

Funções e significados da música no Rio de Janeiro do século XIX: Corte, Império, capital e civilização

Gilberto Vieira Garcia¹
UFRJ/PPGE/DOCTORADO
SIMPOM: *Etnomusicologia*
gilbertovieiramusica@gmail.com

Resumo: o objetivo desta comunicação é refletir sobre as disputas em torno da definição das funções e dos significados socioculturais e políticos da música que ocorreram no Rio de Janeiro, no século XIX, tendo como marcos temporais: a transferência da Corte portuguesa, em 1808, e os primeiros anos do II Reinado, especialmente, a década de 1850. Momentos aos quais a cidade passa por intensas transformações políticas, econômicas e socioculturais, onde a música ocupou um lugar de destaque. A metodologia utilizada centra-se na análise de discurso, tendo como fonte alguns artigos publicados em periódicos, basicamente, de autoria de Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879 – importante pintor, arquiteto e caricaturista; escritor e periodista; professor, crítico e “historiador” da arte do Brasil Império) e Francisco Manuel da Silva (1795-1865 – músico e regente; compositor de uma das músicas políticas mais importantes do Estado Imperial, o Hino Nacional; personagem central na criação e direção do Imperial Conservatório de Música). O principais referências teóricas que norteiam as análises e as discussões tem como base a concepção historiográfica de “processo civilizatório” desenvolvida por Norbert Elias e, em certa medida, as discussões sobre os usos e funções da música propostas por Alan Merriam. Como parte de uma pesquisa de doutorado sobre a História da Educação Musical que ainda está em desenvolvimento, esta comunicação procura demonstrar que, juntamente com a gradativa formação de um mercado de entretenimento na cidade que teve a música como um de seus principais bens, houve também uma intensa discussão moral sobre as suas funções e significados dentro de um processo de civilização da “boa sociedade” da capital e da própria afirmação do lugar do Brasil junto às grandes nações.

Palavras-chave: Música; História da Música; Brasil Império; Processo Civilizatório.

Functions and Meanings of Music in Rio de Janeiro in the Nineteenth Century: Court, Empire, Capital and Civilization

Abstract: the purpose of this communication is to discuss the disputes over the definition of the roles and socio-cultural meanings of music that took place in Rio de Janeiro, in the nineteenth century, with the timeframes: the transfer of the Portuguese Court, in 1808, and the early years of the Second Reign, especially the 1850s. Moments to which the city goes through intense political, economic and socio-cultural changes, where music occupied a

¹ Orientadora: Libânia Nacif Xavier – UFRJ-PPGE; Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil.

prominent place. The methodology focuses on discourse analysis, taking as a source some articles published in journals, basically, authored by Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879 - an important painter, architect and cartoonist; writer and journalist; teacher, critic and “historian” of art) and Francisco Manuel da Silva (1795-1865 - musician and conductor; composer of one of the most important political songs of the Imperial State, the national anthem; central character in the creation and direction of the Imperial Conservatory of Music). The main theoretical framework that guides the analyzes is based on the historiographical conception of "civilizing process" developed by Norbert Elias and the discussions about the uses and functions of music proposed by Alan Merriam. As part of a doctorate research on the history of music education which is still in development, this communication seeks to show that, along with the gradual formation of an entertainment market in the city that had music as one of its main assets, there was also an intense moral discussion about their function and meaning within a process of civilization of the "good society" of capital and the very statement of the place of Brazil to the great nations.

Keywords: Music; Music History; Brazil Empire; Civilizing Process.

1. A Arte no Rio de Janeiro entre a Realeza e o Império: civilização e mercado

De acordo com Le Goff (1994), como a história não é nem imóvel nem tão pouco um simples fluxo de transformações contínuas, o seu foco é justamente o estudo das *mudanças significativas*. Nesse sentido, a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, parece ser um primeiro marco interessante para se pensar sobre as transformações e as disputas pela definição das funções e dos significados socioculturais da música no contexto da capital, no século XIX – especialmente, em termos morais, pedagógicos e artísticos. A instalação da Corte portuguesa no Rio de Janeiro e a transformação da cidade em sede do governo e centro de decisões políticas acarretaram mudanças que vieram a interferir significativamente nos hábitos, nos comportamentos e na configuração da sociedade carioca. Diante do aumento da circulação de pessoas, produtos e ideias, bem como das demandas nobiliárquicas e diplomáticas da Corte, tal processo constitui-se por uma série de medidas que, de certa forma, objetivavam construir no Rio de Janeiro uma ambiente urbano permeado por estabelecimentos e práticas socioculturais semelhantes àquelas que caracterizavam as capitais europeias.

Para tanto, o conceito de “bom gosto” se tornou um elemento importante, enquanto uma espécie de indicativo do estágio de desenvolvimento cultural da “boa sociedade”, tendo como referência central o ideal europeu de processo civilizatório (ELIAS, 1993; 1994). Nesse sentido, a associação entre os conceitos de modernidade, de progresso e de civilidade ganharam evidência na definição das identidades sociais; como pode ser deduzido a partir da grande frequência com a qual termos como “gosto soberbo e elegante”,

“gosto moderno” e “bom gosto” passam a ser destacados nos inúmeros anúncios de produtos e serviços publicados, desde então, nos principais periódicos da capital. Um indício do quanto esse ideal de civilização dos hábitos e dos comportamentos ganhava espaço no cotidiano da cidade, em suas disputas ideológicas pela construção e afirmação dos referenciais de uma identidade sociocultural superiormente distinta.

Como parte de um projeto que visava privilegiar as elites políticas e intelectuais e construir nos trópicos um Império Luso-brasileiro, várias estabelecimentos foram criados durante esse período no Rio de Janeiro, no campo educacional, científico e cultural. As discussões em torno da criação de uma Academia de Belas Artes, em 1816, foram importantes diante dos interesses de se instituir novas referências sobre os conceitos de arte e artista, num contexto ao qual era predominante o caráter utilitário e mecânico de suas funções e ofícios, junto às cerimônias e aos eventos oficiais. A partir de então, a frequência aos estabelecimentos artísticos e as práticas e o consumo de arte passaram, aos poucos, a ganhar um caráter relativamente “autônomo” em relação aos seus aspectos estritamente funcionais, adquirindo também um valor de bem cultural e de entretenimento, ao serem reconhecidas como símbolo de ilustração, de “bom gosto” e de um comportamento moderno e civilizado. Em suma, um processo de transformação dos valores e das práticas artísticas que passaram a ser compreendidas também como um meio para afirmar e manter as diferenças e o *status* dos diversos grupos dessa sociedade. Disputas em torno da definição de um “uso legítimo” da arte no Brasil, que se intensifica a partir da década de 1810, atravessando praticamente todo século XIX, tendo como foco, sobretudo, a capital carioca.

Um segundo marco interessante pode ser situado já no contexto do Brasil independente, especificamente na década de 1850. Uma década que foi considerada por muitos autores como um marco de estabilidade na história do Brasil Império (MELO, 2014), haja vista os impactos políticos, econômicos e socioculturais causados pela estratégica antecipação da maioria de Pedro II, em 1840, e seu suposto papel na superação das sucessivas crises que atravessaram o I Reinado (1822-1831) e, sobretudo, o período Regencial (1831-1840). Apesar da manutenção da escravidão, durante o II Reinado os ideais de modernização retomam a sua força, tornando-se evidente nos discursos de defesa pelo reconhecimento da civilidade e dos indícios de progresso que passariam a identificar o Brasil Império junto às grandes nações.

Nesse contexto, a capital se tornou mais uma vez um dos principais espaços de experiência desses ideais, especialmente, no que se refere às novas modas, hábitos e

comportamentos. “Gestou-se no Rio de Janeiro uma dinâmica social mais mundana, uma maior estruturação do comércio de *luxos* e entretenimentos, relacionados, inclusive, à conformação da sociedade civil que desejava (e precisava) expor publicamente seus símbolos de *status* e distinção.” (MELO, 2014, p. 753) Modas, hábitos e comportamentos: aspectos importantes para se pensar também sobre as funções e os lugares da música junto a essa estruturação do mercado de entretenimento na capital do Império e, especialmente, sobre as tensões e os conflitos que fizeram parte do seu processo de construção.

Um mercado que, em certa medida, se, já começava a ganhar uma forma embrionária desde a década de 1810, passará por uma série de transformações que se intensificaram, sobretudo, durante as primeiras décadas do II Reinado. Transformações que resultaram numa diversificação das funções e lugares da música que podem ser analisadas a partir de dois sentidos. Por um lado, positivamente, tendo em vista a ampliação de “um público consumidor de cultura, cuja diversão principal estava em frequentar os teatros, ouvir concertos e assistir óperas” (GIRON, 2004, p. 20). Público consumidor que, de alguma forma, movimentava também a disseminação da prática diletante em inúmeras sociedades musicais (MAGALDI, 1995), bem como o crescente aumento do mercado editorial, do número de professores particulares e da comercialização de instrumentos, especialmente, o *piano* – um dos símbolos de distinção dos membros da “boa sociedade”. Por outro lado, num sentido negativo, a partir de uma condenação à efervescência do mercado de entretenimento e, especialmente, ao caráter efêmero e superficial das novas modas, na medida em que pudessem representar não apenas a corrupção dos hábitos e comportamentos dos cidadãos, mas, das próprias expectativas de avanço do processo de civilização do país. Efervescência de mercado que já vinha sendo duramente criticada por Manuel Araújo Porto Alegre ainda no período Regencial, quando afirmava que: “O retrato iconio de uma sociedade corrupta é a moda [...]” (PORTO ALEGRE, *Nitheroy*, 1836, p. 176).

Em suma, dois contextos históricos nos quais a intensificação da presença da música e de suas práticas no Rio de Janeiro pode ser percebida tanto como um sinal de progresso e consolidação da “boa sociedade”, quanto de sua corrupção. O que ganha um contorno específico numa perspectiva *estética* delimitada pelo papel da música no temperamento da percepção, da sensibilidade e do *gosto* e, porque não, em suas funções na civilização dos comportamentos e, de maneira mais ampla, na própria afirmação do lugar do Brasil Império junto as “grandes nações”.

2. A cultura musical como pedagogia

Se, desde o século XVIII já é possível se perceber uma presença significativa da música nos espaços públicos e domésticos da sociedade colonial brasileira (CARDOSO, 2005), o período que se inaugura a partir de 1808 é marcado por uma intensificação e um desenvolvimento das atividades musicais sem precedentes. A criação de novos espaços nos quais a música teve um papel de destaque, o aumento do número de espetáculos e eventos dedicados ou relacionados à música, a complexificação das composições produzidas e executadas, o afluxo constante de músicos estrangeiros, bem como a referida disseminação da prática musical amadora, o desenvolvimento do mercado editorial e do ensino particular de música, são alguns dos aspectos que elucidam a intensidade das transformações ocorridas nesse período nas práticas musicais.

Dentro desse quadro de mudanças, ao se analisar a documentação que faz referência à música no Rio de Janeiro, durante o século XIX, nota-se uma forte tendência de valorização de sua suposta natureza ética e pedagógica e seu papel na formação moral do ser humano e na civilização das sociedades. Nesse sentido, é bastante comum aparecerem entre os documentos definições sobre a sua importância “fundamental” para o cultivo de uma “alma afinada”, dos “ternos afectos do coração humano”, da “harmonia das ideias” e “do systema nervoso” e sobre as suas funções enquanto “influência civilizatória” e meio de acesso ao “Universal” e ao “Divino”. Finalidades a ela atribuídas que, de acordo com a própria documentação, teriam como fundamento as concepções elaboradas no “berço da civilização musical”, isto é, no mundo Antigo, onde a música teria uma importância central para o aperfeiçoamento da natureza humana e para a educação da sociedade – sobretudo, tomando-se como referência Platão e Aristóteles (FUBINI, 2008). Afirmações que podem ser encontrada em vários de seus trechos, como, por exemplo, no discurso de inauguração do Imperial Conservatório de Música, em 1848, quando Francisco Manuel da Silva afirma que:

A música, com efeito, é a inseparável companheira da civilização; com ela progride e se desenvolve, recebendo e comunicando alternadamente o seu caráter e influência. É sobretudo entre as nações antigas mais célebres, entre essas os gregos tão admiravelmente organizados, que cumpre estudar seus efeitos e importância. (apud Andrade, 1967, p. 254.)

Ou no artigo publicado no periódico *O Brasil*, na ocasião da criação legal do Conservatório, em 1841, onde se destaca que a música:

[...] desde a mais remota antiguidade, tem sido cultivada por todos os povos. É uma espécie de instinto, uma necessidade de nossa natureza que nos arrasta para o gozo

dos encantos inestimáveis de harmonia [...] adoça os costumes, modera a força pela graça, aproxima os elementos diversos da sociedade. (*O Brasil*, 1841, p. 4.)

Ou, ainda, no artigo publicado em 1836 por Araújo Porto Alegre, destacando que:

Ligados à história, caminhando no labirinto da antiguidade, veremos sempre a Música representando um grande papel na scena social: na infância, na prosperidade das nações, esta arte divina sempre amiga do homem, o ampara com suas asas angélicas, e o transporta fóra da atmosfera dos males, e da desgraça. (*Nitheroy*, 1836, p. 168.)

Nessa perspectiva, os principais valores atribuído à música parecem repousar muito mais sobre a importância que seus efeitos psicológicos e morais tem para a sociedade, enquanto marcas de civilidade e de uma “boa educação”, do que, por exemplo, sobre sua compreensão utilitária como um elemento cerimonial e decorativo, puramente mecânico e exterior – ou, para usar os termos de Nobert Elias (1995), como uma *arte de artesão*. Assim, destacada como “uma arte divina e encantadora”, ela também teria um papel “natural” no temperamento dos impulsos, na “afinação” dos costumes e, mesmo, na “cura” dos males e desgraças do homem. Nesse sentido, a música aparece, então, como uma espécie de sujeito na história das “célebres Nações”, uma “musa” que, ordenando, equilibrando e pondo em consonância os contrastes e as diversidades sociais, teria o potencial de atuar como um influente protagonista no desenvolvimento das grandes civilizações, desde a “infância” até o seu estágio maduro de “prosperidade”.

Dentro desses termos, um conceito que parece ter uma importância central é o conceito de *harmonia* e seus pressupostos de conciliação, de equilíbrio dos contrários e de perfeição. Sua ideia principal é que a música, em consonância com as próprias *leis* que regem a ordem do Universo e da Natureza, teria um poder inato de dar harmonia à alma humana, inculcando virtudes, erradicando vícios e más inclinações (FUBINI, 2008). Assim, afinado à concepção clássica segundo a qual “a harmonia que constitui a música é do mesmo tipo da harmonia que rege a alma humana e o Universo” (*Idem*, p. 70), Araújo Porto Alegre, após afirmar em seu artigo “Sobre a Música”, que “Toda natureza é uma orchestra, que, em variadas escalas, reproduz harmonias diferentes nas fibras do homem sensível” (*Nitheroy*, 1836, p. 168), o autor conclui taxativamente que: “O homem que detesta a Música é de mau carácter [...] é um aborto da natureza, onde há falta de harmonia no systema nervoso.” (*Idem*, p. 172)

Concepção também compartilhada por Francisco Manuel da Silva ao defender, no referido discurso de inauguração do conservatório, em 1848, que a música, “como que um

tipo divino”, “não é um invento do homem, antes resulta da organização que lhe outorgou a natureza.” (apud Andrade, 1967, p. 253) Assim, continuava ele:

A música não é pois uma *arte frívola*, mas considerada sob o seu verdadeiro ponto de vista é uma *ciência* de suma importância, que por modo mais sensível que qualquer outra reúne o útil ao agradável, e bem dirigida muito pode influir na moral e nos costumes. (*Idem*, p. 254, Grifos meus).

Nessa perspectiva, a música seria, então, uma necessidade e uma expressão “natural” que, dirigida sob seu “verdadeiro” ponto de vista “científico”, respeitando seus princípios e suas *leis* e conhecendo seus efeitos sobre o homem, poderia tornar harmônica a própria alma e a sensibilidade, influenciando a moral e os costumes, cultivando o “bom” caráter. Entretanto, mesmo considerando que ela “não é uma arte frívola”, parece importante não se perder de vista que, como a natureza e “suas variadas escalas”, ela traz consigo o potencial de “reproduzir harmonias diferentes nas fibras do homem sensível”, estimulando diversas paixões e emoções, promovendo, assim, não apenas virtudes, mas, também vícios. Nesse sentido, parece, portanto, que não seria a todo tipo de música que caberia a digna função de educar e civilizar. Questão bastante sensível nesse contexto de transformações da cidade e da vida cultural do Rio de Janeiro, haja vista a diversidade que caracterizava seu cenário musical, com seus Batuques, suas Modinhas, seus Lundus; as Óperas e a Música Sacra (CARDOSO, 2005; MONTEIRO, 2008; FREIRE, 2013).

Monteiro (2008), pautando-se pela ideia de circularidade e entrecruzamento de culturas, reconhece que o “Brasil colonial já apresentava formas próprias de manifestações musicais” e, se, nas “igrejas eram estabelecidos os limites”, “nas praças e em outros locais públicos articulavam-se lundus, modinhas e práticas de tradição europeia.” Entretanto, reconhecendo também os limites de uma sociedade escravista, predominantemente negra e mestiça, o autor não deixa de enfatizar que, entre esses espaços de contato e articulação, o “que aconteceu, na verdade, foi que as práticas musicais tiveram tanto de atenuante, em relação às diferenças sociais, quanto de agravante.” (p.181)

Nesse aspecto, é interessante se notar, por exemplo, que, mesmo com a ambiguidade da Modinha (ora refinada, ora “indecente e chocante”) e com toda a improvisação, a assimetria rítmica, a dança “desordenada” e o “erotismo” que eram associados ao “vil batuque” e ao “quente lundu”, esses gêneros também fizeram parte dos divertimentos das classes abastadas. (*Idem*, p. 185-194) O que não quer dizer, contudo, que essa permissividade devesse ser compreendida como um aspecto positivo dentro de uma certa

perspectiva de civilização e modernidade, sobretudo, para aqueles que defendiam a música como uma “Ciência” e uma Arte “maior” do que um “simples passatempo”.

Tendo em vista a forte presença da Ópera Italiana nos teatros da capital, Joaquim Manoel de Macedo², sob um prisma nacionalista-romântico, faz uma crítica ao “excesso de estrangeirismo” que marcaria então o cenário musical carioca nesse contexto. Crítica que, de maneira inversa, nos permite problematizar as formas em que esses gêneros estiveram presentes entre as práticas e os repertórios musicais no Rio de Janeiro, durante esse período. Assim, afirma o autor:

E o pior é que o gosto e a originalidade desses cantos, cuja música tinha um caráter que a fazia distinguir da música característica de todas as outras nações, têm-se ido perdendo pouco a pouco, sacrificada ao canto italiano, cuja imitação é, desde alguns anos, o pensamento dominante dos nossos compositores. As *modinhas* e os *lundus* brasileiros quase que já não existem senão na memória dos antigos; foram banidos dos salões elegantes e com todos os costumes primitivos, à semelhança das aves que, espantadas dos bosques vizinhos do litoral pelo ruído da conquista dos homens, fogem para as sombrias florestas do interior. (MACEDO, 2005, p. 90.)

Um tipo de discurso que sustenta o ideal de uma essência originária da música brasileira que estaria sendo “sacrificada” por um “estrangeirismo” desmedido. Posição que, se, por um lado, nos permite perceber o papel da Ópera italiana como uma importante referência no âmbito do canto no Brasil, por outro, pode nos induzir a concluir que havia uma irrestrita segregação do Lundu e da Modinha em relação aos demais gêneros que, de alguma forma, eram legitimados como oficiais. O que dificulta as possibilidades de se analisar as formas de circularidade da cultura musical da cidade do Rio de Janeiro naquele contexto, tendo como referência, por exemplo, os relatos dos estrangeiros sobre sua presença no cotidiano (CARDOSO, 2005; MONTEIRO, 2008), a própria obra de alguns dos principais compositores daquele momento³, bem como as músicas editadas e comercializadas na cidade durante o século XIX, que contavam com grande número de Modinhas e Lundus (LEME, 2011).

Diante de um contexto fortemente marcado pela música vocal, é importante se destacar o tipo de relação que foi estabelecida entre o “*encanto*” das palavras e a linguagem musical, tendo também como referência a antiguidade clássica. Seja por suas funções religiosas, retóricas ou artísticas, nota-se uma acentuada preocupação histórica quanto ao

² Professor de Geografia e História do Brasil no Colégio Pedro II (1849-1850; 1853-1858); sócio fundador, secretário e orador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, desde 1845; fundador da revista *Guanabara*, juntamente com Gonçalves Dias e Manuel de Araújo Porto Alegre – publicação e personagens importantes para o Romantismo, no fim da primeira metade do século XIX.

³ Como, por exemplo, Sigismund von Neukomm, discípulo de Haydn que trabalhou na cidade entre 1816 e 1821, e o próprio Francisco Manuel da Silva.

poder e às funções que os elementos musicais e verbais podem exercer enquanto instrumento para estimular “afectos”, intensificar paixões, afirmar ou refutar valores. (FUBINI, 2008) Nesse campo de discussões, tornam-se bastante recorrentes os argumentos aos quais, numa perspectiva moral, o desenvolvimento da música deva sempre estar a serviço de sua correspondência e sua coerência para com o elemento verbal, acentuando, em suas vozes, o “encanto” de seus textos e os conteúdos semânticos de suas palavras. Aqui, a referência à relação entre música e poesia se mostra como o principal eixo para evidenciar a plenitude de seu encontro com a palavra e a importância que seu cultivo teria como um meio educacional. Quanto a essa discussão, Araújo Porto Alegre, após afirmar que “Onde há música há poesia, onde há poesia há música” (*Nitheroy*, 1836, p. 165), conclui: “A Musica nasceo com a Poesia, e quando estas gêmeas operam juntas quanto potencia não desenvolvem? Esta ultima quando desdobra as asas de fogo, sobe as estrellas, e recebe da mão de Deos o lume da Epopea, descendo sobre a terra, orgulhosa, canta os faustos da humanidade.” (*Idem*, p. 169)

Uma nítida alusão aos elementos da cultura clássica, na qual Porto Alegre, de certa forma, destaca como essa interseção entre a música e poesia poderia exercer um importante papel pedagógico, fazendo fazer brilhar “o lume das Epopeias”, isto é, seus característicos conteúdos morais e exemplos comportamentais, ao se cantar “os faustos da humanidade” e, portanto, as lições das conquistas civilizatórias das “grandes nações”. Uma linha de pensamento que terá reflexos diretos sobre os sentidos que o ensino da *Música vocal* irá adquirir ao longo do tempo junto ao ensino escolar, como pode se perceber na nota publicada no periódico *A Instrução pública*, em 1872, “A Música na Educação”, ao lançar para o leitor, de forma provocativa, a seguinte questão:

Se a Música e a Poesia [...] tiveram tanto poder em Esparta para reconduzir à virtude os homens corrompidos, e depois para os governar, que influencia não teriam ellas sobre nossos filhos na idade da inocência! Quem se esqueceria das santas leis da moral se ellas fossem cantadas em versos?! (*A Instrução Pública*, 1872, p. 156.)

Assim, valorizada por suas virtudes éticas e pedagógicas, por seu poder “sublime” e “encantatório” de “harmonizar ideias”, de “afinar tradições”, de “uniformizar sentimentos” e fazer “governar os homens”, a música teria, por extensão, um papel de destaque junto à definição do “caracter dos povos” e à “orquestração” da sociedade, isto é, sua ordem e funcionamento. Um tipo compreensão da música que, considerando-a como uma espécie de “índice de progresso” das sociedades, tornaria possível também avaliar o “estado das nações”, ao se comparar “suas produções musicas com sua civilização” (PORTO ALEGRE, *Nitheroy*, 1836, p. 174).

Considerações finais

Como parte de uma pesquisa de doutorado sobre a História da “Educação Musical” no Rio de Janeiro, do século XIX, esse trabalho se insere num conjunto de reflexões que tem como questão central compreender as tensões e as disputas que envolvem os processos de definição das funções e significados socioculturais e políticos da música, tendo com referência, sobretudo, Merriam (1964). Em termos específicos, é importante se perceber, então, o quanto a diversificação e a difusão da música na sociedade carioca nesse contexto, vem acompanhada também de uma discussão em torno de suas funções morais e pedagógicas para a formação dessa sociedade. Funções cujas definições representaram um campo de disputa, tendo em vista a tensão percebida entre o processo de desenvolvimento do mercado de entretenimento e modas, por um lado, e os interesses pela civilização da “boa sociedade” e pela afirmação do país junto às grandes nações, por outro. Tensões entre os valores e as funções morais, pedagógicas e mercadológicas da música que, de alguma forma, pode ser considerada com uma perspectiva de análise interessante para se pensar não somente as disputas em torno da definição das funções e significados da música no contexto do Rio de Janeiro do século XIX, mas, também em outras regiões e temporalidades no decorrer dos séculos XX e XXI.

Referências

- A música na educação*. In: A INSTRUÇÃO PÚBLICA. Rio de Janeiro: Typographia Cinco de Julho, Tomo I, 1872, p. 156.
- 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*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, V. I e V. II, 1967.
- CARDOSO, André. *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- Conservatório de Música*. In: O BRASIL. Rio de Janeiro: Typographia Americana, 1841, V.II, Num. 148, p.4. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/> Acesso em: 15/03/2012
- ELIAS, Norbert. Sugestões para uma teoria dos processos civilizadores. In: *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, vol. II, p. 193-241.
- _____. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1995.
- FREIRE, Vanda. B. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

- FUBINI, Enrico. O Mundo Antigo (capítulo 5). In: *Estética da música*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 69-84.
- GIRON, Luis. A. *Minoridade crítica: a Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GONDRA, José. G. Inteligência disciplinada In: *Artes de Civilizar: Medicina, Higiene e Educação Escolar na Corte Imperial*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2004, p. 350-384.
- LE GOFF, Jacques. História. In: *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 2003, p. 17-171.
- LEME, Mônica. N. Isidoro Bevilacqua e Filhos: radiografia de uma empresa de edição musical no longo século XIX. In: LOPES, A. H.; ABREU, M; ULHÔA, M. T. e VELLOSO, M. P. (Orgs.). *Música e História no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 117-160.
- MACEDO, Joaquim. M. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2005.
- MAGALDI, Cristina. Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Texas/USA Vol. 16, No.1, Spring - Summer, 1995, p. 1-41.
- MELO, Victor. Andrade de. Educação do corpo – bailes no Rio de Janeiro do século XIX: o olhar de Paranhos. *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v.40, n.3, p. 751-766, jul./set. 2014.
- MERRIAM, Alan. P. Uses and Functions. In: _____. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 209-227.
- MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto – Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. São Paulo: Ateliê, 2008.
- PORTO-ALEGRE, Manuel. A. Sobre a Música. *Nitheroy, Revista Brasiliense – Sciencia, Letras, e Arte*. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, Tomo Primeiro, Nº 1º, p. 160-183.