasagem escritural com o que se produzia na Europa. Se na música sacra os mulatos mineiros da segunda metade do século XVIII, entre os quais Manuel Dias de Oliveira (1734-1813) e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), permaneceram através de textura límpida; se em São Paulo André da Silva Gomes (1752-1844) atravessa compondo durante quase meio século em um Brasil ainda colônia, assim como no Rio de Janeiro o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), seria contudo com o advento da Independência, menos como data, mas sim como possibilidade reflexiva, que as sementes lançadas pelas manifestações profanas musicais, ainda no Brasil colônia, miscigenar-se-iam às outras sementes formais consistentes vindas da Europa, produzindo um atrativo que teria como conseqüência final a instauração de uma escuta laica nos salões e teatros (1). O processo criativo dos compositores brasileiros até a plena segunda metade do século XIX poderia ter a configuração do *déjà vu*, em parte graças ao menor conhecimento de linguagens praticadas na Europa. Esta constatação não desvaloriza os compositores do período, antes os dignifica, a evidenciar talentos que conscientemente criaram e inovaram a partir de modelos europeus que até eles chegavam (2).

Francisco Manuel da Silva (1795-1865) destaca-se no Rio de Janeiro como autor do hino nacional, mas compositor de dimensão menor. Deve-se a ele o fato do pioneirismo no ensino musical menos empírico no Brasil e o mérito, nesse seu espírito educador, de ter sido o responsável pela fundação do Conservatório do Rio de Janeiro (3).

O Império assistiria, já em seu início, ao aglutinamento, nos centros urbanos, das classes agrárias privilegiadas, que se somariam às outras categorias sociais formadas por comerciantes, funcionários públicos, profissionais liberais e uma crescente classe estudantil. Todo esse fervilhar seria campo propício ao desenvolvimento da música profana em seus vários compartimentos, do erudito à música urbana de caráter popular.

O primeiro Império coincide com a plena sedimentação do romantismo na Europa. Ludwig van Beethoven morre em 1827, Franz Schubert em 1828. Frederic Chopin, Franz Liszt e Robert Schumann são adolescentes em 1822. Contudo, o longo movimento romântico, que absorveria as idéias libertárias da Revolução Francesa, estender-se-ia até basicamente o final da primeira metade de século XX. Romantismo único, ininterrupto, gerando várias correntes. Seriam as múltiplas vertentes do romantismo, que em contornos e trajetórias diferenciados não traem as origens, não as tornam descontínuas em período de aproximadamente um século e meio.

O universo romântico apreende estruturas musicais basicamente utilizáveis, como domínio comum nos diferentes territórios europeus. Regiões fornecem aos compositores, geralmente nativos, os elementos necessários às várias tipificações. França. Alemanha, Itália,

os países ibéricos e o leste europeu externam o pleno Eu em roupagens diferenciadas, mas num quadro estrutural com muitas identidades. A forma de Sonata, que apreenderia em sua trajetória ingredientes que a fazem expandir-se mais livremente; a pequena peça a penetrar subjetivismos, atendo-se paradoxalmente à certa rigidez; o gosto pelo programático evidenciam conteúdos empregados por quase todos os compositores das mais diferentes regiões. Se a Itália, como exemplo, privilegia a ópera, não deixa de distinguir – a região toscana é exemplo – a plena camerística.

Nas primeiras décadas do romantismo, o descompasso escritural Brasil-Europa mostrar-se-ia evidente, carecendo os autores do primeiro Império de um intercâmbio com os centros onde o movimento romântico atingiria parâmetros de excelência (4). Dependiam os músicos brasileiros ainda – e muito – das aproximações musicais ibéricas ou mesmo da península itálica. Sob outro aspecto, corroborando com a situação de dependência, o Brasil mostrava-se um dos maiores importadores de partituras da Europa (5).

Importação de qualidade duvidosa, o fluxo tímido com os centros mais destacados o que acarretaria ventilação rarefeita de idéias, e o ensino não solidamente sedimentado gerariam conseqüências. Nenhum vulto teria, nesse período, escrita reconhecida internacionalmente como de excelência paralela ao que se escrevia na Europa. O descompasso só desapareceria pouco a pouco, em pleno romantismo caudaloso da segunda metade do século XIX, através do deslocamento geográfico, a longa viagem empreendida por tantos músicos de talentos diferenciados, sempre acima do Equador, tendo a Europa como porto.

O distanciamento do Brasil como possibilidade de contato além mar no vislumbre do conhecimento mais amplo, da prática competente do *métier* de músico, acabou por transformar-se na única via segura para a equiparação da textura musical empregada na Europa e doravante captada por brasileiros, *in loco* (6). Se foram tantos os músicos que viajaram, aqueles hoje lembrados, que atuaram da segunda metade do século XIX ao início do século XX, portanto nascidos no Império, têm em suas criações, pela primeira vez em termos brasileiros, o paralelismo com as correntes vigentes conservadoras européias. Os países europeus freqüentados possuíam sólida estrutura de ensino, competitividade crescente, comparatividade de escritas através das viagens, escuta de um público de salões e teatros que estimulava a difusão.

O músico brasileiro que atravessou o oceano, primeiramente buscou o auto-conhecimento a levar à equiparação, e esse esforço em “auto-exílio”, poderia ter sido um dos fatores a impulsionar ampla geração de artistas à adesão às correntes do romantismo em curso. Se, sob um aspecto, não houve por parte dos compositores brasileiros a “obrigatoriedade” da filiação às tendências que saíram do esgotamento do sistema tonal, não ocorreria, sob prisma outro, o distanciamento do que era praticado na Europa. Esse primeiro estágio, que leva à atualização e, logo após, à sedimentação dos procedimentos, poderia explicar a básica não configuração escritural virtuosística por parte dos compositores brasileiros (7). Seria possível compreender-se que a formação no Brasil, e os anos de aprendizado sem o convívio sistemático com intérpretes virtuosos competentes tenham influído nessa não visita básica a compartimento preciso. A produção dos compositores de talento que estudaram na Europa, excepcional tantas vezes na qualidade, rarissimamente busca a transcendência virtuosística, como no caso de românticos distribuídos em período elástico, como Franz Liszt, C.M.V. Alkan, C. Saint-Saens, Alexander Scriabine, Sergei Rachmaninoff e outros, que processavam essa tipificação escritural. Entender-se-ia, pois, que os que viajaram tiveram descortino outro, compuseram dentro dos princípios encontráveis nos compartimentos românticos existentes, fosses eles relacionados às estruturas formais, ou gêneros musicais ou, ainda, às intenções subjetivas. A qualidade dos mestres desses

compositores pátrios determinaria transferências competentes. Considerando-se o amplo leque romântico, sempre haveria o abrigo em segmento preciso.

Necessário compreender-se que, se ficassem no Brasil no período que se estende dos anos 60 aos anos 20, entre os séculos XIX e XX, respectivamente, a desatualização poderia permanecer crônica. Sob outra égide, apesar do processo escritural não estar à altura da praticada nos centros referenciais europeus, foi o ensino feito no Brasil o fundamento básico essencial, sem o qual não teria sequer havido a possibilidade de equiparação, exceções feitas.

Entre os que perduraram pela qualidade da escrita, do segundo Império aos primeiros governos republicanos citem-se Antônio Carlos Gomes (1836-1896), Leopoldo Miguez (1850-1902), Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945). Dos muitos músicos que foram bolsistas de D. Pedro II – pensão paga do próprio bolso do Imperador – poucos permanecem lembrados, entre estes, Henrique Oswald (8). Os bolsistas representavam uma pequena parcela dos inúmeros músicos que viajaram.

Os cinco compositores, a título de exemplificação, encontram como destino países onde havia sólida tradição musical, assim como são acolhidos nas classes coletivas ou individuais de mestres de plena competência, alguns deles mantendo diálogo e relacionamento de amizade com os mais destacados compositores do período que foram perenizados.

Tornar-se-ia relevante a citação dos professores buscados pelos compositores citados. Ratificam eles as escritas precisas de discípulos talentosos.

Carlos Gomes nasce em Campinas e antes de partir para Milão, em 1863, entre outras produções, compusera duas óperas: *A Noite no Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863). Tivera estudos com Gioacchino Giannini no Rio de Janeiro. Essa base será vital quando aperfeiçoa-se na Itália com Lauro Rossi, Diretor do Conservatório em Milão. A preferência pela ópera na Itália é marcante e Carlos Gomes aplicar-se-á, por extensão, ao gênero por ele já qualitativamente praticado no Brasil, escrevendo na competência óperas que podem ombrear com o mais significativo tipificado da Itália. Relacionar-se-á na Itália com músicos relevantes.

Leopoldo Miguez nasce em Niterói, filho de negociante espanhol. Passa dos dois aos vinte e um anos na Europa, Espanha e Portugal. Estagiará bem posteriormente, entre 1882 e 1884, na França e na Bélgica. O círculo qualificado de amizades dar-lhe-á dimensão outra, sendo que visita anos após os conservatórios da Itália, Bélgica, França e Alemanha, a fim de aplicar conceitos mais atualizados no Brasil. Como compositor, escreve sobremaneira produção sinfônica, quando preceitos germânicos são detectáveis e comentados pela musicologia pátria.

Henrique Oswald, filho de pai suíço-alemão e de mãe italiana, desloca-se com a progenitora para a Itália aos 16 anos, permanecendo por mais de três décadas em Florença. Entre seus professores, saliente-se Gioacchino Maglioni e Giuseppe Buonamici, este último músico que estudara na Alemanha com Hans Von Büllow, tornando-se o músico italiano amigo de compositores como Liszt, Brahms, e Wagner. Numa Florença que acolhia a música instrumental com entusiasmo, seria sobremaneira nos gêneros camerístico e piano solo que Oswald deixaria suas mais expressivas criações em estilo identificável, romântico pois, abrigando-se nesse vasto movimento. Tornar-se-ia amigo de Camille Saint-Saëns, Darius Milhaud, Ottorino Respigi e outros músicos de expressão.

Alberto Nepomuceno, nascido em Fortaleza, teve boa formação musical em Recife e no Rio de Janeiro. Permaneceu alguns anos estudando na Europa. Entre seus professores: na Itália, Eugênio Terziani e Giovanni Sgambati – um dos mais importantes músicos italianos

de seu tempo – e Cesare de Sanctis; em Berlim, Heinrich Von Herzongenber, amigo de Brahms. Casando-se com uma aluna de Edward Grieg, hospeda-se em casa do compositor norueguês e apreende conceitos sobre a qualificação e o interesse da música genuína de um país. Na França estudaria com Alexandre Guilmant.

Francisco Braga nasce no Rio de Janeiro. Ainda jovem, recebe prêmio e viaja para Paris, onde estuda com Jules Massenet. Permanece em França alguns anos e, posteriormente, período prolongado na Alemanha.

Pareceria evidente que o diálogo desses cinco compositores com o Exterior, como exemplo significativo, deu-se em alto nível. Os professores europeus que ministraram aulas aos músicos brasileiros tinham o nítido perfil de excelência, mantendo como interlocutores compositores, regentes, intérpretes ou teóricos que permaneceram. O relacionamento na competência teria sido a base segura, a possibilidade da equiparação.

O desnivelamento objetivo existente, sob o aspecto de ensino, da linguagem musical mesmo, revelaria algo paradoxal. Na vontade do aprimoramento, todos os cinco – e tantos outros, não por acaso, pois os fatos ocorreram sem exceção, só viajaram para os lugares de excelência, o que demonstraria a certeza da informação, no Brasil imperial, do destino a ser traçado para o aprimoramento.

As linguagens musicais Europa-Brasil aproximam-se nos estertores do século XIX. Haveria a possibilidade da detecção de características de índole em muitas obras dos autores mencionados, graças às origens. Se a viagem propiciou a captação de parte considerável dos ingredientes românticos contidos na textura musical, o elo só se completaria com o retorno ao Brasil. O regresso dará dimensão ao apreendido e será o alicerce seguro para as novas gerações. A transmissão de conhecimentos, por parte dos que voltaram, equipara em parte o ensino, pois o acervo acumulado no Exterior se expandiria. Dos cinco que regressaram, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno dirigiram o Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro.

Os três e mais Francisco Braga foram professores da Instituição. Apenas para menção: Henrique Oswald será mestre de Luciano Gallet (1893-1931), Fructuoso Vianna (1896-1976) e Lorenzo Fernandes (1897-1948), entre outros. Francisco Braga teve igualmente alunos proeminentes.

As raízes torna-se-iam tão profundas a partir dessa transmissão que o movimento nacionalista, sobremaneira a partir dos anos 20, com todas as implicações ideológicas, seria panfletário de ingredientes como ritmo, terminologia e gênero, sem contudo propor estrutura textural outra, que atingiria ao cerne da criação (9). Movimento emergente, anatematiza todo o passado musical do Brasil colônia às vertentes do romantismo.

O retorno seguro daqueles que absorveram as tendências vigentes do extenso romantismo europeu embasou mais profundamente os pósteros, que também buscaram no além fronteiras – doravante inclusos a América do Norte e o Leste europeu – outras orientações. Se os que voltaram transferiram aos discípulos e colegas parte dos ensinamentos correntes, paradoxalmente deve-se ao movimento nacionalista, no “espírito de modernidade”, a obliteração das tendências de vanguarda, posteriores ou paralelas ao amainar das trajetórias românticas.

Os prolongados distanciamentos geográficos, empreendidos por toda uma geração de compositores já citados, teria pois prosseguimento. Heitor Villa-Lobos (1887-1959), (Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993), Cláudio Santoro (1919-1989), Gilberto Mendes (1922-) e tantos outros que tiveram nas idas e retornos possibilidades de enriquecimento escritural. Se Villa-Lobos apreende a cultura francesa de

preferência, sem contudo manter laços regulares de aprendizado, e Gilberto Mendes fez da viagem a respiração necessária para um contato universal, todos, frise-se, todos são tributários à geração nascida durante o segundo Império, pioneira nessa busca aos novos horizontes.

Após o esgotamento, pela exacerbação e declínio posterior, do discurso que apregoeou preceitos voltados ao nacional, um longo e meticuloso trabalho de resgate de todo um repertório, abrangendo todos os gêneros professados, está em curso. Essa lenta edificação só poderá acontecer através da edição crítica, sem qualquer açodamento (10). Processo demorado, entendendo-se como tal o estudo analítico exaustivo de todas as fontes documentais de uma determinada obra. Só através dela e da conseqüente ventilação junto ao público, atribuída aos intérpretes, um passado do maior relevo estará definitivamente instaurado nos costumes musicais.

NOTAS

(1) A citação dos nomes mais ventilados entre os compositores tem finalidade norteadora, exemplificativa. As pesquisas em ritmo crescente, sobremaneira em nível de pós graduação nas universidades públicas, têm revelado, num amplo leque histórico, autores na prática desconhecidos que compuseram obras maiúsculas. Nessa mesma direção, a história depara-se com determinados criadores que pouco escreveram, *multum in minimo*, mas quando o fizeram, tornaram-se perenes referências.

(2) Diferente a avaliação daqueles que, em conhecendo, refugiam-se conscientemente em linguagens sacralizadas do passado.

(3) Inicialmente Conservatório de Música (1841); posteriormente Instituto Nacional de Música (I.N.M, 1890) e, desde 1965, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

(4) Insistiria a historiografia musical brasileira em não destacar à altura o papel relevante de eruditos que trouxeram ao Brasil conhecimentos mais extensos, mercê dos contatos permanentes com as culturas de uma Europa onde músicos viajavam. Casos precisos de Sigismund Neukomm (1778-1858), compositor austríaco que estudou com Joseph Haydn, e, quando no Brasil, deu aulas de música a D. Pedro I, permanecendo no Rio de Janeiro de 1816 a 1821; Marcos Portugal (1762-1830), notável compositor, autor de extensa obra sacra e profana e que, vindo de Portugal em 1811, integra-se à corte portuguesa, vivendo até a morte no Rio de Janeiro; Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), nascido em New Orleans e que vive algum tempo no Rio de Janeiro, onde falece, sendo lembrado no Brasil basicamente pela autoria da *Fantasia triunfal sobre o hino nacional brasileiro*. Um nítido dirigismo pareceria tentar o ocultamento, ou pelo menos, a minimização da contribuição destes músicos relevantes e tantos outros, todos estrangeiros, à cultura musical brasileira.

(5) Entre 1848 e 1849, 5 e 7,8% das exportações de partituras da França eram para o império, a situar-se o Brasil como o terceiro maior importador de músicas pautadas daquele país (Devriès-Lesure, Anik. “Le commerce de l’édition musicale française au XIXème siècle. Les chiffres du déclin”. In: *Revista Música*, vol. 6 nº ½ - maio, novembro 1995, p. 18). Ao se observar os arquivos públicos brasileiros que contém partituras, verifica-se a grande quantidade de música de salão e segmentos de óperas, sendo estas reduzidas para piano.

(6) Em França, Gustave Bertrand já detectava o fato de que as trocas culturais promovidas pelas constantes viagens “(...) tomam proporções inusitadas oferecendo sintomas impressionantes, inquietantes mesmo, nos dias de hoje, em que todas as nações tendem a se misturar e a se amalgamar em conseqüência da facilidade das comunicações, do movimento universal e permanente das viagens”. Bertrand, Gustave. *Les nationalités musicales*. Paris, Didier et Cie, 1872, p.3.

(7) Se Brazílio Itiberê (1846-1913) busca uma certa virtuosidade em algumas de suas peças, deve-se o fato às circunstâncias. Como diplomata, conheceu intérpretes virtuosos, entre os quais Franz Liszt e José Vianna da Motta, notável pianista português.

(8) Guilherme Auler menciona 12 bolsistas músicos. Frisa o autor que Carlos Gomes estudaria em Milão, onde foi bolsista do Imperador, mas teve a pensão de 1:800\$000 anuais aprovada

pelo Ministro do Império. Auler, Guilherme. *Os bolsistas do Imperador*. Petrópolis, Tribuna de Petrópolis, 1956, pg 54-60.

(9) Saliente-se que Mário de Andrade, o mais entusiasta entre os que pregavam uma música de cunho nacional, jamais viajou à Europa. Sua única experiência no Exterior deu-se em Iquitos, no Peru. Não teria sido essa uma razão oculta a desfavorecer a cultura “alienígena” européia por parte de Mário de Andrade, pelo fato mesmo de desconhecê-la nos próprios sentidos físico-espirituais ou, então, consciente ou inconscientemente, rejeitá-la, incluindo nessa rejeição aqueles que a aceitaram naturalmente?

(10) Em texto anterior, apontava o papel da universidade pública no Brasil quanto à preservação da memória musical brasileira. Estado e iniciativa privada, cúmplices e visando a interesses tantas vezes comuns a partir de leis de incentivo à cultura, camuflam intenções. MARTINS, José Eduardo. “A cultura musical erudita na Universidade: refúgio, resistência e expectativas”. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, vol. 7, n. 18, maio/agosto, 1993, p. 163-181. Inúmeros projetos de preservação da memória, escondem desideratos estranhos, onde a pressa visando a realização imediata, demonstra incompetência e desrespeito por parte de quem obtém os recursos e negligência de quem os concede.