

**O violão
na corte
imperial**

Marcia E. Taborda





REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidente da República

Jair Bolsonaro

Ministério do Turismo

Gilson Machado Neto

Secretaria Especial da Cultura

Mario Luis Frias

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidente

Rafael Nogueira

Diretora Executiva

Maria Eduarda Marques

Centro de Coleções e Serviços aos Leitores

Maria José da Silva Fernandes

Centro de Processamento e Preservação

Suely Dias

Centro de Cooperação e Difusão

João Alexandre Cupello Cabecinho

Centro de Pesquisa e Editoração

Luiz Carlos Ramiro Junior

Coordenação de Editoração

Claudio Cesar Ramalho Giolito



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL

Marcia E. Tabora

O violão na corte imperial

2ª edição revisada

Cadernos
da
Biblioteca Nacional

Rio de Janeiro



2021

Coordenação de Editoração
Av. Rio Branco, 219, 5º andar
Rio de Janeiro – RJ | 20040-008
editoracao@bn.gov.br | www.bn.gov.br

Editor

Marcus Venicio Ribeiro

Coordenação Editorial

Jorge Teles

Preparação de Originais

Rosanne Pousada

Revisão

BR 75, Rosanne Pousada

Projeto Gráfico Original

André Lippmann, Rodrigo de
Mello Alves

Assistentes Editoriais

Simone Muniz, Taiyo Jean Omura

**Produção Editorial da
2ª edição**

Paula Rocha Machado

Projeto Gráfico Adaptado, Diagramação e Tratamento de Imagens da 2ª edição

Eliane Alves

Revisão da 2ª edição

Paula Rocha Machado, Simone
Muniz

Revisão de Prova da 2ª edição

Paula Rocha Machado

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

T114v

Taborda, Marcia, 1965-

O violão na Corte Imperial / Marcia E. Taborda. – 2. ed. rev
– Rio de Janeiro : Fundação Biblioteca Nacional, 2021.
180 p. : il. ; 12x19cm. – (Cadernos da Biblioteca Nacional,
17)

Disponível em versão digital.

Inclui bibliografia.

ISBN nº 978-65-5940-005-8

1. Violão – Brasil – História. 2. Violão – Fabricação – Brasil
– História. I. Biblioteca Nacional (Brasil) II. Título. III. Série.

CDD- 787.30981

Agradecimentos

Ao Governo do Brasil, que criou o Programa de Bolsas da Fundação Biblioteca Nacional e tanto investiu na cultura, nas universidades e na formação de pesquisadores, meu reconhecimento.

Aos queridos funcionários da Biblioteca Nacional, sem os quais este trabalho não se teria cumprido: Angela di Stasio, Djanilson da Silva Tito, Elizete Higino, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, Luiz Claudio de Azeredo Coutinho, Marcus Venicio Toledo Ribeiro, Mônica Carneiro e Valéria Cysneiros.

Aos colegas de ofício que, ao longo dos anos, vêm contribuindo para o conhecimento acerca da prática do violão: Andreas Stevens, Erik Stenstadvold, Jorge Fernandes Alves, Luis Briso de Montiano, Gerhard Penn, Stefan Hackl e Walter Luis Alves da Silva.

A Paulo Augusto e Suely Campos Franco, amigos de todas as horas.

Ao meu parceiro mais dedicado e querido, Raul.

Sumário

Apresentação da 2ª edição

Luiz Carlos Ramiro Junior

11

Apresentação

Marcus Venicio Toledo Ribeiro

13

Prefácio

15

Introdução

21

Parte I: A elite de executantes

25

Uma novidade europeia

28

O violão nos salões da corte

43

O repertório e os métodos divulgados

49

Novos sons na agenda musical do século XIX

66

Parte II: Os artífices da construção

81

Uma tradição portuguesa

83

João dos Santos Couceiro: de artesão a empresário

90

Um expositor premiado

92

Os instrumentos da loja A Rabeca de Ouro

107

O quase anonimato de um ofício

120

Referências

143

Apresentação da 2ª edição

*Luiz Carlos Ramiro Junior**

Como parte das comemorações dos “200 anos da Independência do Brasil”, a Biblioteca Nacional envolve produções editoriais marcantes sobre o assunto. Entre elas, *O violão na corte imperial*, em que Marcia Taborda apresenta um texto capaz de situar o leitor sobre como o violão esteve presente em nossa trajetória. Enquanto o país se formava como nação, esse típico instrumento de cordas circulava entre as diferentes camadas da sociedade. Assim como a Irlanda é representada por uma harpa, o violão bem cabe como a imagem do Brasil. Com efeito, a música engendrou nossa forma de ser – e o violão é representativo disso: atravessou os salões da corte, popularizou-se na expressão oral e na profusão de oficinas de violeiros que grassavam pelo Rio de Janeiro no século XIX.

Do texto fluente, da riqueza de informações, do passeio aprazível pelos personagens, este livro é o desdobramento de um profundo trabalho de pesquisa realizado pela autora, em particular por meio dos acervos da Bi-

* Coordenador geral do Centro de Pesquisa e Editoração da Fundação Biblioteca Nacional (CPE-FBN).

biblioteca Nacional. O conteúdo musical da instituição permitiu este verdadeiro mergulho investigativo. Não é pouca coisa a lembrança de que, por determinação de d. Pedro II, as obras do acervo musical da princesa Leopoldina foram incorporadas à Coleção Thereza Christina Maria (CTCM) – e tudo isso está sob a guarda da Biblioteca Nacional.

Esta segunda edição, revista, revela tanto o olhar atento da equipe da Fundação Biblioteca Nacional para cada detalhe de sua missão institucional, como destaca sua contribuição contínua à memória do país. O tema do Bicentenário da Independência tem permeado nossas iniciativas, seja na programação das *lives*; nas redes sociais da FBN; na Jornada de Pesquisadores; no edital do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa – PNAP ou, agora, sublinhando uma de nossas produções editoriais.

Apresentação

*Marcus Venicio Toledo Ribeiro**

O violão na corte imperial, esta rica construção da surpreendente trajetória, no Rio de Janeiro, de um dos nossos mais populares instrumentos musicais, é o segundo título publicado pela Biblioteca Nacional originário do Programa de Residência em Pesquisa na Biblioteca Nacional. O primeiro – *Eu sou trezentos. Mário de Andrade vida e obra*, de Eduardo Jardim, em coedição com a editora Edições de Janeiro –, recebeu o Prêmio Jabuti.

Graduada em Música pela Unirio, com participação em recitais e concertos em muitas de nossas principais salas de música, a professora Marcia Taborda vem se dedicando, desde o curso de Mestrado em Música na UFRJ, à história social da música, em particular à investigação dos desdobramentos da difusão do violão em nossa cultura. Segundo costuma dizer, citando Mercedes Reis Pequeno, a criadora da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, foi “mordida pelo bichinho da pesquisa”.

* Ex-coordenador geral do Centro de Pesquisa e Editoração da Fundação Biblioteca Nacional (CPE-FBN).

Sua tese de doutorado – *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930* – é outro brilhante resultado de sua intenção de contar a história social do instrumento. Cem anos de história, não sem antes fazer uma genealogia do instrumento, identificando os antecedentes e documentando a presença da viola, antecessora do violão, no Brasil Colonial. A tese recebeu o Prêmio Funarte de produção crítica em Música no ano de 2010 e foi publicada pela Editora Civilização Brasil em 2011.

A produção deste livro, inicialmente um projeto de pesquisa premiado com a concessão, em 2015, de uma bolsa pela FBN, ofereceu à autora a oportunidade de mergulhar no acervo das divisões de Música e Arquivo Sonoro, Iconografia, Manuscritos, Obras Raras, Obras Gerais e Periódicos, esta última por meio da nossa preciosa Hemeroteca Digital, e vencer o que ela qualificou como um “grande desafio”.

Nos últimos anos, a bibliografia musical brasileira alcançou grande desenvolvimento na área acadêmica, em especial sobre temas nacionais. Obras como esta, que à Biblioteca Nacional apraz publicar, com certeza irão incentivar outros pesquisadores a identificar temas musicais ainda não explorados e a iluminar, como fez Marcia Tabora, o amplo universo da cultura brasileira.

Prefácio

*Isabel Lustosa**

Depois de ler o livro de Marcia Taborda, fiquei pensando na quantidade de músicas da MPB que mencionam o violão. Ele aparece nos boleros e sambas-canção dos anos 1940, 1950 e 1960, quase personificado como o amigo, o confidente, o único conforto para a dor de cotovelo. Reinventado pela bossa-nova a partir de uma batida delicada, macia, fazendo eco às características da voz de seu intérprete maior, João Gilberto, daí em diante, o violão se firmou como o acompanhamento mais sofisticado nos shows em que grandes artistas resolvem cantar à capela.

Por tudo isso, há um gosto todo especial em descobrir que o violão fez fama na Áustria, na corte em que cresceu a nossa primeira imperatriz, d. Leopoldina, e que ela mesma já dedilhava o instrumento quando aqui chegou em 1817. Continuará a tocar, acompanhada pelo marido, na Quinta da Boa Vista, como menciona em suas cartas. Na verdade, foi a irmã de Leopoldina, Maria Lui-

* Doutora em Ciência Política pelo Iuperj e pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa.

sa, quem primeiro se interessou pelo violão na família Habsburgo, deslumbrada com a performance do violonista italiano Mauro Giuliani, que chegara a Viena em 1806. Logo se destacando em concertos em que dividiu a cena com pessoas como Salieri, Beethoven e Hummel, em 1811, quando nasceu o Rei de Roma, filho de Maria Luisa com Napoleão Bonaparte, Giuliani compôs *Marie-Louise au Berceau de son Fils* canção para ser acompanhada ao violão. Possivelmente, Maria Luisa executou a peça no violão-lira que Napoleão mandara fazer para presentear a nova imperatriz da França.

Se o violão, como constata Marcia Taborda, não integrou o quadro das mais importantes instituições musicais do reinado de d. João no Brasil, o instrumento se incorporou ao gosto das elites da corte do Rio de Janeiro e era especialmente apreciado pelos europeus que aqui se estabeleceram. A autora nos apresenta um casal de suíços, Heinrich e Cécile Däniker-Haller, que teve movimentada vida social na cidade na primeira metade do século XIX. Cécile von Haller se revela nas páginas deste interessante livro como uma verdadeira locomotiva da sociedade carioca, abrindo seus salões na rua das Princesas (atual Paissandu) para a melhor sociedade local, onde se apresentava cantando e tocando violão. O instrumento acompanhava as famílias elegantes quando se tornou hábito subir a serra rumo a Araras, onde mantinham suas casas de veraneio, antes da construção de Petrópolis.

Aos poucos, ainda durante o Primeiro Reinado, foram se estabelecendo, no Rio de Janeiro, os professores de violão e os concertistas, inicialmente espanhóis e italianos, aos quais se juntariam, durante a segunda

metade do século XIX, imigrantes portugueses e os brasileiros formados por esses professores. Artistas que se multiplicavam em diversas atividades, se apresentando, compondo e, principalmente, ensinando sua arte. O livro nos põe em contato com alguns desses personagens de nossa história cultural que se destacaram na cena artística, influenciando sobre o gosto musical dos brasileiros: Bartolomeo Bortolazzi, Vicente Ayala, Marziano Bruni, José Amat, Clementino Lisboa, entre outros. Pessoas que não só tornaram o instrumento conhecido e apreciado como aproximaram os brasileiros dos repertórios e métodos musicais mais difundidos na Europa.

Marcia também nos revela como o ambiente do Rio de Janeiro, onde a música, desde a chegada da corte portuguesa ganhara centralidade, contribuiu para sua difusão entre nós, provocando o surgimento de instituições públicas e privadas voltadas para ela. O Conservatório de Música, a Sociedade Filarmônica, os clubes Mozart e Beethoven demonstravam a vitalidade que a arte musical teve no Brasil do século XIX. Na segunda metade daquele século, concertos reunindo grandes elencos de músicos profissionais ou amadores eram promovidos em lugares como o Cassino Fluminense, o Liceu de Artes e Ofícios, a Sociedade Propagadora das Belas Artes, o Clube do Engenho Velho, o Clube da Gávea e a *Société Française de Gymnastique*.

Na introdução, Marcia Tabora chama a atenção para o desapeço com o qual o violão passou a ser visto a partir do começo do século XX. Aparentemente, pelo que nos relata a autora, a relação da elite com o instrumento foi sempre ambígua. Um aspecto a ser observado é a passa-

gem na qual um amigo de Cécile von Haller se propõe a levar o violão dela – que estava em Araras – e diz que preferia carregá-lo “amarrado às costas como um verdadeiro trovador”. O violão que animara as primeiras serenatas ainda na Áustria da adolescência de d. Leopoldina, e que seguiria animando-as nas noites quentes do Rio de Janeiro, talvez por tão portátil, tenha tido sempre um certo caráter boêmio e transgressor, que o fazia alternar estágios de maior ou menor prestígio junto às elites brasileiras.

Ao longo de toda a segunda metade do século XIX, houve um esforço dos aficionados em nobilitar o violão, como revela um jornalista do *Correio Mercantil*, em 11 de setembro de 1857, referindo-se à “errônea opinião de alguns ignorantes que dizem ser o violão só apropriado para acompanhar modinhas, lundus etc.”. Mas, segundo Marcia Taborda, o número de obras escritas exclusivamente para o violão é bem reduzido, o que poderia dever-se “à tradição oral que caracteriza a transmissão de temas e canções para o violão”. Com isso, descobrimos aqui outro motivo da fácil adesão do artista popular ao instrumento: o domínio da escrita musical sempre foi limitado entre violonistas e a difusão de métodos práticos baseados no acompanhamento de canções por meio de acordes faz parte de sua história. A autora cita um método para violão publicado, em Pernambuco, em 1851, por Miguel José Rodrigues Vieira, que se destinava aos que não tivessem qualquer noção de música e que era “de tão fácil compreensão que mesmo as pessoas que não tocam por música (vulgarmente chamadas de tocadores d’ouvido) poderão conseguir um resultado completo”.

Outro aspecto que explica a popularização do instrumento foi o surgimento, durante todo o século XIX, de inúmeras oficinas de violeiros espalhadas pelas ruas do centro do Rio de Janeiro. Na segunda parte do livro, Taborda nos apresenta um rico panorama da presença desses mestres e trabalhadores que eram, em sua maioria, imigrantes portugueses estabelecidos na cidade. Certamente, sendo tantos, teriam contribuído para a queda do preço de compra do violão, tornando a posse do instrumento possível à gente do povo.

Marcia Taborda arrolou 44 desses profissionais, produzindo o perfil biográfico dos mais importantes deles. Destaque para João dos Santos Couceiro, criador da loja A Rabeca de Ouro, na rua da Carioca, que fez de seu ofício o bilhete de entrada para sua inserção na sociedade carioca da década de 1870, quando aqui chegou. Dedicou-se também ao ensino, à promoção de concertos e até mesmo à participação nas grandes exposições internacionais, como a de 1889, em Paris, onde obteve a medalha de prata por uma “rabeca feita de cedro, jacarandá e peroba”. Homem de múltiplos talentos, Couceiro foi também o responsável pela difusão do bandolim na sociedade carioca, além de inventor de aparelhos que, associados aos instrumentos musicais de corda, melhoravam seu desempenho.

Inicialmente conhecido como guitarra francesa, o violão teve inúmeras variantes desenvolvidas na oficina de Couceiro. Um dado interessante apresentado no livro é que a “viola da roça” sofreu queda nas vendas do pós-abolição – feito de pinho branco, o instrumento era o preferido do elemento servil, a ponto de ser fabricado por

encomenda, até o ano de 1888, mais de “25 dúzias por mês”. Marcia Taborda conclui: o violão só teria mesmo suplantado a viola junto às classes populares do Rio de Janeiro no final do século XIX. Por isso, na República, quando se “fez demarcar fortemente a barreira entre as classes sociais, apontando como inapropriadas as diversas manifestações artísticas dos pobres urbanos”, o violão passou a ser um instrumento mal visto pelas elites.

Livro elaborado a partir de sólidas pesquisas e do conhecimento acumulado por uma historiadora que, há muito tempo, vem se dedicando ao estudo da história da música no Brasil, *O violão na corte imperial* vem preencher uma lacuna na bibliografia da história cultural brasileira. Ressalte-se, igualmente, o que deu sabor especial à leitura: o papel fundamental da pesquisa em jornais para a obtenção de boa parte dos dados, aspecto sempre lembrado pela autora. Assim, trata-se, também, de um livro que demonstra a importância da imprensa como fonte documental na qual se podem encontrar respostas a questões relativas aos mais variados temas de nossa história.

Introdução

Esta obra é fruto do trabalho como pesquisadora residente da Biblioteca Nacional durante o ano de 2016. A partir da investigação em diferentes documentos do acervo das divisões de Música, Iconografia, Manuscritos, Obras Gerais, Obras Raras e na Hemeroteca Digital, buscamos revelar não só as atividades culturais ou de lazer em que o violão estava presente, como também aquelas voltadas para a sua fabricação, por meio de um minucioso levantamento das oficinas artesanais estabelecidas em ruas do centro da cidade.

A iniciativa de recuperar vestígios, documentando a presença do instrumento na cena carioca oitocentista, é um desafio para qualquer pesquisador. O violão não integrou o quadro das mais importantes instituições musicais, como a Capela Real, posteriormente Capela Imperial; a Real Câmara, que nutria o palácio com o repertório musical camerístico; e tampouco fez parte do conjunto orquestral que deu suporte ao principal gênero difundido no período, a ópera.

Hoje, são inúmeros os estudos dedicados a cada uma dessas instituições, muitos dos quais fazem o mapeamento de músicos, autores e repertório, além de identificar o que sobreviveu da documentação musical nos

principais acervos brasileiros. Pesquisas pioneiras de Ayres de Andrade, Iza Queiróz dos Santos e Cleofe Person de Matos e, posteriormente, os trabalhos de Cristina Magaldi, André Cardoso, Maurício Monteiro e Lino de Almeida Cardoso, apenas para nomear alguns, mostram ser possível documentar e analisar os diferentes níveis de inserção da música na cultura da época, por meio do olhar para a prática musical religiosa e institucional compreendidas sob os desdobramentos das conjunturas social e política, sobretudo se pesquisarmos as irmandades. A partir da década de 1830, verifica-se a criação de instituições que possibilitaram a tomada de novos rumos no que diz respeito à formação musical, com destaque para o Conservatório e, não menos importante, para a prática da música no ambiente associativo. É o caso, por exemplo, da criação da Sociedade Philarmônica e, já na segunda metade do século XIX, dos clubes Mozart e Beethoven.

Essa cultura musical não escapou ao olhar dos viajantes. São inúmeros os relatos sobre o ambiente cultural da época, como, por exemplo, os que tratam da música praticada nas igrejas, no palácio e nos teatros. Também são diversos os textos que documentaram o cotidiano musical da população de escravos, deixando como legado um importante conjunto de imagens que mostram o uso de marimbas e berimbaus em meio a batuques e danças.

Em contraponto, observamos a quase total falta de referência ao novíssimo violão, ao contrário de nossas violas, sobre as quais, considerando-se os três séculos de sua difusão no ambiente brasileiro, identificamos registros nos acervos disponíveis.

Dessa forma, em meio à escassez de fontes, aos poucos desvela-se uma ocupação apreendida na sutileza de relatos esparsos que demonstram, ainda assim, a abrangência social desse silencioso processo de difusão do instrumento. Um dado fundamental, o de ter chegado ao Rio de Janeiro como uma novidade e moda europeia, não pode ser ignorado; o que os periódicos nos ajudam a perceber é a maneira pela qual o carioca vai, cotidianamente, recebendo, incorporando e ressignificando as muitas inovações trazidas pelos imigrantes. A esse respeito, Johann Emanuel Pohl, mineralogista que veio para a cidade como integrante da comissão de cientistas e artistas trazidos pela Imperatriz Leopoldina, apresenta um vivo testemunho:

Aliás, é natural que, numa cidade de tanta importância marítima e comercial, se achem reunidos habitantes de todas as regiões e países do mundo civilizado. Naturalizados ou não, encontram-se aqui filhos de todas as nações. Os mais numerosos entre eles são os antigos aliados de Portugal, os ingleses, que fazem os maiores negócios. Como eles, porém, segundo se afirma, exercem opressão comercial, os naturais se dirigiram aos franceses, com os quais têm afinidade de religião. Ambas as nações porfiam [sic] em introduzir aqui abundantemente as suas mercadorias, os produtos de sua arte e indústria e no Rio se encontram dentro do tempo mais curto possível, as últimas novidades dos mercados de Londres e Paris. (POHL, 1976, p. 42).

Esse amálgama de influências permitiu a criação de um ambiente de grande vitalidade cultural refletida no estabelecimento de atividades fundamentais para o culti-

vo e também para o negócio da música. Abriu-se espaço para a importação de instrumentos musicais, o comércio de partituras, o ofício de artesãos e, sobretudo, a vinda de artistas que contribuíram decisivamente para a consolidação de uma prática que possibilitou, dentre tantos fatores, o conhecimento acerca dos diferentes atributos do violão.

O contato inicial desse instrumento com a sociedade carioca revela que ele foi incorporado ao cotidiano das classes dominantes, uma vez que foi praticado tanto na Quinta da Boa Vista como nos salões das elites econômica e social. Pierre Bourdieu observou que o gosto musical tem o infalível poder de classificar e hierarquizar os indivíduos – em outras palavras, que a arte e o consumo artístico preenchem uma função social de legitimação das diferenças sociais. O violão esteve nas mais importantes salas de concerto do império, como o Teatro de São Pedro de Alcântara, nas mãos de concertistas estrangeiros que estimularam o desenvolvimento da vida artística carioca, utilizando o capital cultural adquirido e, institucionalmente, abalizado como estratégia de reconhecimento social.

Essas características ajudaram a ressaltar o contraponto que o advento da República imprimiu à imagem do violão na sociedade brasileira, altamente negativa, o que se deveu à infalível associação do instrumento às práticas culturais dos pobres urbanos. Tal fato manteve acesa, e por longas décadas, a chama da crítica que negava a viabilidade de realização musical que pudesse devolver o instrumento aos salões e teatros do Rio de Janeiro.

Parte I

A elite de executantes

No final da década de 1950, o surgimento da bossa nova, subgênero do samba, que começou a ser cultivado nos apartamentos de Copacabana e Ipanema – elegantes bairros da zona sul do Rio de Janeiro – criou uma sonoridade que tinha no violão a síntese máxima do acompanhamento musical. Nas mãos de João Gilberto, o violão alcançou não apenas um lugar social junto à bem-sucedida burguesia carioca, mas assumiu a função de elemento identificador de um gênero musical que projetou a música brasileira em escala internacional, com a fusão de melodia, harmonia e ritmo, elaborando um tecido não exatamente simétrico, mas fundamentalmente contrapontístico. No lendário encontro com Frank Sinatra nos Estados Unidos, Tom Jobim, apesar de exímio pianista, optou por um violão; o instrumento já estava associado à imagem do Brasil e seria um atrativo a menos para o público norte-americano se não o utilizasse.

Em contraponto à literatura geral, que proclama o violão como sendo de uso exclusivo de malandros, percebemos que o instrumento jamais esteve ausente dos salões da elite brasileira. Esse discurso, um tanto ou quan-

to folclórico, não passou de uma construção superficial do pensamento crítico, notadamente o de princípios do século XX, momento em que a República delimitou a barreira entre as classes sociais e apontou como inapropriadas as diversas manifestações artísticas dos pobres urbanos.

Ao nascer na Europa no fim do século XVIII, o violão foi projetado para o mundo como uma prática difundida nos mais importantes salões da sociedade. Foi com esse *status* que chegou e se ambientou no Rio de Janeiro em princípios do século XIX: moda europeia cultivada, sobretudo, pela elite estrangeira, incluindo uma figura de grande repercussão na história nacional – a princesa Leopoldina.

Uma novidade europeia

A travessia de Leopoldina até a colônia portuguesa durou 84 dias. Mar revolto, enjoo, momentos de mal-estar em meio ao rompimento de laços profundos, alternados pela calma do sonho de uma paixão, de uma vida nova, dos desafios do desconhecido. Um oceano separando culturas que, a despeito das diferenças, tinham um ponto em comum: o amor pela música. “Estou praticando também a música, pois conforme fui informada, toda a família real gosta muito disso; esta motivação me leva a vencer todos os obstáculos, que, talvez, pudessem me desencorajar” (KANN & LIMA, 2006, p. 283).

Na família de Leopoldina, os Habsburgo, as artes receberam atenção especial na educação. Com frequência,

eram organizadas representações teatrais nas quais cada membro da família assumia um personagem. A primeira montagem de uma comédia francesa, em 1812, causou *frisson*. A mãe de Leopoldina, Maria Teresa (1772-1807), era soprano e tocava vários instrumentos; nas atividades musicais desenvolvidas junto à família, ela montava uma pequena orquestra na qual tocava alaúde ou violoncelo, e o imperador manejava o violino, acompanhado dos filhos (OBERACKER, 1973, p. 12).

Em carta datada de 16 de janeiro de 1814 para a tia Maria Amélia, duquesa de Orleans, Leopoldina relatou um dos eventos promovidos pela mãe: “A querida mamãe nos oferece quase todas as semanas um baile que acaba com pequenos divertimentos. Faz três semanas que Maria, Carolina, Francisco e eu demos um concerto na presença de uma assistência bem grande” (OBERACKER, 1973, p. 27). Naquele momento, a querida mamãe já não era Maria Teresa, que havia falecido em abril de 1807, mas Maria Ludovica d’Este (1787-1816), com quem o pai havia casado em janeiro de 1808 e que manteve o empenho na continuidade da formação dos filhos do imperador, dedicando-se especialmente à prática das artes.

O desenvolvimento musical de Leopoldina ficou sob os cuidados de Leopold Kozeluch (1753-1814), rigoroso professor de piano de quem se queixou em carta escrita à irmã, Maria Luisa, em 27 de novembro de 1810: “É extremamente severo, apertando-me fortemente o meu pequeno dedo, e, quando eu faço uma cara triste, responde: ‘Assim o tenho feito com a imperatriz da França!’ É verdade?” (OBERACKER, 1973, p. 18). Leopoldina tinha

então 13 anos. Pouco tempo depois, contou sobre momentos em que seus dotes musicais foram postos à prova: “Na última sexta-feira toquei um concerto de Kozeluch, que saiu muito bom, 17 músicos me acompanharam e eu tremia como vara verde” (OBERACKER, 1973, p. 191).

A família tinha o costume de participar da pujante vida artística vienense – comparecendo a recitais de poesia, teatro, balé, ópera, música de câmara – e também prestigiava apresentações nas cidades que visitava. Numa dessas viagens, em Pressburg (Bratislava, atual Eslováquia), assistiram a um concerto do violonista e compositor Mauro Giuliani (1781-1829), dos mais importantes e virtuosos violonistas do período.

Nascido em Bisceglia (Itália), Giuliani ficou em Viena de 1806 a 1819, onde divulgou o novo instrumento e demonstrou as possibilidades de realização musical com um repertório de virtuosidade técnica. Os inúmeros concertos e a orientação musical que deu, tanto a amadores como a figuras da nobreza, determinaram seu reconhecimento pela sociedade local, fazendo com que sua atividade artística não tivesse barreiras sociais.

A primeira crítica a seu talento de executante foi publicada em novembro de 1807: “ele verdadeiramente maneja o violão com graça, habilidade e força pouco usuais” (HECK, 1995, p. 38); quando já tinha obras editadas fazendo sucesso entre o público local. No ano seguinte, o nome de Giuliani aparece em uma nota sobre um concerto em homenagem ao aniversário de 76 anos de Haydn, no qual apresentou-se ao lado das mais importantes personalidades da sociedade musical, como Salieri, Beethoven e Hummel, (HECK, 1995, p. 39). Ainda em 1808,

realizou uma façanha que marcaria definitivamente seu nome como personagem fundamental da vida musical vienense: a apresentação de seu *Concerto para violão e orquestra* e, ainda, das *Variações para violão* com acompanhamento orquestral:

Viena, abril (1808). No dia 3 na *Redoutensaal*, Giuliani, talvez o maior violonista de todos os tempos, deu um recital que foi recebido com merecido aplauso. Só mesmo ouvindo o próprio músico para se ter uma ideia de sua habilidade incomum, a precisão e bom gosto de sua execução. Ninguém poderia recusar-lhe a admiração e os aplausos, e o público mostrou tal entusiasmo raramente dedicado até aos maiores mestres. Na medida em que se deve aclamar a mais notável (composição) que já tenha sido escrita e executada neste instrumento na Alemanha, certamente Giuliani realizou ambas atividades. (apud HECK, 1995, p. 39).¹

Dessa forma fica fácil compreender o reconhecimento que Giuliani teve por parte de Maria Luisa, irmã de Leopoldina, que o agraciou com o título de *Virtuoso*

1. *Vienna, April (1808). On the third, in the Redoutensaal, Giuliani, perhaps the greatest guitarist who has ever lived, gave an Akademie [sic] which was received with deserved applause. One absolutely has to have heard the musician himself in order to get an idea of his unusual skill and his precise, tasteful execution (...). No one could refuse him his admiration and applause, and the audience showed such enthusiasm as is seldom evoked even by the best masters. In as much as one should acclaim the most outstanding (composition) that has yet been written for and performed on this instrument in Germany – for it is certain that Giuliani has done both.* Tradução da autora.

Onorario di Camera e nomeou-o Cavaliere del Giglio (*Cavalheiro do lírio*). Segundo Thomas Heck, o lírio fazia parte do emblema da nobreza francesa, e Maria Luisa era uma Bourbon.² Ela ainda deu ao violonista presentes valiosos, como o violão-lira feito para ela por encomenda de Napoleão.³ Claro que houve contrapartida. Em junho de 1811, o editor Artaria publicou o Op. 27, de Giuliani, obra intitulada *Marie-Louise au Berceau de son Fils, Romance pour le Clavecin ou Guitarre*, canção com texto de mr. Gentil, escrita em francês e em alemão. Na capa da partitura está a imagem da irmã de Leopoldina ao lado do recém-nascido Napoleão II, Rei de Roma.

Em 1815, a série de concertos *Serenatas noturnas* (Nachtmusiken) foi realizada no jardim botânico ao lado do palácio de Schönbrunn, residência dos Habsburgo. O episódio foi descrito por Ignaz Moscheles (1794-1870):

São de interesse neste diário as notas sobre as serenatas (Nachtmusiken) que eram habituais. O Conde Palffy promoveu seis delas naquele inverno (no jardim botânico). Como participantes, além de Moscheles, estavam Mayseder, Merck, Giuliani e Hummel. Na audiência estavam a imperatriz Maria Luisa, os arquidukes Rainer e Rodolfo etc.⁴

2. Primeira filha de Francisco II e Maria Teresa, Maria Luisa nasceu em dezembro de 1791. Em um acordo para aplacar a turbulência política que devassava a demarcação das fronteiras na Europa, foi dada em casamento a Napoleão em 1810.

3. Fato mencionado por Filippo Isnardi, que publicou, em 1836, a primeira biografia de Giuliani. Citado por Heck, p. 49.

4. *Von Interesse sind die Notizen, die das Tagenbuch hier. Über die damals üblichen serenadem (Nachtmusiken) einflicht. Graf Palffy*

Presente ao concerto e também agraciado com dedicatória de Giuliani, o arquiduque Rodolfo, tio de Leopoldina, ajudou a reforçar a ligação da família com o violão: era compositor e escreveu obras de câmara que contavam com o timbre da viola francesa.⁵

Sobre a denominação desse instrumento, Thomas Heck menciona o prefácio de um método de violão publicado em Viena por volta de 1811, escrito por Simon Molitor e Wilhem Klingenbrunner, que se refere a um instrumento de cinco cordas simples dando-lhe o nome de viola francesa. Heck cita uma análise do estudioso Mario Torta, que assegurou que o uso do nome estava relacionado à novidade das cordas simples, independente de serem cinco ou seis.

Enfim, em uma carta de próprio punho destinada a seu editor Artaria, enviada de Roma em 23 de julho de 1822, Giuliani revela a estreita relação com Maria Luisa:

Eu ainda lhe peço um favor de amigo; gostaria de saber o que aconteceu com os papéis e outras coisas importantes que estavam na minha casa, especificamente na minha mesa, que foram dadas não sei a quem em

gab in diesem Winter deremsechs (imbotanischengarten). Als Mitwirkende sind ausser Moscheles Mayseder, Merck, Giuliani und Hummel genannt. Gleichbei der erstensindzugegen die Kaiserin Marie Louise, dis Erzherzöge Rainer und Rudolf, u.s.w. Aus Moscheles Leben – Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau, Bd. 1 - 2, Leipzig, Duncker und Humblot, 1872 und 1873, p. 23. Tradução de Raul Taborda. Disponível em: <<https://archive.org/details/AusMoschelesLeben>>.

5. Rodolfo (1788-1831) era 20 anos mais novo que o irmão Francisco II e apenas três anos mais velho que Maria Luisa.

pagamento de uma dívida. Na mesma mesa estava o anel que recebi de Sua Majestade a duquesa de Parma (Maria Luisa) sem as pedras, que fui obrigado a vender para arcar com as contas médicas da pobre Nina Wiesenberger; no mesmo lugar estava o documento que recebi com o título honorário de *Virtuoso di Camera* e outros papéis de que tenho grande necessidade. (apud HECK, p. 110).⁶

Maria Luisa tinha profunda influência na vida de Leopoldina: desempenhou um papel maternal, foi conselheira, exemplo de conduta e, sobretudo, fiel confidente. É muito provável que a presença do violão no cotidiano de Leopoldina tenha decorrido da dedicação de sua irmã ao instrumento e, principalmente, da estreita ligação que Maria Luisa manteve com Mauro Giuliani. Podemos imaginar que, em meio às inúmeras e enormes caixas que atravessaram o oceano com Leopoldina, houvesse também um violão por confidente.

No entanto, o documento que certifica a inserção do instrumento no cotidiano da princesa é uma carta destinada a seu irmão Francisco Carlos (1802-1878), enviada do palácio de São Cristóvão em 1º de janeiro de 1818.

6. *I also want a friendly favor from you, and it is to let me know what happened to all the papers and other necessary things which were in my house, specifically in my desk, which was given to I don't know whom to pay off a debt. In the same desk was the ring I received from Her Majesty the Duchess of Parma (Marie-Louise) without the stones, which I was obliged to sell on account of the illness of poor Nina Wiesenberger; in the same place was the document I received with the honorary title of Virtuoso di Camera, and other papers very necessary to me.* Tradução da autora.

Levanto-me todos os dias às seis horas, pois já às nove e meia costumo ir dormir, meu esposo assim gosta; aqui não é costume frequentar o teatro salvo quando há grande gala. Depois, das sete até as dez horas, saio e ando a cavalo; então venho para casa, visito o rei para o beija-mão e em seguida vem o meu professor de gramática portuguesa e latim. A uma hora estudo violão e, com o meu esposo, piano; ele toca viola e violoncelo, pois toca todos os instrumentos de corda, assim como os de sopro.⁷

Nos primeiros momentos de sua chegada ao Rio de Janeiro, os principais passatempos de Leopoldina eram as cavalgadas, a leitura e, sobretudo, a prática musical. Em várias cartas do período, ela faz referência aos momentos de contentamento ao lado do marido: “Durante o dia estou sempre ocupada em escrever, ler e tocar música. Como meu esposo toca bem quase todos os instrumentos, costumo acompanhá-lo no piano e, dessa maneira, tenho a satisfação de estar sempre perto da pessoa querida” (KANN & LIMA, 2006, p. 327).

Nesse período, a orientação musical do casal ficou a cargo do compositor austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858). Em 2 de abril de 1816, a convite do duque de Luxemburgo, que veio ao Rio de Janeiro na qualidade de embaixador extraordinário, Neukomm partiu de

7. Este documento é citado pelo biógrafo de Leopoldina, Carlos Oberacker, e pela historiadora Isabel Lustosa em seu livro sobre Pedro I. Possuímos a cópia do original em alemão, que consta do acervo do Arquivo Nacional da Áustria. O trecho aqui reproduzido foi traduzido pelo prof. dr. João Vicente Vidal.

Brest a bordo da fragata *Hermione*, para uma estada de cinco anos no Brasil. Chegou com uma carta de recomendação do príncipe de Talleyrand, a ser entregue ao conde da Barca, que o recebeu com todas as atenções e ofereceu-lhe seu teto e sua mesa. Encaminhado pelo conde da Barca a d. João VI, foi generosamente acolhido pelo monarca, que lhe concedeu um salário suficiente para seu sustento sem lhe cobrar qualquer obrigação. Em retribuição ao gesto, Neukomm ofereceu-se para dar aulas de música à infanta dona Maria, ao príncipe herdeiro Pedro I e à sua esposa Leopoldina, além de fazer música e praticar com eles o idioma francês.⁸

A respeito da possível relação entre Neukomm e Leopoldina, a pesquisadora Rosana Lanzelotte observou que tanto a arquiduquesa, Metternich, como toda a corte vienense abominavam o príncipe de Talleyrand, considerado responsável pela infeliz aliança de Napoleão com Maria Luisa, exilada em Parma; Neukomm, que sabia dos problemas que poderia enfrentar, observou: “Torço para que a música, ela que é talentosa pianista, nos possibilite um convívio agradável nos trópicos” (LANZELOTTE, 2009, p. 67).

Por determinação de d. Pedro II, as obras do arquivo musical de Leopoldina foram incorporadas à Coleção Thereza Christina Maria (CTCM), doada pelo impera-

8. Estas informações constam do esboço autobiográfico divulgado por Antoine, irmão de Neukomm, à redação do *La Maitrise*, jornal de música religiosa dirigido por J. d’Ortigue. O esboço foi publicado em três edições, que saíram em 5 de novembro de 1858, 15 de dezembro de 1858 e 5 de março de 1859. Disponível em: <https://www.musicologie.org/theses/neukomm_01.html>.

dor à Fundação Biblioteca Nacional. Apesar do volume e da importância da coleção, poucas são as peças que contêm a assinatura ou o carimbo de Leopoldina; nota-se a forte presença do repertório pianístico e de obras de câmara com acompanhamento de piano, peças que muito provavelmente compunham o cotidiano de sua prática musical ao lado de Pedro I.⁹ Uma consulta mais detalhada ao material pode revelar os autores de sua preferência, as obras que executava e o nível técnico de sua prática instrumental.

Apesar de o violão fazer parte de sua atividade musical, não foram encontradas obras escritas para o instrumento na CTCM. Em documento do arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis, intitulado *Note des Morceaux de Musique*, com data aproximada de 1817, foram listadas obras musicais adquiridas ou solicitadas por Leopoldina, abrangendo diferentes formações instrumentais. Nessa lista, o repertório violonístico está relacionado e identificamos peças de autores como Carulli, Meissonnier, Lintant, Kuffner, Carcassi, Giuliani, entre outros.

9. A Coleção Thereza Christina Maria é objeto da tese de doutoramento da pesquisadora Cristiana Aubin.

Autores	Obras	Observações
Baudouin		(17??-18??)
	<i>Contredanses guitarre et flute ou violon</i>	
Bigot		
	<i>Fantaisie</i>	
Call		Leonhard von Call (1767-1815)
	<i>Serenades gui- tarre et violon</i> Op. 55, 91, 129	
	<i>Serenades gui- tarre et flute</i> Op. 65, 103, 128	
Carcassi		Mateo Carcassi (1792-1853)
	Op. 11, 12, 14	
Carulli		Ferdinand Carulli (1770-1841)
	Método	O <i>Méthode Complete</i> Op. 27 foi publicado em Paris em fins de 1810, princípios de 1811. Tornou-se uma das obras didáticas mais populares do repertório violonístico

	Op. 114, 124, 125, 206, 209, 221, 224, 225, 226, 236	
Castellacci		Luigi Castellacci (1797-1845)
	<i>24 Montferines</i>	
	<i>24 Danses infernel</i>	
Gatayes		Guillaume Pierre Antoine Gatayes (1774-1846)
	<i>4 ème Recueil Mairi mairie</i>	
Giuliani		Mauro Giuliani (1781-1829)
	<i>3 air choisi</i>	
	<i>3 air di canti</i>	
	<i>6 Rondeaux</i>	
	<i>Papillon</i>	
Küffner		Joseph Küffner (1776-1856), músico e compositor alemão, contribuiu para a criação do repertório violonístico, especialmente com a produção de obras de câmara
	Op. 80, 25 <i>petit morceaux</i>	

	<i>Pot-pourris</i> de Rossini	
Lintant		Charles Lintant (1758-1830)
	Método	Publicado em Paris em 1813, o <i>Nouvelle Méthode de Lyre et Guitarre à six Cordes</i> foi dedicado à Madame La Contesse Français
	<i>30 petites pieces</i>	
Meissonnier		Antoine Meissonnier (1783-1857)
	Método	Publicou o <i>Nouvelle Méthode Simplifiée pour la Lyre ou Guitarre</i> em Paris entre 1809 e 1810. Houve várias reedições da obra
	<i>Contredanses</i> de Rossini	
	<i>30 airs</i>	
Molino		Francesco Molino (1768-1847)
	Método	<i>Nouvelle Méthode pour La Guitarre</i> . O mais antigo método publicado deste autor apareceu em Leipzig em 1813. A edição francesa tem data de 1817

	<i>Contredanses</i> violino e violão	
	<i>Six pieces</i>	
	<i>3 Rondeaux</i>	
Mouraille		
	<i>Differents</i> <i>morceaux à G de</i> <i>démonté</i>	
Varlet (?)		Charles Luce-Varlet (1781-1853), violinista, regente e compositor
	<i>Clair de Lune</i>	

Dos nomes que constam dessa relação, alguns se tornaram representativos na história do instrumento, como Giuliani, Carcassi e Carulli, considerados pilares da concepção técnica e violonística. Em contrapartida, os outros autores mencionados são praticamente desconhecidos hoje, sobretudo no Brasil, ainda que tenham produzido literatura variada e exercido grande influência na prática musical do período. É o caso de Castellacci; Lintant, criador de um método de ensino; e, sobretudo, Joseph Küffner, sobre quem encontramos anúncios nos periódicos cariocas informando da chegada de obras de sua autoria.

O fato de o violão ter sido cultivado por Leopoldina nos primeiros anos do século XIX ressalta a reprodução do ambiente europeu na sociedade carioca. A respeito dessas trocas culturais, o musicólogo Rui Vieira Nery

identifica nas cidades de maior circulação comercial a existência de comunidades de residentes e visitantes temporários estrangeiros. Ao trazerem usos e costumes de outros países ao Brasil, esses grupos funcionavam como entrepostos naturais de circulação das modas culturais dos grandes centros europeus (NERY, 2000, p. 10). Os salões também funcionaram como espaços de intercâmbio e promoção de cultura; alguns deles foram citados pelos cronistas viajantes, como as residências do barão von Langsdorff e do barão e da baronesa do Rio Seco (frequentada por Maria Graham), onde a sala de música tinha espaço privilegiado.

Esses mesmos relatos de estrangeiros dão conta não apenas da presença do instrumento nos salões da elite social e política como ainda permitem vislumbrar a identidade feminina do instrumento: no que diz respeito à manufatura, havia uma linha de produção artesanal dedicada exclusivamente às senhoras.

A prática do violão pelo público feminino aparece também nos anúncios de professores, como o publicado por José Joaquim dos Reis, no qual informa estar retornando à corte, onde havia lecionado entre 1817 e 1821.

O professor de música Jose Joaquim dos Reis, atual primeiro violino regente da orquestra do teatro de S. Pedro de Alcântara, e sua filha, Leopoldina Josefa dos Reis, pretendem dar lições de música, piano e violão francês a meninas ou a qualquer senhora que delas se queira utilizar; as lições serão em sua residência, à rua do Hospício nº 21. Os anunciantes, a instâncias de muitas pessoas das principais famílias da Bahia, tinham,

em 1837, posto em prática tão lisonjeiro estabelecimento, conseguindo em quatro meses ter discípulas mais adiantadas que outras de ano em casas particulares; seguramente as jovens baianas obterão grandes vantagens na estimável arte, indispensável adorno do belo sexo, e seria hoje uma das aulas que muito honraria aquela província, se não fossem constrangidos a abandonar aquele país pelas continuadas oscilações políticas. (*Diário do Rio de Janeiro*, 14 jan. 1840).

Acrescenta que o professor arranja peças de música para diferentes instrumentos “com facilidade e gosto e que também leciona em casas particulares e colégios”.

O violão nos salões da corte

O uso do violão na prática musical em residências do Rio de Janeiro teve especial significado na vida do casal de suíços Heinrich e Cécile Däniker-Haller, que morou na cidade na primeira metade do século XIX.¹⁰

Heinrich Däniker (1795-1866) nasceu em Zurique, aprendeu violino ainda na infância e, apesar de pertencer a uma família com negócios no ramo da vidraçaria, fundou uma empresa de importação e exportação no Rio de Janeiro, para onde emigrou aos 33 anos. Teve uma vida

10. Na tese intitulada *Heinrich e Cécile Däniker-Haller: a música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX*, Walter Luiz Alves da Silva elabora um instigante panorama da vida cultural carioca, apresentando farta documentação a respeito do cotidiano do casal. Trechos das cartas serão mencionados adiante.

profissional de grande sucesso, mantendo paralelamente a atividade de violinista amador.¹¹ Däniker chegou ainda solteiro ao Brasil, onde viveu por sete anos. Ao retornar à Suíça, casou-se com Cécile von Haller (1816-1887), em fevereiro de 1836; em agosto desse mesmo ano, estabeleceram residência no Rio de Janeiro, permanecendo por 14 anos. No período em que morou no Brasil, o comerciante construiu uma forte rede de contatos visando à prosperidade de seus negócios a partir do aumento do convívio social. Participou ativamente da vida cultural carioca, frequentando jantares e bailes nos quais a prática musical tinha especial valor. O hábito de fazer anotações sobre esses eventos proporcionou um relato bastante vivo do cotidiano social da cidade, no qual destacaremos a inserção do violão.

No dia 25 de março de 1824, Heinrich foi convidado à casa do negociante alemão Carl Hindrichs para ver passar a comitiva do imperador d. Pedro I após o juramento da nova Constituição, ocasião relatada como sua primeira oportunidade de participar de um jantar brasileiro – na verdade, português, segundo ele, já que era a nacionalidade da maioria dos convidados. O comerciante menciona a grande quantidade de tigelas trazidas em fila, com iguarias deliciosas; a sobremesa, composta por frutas e doces; e ainda a conversa animada, da qual destaca a presença de damas muito espirituosas e divertidas:

11. Segundo Luiz Alves, a habilidade musical de Heinrich Däniker ia muito além do domínio de um amador; Heinrich chegou a tocar diversos concertos com a orquestra da Sociedade Geral de Música de Zurique (AMG), sob a regência de Richard Wagner.

“Vendo-se a negligência que aqui reina na educação do sexo belo, não era de se esperar”.

Quando o champanhe chegou, as damas também beberam, o que aumentou a alegria geral. Depois do jantar um conhecido pegou o *violão* [grifo da autora] e as damas cantaram cançõezinhas, revezando-se. No final, dançou-se até mesmo a valsa e o serão terminou muito agradavelmente, quando as damas foram acompanhadas pelos senhores até suas casas, conforme o costume local. (apud SILVA, 2015, p. 50).

Däniker relatou ainda, em carta escrita em 29 de outubro de 1829, como conseguiu testemunhar e participar das comemorações pela chegada da segunda imperatriz, dona Amélia, acontecimento que mobilizou a população carioca. No dia em que o barco trazendo a nova imperatriz entrou na baía, os oficiais que acompanhavam a princesa permitiram que ele subisse a bordo e presenciasse o primeiro encontro de d. Pedro com sua esposa. A façanha se deu pelo fato de ter se comunicado em alemão: os oficiais alemães o consideraram uma importante personalidade local e, somado a isso, as autoridades locais, em contrapartida, identificaram-no como um dos acompanhantes da princesa. Assim, foi autorizado a entrar na capela e assistir, da primeira fila, ao casamento imperial, realizado no mesmo dia do desembarque da imperatriz (16 de outubro de 1829).

Em pouco tempo, Däniker tornou-se amigo do confessor da imperatriz, Raedlinger, a quem ensinou português e de quem tomou lições de grego. Frequentou a casa

dele, uma chácara próxima ao palácio de São Cristóvão, onde também residia o médico particular da imperatriz, dr. Stephan, um adepto apaixonado do violão. Os encontros musicais ali promovidos podem ser vislumbrados por uma anotação feita pelo conde Friedrich von Spreti em seu diário:

No serão fui à casa de dr. Stephan, onde o encontrei com seu violão, rodeado das amas da imperatriz trazidas por ela da Europa. Elas acham aqui tudo diferente e, de maneira nenhuma, de acordo com as suas expectativas. Ele escutava suas lamentações sorrindo e beliscando seu instrumento. Quando elas finalmente se calaram, ele nos cantou lindas canções e me proporcionou um serão delicioso. (apud SILVA, 2015, p. 103).

Em viagem a São João del-Rei, Däniker descreveu um animado concerto doméstico do qual tomou parte: “A sociedade na casa do capitão era de 40 pessoas. A diversão começou como na noite anterior com canto, que foi acompanhado por oito músicos com violinos, baixos, instrumentos de sopro e algumas vezes com violão” (SILVA, 2015, p. 105).

Com a presença de visitantes estrangeiros reproduzindo práticas comuns a seus locais de origem, o repertório dos salões musicais das famílias estrangeiras no Brasil era constituído sobretudo de canções (*lieder*, em alemão), música de câmara europeia, versões de árias de óperas, variações para instrumentos solistas etc. Luiz Alves observa que a modinha brasileira não fazia parte desse repertório. “Pode parecer estranho que a

família Däniker-Haller não mencione nem uma única vez uma modinha em seus exercícios de música em ambiente doméstico.” Fato realmente curioso se levarmos em conta a grande popularidade do gênero no período; mas, como ressalva o autor, os exercícios de música em ambiente de salão eram comentados detalhadamente, mas não o repertório da *hausmusik* (praticado na intimidade), que era raramente anotado (SILVA, 2015, p. 48).

Cécile von Haller (1816-1887) chegou ao Rio de Janeiro em agosto de 1836. Apesar de ter tido quatro filhas em poucos anos, imprimiu ritmo intenso à vida social do casal, que, em 1838, comprou uma casa na rua das Princesas (atual Paissandu), onde frequentemente recebia ilustres membros da sociedade local.

Foi uma mulher de talentos musicais: cantava, tocava piano e violão. Em carta enviada à sua amiga Rosalie Meyer, em 1839, relatou que a estada no Rio parecia-lhe cada dia mais agradável, com oportunidades de entretenimento como bailes de estrangeiros que lhe davam muito prazer, já que gostava de dançar. Contou ainda que os bailes eram brilhantes; os brasileiros das melhores famílias eram convidados e, em ocasiões especiais, como quando um príncipe europeu se encontrava na corte, o imperador e as princesas compareciam a esses eventos (SILVA, 2015, p. 115). Com frequência, o soberano também prestigiava a agenda musical do teatro da corte, fato relatado por grande número de visitantes, dentre os quais Maria Graham.

Em 1843, Cécile anotou, em seu diário, as primeiras referências às estadas na serra, prática comum da elite

para fugir das altíssimas temperaturas do verão carioca. Em carta de 20 de abril, enviada de Araras, relatou:

Sra. Tully escreveu dizendo que eu deveria levar o violão e que eu poderia entregá-lo a seu escravo. O sr. Gries não quis assim; ele disse que preferia levar o violão amarrado às costas como um verdadeiro trovador, para assim causar boa impressão na faceira dona da casa.

Nessas temporadas de veraneio, o principal instrumento para a prática musical era mesmo o violão: “Sr. Heath e sr. Elster almoçaram conosco e ficaram até tarde. Sentamo-nos no jardim, ao luar, com o violão” (SILVA, 2015, p. 172). Em carta escrita para a esposa, Däniker recomendou: “Sobretudo, não deixes o violão lá; talvez tu vás à ilha [do Governador] e lá tu não podes ficar sem ele” (SILVA, 2015, p. 128).

A respeito das habilidades técnicas de Cécile ao violão, Luiz Alves reproduz trecho de uma carta de 1849 na qual Däniker elabora uma lista das obras enviadas para a esposa, incluindo *Variações para violão solo sobre uma canção popular da Bohêmia Op. 8*, de Vincenz Schuster (?-1863), editadas por Diabelli em Viena. “Apresentam um grau de dificuldade relativamente elevado e demonstram que a qualidade de Cécile como violonista ultrapassava o simples acompanhar canções com acordes” (SILVA, 2015, p. 217).

Os Däniker-Haller envolveram-se profundamente com a sociedade carioca de seu tempo, participando dos grandes momentos da vida cultural da cidade, como a

primeira audição de uma sinfonia de Beethoven e a reabertura do Teatro Lírico, onde tiveram a oportunidade de ouvir a cantora lírica italiana Augusta Candiani. Heinrich participou ainda de atividades beneficentes e, em 1848, tornou-se presidente da Sociedade Filantrópica Suíça do Rio, fundada em 1821, a primeira do tipo na cidade. Quando o Rio de Janeiro passou por uma epidemia avassaladora de febre amarela, em 1850, o casal organizou sua partida do país, que aconteceu em 1852. Como era costume, foi organizado um leilão para que pudessem se desfazer de seus objetos, relacionados em uma lista escrita em português. Nessa relação estava o violão de Cécile. Silva apresenta ainda outra listagem, escrita em alemão, de itens que deveriam ser levados para Zurique, entre os quais dois violinos, caixa de livros e partituras (SILVA, 2015, p. 138).

Entre as inúmeras parcerias musicais estabelecidas por Heinrich Däniker no Rio de Janeiro, chama especial atenção a atuação ao lado de Bartolomeo Bortolazzi em um ensaio para o concerto da orquestra de amadores da cidade, fato registrado em seu diário: “Sexta-feira estive na sociedade musical e toquei com o violino de mr. Heckel. Bortolazzi tocou violão” (SILVA, 2015, p. 305).

O repertório e os métodos divulgados

O pesquisador Rogério Budasz foi quem melhor documentou a presença no Brasil de Bartolomeo Bortolazzi (1772-1845/46), instigante personagem que partici-

pou da vida musical carioca no começo do século XIX. Sua chegada data de 1809, coincidindo com o período de intenso trânsito de imigrantes após a transferência da família real portuguesa para o Rio de Janeiro.¹² Ele permaneceu no país por 36 anos, alternando estadas em São Paulo e no interior do Rio de Janeiro, para finalmente se estabelecer na capital a partir de 1825, onde ficou por cerca de 20 anos.

Era cantor, professor de violão e, sobretudo, um virtuose do bandolim, a quem Johann Nepomuk Hummel, um dos mais importantes e prestigiados músicos europeus do período, dedicou um concerto. Antes de chegar ao Brasil, Bortolazzi transitou pela Europa, alternando visitas a Viena e Londres. Em 1805, publicou na cidade austríaca um método que alcançou grande popularidade, comprovada pela impressão de oito edições.¹³ Segundo Budasz, Bortolazzi trabalhou como ator cômico e cantor do Real Teatro São Pedro de Alcântara. “Em 13 de agosto de 1825, o *Diário Fluminense* anunciou o que teria sido sua primeira apresentação artística no Rio de Janeiro, quando cantou ao lado de sua segunda mulher em um concerto com os membros da Companhia Nacional” (BUDASZ, 2015, p. 97).¹⁴

12. Rogério Budasz, Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846): Mandolinist, Singer, and Presumed Carbonaro. *Revista Portuguesa de Musicologia*. p. 79-134, 2015.

13. *Neuer und gründlicher Unterricht*, Op. 21 / *Nuova ed esatta Scuola per la Chitarra*, Op. 21.

14. *In Rio, he worked as an actor (comico) and singer of the Real Teatro Sao Pedro de Alcantara. On 13 August 1825, the Diario Fluminense announced for the following day his first documented performance in Rio. He sang with his second wife in a concert with*

No período em que viveu na cidade, ocupou-se da composição e publicação de obras musicais, dedicando-se também às aulas de música. O periódico *O Spectador Brasileiro* publicou, em 10 de fevereiro de 1826, um anúncio de Bartolomeo Bortolazzi no qual divulgava o ensino do violão ao público carioca: “Professor de música, morador na rua dos Inválidos, nº 80, faz ciente ao responsável público que, quem quiser aprender música, cantar, tocar viola, viola francesa ou mandolino, que ele ensina”. Trata-se, até o momento, da mais antiga referência ao ensino de viola francesa no Rio de Janeiro.

A atividade desenvolvida por Bortolazzi nas primeiras décadas do século XIX é bastante significativa, já que o estabelecimento da prática do violão na sociedade carioca se deu pelo empenho de profissionais com experiência consolidada no ambiente musical europeu, seja pela atuação como concertistas, docentes ou compositores. Em sua criação musical, Bortolazzi utiliza o violão sobretudo como instrumento acompanhador, tendo dedicado algumas peças para violão solo, nenhuma delas compostas no Brasil.¹⁵

Das obras divulgadas nos periódicos locais, o violão acompanhador aparece em cinco delas: “Na rua do Rosário, nº 207, acha-se para vender um tema, com seis variações para flauta, com acompanhamento de *libitum* de pianoforte, ou viola francesa, composto pelo professor

the members of the Companhia Nacional, at the Imperial Theatro Sao Pedro de Alcantara.

15. A lista completa da produção de Bortolazzi consta do texto de Budasz, p. 120-124.

de música Batolomeo Bortolazzi, empregado no Imperial Teatro” (*Diário do Rio de Janeiro*, 10 jan. 1827); “*O girassol*, modinha brasileira à imitação de cavatina, com acompanhamento de pianoforte ou de viola francesa. Quadras feitas pelo Illmo. e Exmo. Sr. José Lino Coutinho” (*Diário do Rio de Janeiro*, 12 set. 1831); e finalmente “Três modinhas brasileiras com acompanhamento de pianoforte ou de viola francesa quadras do Illmo. e Exmo. Sr. José Lino Coutinho” (*Jornal do Commercio*, 9 nov. 1831), lançadas separadamente entre os anos 1831 e 1832. Autor do texto das modinhas de Bortolazzi, Lino Coutinho (1784-1836) foi figura de destaque na sociedade da época, médico honorário da Imperial Câmara, político e poeta.

Na pesquisa sobre a presença do violão na sociedade imperial, deve-se ressaltar a importância do acervo de periódicos que se constitui como a principal, senão única, ferramenta documental para vislumbrar um conjunto de atividades específicas. Entre elas, o mercado de venda de instrumentos, a atuação de concertistas, o estabelecimento de professores, o ofício de artesãos violeiros e, sobretudo, os primeiros passos da composição/transcrição de obras dedicadas ao instrumento.¹⁶

Nos primeiros anos da década de 1820, sobressaem notícias de vendas de violões sempre “com boas vozes” ou com “superior vozes”. Apesar do grande número

16. Em trabalho anterior, foi possível realizar breve levantamento sobre a constituição dessas atividades. A possibilidade de acesso à hemeroteca digital da FBN permitiu a consulta aprofundada à documentação. Para tanto, ver *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*, de minha autoria.

de anúncios encontrados, muitas informações foram perdidas pela falta de especificidade da publicação. Muitos textos são bastante genéricos, mencionando, por exemplo, a venda de um método para viola francesa ou a chegada de peças, com acompanhamento do instrumento, sem identificação do autor. É o caso de uma das primeiras publicações sobre um método de viola francesa no Rio de Janeiro, com data de fevereiro de 1826:

No armazém de músicas de Carlos Crockatt, na rua da Quitanda n° 41, continua-se a vender Hymnos para pianoforte, por S.M.I. e outros, a 320; valsas para o mesmo instrumento e modinhas a 160; coleções de modinhas de muito bom gosto a 1.280; coleções de valsas a 640; métodos de tocar viola francesa a 2.000; e elementos de música de Bonifacio Asioli 1.280 rs. (*Diário do Rio de Janeiro*, 9 fev. 1826).

Ou ainda: “J. Cremière, livreiro, rua dos Ourives, n° 86, tem a honra de participar ao respeitável público que ele acaba de receber um grande e rico depósito de música para viola francesa” (*Diário do Rio de Janeiro*, 12 set. 1827).

Os negociantes ingleses Ferguson e Charles Crockatt teriam sido os responsáveis pela primeira impressão de música no país, justamente o *Hino Imperial e Constitucional*, composto por Pedro I, como observa Mercedes Reis Pequeno no verbete “Impressão musical no Brasil”. Posteriormente divulgaram a *Colecção de doze modinhas modernas para pianoforte*, a *Colecção de*

valsas e o *Hymno marcial brasileiro* (MARCONDES, 1977, p. 370).

Compositor e violonista italiano, Asioli (1769-1831) publicou o método *Transunto dei principi elementari*, cuja parte específica de violão é de autor anônimo e os rudimentos de música de sua autoria. Poucos anos mais tarde, é publicado um anúncio em que finalmente aparece a indicação de autor: “Na rua dos Ourives, nº 86, acaba-se de receber um novo sortimento de música para viola francesa, os métodos seguintes: Aguado, Plouvier, Giuliani, Dubouley” (*Diário do Rio de Janeiro*, 18 nov. 1830).

O espanhol Dionísio Aguado (1784-1849) é autor da *Coleção de estudos* (Madri, 1820) e da *Escola de guitarra* (1825), esta última constituiu-se num dos mais importantes e fundamentados métodos de ensino dedicados ao instrumento. Dividido em duas partes, aborda elementos teóricos na primeira e dedica a segunda a questões práticas. Em 1826, teve uma segunda edição e a publicação da versão francesa, mas não foi possível identificar qual dessas edições teria sido inicialmente divulgada no Rio de Janeiro.¹⁷

Pierre-Joseph Plouvier (1780-1856), aluno de Charles Doisy, é autor de um pequeno método publicado entre 1808 e 1810 e do *Método completo de guitarra ou lyra*, Op. 22 (Paris, 1816),¹⁸ que, segundo Stenstadvold,

17. As informações sobre métodos de ensino constam do excelente livro de Erik Stenstadvold, uma bibliografia dos métodos de violão publicados entre 1760 e 1860.

18. *Méthode Complette de Guitarre ou Lyre*, Composée et Dediée aux Amateurs par P.J. Plouvier.

é dividido em dois livros separados: o primeiro com instruções básicas, exercícios, peças simples e três canções com acompanhamento de violão; o segundo apresenta peças para flauta ou violino e violão e peças para violão solo em diferentes tonalidades (STENSTADVOLD, 2010, p. 168).

Mauro Giuliani (1781-1829) publicou, em 1812, o *Estudo para violão, Op. 1*, método dedicado àqueles que já conhecem os princípios básicos de execução e que desejam aperfeiçoar a técnica sem auxílio de um professor.¹⁹ Obra amplamente divulgada no Brasil, é ainda hoje referência para o desenvolvimento da técnica básica de execução, na qual consta a famosa série de 120 arpejos, seguidos de exercícios para a mão esquerda, ornamentos e 12 lições progressivas. O método foi divulgado em diferentes idiomas, como italiano, francês e alemão. Nada foi possível apurar sobre Dubouley.

Apenas em um anúncio de 1834 identificamos nova divulgação da chegada de métodos de ensino de violão no Rio de Janeiro: “Vende-se um método de piano por Adam, e outro dito de violão por Fossa, por cômodos preços; na loja de livros da rua da Alfândega, n° 22”; “Em casa de Eduardo Laemmert, rua da Quitanda, n° 139, acha-se a seguinte música novamente chegada, a saber: [...] para violão Francez: peças de Küffner, Giuliani, Aguado e Methodos de Carulli” (*Diário do Rio de Janeiro*, 12 maio 1834).

19. *Studio per La Chitarra di Mauro Giuliani*, Opera prima a Vienna presso Artaria e comp. Ver Stenstadvold, p. 101.

O método de François de Fossa (1775-1849), publicado em 1825, tem como autor de fato o compositor espanhol Dionísio Aguado (1784-1849), que encarregou seu amigo francês da redação da parte teórica. Matanya Ophee reproduz, em seu artigo sobre Fossa, um trecho que demonstra a relação de amizade entre os músicos: “Don Francisco de Fossa, meu amigo e detentor de grandes conhecimentos musicais, honrou este método corrigindo algumas teorias e completando-o com um conjunto de regras para realizar modulações ao violão, instrumento que lhe é familiar”.²⁰ Quando Aguado publicou a versão francesa da obra, em 1826, ela foi elaborada com tradução e comentários de Fossa.

Provavelmente uma das mais populares obras de ensino dedicadas ao violão, o método de Ferdinando Carulli (1770-1841) foi lançado em Paris em 1810.²¹ Erik Stens-tadvold observa que o sucesso se deveu fundamentalmente à metodologia adotada por Carulli, que apresenta peças fáceis evoluindo para um contexto de maior dificuldade técnica, abordagem desde então adotada por outros autores (STENSTADVOLD, 2010, p. 59). O compositor e violinista alemão J. Küffner (1776-1856), cujo nome aparece

20. *Don Francisco de Fossa, amigo mio y sugeto de grandes conocimientos músicos, se ha servido honrar esta escuela rectificandole algunas teorías, y completandola con un compendio de reglas para modular em la guitarra, cuyo instrumento le es familiar.* (Tradução do autor) Matanya Ophee, *François de Fossa, un guitarrista francés en México*. Disponível em: https://www.reddit.com/r/musictheory/comments/ceyzj/guitar_and_lute_issues_the_online_magazine_of/.

21. *Méthode Complétte de Guitarre ou Lyre, Composée expressément pour l'Enseignement de son fils Gustave par Ferdinand Carulli*. Prix 18f. Op. 27 a Paris.

na lista de autores de obras encomendadas por Leopoldina em 1817, escreveu inúmeras peças para violão, dedicando-se especialmente ao repertório camerístico. Foi ainda um dos compositores preferidos da família Däniker-Haller em seus serões musicais (SILVA, 2015, p. 70).

Em 1837, um novo sortimento de música moderna chegou e foi colocado à venda na loja de música e instrumentos de João Bartholomeu Klier, rua Detrás do Hospício, nº 85.

Na mesma loja há para vender um novo método de flauta em português composto pelo anunciante, um compêndio ou princípio de música de Francisco Manoel da Silva; modinhas brasileiras modernas do sr. Gabriel Fernandes da Trindade e outros autores, (estas com acompanhamento de piano e violão), muitas peças modernas para piano, ou flauta só, método de violão de Carulli e outros bons autores. (*Diário do Rio de Janeiro*, 1 mar. 1837).

O conhecimento do repertório violonístico da época foi possível tanto pelos anúncios informando da edição de partituras como pela divulgação de recitais. Nenhuma obra para o instrumento foi localizada na *Coleção Thereza Christina Maria* e quase nada foi encontrado na Divisão de Música da Biblioteca Nacional, exceto as edições de três modinhas originais para piano com transcrição para violão: *E foi-se, Vem oh parca por piedade e Quando seo bem vai-se embora*.

Entre as obras para violão divulgadas no século XIX, destacam-se as transcrições de árias de óperas e temas

com variações, seguindo uma tendência europeia. As publicações para violão de editores como Heaton e Rensburg, Filippone e Tornagui, Arthur Napoleão e Bevilacqua são compostas, sobretudo, por modinhas e lundus, além dos importantes gêneros de danças europeias praticados no período: valsas, *schottisches*, polcas.

No conjunto dessas edições, uma nota no *Correio Mercantil*, em setembro de 1857, reproduzida no *Diário do Rio de Janeiro*, anunciou o lançamento de uma publicação destinada exclusivamente aos praticantes do violão: um novo jornal de música editado por Filippone e Tornagui, intitulado *O Guitarrista Moderno*.

É uma novidade que os mesmos senhores ofereceram aos guitarristas desta corte, e quiçá aos de todo o império, e que os faz credores dos maiores elogios; só assim se tornará conhecido e apreciado entre nós o instrumento de Fernando Sor e Dionisio Aguado; só assim se acabará com a errônea opinião de alguns ignorantes que dizem ser o violão só apropriado para acompanhar modinhas, lundus etc., quando nele se pode executar toda e qualquer peça de música. É bem sabido o entusiasmo que sempre causaram nos mais distintos salões das primeiras cortes da Europa, todas as vezes que neles se fizeram ouvir os célebres guitarristas Sor, Aguado, Legnani, Ferranti, Huertas, Bassols e outros muitos, cujos nomes são bem conhecidos. É, pois, tempo de que nesta capital tão adiantada em tudo se dê também um lugar de honra ao violão, e que se lhe abram os salões à imitação da Europa; não é favor que fazem ao instrumento, mas sim consideração que lhe é devida. (*Diário do Rio de Janeiro*, 11 set. 1857).

Ao comentar o conteúdo do jornal, o articulista resalta a publicação de obras contemporâneas dedicadas ao instrumento, destacando a composição de d. Fernando Martinez Hidalgo, artista espanhol recém-chegado à cidade. Em 29 de maio de 1854, Hidalgo publicou no *Diário do Rio de Janeiro* um anúncio oferecendo aulas de violão; no ano seguinte, passou a divulgar seu ofício no *Almanak Laemmert*.

Apesar de a nota ser assinada por um “amador guitarrista”, percebe-se, pelo conteúdo, que o autor conhecia a literatura do instrumento e o contexto musical no qual o violão estava inserido internacionalmente. A questão que ocupava os possíveis críticos do instrumento no período estava relacionada ao uso do violão para acompanhar canções, em detrimento da exploração do potencial técnico no manejo das seis cordas. A crítica apontava exclusivamente para temas de ordem musical e em nenhuma instância resvalava em considerações de cunho social.

O número de obras escritas para o violão documentadas durante o século XIX é extremamente reduzido. Na coleção de romances, modinhas e lundus editada pela editora Arthur Napoleão & Cia, por exemplo, consta uma lista de 192 peças escritas para canto e piano das quais apenas sete apresentam versão para canto e violão. Acreditamos que isso se deve ao fato de o domínio da escrita musical sempre ter sido limitado por parte dos violonistas, principalmente a partir da difusão dos métodos práticos baseados no acompanhamento de canções por meio de acordes. A tradição oral caracterizava, até pouco tempo, a transmissão de temas e canções para o violão.

Data também do século XIX, um raro exemplar de método prático publicado, em Pernambuco, por Miguel José Rodrigues Vieira, em 1851, com a finalidade de orientar pessoas que, mesmo sem qualquer noção de música, tivessem o desejo de acompanhar peças cantadas ao violão. “É de tão fácil compreensão que mesmo as pessoas que não tocam por música (vulgarmente chamadas tocadores d’ouvido) poderão conseguir um resultado completo.” Note-se que a expressão “tocar de ouvido” é utilizada no meio musical violonístico desde meados do século XIX.

Obras para violão (obtidas a partir da consulta a periódicos do século XIX)

Data	Autor	Obra / Referência
1827	Bartolomeo Bortolazzi	Tema, com seis variações para flauta, com acompanhamento de <i>libitum</i> de pianoforte, ou de viola francesa (<i>Diário do Rio de Janeiro</i> – DRJ, 10 jan. 1827)
1831	Bartolomeo Bortolazzi José Lino Coutinho	<i>O girassol</i> , modinha brasileira, à imitação de Cavatina, com acompanhamento de pianoforte, ou de viola francesa (DRJ, 12 set. 1831)

1832	Bartolomeo Bortolazzi José Lino Coutinho	As três modinhas brasileiras (quadras feitas pelo ilmo e exmo. sr. José Lino Coutinho), com acompanhamento de pianoforte, ou de viola francesa (DRJ, 17 jun. 1832)
1834	Gabriel Fernandes da Trindade	Modinhas brasileiras com acompanhamento de piano e violão (DRJ, 27 mar. 1834)
1837	Gabriel Fernandes da Trindade	Modinhas brasileiras modernas com acompanhamento de piano e violão (DRJ, 30 mar. 1837)
1838	Heliodoro Norberto Florival	Variações de violão (DRJ, 4 out. 1838)
1841	Vicente Ayala – violão solo	<i>Pot-pourri</i> sobre motivos espanhóis (<i>O Despertador</i> , 28 jul. 1841)
1841	Vicente Ayala – canto e violão	Fantasia para guitarra francesa e canto espanhol (<i>O Despertador</i> , 27 ago. 1841)
1841	Vicente Ayala	Introdução, ária e coro da ópera <i>Il Barbieri di Siviglia</i> , de Rossini
1841	Vicente Ayala – dois violões	Dueto da ópera <i>Chiara di Rosenberg</i> (<i>Jornal do Commercio</i> , 1841)

1841	Vicente Ayala – violão e quarteto	Fantasia de motivos espanhóis com acompanhamento de quarteto (<i>Jornal do Commercio</i> , 1841)
1841	Vicente Ayala – violão solo	Variações de violão (DRJ, 27 nov. 1841)
1841	Vicente Ayala – violão solo	Ária da ópera <i>Semiramide</i> (DRJ, 7 dez. 1841)
1842	Vicente Ayala – violão e violino	Fantasia de violão e rabeca (DRJ, 28 jan. 1842)
1842	Vicente Ayala – canto e violão	<i>Dueto del Elisir d'Amore</i> (DRJ, 28 jan. 1842)
1846		<i>A polka</i> para violão (DRJ, 17 abr. 1846)
1846	Marziano Bruni	Fantasia para violão sobre motivos de Norma de Bellini, com acompanhamento de orquestra (<i>Jornal do Commercio</i> , 25 jan. 1846)
1846	Marziano Bruni	Abertura de Guilherme Tell (<i>Jornal do Commercio</i> , 25 jan. 1846)
1846		<i>A primavera</i> , linda valsa para violão (DRJ, 15 out. 1846)
1847		<i>O mandrião</i> , lindíssimo lundu com acompanhamento de piano ou violão composto pelo autor da Ária à <i>Polka</i> (DRJ, 13 out. 1847)

1847	Marziano Bruni	Sonata <i>Invocação ao gênio do Brasil</i> (DRJ, 20 nov. 1847)
1847	Marziano Bruni	Marcha com a qual reproduzirá o som de todos os instrumentos de sopro (DRJ, 20 nov. 1847)
1849	J. J. Goyanno	As doçuras do amor; novo lundu com acompanhamento de piano ou violão (DRJ, 24 out. 1849)
1855	Verdi	<i>Il Trovatore</i> , <i>Romance da Prisão</i> e a <i>Canção da Cigana</i> , arranjados para violão e canto (DRJ, 15 set. 1855)
1857		Violão: um novo jornal de música para este belíssimo instrumento acaba de sair à luz em casa dos srs. Filippone e Tornaghi, sendo seu título <i>O Guitarrista Moderno</i> (DRJ, 11 set. 1857)
1857		<i>A enfadadinha</i> , <i>schottisch</i>
1857		<i>Ah! Che La morte ignora</i> , <i>Trovador</i> , romance do 4º Ato a 500 rs
1857		<i>Meu bem</i> , polca
1857		<i>A soberba</i> , quadrilha
1857		<i>Ritinha</i> , <i>schottisch</i> , valsa

1857		<i>Cecilia</i> , polca
1857		<i>Canção da Cigana</i> , do Trovador
1857		<i>La coquette</i> , polca, mazurka
1857		<i>Norma</i> , duetos
1857		<i>Traviata</i> , ária final
1857		A filha do regimento
1857		<i>Ideali</i> , valsa
1857		<i>Nostalgia</i> , valsa
1857		<i>L'Haritá</i> , valsa
1857		<i>I mirti</i> , valsa
1857		<i>Gli-orientali</i> , valsa
1857		<i>Alegria</i> , valsa
1857		<i>Le Marechal Ferrant</i> , quadrilha
1857		<i>Solitária</i> , valsa
1857		<i>A caprichosa</i> , valsa
1857		Canção da cigana do Trovador

1858		Para violão: saiu à luz uma coleção de 22 peças para violão, contendo 15 peças para violão só de <i>schottisches</i> , quadrilhas, valsas, polcas, canção da cigana do Trovador, mazurka, <i>Norma</i> , <i>Traviata</i> etc. e sete modinhas muito bonitas para violão e canto, a 500 rs cada uma. Vende-se na imperial imprensa de música de Filippone e Tornaghi, rua do Ouvidor, nº 101 (DRJ, 21 fev. 1858)
		Obras que constam da coleção de romances, modinhas e lundus editadas por Arthur Napoleão & Cia, rua do Ouvidor, nº 89
	João Gomes d'Araujo	<i>Africano e o poeta</i> , modinha
	F. Moniz Barreto Filho (versão) para violão por d. Fernando Hidalgo	<i>E foi-se (foi-se a estrela que sorriu)</i> , romance
	Fleming	<i>Eu vos amo</i> , modinha
	Arvellos (?)	<i>Flor dos meus cultos</i> , modinha
	Eugenio Cunha	<i>Luz e mistério</i> , modinha
	Fleming	<i>Lyra (eu vos amo Oh! Virgem)</i> , modinha

	C. A. Martins (?)	<i>Minha doce esperança,</i> modinha
	Alm Cunha	<i>Eu sinto angústia,</i> modinha
	Vaz	<i>Que meigo sorriso,</i> modinha
	L. A. Dias	<i>Virgem Casta,</i> modinha
	Carlos Gomes	<i>Quem sabe,</i> modinha
	João Gomes D'Araujo	<i>Scismar,</i> modinha
	A. Napoleão	<i>Teu sorriso,</i> soneto
	Gomes	<i>Teus lindos olhos,</i> modinha
	J. S. Arvellos	<i>Quando seo bem vai-se</i> <i>embora</i>

Novos sons na agenda musical do século XIX

A presença do violão nas principais salas de concerto do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, deveu-se, sobretudo, à atividade de violonistas estrangeiros residentes na cidade que atuaram em diversas frentes de trabalho, assim como ocorre atualmente: faziam recitais, divulgavam seu trabalho de professor e, em alguns casos, sua produção de compositor. Não deixavam de mencionar as instituições às quais estavam ligados, fosse para abalizar sua formação musical, fosse para demonstrar o vínculo com a elite europeia.

Curiosamente, num dos mais antigos anúncios de apresentação pública da qual o violão fez parte da programação, aparece o nome de Heliodoro Norberto Florival da Silva, sobre quem quase nada foi possível apurar, salvo um documento manuscrito que faz parte do acervo do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, divulgado e transcrito pelo musicólogo Lino Cardoso. Em uma relação dos músicos empregados na Capela Imperial no ano de 1828, consta o nome de Heliodoro como instrumentista (assim como o do compositor Gabriel Fernandes da Trindade), função que manteve por algum período, como pode ser visto em uma lista de músicos atuantes na Capela no ano de 1844 na qual seu nome reaparece.

Sobre a apresentação musical no dia 4 de outubro de 1838, o *Diário do Rio de Janeiro* divulgou o evento em benefício de quatro professores de música.

Depois que os professores da orquestra, que nesse dia será aumentada, tiverem executado a overture [sic] Roberto do Diabo, seguir-se-á a academia de música distribuída da maneira seguinte:

- 1^a Variações de pistom pelo sr. Dorison
- 2^a Ditas de trompa por um beneficiado
- 3^a Ditas de rabeca pelo sr. Noronha
- 4^a Ditas de violão pelo sr. Heliodoro
- 5^a Ditas de flauta por um beneficiado
- 6^a Ária de Donizeti pelo sr. Gabriel Fernandes da Trindade

O nome de Heliodoro Norberto Florival na cena carioca foi mencionado outra vez por sua participação em

dueto com o espanhol Vicente Ayala, talvez o mais conhecido violonista da primeira metade do século XIX no Rio de Janeiro, que apresentou-se continuamente nos anos 1840 e que também atuava como cantor da Capela Imperial. A biografia de Ayala é pouco conhecida. Sobre sua atividade musical ainda na Espanha, vale destacar que ele foi professor de Antonio Cano (1811-1897), importante violonista sobre o qual Don Félix Ponzoa y Cebrián publicou uma nota biográfica em 1854: “Don Antonio Cano, natural de Lorca, médico que não exerce a profissão, é, depois de Ciebra, o mais perfeito violonista. Iniciou seus estudos de violão com Ayala, jovem de admirável iniciativa que desapareceu de Madri e do qual não mais se ouviu falar”.²² Seu nome está relacionado no *Dicionário de guitarristas*, de Domingo Prat, que, citando Soriano Fortes, informa que Ayala era natural de Murcia.

No método de violão de A. Cano, publicado em 1868, Ayala é mencionado por sua habilidade na execução de harmônicos oitavados e ainda por seu talento para o improviso. O autor afirma que o jovem deixara Madri por não ter encontrado apoio para o desenvolvimento de sua atividade artística.

Ayala executou seu violão em reuniões particulares nos salões da cidade e fez um recital em 16 de abril de 1836, como noticiado pelo jornal madrilenho *O Joroba-*

22. *Don Antonio Cáno, natural de Lorca, medico que no ejerce su profesion, es el tocador mas perfeccionado despues de Ciebra. Principió sus estudios de Guitarra con Ayala, joven de admirable disposicion que desapareció de Madrid y no se ha buuelto a saber de el.*

do (19 abr. 1836). A nota foi sobre o concerto no *Jardim das delícias*, quando os jovens Ayala e Cano apresentaram-se pela primeira vez em público, executando obras em duo e, no caso de Ayala, algumas peças solo. A crítica ressaltou a destreza do músico na utilização da mão esquerda e a limpeza de som produzido pela mão direita. Ainda sobre o concerto, uma breve nota na *Revista Española* destaca as habilidades do executante, que seria autodidata e conhecia os métodos de Moretti, Sor e Aguado. O texto sugere, ainda, que o contato com o amigo Trinidad Huerta teria influenciado sua formação violonística.²³ Sabemos, assim, que o espanhol teve alguns anos de prática artística no ambiente musical de seu país até a transferência para o Rio de Janeiro por volta de 1840.

A primeira notícia que encontramos sobre o violonista data de 30 de julho de 1841, quando foi realizada, no Teatro de São Pedro de Alcântara, uma academia musical e vocal em benefício dos professores João Victor Ribas (violino) e José Huerta (clarineta). Na ocasião foram apresentados concertos para os dois instrumentos, árias de ópera e, encerrando a primeira parte, “*Pot-pourri, sobre motivos espanhóis*, compostos e executados no violão francês pelo sr. Vicente Ayala” (*O Despertador*, 28 jul. 1841). No mês seguinte, em 27 de agosto de 1841, na sala de baile de Matacavalos, nº 19, foi realizado um “divertimento de música” por Carlos Corty, conhecido professor de piano; em seguida foi apresentada uma *Fantasia para*

23. Agradecemos ao musicólogo Luis Briso de Montiano pelas informações sobre a atividade musical de Vicente Ayala em Madri.

guitarra francesa e canto espanhol executada pelo sr. Vicente Ayala.

Os anúncios dão a entender que Ayala se integrou rapidamente ao meio musical carioca ao tomar parte em concertos em benefício das mais distintas personalidades locais, incluindo ele próprio. A feliz ocasião se deu no teatro de São Pedro de Alcântara, em 15 de outubro de 1841, concerto que contou com a participação de João Victor Ribas, do trompista Luiz José da Cunha, do cantor Antonio Tornaghi e de Vicente Ayala, que cantou na primeira parte uma cavatina da ópera *L'Esule di Roma*, de Donizetti. E interpretou ao violão a introdução, a ária e o coro da ópera *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini, numa versão para dois violões, na qual contou com a participação do professor Heliodoro Norberto Florival; na segunda parte, apresentaram o dueto da ópera *Chiara di Rosemberg*: “O beneficiado, ajudado da generosa cooperação de seus companheiros, espera seja esse divertimento agradável, e não duvida do favorável acolhimento de tão indulgente benefício” (*Jornal do Commercio*, 15 out. 1841).

Passados alguns dias, uma correspondência de um “apaixonado da boa música”, enviada ao redator do jornal, comenta a participação dos diversos artistas, dando especial destaque à atuação de Vicente Ayala:

No meu conceito, o sr. Vicente Ayala é um professor que nada deixa por desejar; a sua voz é robusta e clara, a ponto de poder-se crer que é apto para desempenhar qualquer papel [...]. Para remate do espetáculo, as variações de guitarra com que brindou o público o dito

sr. Ayala, dignamente acompanhado pelo sr. Heliodoro, foram talmente tocadas que lhe arrancaram os aplausos universais. Louvor e glória aos que a mereceram e que tanto a mim me deixaram embelezado. (*Jornal do Commercio*, 19 out. 1841).

Pouco depois, em 1º de dezembro de 1841, foi realizado, no Teatro de São Francisco, um espetáculo em benefício da atriz Joana Maria da Silveira. Na abertura feita pela própria atriz, que recitou um monólogo, houve a participação da orquestra, que nesse dia foi aumentada. Em seguida, ocorreu a apresentação de uma nova comédia intitulada *Miguel Perrin*, com a presença do violonista espanhol. “Depois da comédia, o sr. Vicente Ayala, que já tem recebido tão merecidos aplausos, executará, em obséquio à beneficiada, umas lindas variações de violão” (*Diário do Rio de Janeiro*, 27 nov. 1841).

Ayala continuou participando de concertos em benefício de artistas, como o dedicado ao famoso ator Martinho Correia Vasques, que contou com a orquestra executando uma abertura, seguida da comédia intitulada *O ministro traidor ou o Triunfo da imprensa*. Ao fim, a ária da ópera *Semiramide*, executada no violão pelo sr. Vicente Ayala (*Diário do Rio de Janeiro*, 7 dez. 1841).

Em 28 de janeiro de 1842, na sala do baile de Mata-cavalos, houve um novo concerto musical em benefício de J. Crocco: “Primeira parte – fantasia de violão e rabeca executada por Ayala e o beneficiado; segunda parte – dueto *del Elisir d’Amore*, pelos srs. Ayala e Fabregas. Fantasia e canto espanhol pelo sr. Ayala”. O ano de 1842 teve registro de outras apresentações.

Em 1843, o artista publicou um pequeno anúncio no *Jornal do Commercio* informando de sua mudança de endereço: “Vicente Ayala, professor de violão, mudou sua residência para a rua da Valla, nº 88, 2º andar, onde dá lições às terças e sábados pela manhã, até as duas horas da tarde”.

Budasz afirma que, em 1851, Ayala viveu na rua do Lavradio, nº 34, mesmo endereço no qual, 20 anos antes, Bortolazzi havia morado. Ainda segundo o autor, o espanhol trocou o Brasil por Montevideu em 1852 (BUDASZ, 2015, p. 119). Curiosamente, não identificamos indícios de atividade artística de Ayala nesse longo período. Poucos anos antes de sua partida, uma correspondência enviada à redação do *Jornal do Commercio* informava que Ayala estivera doente e que havia sido salvo pelo tratamento do sr. João Durand, que não aceitou qualquer gratificação pelo trabalho – a carta de agradecimento foi enviada por José Martins Ferreira, em nome da Sociedade de Música do Rio de Janeiro.

A consulta aos periódicos da época deixa transparecer que a presença do violão estava consolidada na cena musical do Rio de Janeiro nos anos 1840 como uma atividade desempenhada, sobretudo, por artistas estrangeiros que se estabeleceram na cidade. Dentre estes também merece destaque o músico Marziano Bruni.

Em 25 de janeiro de 1846, o *Jornal do Commercio* noticiou uma representação francesa que seria realizada no teatro São Januário no dia 31. Por conta da indisposição de um dos artistas, o concerto, com a finalidade de contribuir para o retorno de m. Edmond à França, só aconteceu em 7 de fevereiro, contando com a raríssi-

ma participação de mademoiselle Simon, há dois anos ausente dos palcos cariocas. Marziano Bruni participou do evento executando a *Fantasia para violão sobre motivos da norma*, de Bellini, com acompanhamento de orquestra, e ainda a *Abertura de Guilherme Tell*, para violão solo, também escrita por ele, na qual propunha reproduzir no instrumento efeitos orquestrais. Marziano Bruni foi apresentado como professor de violão, harpa e violino, ligado à Capela Real do Rei da Sardenha.

Além das aulas, Bruni dedicava-se às apresentações musicais. Aconteceu, no dia 25 de novembro de 1847, no Teatro de São Francisco, uma “representação extraordinária em benefício do professor de música Marziano Bruni, virtuoso da câmara e capela de S. M. O Rei de Sardenha”. Na ocasião, interpretou suas composições para violão solo, uma sonata intitulada *Invocação ao gênio do Brasil* e ainda uma grande marcha para violão, “com a qual reproduzirá o som de todos os instrumentos de sopro” (*Jornal do Commercio*, 20 nov. 1847).

Nesse mesmo ano, divulgou no *Almanak Laemmert* sua atividade didática no Rio de Janeiro, mantendo-se como anunciante até o ano de 1851. Além de Bruni, foram também anunciantes:

- Demétrio Rivero – piano, violão e rabeca. Rua do Espírito Santo, nº 2.
- Luiz Vento – canto, violão francês, violoncelo.
- Marziano Bruni – harpa e violão. Rua de São José, nº 60.
- Pedro Nolasco Baptista – oficleide, flauta e violão. Rua Senhor dos Passos, nº 136.

No ano seguinte, reiterando seu compromisso com a atividade docente, Marziano Bruni – professor de harpa, piano, canto etc. – divulga um anúncio em que informa aos ilustres senhores que poderia ser encontrado todos os dias às nove horas da manhã ou das 15h às 17h na rua de São José, nº 60. “A superioridade de seu original método de ensino é assaz provada, tanto aqui como em Paris, Londres etc., pelo rápido adiantamento de seus discípulos” (*Jornal do Commercio*, 27 fev. 48).

É importante ressaltar que Bruni publicou, na Inglaterra, em 1834, o método *Treatise on the guitar*, no qual demonstra rara compreensão das possibilidades de realização musical ao violão, afirmando que a técnica deveria ser utilizada não apenas para o acompanhamento de canções, mas para a execução de obras de maior envergadura, como fantasias e concertos. A pesquisa em periódicos estrangeiros possibilitou o conhecimento de que, em outubro de 1822, Bruni estava em Cambridge anunciando seus serviços como professor de música:

Senhor Bruni, violonista do rei da Sardenha, informa à nobreza e elite da universidade e da cidade de Cambridge que pretende aqui residir por algum tempo e que terá a felicidade de dar instruções a qualquer senhora ou cavalheiro que queira aprender ou aperfeiçoar conhecimentos no violão e no canto. (*Cambridge Chronicle and Journal*, 18 out. 1822).

Em junho de 1831, ainda na Inglaterra, participou de um concerto ao lado da esposa, que além de pianista era cantora.

No mesmo período de atuação de Marziano Bruni, temos notícia da atividade artística de outro violonista, em concerto realizado no Teatro de São Pedro de Alcântara em benefício do professor de trompa Luiz José da Cunha. Após a apresentação da orquestra e do drama em cinco atos *Clotilde*, no qual João Caetano dos Santos e a sra. d. Estella desempenharam as principais partes, “o sr. Pedro Nolasco Baptista, professor de música há pouco chegado a esta corte, executará umas brilhantes variações de guitarra francesa – violão” (*Jornal do Commercio*, 11 jul. 1847). Também participou do concerto o grande compositor Henrique Alves de Mesquita, que executou variações para trompete compostas por Desidério Dorison.

No livro sobre a música e a ópera no Teatro de Santa Isabel, José Amaro da Silva afirma que o pernambucano Pedro Nolasco era compositor, regente de orquestra, violonista, oficleidista e flautista. O autor considera possível que o oficleide fosse o instrumento predileto de Nolasco: encontrou notícias datadas de 1851 dele tocando diferentes peças de música nesse instrumento no teatro Apolo. Ainda segundo Amaro da Silva (2006, p. 212), Nolasco foi regente da orquestra do Teatro de Santa Isabel.

Também em 1847, o professor e violonista Luiz Vento atuou como cantor num espetáculo realizado no Teatro de São Pedro de Alcântara em benefício do baixo Paulo Franchi. Sobre Luiz Vento, existe um anúncio publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 7 de abril de 1853, informando que o discípulo do Instituto de Música de Gênova, já conhecido na capital, oferecia-se para dar lições de canto italiano, violão ou guitarra francesa, trompa, clarim de chaves e todos os instrumentos do então

novo sistema Goutreau ou Sase, pelo método moderno. Encarregava-se também de qualquer comissão musical, redução e composição para diferentes instrumentos. Podia ser procurado na rua do Ouvidor, nº 116 e do Sabão da Cidade Nova, nº 32. Além de multi-instrumentista, Luiz Vento era compositor. Um pequeno anúncio sobre o festejo da Virgem do Terço, comemorado no dia 2 de outubro, informa que seria apresentada a missa composta por Luiz Vento, com regência de Demétrio Rivero e participação dos cantores Augusta Candiani, Gentil, De-lauro, Securo, Troncone e Martine.

Ainda no contexto dos anos 1840, don José Amat, professor de piano e canto que emigrou da Espanha para o Rio de Janeiro em 1848, alcançando grande reconhecimento pela atuação na Imperial Academia e Ópera Nacional, foi citado como executante do violão. Segundo Mello Moraes Filho (1905, p. 73),

pianista ágil, tangendo o violão com o langor que só se tange na nobre Espanha, foi às dedilhações daquele e aos arpejos deste, nas belas *seguidillas* por ele entoadas em nossos fidalgos salões que a modinha readquiriu o fulgor perdido, e que ritmos espanhóis, dilatando o gosto, serviram de abertura a novos cometimentos cênicos.

Em meio a muitos anúncios divulgando as novidades musicais, leilões em que o violão estava presente, vendas de cordas etc., a segunda metade do século XIX terá como principal notícia um concerto que marcou a fundação do Club Mozart; assistido por “moços em geral empregados no comércio que consagraram as suas horas

vagas ao cultivo da música”, que na noite da inauguração, em 1º de julho de 1868, “mostraram-se verdadeiros cultores da deusa euterpe”. O programa, como sempre muito variado, foi composto de obras para orquestra, piano, árias de ópera e teve a participação de Arthur Napoleão apresentando uma obra de sua fatura e do violonista amador Clementino Lisboa, que executou o *Carnaval de Veneza*, de Julius Schulhoff (1825-1898), e a valsa *A Faceira*, de Reichert, peças por ele arrançadas para o violão.

Numa crítica ao concerto, o semanário *Vida Fluminense* (jun. 1868, nº 17) destacou a atuação do violonista.

Lisboa, um dos amadores mais notáveis do Rio de Janeiro, começou a desferir do seu violão sons tão repassados de melodia que deixavam em dúvida o instrumento de que eram arrancados. Todos sabem que o violão não se presta facilmente aos cantos ligados nem à pureza dos sons se o trecho que cai executar-se requer velocidade de digitação; pois bem: ouçam a fantasia da *Traviata* e a *Faceira* e digam-se depois se continuam a pensar assim.

No ano seguinte, a convite de Narciso e Arthur Napoleão e ao lado de outros artistas como Furtado Coelho e Demétrio Rivero, Clementino Lisboa participou da inauguração do novo estabelecimento de pianos e música do pianista português A. Napoleão. Apesar de o músico Demétrio Rivero, personagem muito atuante na vida musical da época, ter sido regente, compositor, violinista e também anunciado professor de violão, não

encontramos documentos de sua atuação como violonista em recitais públicos.

Outra participação de Lisboa foi junto aos músicos Ada e J. Heine, recebidos no Club Mozart para uma apresentação musical da qual também tomaram parte artistas como Arthur Napoleão e seu irmão Aníbal, cantores, cantoras e a orquestra do Club regida por André Gravensstein. Segundo o crítico do *Diário do Rio de Janeiro* (4 set. 1870), “o sr. Clementino Lisboa, ao violão, praticou prodígios de sentimento e agilidade. É uma inteligência especial. Quando eu ouço o sr. Lisboa, imagino que o governo deveria mandar meter no xadrez todos os amigos de serenatas ao violão, que andam aí pelas ruas à noite”.

O conteúdo da nota permite perceber que a essa altura o violão já estava disseminado e incorporado à prática urbana, tendo tomado as ruas da cidade, especialmente na promoção de serenatas, como a que acabou por levar à delegacia um “tocador de violão” que, em plena madrugada, incomodava a vizinhança ao promover um bom encontro musical desfrutando da companhia de amigos (*Diário do Rio de Janeiro*, 24 jan. 1873).

Na década de 1880, o instrumento esteve presente nas apresentações da orquestra organizada por João dos Santos Couceiro, na qual os bandolins executados por cerca de 40 senhoras contavam com o acompanhamento de oito violonistas. Couceiro, destacado fabricante de instrumentos que se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1871, proveniente de Coimbra, foi responsável pela difusão do bandolim na sociedade carioca, tendo lecionado para um grande número de senhoras da sociedade.

Apesar de ter chegado ao Rio de Janeiro como moda europeia, de ter sido trazido pelas mãos de professores e concertistas estrangeiros, e que naturalmente tivesse constituído uma prática apreendida pelos músicos locais, a trajetória do violão de concerto no século XIX não deixou lastros que pudessem materializar a continuidade de um processo no que diz respeito à criação do repertório.

Se a atividade violonística na primeira metade do século XIX demonstrou alguma vitalidade, especialmente pela presença de concertistas estrangeiros na cena musical, a segunda metade foi marcada pelo quase total obscurantismo do instrumento. Podemos considerar que esse fato esteja relacionado à ausência, no meio musical, de uma personalidade que pudesse direcionar a continuidade do processo de criação, interpretação e, sobretudo, de ensino do violão. Em contrapartida, o instrumento assumiu, no ambiente da música urbana, o papel de acompanhador das danças europeias, num processo de organização que permitiu o surgimento do choro conjunto. Isso ampliou consideravelmente a quantidade de executantes, o que se pode estimar pelo grande número de trios compostos por violão, cavaquinho e instrumento solista, responsáveis pelas gravações de polcas, valsas, *schottisches* e mazurcas nos primeiros anos do século XX.

É nesse mesmo período que se verifica a constituição de um repertório solista do violão popular brasileiro, sobretudo pela produção de Américo Jacomino e João Pernambuco e pelos primeiros passos de Heitor Villa-Lobos, para nos legar uma obra fundamental do repertório de concerto. Paralelamente, temos na obra de Alexandre

Gonçalves Pinto²⁴ um rico documento que atesta a difusão do instrumento nas mãos de amadores da classe média – o violão acompanhador assumiu importante papel como suporte dos gêneros instrumentais que deram início à indústria fonográfica. E, poucos anos mais tarde, já incorporado aos regionais, acompanhou as principais vozes da chamada “Era de Ouro”.

24. Autor de *O choro*: reminiscências dos chorões antigos – um dos mais importantes e singulares relatos sobre a sociabilidade musical no Rio de Janeiro de fins de século XIX e primeiras décadas do século XX.



Ao nascer na Europa no fim do século XVIII, o violão logo foi difundido nos salões da alta sociedade. Com esse *status*, chegou e se ambientou no Rio de Janeiro em princípios do século XIX: moda europeia cultivada, sobretudo, pela elite estrangeira.

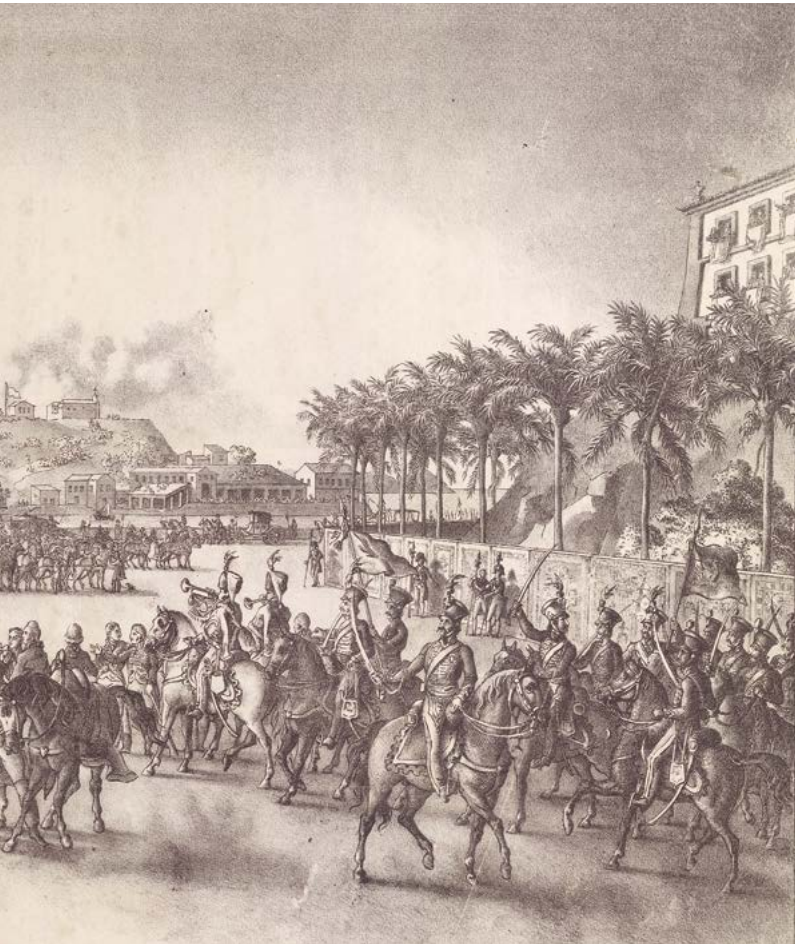
“Leopoldina, Arquiduquesa da Áustria. Princesa Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.”

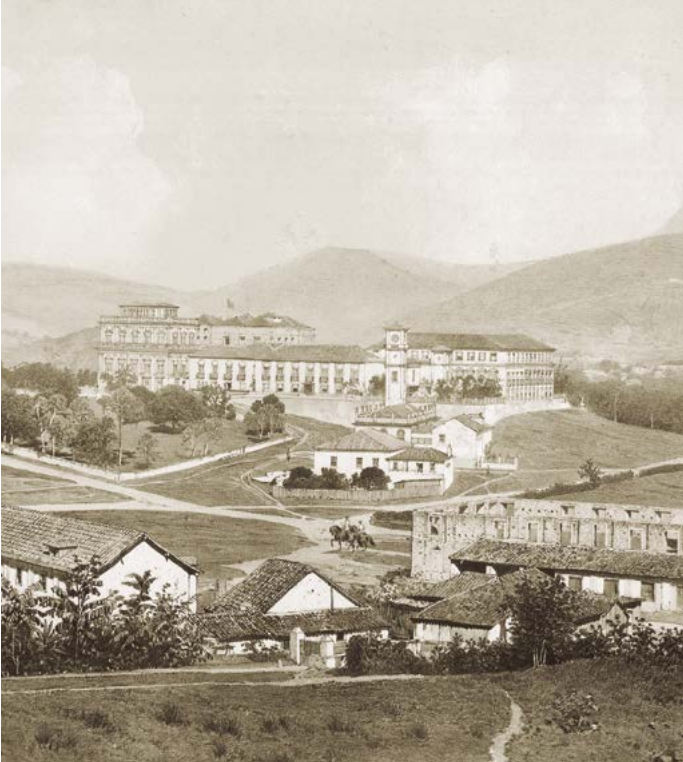
Gravura em metal a pontilhado de Jean François Badoureau a partir de desenho de Jules Antoine Vauthier. s.d.



A travessia de Leopoldina até o Brasil durou 84 dias. Um oceano separando culturas que, a despeito das diferenças, tinham um ponto em comum: o amor pela música.

“Desembarque de S. A. a Princesa Real do Reino Unido, Portugal, Brasil e Algarves na cidade do Rio, no Arsenal Real da Marinha.”
Litogravura de Jean-Hippolyte Taunay, 1817.





O violão foi rapidamente incorporado aos hábitos da elite social fluminense, sendo praticado tanto no Palácio da Boa Vista, quanto nos salões do século XIX.

“Quinta Impériale de Boa Vista.”

Litogravura de Eugène Cicéri a partir de fotografia de Victor Frond. Em *Brazil pittoresco*: album de vistas, panoramas, monumentos..., de Charles Ribeyrolles, 1861.

Ich die Gütigkeit und meine Grusse. Leipzig und in offiziel Vorka
 und Kiel erhalte Sie in so wohl alle Bücher als Briefe und in
 Justizmunde Spiel Sie in Hofstad Inland für Stückisch und ohne
 Andere wie in bestellte habe ich auf mich bald zugesagt; mit 5 Bände
 ist für Sie in Dresden von St. Christoph zusammen von Frau Kammerfrau
 f. Kammerfrau bedient so will es die feierliche Etiquette; mit 5
 Bände zugesagt werden und mit dem besten und etwas mit Schreibe
 ganz allein so ist das Recht meine Liebhaber und mit Gottlob
 ist das ein unumkehrbar Geschied mit gutem. hat auch die letzten wachen
 einige Tage bis 56 G. Johann Ernst und alle Leute bring
 und melancholisch wach.

 Lieber Herr mein in dief vorters Buch. oft hat er mich und
 ich habe auf Spiel.

 St. Christoph den 1. Januar 1818. Diana dief in dief Liebhaber
 f. f. f.
 Leopoldina.
 Ich gratuliere zum Neujahr den Neujahr den Neujahr den Neujahr den
 Zeit auf mich die Langzeit wird Bischof befehlen Bonaventura. 1818

“A uma hora estudo violão e, com o meu esposo, piano; ele toca viola e violoncelo, pois toca todos os instrumentos de corda, assim como os de sopro.”

Carta de Leopoldina a seu irmão Francisco Carlos. Rio de Janeiro, 1º de janeiro de 1818.

Wikimedia Commons



“Ele verdadeiramente maneja o violão com graça, habilidade e força pouco usuais.”
(Allgemeine musikalische Zeitung).

Mauro Giuliani
(1781-1829).

Em junho de 1811, o editor Artaria publicou o Op. 27, de Giuliani, obra intitulada *Marie-Louise au Berceau de son Fils*. Na capa da partitura, a imagem da irmã de Leopoldina ao lado do filho, o recém-nascido Napoleão II, futuro “Rei de Roma”.

Marie-Louise au Berceau de son Fils.

Marie Louise
au Berceau de son Fils
ROMANCE
pour
le Clavecin ou Guitare
par
MAURO GIULIANI
(Op. 27)



Wikimedia Commons

Divisão de Iconografia/FBN



Maria Luísa tinha profunda influência na vida de Leopoldina: desempenhou um papel maternal, foi conselheira, exemplo de conduta e, sobretudo, fiel confidente. É muito provável que a presença do violão no cotidiano de Leopoldina tenha decorrido da dedicação de sua irmã ao instrumento e, principalmente, da estreita ligação que Maria Luísa manteve com Mauro Giuliani.

Imperatriz Maria Luísa.
Imagem de autoria desconhecida. s.l, s.d.

Wikimedia Commons



Bartolomeo Bortolazzi (1772-1845?) participou da vida musical carioca no começo do século XIX. Sua chegada, em 1809, coincidiu com o período de intenso trânsito de imigrantes após a transferência da Família Real portuguesa para o Rio de Janeiro.

Bartolomeo Bortolazzi.



Nas publicações para violão, de editores como Arthur Napoleão e Bevilacqua, sobressaem modinhas e lundus, além dos importantes gêneros de danças europeias praticados no período: valsas, *schotisches* e polcas.

Mulheres trabalhando na oficina de taquigrafia musical da Editora Bevilacqua.

Divisão de Música e Arquivo Sonoro/FBN

Compositor e violonista espanhol, em meados do século XIX, d. Fernando Martinez Hidalgo se estabeleceu no Rio de Janeiro: no *Diário do Rio de Janeiro* e no *Almanak Laemmert*, publicava anúncios de aulas de violão.



“E foi-se” [Detalhe da partitura]. *Romance de Moniz Barreto arranjado para violão por Martinez Hidalgo.*

Quando seu bem vae se embora

MODINHA PARA CANTO E VIOLÃO

J. S. ARVELLOS.

CANTO.

VIOLÃO.

Cresce a morde dia em di - - a cresce a mord' hora em

ho - ra Cres - ce tam - bem a sau - da - - de quan - do seu bem vai sem

ALL^o

ho - - ra Ter - nos ei - - u - mes

Propriedade de E. Bevilacqua & C.

Quando seo bem vai-se embora.

Modinha de Arvellos para canto e violão. Edição E. Bevilacqua.



O número de obras escritas para o violão passível de documentação no século XIX é extremamente reduzido. O fato se deve, provavelmente, à tradição oral que caracterizava, até recentemente, a transmissão de temas e canções para esse instrumento.

Coleção de modinhas e lundus. Recitativos etc., etc., publicado por E. Bevilacqua e Cia, Rio de Janeiro.

MARMOTA FLUMINENSE

JORNAL DE MODAS E VARIEDADES.

Publica-se, ás Terças e Sextas feiras, na ESQUERDA TYPI-
— DINHOS DO DEZEMBRO — de PAULA FERREI, impressora da
CASA IMPERIAL, praça da Constituição n. 63, onde se recebem
assinaturas a 2000 réis por seis mezes, pagos sempre
adiantados. Numeros avulsos, 50 réis.

Nas vistas desta MARMOTA
Háde ter sempre o leitor,
Com simplicidade e verdade,
Tudo o que houver de melhor.

Chamamos a atenção dos leitores para o seguinte artigo,
que extrahimos do «Cosmorama Pittoresco» jornal de
Milão, publicado em 4 de maio de 1852.



A MALIBRAN PRETA.

Ha dous mezes anda a gente escolhida e grãda
de Paris disputando entre si a *Malibran Preta*, a
artista da Rainha d'Hespanha! Littorales, homens
de sciencia e politica, senadores, ministros e em-
baixadores alicem as suas salas á preta virtuosa que
não tem copia nem modelo! Breve os ochos do
Louvre e do Eliseo repetirão os sons das estrophes
da — *Maja de Trina!*

¿ Mas d'onde vem este ingenho unico no seu
gênero? — De que paiz chega a nós, europeos, esta
negra, que tem dous braços de Juno? Se exceptuas a
cor, é uma graça, uma dignidade, um brio incompará-
vel! — Quem a educou? — Onde aprendeu a
modular essa voz magnifica? — A. que eramo foi

ella busca? essa mimica expressiva, essas maneiras
gentis, essa desenvoltura sempre decente, essa
paizão sempre contida, essa meca extraordinaria
de irgenuidade e de malicia, de selvageria primitiva,
e de refinada civilização?

A uma parte destas perguntas responde o presente
retrato que della offercemos aos leitores; ás outras o
estilo lithographico que se segue.

Haverá 20 annos, em intendente militar de Ba-
viana D. Aguilár Veras. Sua mulher D. Joseph de
Unaga, cahio gravemente enferma. Uma serie de
crises nervosas a conduzio a uma lethargia profunda,
á borda da sepultura. Abandonada pelos medicos,
de um instante para outro esperav-se ve-la espirar.

Matéria do jornal *Marmota Fluminense*, de 1º de outu-
bro de 1852, reproduz notícia publicada no *Cosmorama
Pittoresco*, jornal de Milão, na Itália, sobre o successo
da cantora e violonista “Malibran Preta” [alusão á diva
do *canto* Maria Malibran], a “artista da Rainha
d’Hespanha”: “Mas de d’onde vem este ingenho único
no seu gênero? — De que paiz chega a nós, europeos,
esta negra, que tem dous braços de Juno? Se exceptuas
a cor, é uma graça, uma dignidade, um brio incompará-
vel!”, indagava o jornal, deixando transparecer o olhar
europeu discriminatório.

N.º 791

2.ª REPARTIÇÃO

Em 6 de Outubro de 1871 foi concedido passaporte a João dos Santos Couceiro, violino
violino, filho de António dos Santos
 natural de Coimbra freguezia de S.ª
Coroa concelho de Coimbra

Para a Império do Brasil, pela barra
de Lisboa onde pretende embarcar
 levando

Abonado por documentos com que satisfaz as exigên-
ças no regulamento de polícia de 2 de Abril de 1859

Valioso por tempo de seisenta dias para sahir
 d'estes Reinos.

SIGNAES CARACTERISTICOS

Idade 25
 Altura 1,74
 Rosto comprido
 Cabello castanho curto
 Sot'olhos br.
 Olhos verdes
 Nariz regular
 Boca idm.
 Cór moreno

SIGNAES PARTICULARES

REMARKAS E OBSERVAÇÕES

Em entrega ao impetrante a folha
correspondente.

No dia 6 de outubro de 1871, o concelho [município] de Coimbra concedeu passaporte ao violino João dos Santos Couceiro, que se tornaria um grande incentivador da cultura musical no Rio de Janeiro.

Concessão de passaporte para João dos Santos Couceiro transferir-se para o Brasil.



“Se os portugueses partiam, cultos ou analfabetos, ontem como hoje, era porque a aventura era mais forte que o enraizamento, o sonho mais irresistível que a realidade, o futuro mais prenhe de esperança ou abundância que o presente vivido.” (Fernando de Sousa, em *A emigração portuguesa para o Brasil e as origens da Agência Abreu (1840)*. Porto: Fronteira do Caos Ed. e Cepese, 2009).

Emigrantes portugueses a caminho do Brasil.
Fotografia: Benjamin Stone, ca. 1893.

Acervo Marcia Tauborda



Nascido na Ilha do Faial em 3 de dezembro de 1864, Francisco Garcia de Andrade veio para o Brasil com 13 anos. Ao chegar, empregou-se na fábrica de violas de um conterrâneo de nome Linhares, situada na rua Estreita de São Joaquim.

Francisco Garcia de Andrade (1864-1927). Folheto de divulgação da loja “Ao Cavaquinho de Ouro”.

O professor de piano e canto Don José Zapata y Amat (1812-1882) veio da Espanha para o Rio de Janeiro em 1848, alcançando grande reconhecimento pela atuação na Imperial Academia e Ópera Nacional. Era também executante de violão.

José Amat.

Divisão de Música/FBN



Acervo Marcia Taborda

Indústrias e Profissionais do Brasil

GRANDE EMPORIO

20 Rua do Visconde do Rio Branco 20

FUMOS

LIMA & COMP.

Tem importantes escritórios a venda de piano e deitar
Rio Grande, Rio Novo, Funchal, Hesperdy e outros.
Linha, rústico e papel para cigarros.

Ninguém vende mais barato.



44 ALMA CARICA

João dos Santos Conceiro.

Com fábrica de violão, violoncelo, contrabaixo e aron, violão
guitarra, banjo, mandolina, esvaziados e violas
Especialidade em concertos de borras e de todos os instrumentos todo aparelhos
com de acôr

VENDE CORDAS PARA TODOS OS INSTRUMENTOS

Anúncio da loja “A Rabeca de Ouro”, na seção “Indústrias e profissionais do Brasil” do *Almanak Laemmert* (Rio de Janeiro, 1887).

FABRICA DE INSTRUMENTOS
DE CORDA

FUNDADA 1889



CONCERTOS GARANTIDOS

END. TELEGR. CAVAQUINHO

PREMIADA NA EXPOSIÇÃO 1908

AO CAVAQUINHO DE OURO

Recebe Directamente da Europa todos os artigos pertencentes a instrumentos de musica e vende cordas para todos os instrumentos

A.C. DE ANDRADE

RUJA URUGUAYANA 137 - FONE. N. 3291

Divisão de Obras Raras/FBN

Folheto de divulgação da loja “Ao cavaquinho de ouro”.

ORCHESTRAS DE BANDOLINS

COMPOSTA DE 60 AMADORAS E AMADORES

Bandolins — As Exmas. Sras. DD. Carmen de Oliveira, Josephina Nolasco, Corina Granjo, Marietta Loup, Maria de Souza Leão, Henriqueta Glycerio, Mercêdes Alves, Alice Paranhos, Blandina de Laet, Carolina Maria de Campos, Octília de Magalhães, Lucilla Accioli, Antonietta Pereira do Lago, Alice Evangelista de Castro, Maria Antonietta Barboza de Sumas, Anna Pinto Coelho, Annita Cardozo, Gilta do Amaral, Dulce Maciel, Marietta Peixoto, Ignyia de Sá, Ophelia Bastos, Maria Amélia de Paiva, Cordelia de Paiva, Alice Floresta de Miranda, Tercilia Floresta de Miranda, Clara Granjo, Elvira Braga, Henriqueta de Souza Mendes, Maria Adelaide Cavaleiro Lago, Alzira de Castro, Lydia Moreaux Costa, Stela Marques Lisboa, Annita Cunha, Joaquina dos Santos Lopes, Maria Adelaide de Mendonça e o Sr. Salatiel de Campos.

Bandolas — As Exmas. Sras. Josepha de Mello Cunha, Guilhermina Marques Lisboa, Gracinda Granjo.

Violoncellos — A Exma. Srna. Justa Leite da Silva e o Srs. Luiz Figueiredo e Augusto Rocha.

Contrabaixo — Evaristo da Costa

Obôes — Marcelino Araujo e Paulo Ernesto Dias.

Timbres — Eduardo dos Santos Couceiro.

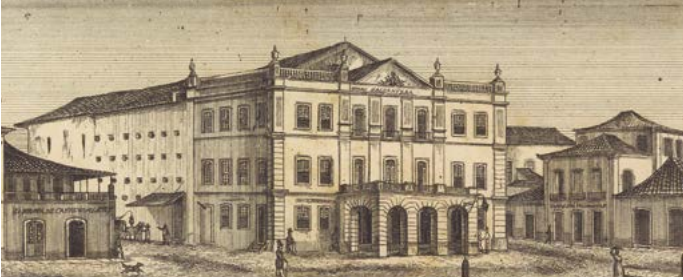
Violões — A Exma. Srna. D. Leonor Granjo, e os Srs. Alêdo Imenes, José Antonio da Silva, José Ribeiro do Amaral, Manoel Buentes, Joaquim Francisco dos Santos, Januario Sampaio, Carlos Cordeiro da Graça, Pedro de Vasconcellos, Nicólau Rosa Cavalher, José da Cunha e Joaquim Lopes Martins

ORGANIZADOR DO CONCERTO

João dos Santos Couceiro.

Impressiona o número de executantes de bandolim nessa orquestra: o fato revela a intensa atividade de João Couceiro como divulgador do instrumento, para o qual provia repertório, adaptando obras escritas originalmente para o violino.

Relação dos músicos integrantes de concerto em benefício da Sociedade Amante da Infância e dos Pobres realizado no Cassino Nacional Fluminense no Rio de Janeiro em 22 de junho de 1897.



O violão esteve nas mais importantes salas de concerto do império, como o Teatro de São Pedro de Alcântara: concertistas estrangeiros estimularam o desenvolvimento da vida artística carioca.

Teatro S. Pedro de Alcântara (atual Teatro João Caetano) no Rio de Janeiro em 1850. Litogravura de Frederico Pustkow.



A Exposição Universal de Saint Louis, realizada nos Estados Unidos de abril a dezembro de 1904, foi a última mostra em que o violeiro João Couceiro apresentou os instrumentos que fabricava.

“O pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Saint Louis.”
Reprodução fotomecânica a partir de fotografia de P. Marinho.
Fotografia de P. Marinho.



“Difícil, impossível, diremos, será constituir-se a história econômica do país desconhecendo a eficiência do braço e do dinheiro, a eficiência do esforço e direção do prestimoso e perseverante cidadão português.” (João Augusto Alves, presidente do Centro de Comércio e Indústria, no Rio de Janeiro, 1929).



Integrantes, no Rio de Janeiro, da “grande comissão Pró-Pátria da colônia portuguesa”, na época em que Portugal juntava-se aos Aliados na Primeira Grande Guerra. Francisco Garcia de Andrade, dono da loja “Ao Cavaquinho de Ouro”, é o quarto (da esquerda para a direita), na fila ao alto.

Fon-Fon!, nº 13, mar. 1916.



EM ITALIANO.

EM ALLEMÃO.

OS DILETTANTI, OU COMO SE CANTA



EM FRANCÊS.

EM BRASILEIRO.

“Os *dillettanti* ou como se canta.”

Na segunda metade do século XIX, o violão havia se tornado o principal instrumento no acompanhamento de modinhas, lundus e cançonetas.

Caricatura de Ângelo Agostini publicada em *A Vida Fluminense*.

Parte II

Os artífices da construção

Uma tradição portuguesa

Se os portugueses partiam, cultos ou analfabetos, ontem como hoje, era porque a aventura era mais forte que o enraizamento, o sonho mais irresistível que a realidade, o futuro mais prenhe de esperança ou abundância que o presente vivido.

Fernando de Sousa

Não faltam testemunhos da popularidade da viola e, posteriormente, do violão no Rio de Janeiro, cidade na qual a presença desses instrumentos foi atestada por toda sorte de documentos. No entanto, para que se pudesse tocá-los, era necessário, antes de tudo, construí-los. Esse artesanato configurou-se como uma tradição que acompanhou os diferentes momentos da cultura musical em que a viola e o violão estiveram presentes.

A arte da violaria tem sido praticamente ignorada pelos estudiosos. A documentação existente revela que, du-

rante todo o século XIX, as ruas do centro da cidade foram ocupadas por oficinas de violeiros. Embora não seja possível atestar a origem de todos os artesãos conhecidos até o momento, podemos afirmar que os grandes representantes dessa tradição foram os mestres portugueses, que se transferiram para o país trazendo conhecimentos, práticas e estrutura de trabalho.

Sobre a imigração portuguesa no Brasil, um grande número de autores a identifica como um processo contínuo, com início no século XVI, passando por diferentes períodos históricos e mantendo-se até hoje. O professor Jorge Fernandes Alves, especialista no movimento migratório proveniente da cidade do Porto, aponta como principais características dessa imigração o fato de se estender por todo o espaço geográfico brasileiro e de perdurar no tempo, reajustando-se na qualidade e diversidade intrínseca dos seus fluxos; como nenhuma outra, enfrentou a hostilidade por parte dos brasileiros, verificando-se algum retorno e muita fixação (ALVES, 1999, p. 194).

Dentre os inúmeros e complexos fatores que determinaram esse amplo fluxo populacional, cabe destacar a instabilidade política e econômica portuguesa e a possibilidade de escapar do recrutamento para o exército. Além disso, como pontuou Jorge Alves, a emigração era um sonho acalentado nas coletividades rurais e nutrido pelas histórias de sucesso contadas nas cartas de conhecidos e dos retornados (ALVES, 1999, p. 197).

Esse movimento teve como destinos preferenciais os centros urbanos e, por atividade fundamental, a indústria e o comércio. Uma vez instalados no Brasil, e par-

ticularmente no Rio de Janeiro, os portugueses assumiram diversas atividades, com destaque para o pequeno comércio, como padarias, armazéns, bares, açougues, papelarias, armarinhos, e claro, a violaria, setores em que estabeleceram um território quase que majoritariamente sob o controle português. Para as vagas de ajudantes de pequenos serviços, preferiam empregar conterrâneos, o que mantinha o fluxo migratório para o Brasil em permanente estado de crescimento. Importante mencionar que os imigrantes residentes no Rio de Janeiro não estavam presentes apenas no comércio miúdo; um número significativo fazia parte da elite empresarial. “Difícil, impossível, diremos, será constituir-se a história econômica do país desconhecendo a eficiência do braço e do dinheiro, a eficiência do esforço e direção do prestimoso e perseverante cidadão português”, disse o presidente do Centro de Comércio e Indústria, João Augusto Alves.²⁵

Em linhas gerais, esse foi o contexto econômico e social que deu suporte ao longo trânsito de mestres violeiros que atravessaram o Atlântico para seguir novos rumos em terras brasileiras. Do ponto de vista dos modos de produção, muito pouco nos é possível aferir. Sabemos, no entanto, da importância das oficinas na estruturação da economia portuguesa, unidades onde os mestres trabalhavam e coordenavam a atividade de um ou dois oficiais, de um ou dois aprendizes, dentre os quais, provavelmente, os filhos que lhes iriam suceder. A organização familiar era comum, assim como a divisão do espaço

25. Apud Almir Freitas Filho, p. 176.

casa/oficina. Podemos deduzir que esse mesmo formato tenha sido reproduzido no Brasil; os que aqui chegavam, ainda muito jovens, empregavam-se nas oficinas de contrerrâneos e se estabeleciam como aprendizes do ofício. No *Correio Mercantil* de 1855, por exemplo, encontramos o anúncio “Precisa-se de dois aprendizes na oficina de violeiro da rua de São Pedro, 108”. Cumpre ressaltar que essa mesma trajetória foi empreendida por diversos artesãos, dentre os quais Francisco Garcia de Andrade, o fundador da casa Ao Cavaquinho de Ouro. Ele chegou ao Rio de Janeiro quando tinha 13 anos em 1864, empregando-se como aprendiz na casa de um contrerrâneo de nome Linhares.

Importante documento para a busca de imigrantes que vieram para o Rio de Janeiro declarando ocupação de violeiros é a lista “Movimentação de portugueses no Brasil 1808-1842”, que consta do banco de dados do Arquivo Nacional. As fichas apresentam poucas informações, como idade, procedência e data de viagem, fornecendo ainda dados complementares, como traços físicos dos indivíduos. A ausência de mais referências tornou difícil o estabelecimento de uma análise mais aprofundada sobre o processo e as características desse trânsito humano.

Movimentação de portugueses no Brasil: 1802-1842

Nome	Procedência	Destino	Natural	Idade	Estado Civil	Endereço	Chegada	Registro
Domingos Moreira Cardoso	Porto		n. inf.	37	Casado		Set. 1825	17 jan. 1829
Domingos Moreira Cardoso		Porto	n. inf.	43	Casado	Cano, 113		6 mar. 1834
Vitorino José Coelho	Porto		Penafiel	18	Solteiro	São Pedro, 172, loja	Mar. 1826	22 jun. 1832
José Francisco de Souza Monteiro	Porto		Porto	24	Solteiro	Latoeiros, 99	Jul. 1830	28 maio 1832

José Ribeiro da Silva Porto	Porto		Penafiel	22	Solteiro	São Pedro, 172, loja	Jul. 1830	10 jan. 1837
José Francisco de Souza	Porto		Porto	23	Solteiro	Latoeiros, 113	31 jul. 1830	10 maio 1831
Pedro José Gomes	Porto		Braga	18	Solteiro	São Pedro, 172, loja	Maio 1832	22 jun. 1833
Manoel José de Lima	n. inf.	Lisboa Porto	Braga	28	Solteiro	São Pedro, 172		13 abr. 1835
Antonio Machado Lourenço	Lisboa		Ilha Terceira	32	Solteiro	Latoeiros, 59, térreo	Ago. 1837	13 ago. 1839
Manoel Antonio	Ilha Terceira		Ilha do Pico	19	Solteiro	São Joaquim, 50	Nov. 1837	21 mar. 1840
Manoel José de Lima	Porto		n. inf.	32	Solteiro	Piolho, 87	Dez. 1837	16 fev. 1838

Em trabalho realizado anteriormente, mapeamos a ocupação do centro da cidade pelas oficinas de violeiros a partir dos anúncios publicados no *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro*, também conhecido como *Almanak Laemmert*. No entanto, foi com o levantamento em periódicos que integram o acervo da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional que identificamos artesãos que até então não haviam sido relacionados, assim como aprofundamos informações sobre a vida de alguns violeiros dos quais só sabíamos nome e endereço da oficina. Importante observar que tanto o período proposto quanto o objeto de estudo ofereceram dificuldades à pesquisa, especialmente pela escassez de registros do cotidiano das camadas populares. Nesse sentido, os jornais contemplaram de forma mais abrangente a atividade daqueles artesãos que alcançaram um lugar social de maior destaque.

A consulta a diferentes fontes documentais possibilitou chegarmos a 44 nomes de violeiros estabelecidos no Rio de Janeiro ao longo do século XIX. Alguns destes artesãos foram responsáveis pelo estabelecimento das lojas de música que se tornariam ponto de encontro e referência para a atividade de artistas cariocas. Dentre eles, destaca-se João dos Santos Couceiro, criador da loja A Rabeca de Ouro, que, além de fazer instrumentos, envolveu-se profundamente com a sociedade de seu tempo por meio da docência, da prática artística e, sobretudo, da participação em atividades beneficentes.

João dos Santos Couceiro: de artesão a empresário

Natural da freguesia de Santa Cruz de Coimbra, João dos Santos Couceiro nasceu no dia 13 de abril de 1848, filho do violeiro Antonio dos Santos (Botão, 31 jan. 1818) – responsável por sua iniciação na arte de construir instrumentos – e de Eugenia Rita Couceiro, natural de Ponte de Mucela. O casal teve seis filhos: Antonio (?-1914), João (1848-1905), Joaquim (1855-?), Rosa, Maria da Conceição (1858-?) e Maria Augusta Borba (?-1922). Do primogênito, sabemos que foi presbítero, pois deixou testamento; João e Joaquim fizeram suas vidas no Rio de Janeiro; quase nada foi possível apurar sobre as filhas mulheres.

A trajetória dos artesãos da família Couceiro, que sempre mantiveram residência e oficina na rua Direita, nº 16, bem próxima à imponente Igreja de Santa Cruz, foi marcada pela constante participação em exposições, desde as regionais até as consagradoras exposições internacionais – mostras de inventos que permearam o imaginário de diversas nações durante o século XIX. Em 1865, Antonio dos Santos & Filhos levaram uma viola francesa à Exposição Internacional do Porto. Em 1869, na Exposição Distrital de Coimbra, João apresentou uma viola de noqueira preta, choupo e plátano; exibiu ainda um violão de noqueira preta, choupo e pinho de flandres; e seu irmão Joaquim, um cavaquinho de mogno. À época, João tinha 21 anos e seu irmão, apenas 14.²⁶

26. Sobre a formação e a atividade dos Couceiro em Coimbra, ver Marcia Taborda, *De Coimbra ao Rio de Janeiro: os violeiros da fa-*

Além de artesão, o jovem João dos Santos era músico: tocava violino e, com o instrumento, participou ativamente da vida musical conimbricense enquanto ensaiava seus primeiros passos na composição. São de sua autoria o hino da Sociedade União de Artistas, apresentado no Theatro União de Artistas por ocasião do aniversário de instauração da entidade, em 1869, e também o hino da Sociedade Terpsícore Conimbricense, da qual se tornou um dos diretores meses antes de sua partida para o Rio de Janeiro.

No dia 6 de outubro de 1871, o governo Civil de Coimbra concedeu passaporte a João dos Santos Couceiro, violeiro, autorizando sua viagem para o Brasil.²⁷ No ano seguinte, seu irmão mais novo, Joaquim dos Santos, tomou o mesmo rumo. Encerrava-se, assim, o ciclo de vida em Coimbra, cidade na qual desempenharam importante papel social como artesãos e, sobretudo, músicos; notadamente João, artista reconhecido por seus pares e com marcada atuação em importantes instituições musicais da sociedade conimbricense da época.²⁸

Chegaram a um Brasil que se recuperava do desgaste de anos da guerra com o Paraguai, episódio que mobilizou a população brasileira e, surpreendentemente, abalou a costumeira omissão do setor musical: foram

mília Couceiro e sua participação nas exposições regionais e internacionais.

27. Arquivo da Universidade de Coimbra – Livro de registro de passaportes, nº 791, ano 1871, fl. 397 v.

28. Após alguns poucos anos de trabalho em conjunto, Joaquim dos Santos abandonou a arte da violaria, passando a atuar em outro negócio (*A Vida Fluminense*, 8 mar. 1873).

inúmeras as apresentações para angariar fundos para o conflito, assim como incontável a produção de obras que teve como temática a Guerra do Paraguai. Embora a perda de vidas de ambas as nações tenha passado ao largo de nossa memória histórica, cotidianamente rememoramos o conflito ao cruzar as ruas Voluntários da Pátria, Riachuelo, Uruguaiana e Primeiro de Março.

A mais antiga notícia pública da atividade de João dos Santos no Rio de Janeiro data de 1873 – um anúncio do periódico *A Vida Fluminense*.

Rua Sete de Setembro, 31 (fundos) – Grande fábrica de violões, rabecas, violoncelos, contrabaixos e arcos. J. Santos Couceiro, premiado na Exposição da Associação dos Artistas de Coimbra com medalha de prata, faz e concerta todos os instrumentos concernentes à sua arte. Trabalho perfeito, custo razoável.

A prática de levar instrumentos às exposições, ensinada pelo pai, acompanhou sempre a atividade de João dos Santos. Ele esteve presente nas mostras nacionais preparativas para as grandes exposições internacionais, nas quais recebia medalhas que eram constantemente mencionadas nos anúncios que publicava.

Um expositor premiado

Até o final da monarquia, o Brasil tomou parte das exposições internacionais marcando presença em Londres (1862), em Paris (1867), em Viena (1873), na Filadélfia (1876) e novamente em Paris (1889). Couceiro

participou da terceira Exposição Nacional preparatória para a Exposição Internacional em Viena; da quarta Exposição Nacional preparatória para a *Centennial International Exhibition*, na Filadélfia; e da sexta Exposição Nacional preparatória para a Exposição Universal da Revolução em Paris, tendo sido selecionado para apresentar seus instrumentos nas mostras internacionais, nas quais recebeu prêmios por sua produção.

A respeito da presença constante do Brasil nesses eventos, Lilia Schwarcz diagnostica o esforço do imperador e das elites da corte para veicular uma imagem de uma nação moderna e cosmopolita, em lugar da representação de um país distante, agrícola, monárquico e escravocrata. No entanto, como aponta Schwarcz (1998, p. 585), se a intenção era mostrar a civilização aliada aos trópicos, o efeito final tendia sempre ao último aspecto: o Brasil era, sobretudo, o país da grande natureza e dos “bons selvagens”.

As exposições nacionais eram patrocinadas diretamente pelo imperador e, não por acaso, tinham a cerimônia de abertura marcada para 2 de dezembro, data de aniversário do monarca. O evento de 1873, no entanto, teve a inauguração transferida para 1º de janeiro. A convocação aos participantes era feita pelos periódicos locais em mensagens como a que segue:

A comissão superior nomeada pelo governo imperial para presidir a exposição nacional de produtos da indústria agrícola, manufatureira e artística, que tem de realizar-se nesta corte no dia 1 de janeiro próximo futuro, e dos que devem figurar na exibição universal

de Viena de Áustria, dirige-se a todos os habitantes da corte e província do Rio de Janeiro, convidando-os a concorrer, com o maior número possível de produtos naturais e industriais, a esta festa toda de glória nacional, a fim de mostrar a riqueza do nosso solo e os progressos feitos nos diversos ramos de produção. (*Diário do Rio de Janeiro*, 7 jun. 1872).

Realizada no edifício da Escola Central, em frente ao largo de São Francisco de Paula, a exposição foi inaugurada com toda a solenidade de uma festa nacional. O governo imperial financiava esses eventos, que tinham despesas sempre maiores que a receita, em prol da propagação da imagem civilizada e do potencial de trabalho dos filhos da pátria brasileira. Pelo decreto de nº 5.087 de 1º de agosto de 1872, foi concedido ao Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas um crédito extraordinário de 173:100\$ para as despesas com a Exposição Nacional e com o respectivo serviço em Viena, durante o exercício de 1872 a 1873. Naturalmente havia os descontentes:

Não censuro o governo por ter gasto algum dinheiro com a exposição de nossos produtos em Viena: sustento, porém, o que disse o meu nobre amigo por Alagoas, de nossas exposições poucos resultados colheremos. O grande lucro que o governo tem tirado é dispor de um pretexto para dar aos amigos meios de viajar pela Europa e de fazer assim numerosos agradecidos. Consta-me que o nobre ministro mandou passear o duplo pessoal que foi empregado em 1867. (*Diário do Rio de Janeiro*, 12 jul. 1873).

Acusação imediatamente contestada pelo sr. ministro na tribuna da corte.

No dia 15 de março, embarcaram, no pacote Gam-bie, vários volumes contendo os objetos escolhidos pelo júri que deveriam figurar em Viena. O resto do material seguiu, em abril, no pacote Rio Grande, constando de 41 volumes de produtos a serem expostos.

O ingresso de expositores era feito por intermédio de conselheiros que levavam à comissão sócios para se integrarem ao evento. Encontramos em alguns periódicos as atas de reuniões que apresentavam a lista de nomes submetidos e aprovados, mas em nenhuma delas aparece o de João do Santos Couceiro. Em contrapartida, na propaganda de sua loja, A Rabeca de Ouro, constava a medalha de segunda classe recebida na Exposição Nacional de 1873. A notícia do prêmio foi publicada no jornal *O Globo* (9 jan. 1875): “No paço da cidade, a 23 do corrente serão distribuídos os prêmios conferidos aos expositores de 1873 e da Exposição Internacional de *Vienna d’Austria*, cuja relação é a seguinte: [...] 2ª classe, medalha de bronze, J. Santos Couceiro”.

Em 1875, um anúncio divulga a mudança de endereço de sua loja para a rua da Carioca, nº 44, o mesmo de sua residência, aparecendo pela primeira vez o nome A Rabeca de Ouro. Não é possível afirmar se, a essa altura, já havia estabelecido sua loja ou mesmo compreender o *status* do negócio. Em requerimento enviado à Junta Comercial da Capital Federal, datado de 21 de março de 1899, solicita o registro de sua firma, apresentando a seguinte declaração: “João dos Santos Couceiro, satisfazendo a exigência do artigo 11 do decreto nº 916 de 24 de

outubro de 1890, declara que é estabelecido nesta praça com comércio de instrumentos de cordas à rua da Carioca, n^o 42. Que nas suas transações mercantis usa da firma de João dos Santos Couceiro; que o estabelecimento começou a funcionar em 15 de dezembro de 1879”.²⁹

Um novo empreendimento estava no caminho de Couceiro: no dia 2 de janeiro de 1875, o jornal *O Globo* divulgou a notícia sobre o certame brasileiro que iria selecionar os expositores cujos produtos representariam o Brasil nos Estados Unidos.

Almejando, como deve, corresponder dignamente à convocação que às nações do mundo dirigiu a Confederação dos Estados Unidos Norte Americanos, que em 1876 vai solenizar o centenário de sua independência com o grande concurso universal da indústria que é o magnífico espetáculo, de que pode glorificar-se o século XIX, o governo imperial também convocou a sua Exposição Nacional, que deve abrir-se a 7 de setembro de 1875 e da qual terão de sair com esmerada escolha os produtos naturais e de indústria que irão representar o Brasil naquele imenso inventário das forças produtivas e das riquezas dos diversos países e nações.

Na série de artigos sobre a exposição publicada por Saldanha da Gama no *Jornal do Commercio*, o autor se limitou a escrever sobre a participação das diferentes províncias da nação, abordando em detalhes a riqueza

29. Arquivo Nacional, doc. Junta Comercial, registro de firmas, Liv. 31. Reg. 7.201 a 7.500.

dos reinos mineral e vegetal. Dos 14 artigos, dedicou apenas um à presença das artes liberais na mostra, estendendo-se à fotografia e praticamente ignorando a fabricação de instrumentos musicais. Comentou apenas sobre os pianos apresentados e reservou uma única linha para as outras categorias: “Nada mais de artes liberais a não ser um violino ou rabeca de arco virgem que ninguém experimentou”. Ao contrário do prognóstico de Saldanha da Gama, a rabeca de Couceiro foi experimentada em 22 de novembro de 1875, como o jornal *O Globo* divulgou:

O hábil e festejado rabequista português sr. Francisco Pereira da Costa dá um concerto no Imperial Conservatório de Música, na noite de hoje. Apelando para o generoso público desta capital é natural que o sr. Pereira da Costa encontre nele a proteção de que é merecedor. [...] As pessoas que a isto se prestarem, além de passarem momentos agradáveis nesta noite, terão ocasião de admirar uma rabeca e arco feitos de madeiras do Brasil pelo sr. J. dos Santos Couceiro, na qual tocará o beneficiado, e será apresentada à apreciação do público na nossa próxima exposição, sendo enviada depois para a de Philadelphia [sic].

A inauguração da mostra aconteceu em dezembro, não em 7 de setembro, como previsto inicialmente. Ao longo de todo o ano, os trabalhos realizados foram divulgados pela comissão dos expositores da indústria brasileira; foi possível saber, por exemplo, que João dos Santos foi admitido como sócio na reunião de 29 de abril (*O Globo*, 22 maio 1875).

Em janeiro, houve nova apresentação, em uma das salas do Palácio da Exposição, com um pequeno concerto para que se pudesse experimentar os instrumentos expostos. A rabeca fabricada por Couceiro foi novamente executada pelo violinista Pereira da Costa.

Realizou-se ontem um pequeno concerto em presença de S. A., do sr. conde d'Eu e de um escolhido concurso de damas e cavalheiros para experimentarem-se dois pianos fabricados no país, um pelo sr. Carlos Welers e outro pelo sr. Pereira, e uma rabeca saída das oficinas do sr. J. Santos Couceiro, fabricada com madeiras do país. As vozes dos três instrumentos nada deixaram a desejar e o bem acabado da mão de obra não poderá facilmente ser excedido. (*O Globo*, 13 jan. 1876).

A respeito dos instrumentos apresentados na mostra, o mesmo jornal comenta: “Ao passo que o nosso lindo piano no pavilhão da comissão não excitou atenção, as violas e rabecas do sr. J. dos Santos Couceiro vão provavelmente receber uma medalha” (*O Globo*, 8 nov. 1876).

Era, de fato, grande a responsabilidade de apresentar-se na comemoração do centenário dos Estados Unidos, pois Sua Majestade o imperador do Brasil, d. Pedro II, iria assistir à festa para observar de perto a participação brasileira no concurso internacional. E assim foi. Em maio de 1876, foi inaugurada a Exposição do Centenário, que teve, em sua abertura, o toque de sinos por toda a Filadélfia. Estavam presentes o presidente dos Estados Unidos, Ulysses Grant, e d. Pedro II, acompanhado de sua esposa, Teresa Cristina. A cerimônia terminou no

pavilhão de máquinas e equipamentos com Grant e Pedro II dando a partida no motor a vapor Corliss, que fornecia energia para a maioria dos outros equipamentos da exposição.

No dia 4 de julho, houve a grande celebração da independência americana e, mais uma vez, Pedro II teve a oportunidade de ser calorosamente saudado pela multidão. No encerramento da cerimônia, a orquestra executou a obra *A greeting from Brazil*, hino encomendado pelo imperador ao compositor Carlos Gomes. Em 27 de setembro, foram entregues os diplomas e medalhas aos expositores selecionados, momento de intensa participação popular. Em 6 janeiro de 1877, o jornal *O Globo* forneceu a lista dos expositores brasileiros, na qual aparece o nome de Couceiro: “133. J. dos Santos Couceiro. Rio de Janeiro, violões e rabecas”.

Passaram-se alguns anos até que Couceiro tomasse parte em uma nova exibição: apresentou-se na exposição preparatória para levar seus instrumentos ao majestoso evento promovido em Paris. As informações referentes à presença brasileira na mostra constam do livro *L'Empire du Brésil: a l'exposition universelle de 1889*, de Santa-Anna Nery. Segundo o autor, o estímulo à participação de representantes do país surgiu de intelectuais e comerciantes residentes em Paris, que constituíram, em março de 1888, o Comitê Franco-Brasileiro. A atuação do grupo foi fundamental para a concretização da presença brasileira, que, naturalmente, teve todo o empenho do imperador.

Em 1887, Pedro II foi visitar o canteiro de obras da exposição; posteriormente, solicitou à organização do

evento, por meio de carta, uma boa localização para o pavilhão brasileiro, próximo à Torre Eiffel. A visita do imperador foi mencionada no *Le Moniteur de l'Exposition* de 1889:

O imperador ficou vivamente interessado na Torre Eiffel, da qual quis que lhe explicassem o mecanismo e a simetria. Depois de ter percorrido o canteiro de obras, d. Pedro examinou longamente no gabinete do diretor geral os planos desdobrados em sua frente e se mostrou maravilhado com a sua precisão e a rapidez com que são executados. (apud PESAVENTO, 1997, p. 188).

No dia 11 de dezembro de 1888, Sua Majestade o imperador abriu, no Rio de Janeiro, a exposição preparatória à Universal de Paris. Na sala Princesa Imperial, João dos Santos Couceiro exibiu produtos de sua fábrica de instrumentos: bandurra, bandolim, guitarra, rabeça surda, violão e violão lira. “Todos esses trabalhos são magníficos e elegantes e podem competir com os seus similares estrangeiros” (*Gazeta da Tarde*, 28 dez. 1888).

A Exposição Internacional de Paris, evento comemorativo do centenário da Revolução Francesa, foi dos mais impactantes do gênero. Envolveu a construção de importantes monumentos da arquitetura francesa, dentre os quais a Torre Eiffel. Curiosamente, a pretendida exaltação de patriotismo foi, segundo artigo da revista *Deux Mondes*, eclipsada pela grande festa internacional.

Sucedeu uma coisa curiosa: pensava-se festejar em 1889 o centenário da Revolução Francesa e a exposição seria uma parte que a ela se acrescentaria, mas o centenário foi eclipsado e desempenhou um papel apagado; foi a exposição universal que tomou logo o primeiro lugar, que se tornou a atração soberana, a viva e sedutora imagem do momento. Este ano ficou mais conhecido como o ano da exposição do que como o ano do centenário, que é para onde acorria a multidão, preferindo o que lá se passava do que as comemorações oficiais. (apud PESAVENTO, 1997, p. 177).

João dos Santos Couceiro exibiu seus instrumentos e voltou ao Brasil com a medalha de prata, recebida devido à confecção de uma rabeca feita de cedro, jacarandá e peroba, instrumento doado ao Instituto Nacional de Música.

Atendendo à solicitação feita pelo comissário geral de Paris, Couceiro autorizou a venda dos produtos que expôs no Campo de Março, revertendo o valor de cerca de \$850 em favor do Liceu de Artes e Ofícios (*Gazeta da Tarde*, 22 ago. 1889). Pouco antes do encerramento da grande festa, foi divulgada a notícia da queda da última monarquia da América Latina. No dia 16 de novembro de 1889, o governo provisório publicava a seguinte nota na *Gazeta de Notícias*:

Concidadãos – o povo, o exército e a armada nacional, em perfeita comunhão de sentimentos com os nossos concidadãos residentes nas províncias, acabam de decretar a deposição da dinastia imperial, e consequentemente a extinção do sistema monárquico repre-

sentativo. Como resultado imediato desta revolução nacional, de caráter essencialmente patriótico, acaba de ser instituído um governo provisório, cuja principal missão é garantir com a ordem pública a liberdade e os direitos dos cidadãos.

A lista dos premiados na exposição foi publicada apenas no dia 25 de junho de 1891 no jornal *Gazeta da Tarde*. Em 7 de setembro, a comissão central da mostra brasileira preparatória da Universal de Paris convidou os expositores do Brasil que haviam sido escolhidos pelo Tribunal da Exposição Universal de Paris a comparecer, na presença do governo, ao Liceu de Artes e Ofícios para receberem os prêmios conferidos. No ano seguinte, a França promoveu uma nova mostra da qual o Brasil não participou.

Ao se analisar a vida de João dos Santos no Rio de Janeiro alguns anos após sua chegada, observa-se a construção de uma trajetória visando ao reconhecimento e, sobretudo, à absoluta integração à sociedade local. Como parte da política de boas relações, enviava mimos às redações dos jornais – cartões de boas festas e folhinhas-calendário da Rabeca de Ouro. A publicação dos integrantes da nova diretoria do Clube Sinfônico, em agosto de 1894, documenta esse processo:

Reuniu-se em sessão extraordinária esta associação musical de amadores. Foi eleita a seguinte diretoria: Victor Godinho, presidente; Ataulfo de Paiva, diretor secretário; João Bruno, diretor tesoureiro; João dos Santos Couceiro; diretor de concertos. Comissão de contas: Luiz Felipe da Costa, Henrique de Lima, Tenente Eduardo de Bezerra. (*O Paiz*, 25 ago. 1894).

Couceiro também envolveu-se com instituições de ensino. Em 1888, o vencedor da medalha de ouro do Conservatório de Música recebeu uma rabeça feita pelo artesão (*Gazeta da Tarde*, 12 dez. 1888). Em dezembro de 1889, foi realizada uma solenidade de distribuição de prêmios aos alunos que se destacaram na Academia de Belas-Artes e no Conservatório de Música, contando com a presença do ministro do Interior, de diretores, de membros da congregação e do público geral. A melhor aluna de violino, Tereza Julia Bastos, ganhou o prêmio Condessa d'Eu, inicialmente denominado Princesa Imperial Isabel, instituído por João dos Santos Couceiro. Nesse ano, o instrumento oferecido por Couceiro havia sido fabricado em Turim, em 1755, por Giovanni Baptista Guadagnini, discípulo de Antonio Stradivari (*Gazeta de Notícias*, 30 dez. 1889). Alguns anos mais tarde, o empresário publicou o anúncio da venda de três violinos de manufatura célebre em seu estabelecimento na rua da Carioca: *Stradivarius, Guarnerius e Bergonzi* (*O Paiz*, 25 jun. 1894).

O envolvimento em ações beneficentes foi uma marca na trajetória de João dos Santos, então sócio benemérito da Sociedade Propagadora das Belas-Artes e da Sociedade Portuguesa de Beneficência. Dentre as atividades que apoiou, deve-se ressaltar a doação de 30\$000 para a grande e última homenagem ao recém-falecido Carlos Gomes, na qual era esperada uma quantidade numerosa de cidadãos – para tanto, pediu-se ao governo que todos os empregados das repartições públicas e oficinas das cidades do Rio de Janeiro e de Niterói fossem dispensados do ponto (*Gazeta da Tarde*, 18 out. 1896).

Houve muitas outras ações beneméritas por parte de João dos Santos, como o oferecimento da renda do concerto realizado no Cassino Fluminense, em 23 de julho, para a reconstrução do edifício do Liceu de Artes e Ofícios (*Gazeta de Notícias*, 8 dez. 1893); a autorização para a venda dos produtos que expôs no Campo de Marçó, cujo resultado, cerca de \$850, também foi dado ao Liceu (*Gazeta da Tarde*, 22 ago. 1889); a doação dos instrumentos musicais necessários à abertura da Academia Livre de Música, estabelecimento de ensino localizado no edifício do Liceu de Artes e Ofícios (*O Paiz*, 16 fev. 1897); a realização de vários concertos, no Cassino Fluminense, em benefício da Sociedade Amante da Infância e dos Pobres, nos quais tomaram parte a orquestra de bandolins formada por suas alunas: “Realiza-se hoje às 8h30 da noite, no Cassino Fluminense, o magnífico concerto organizado pelo professor João dos Santos Couceiro em benefício da Sociedade Amante da Infância e dos Pobres. A orquestra de bandolins é formada por 70 amadores e amadoras” (*O Paiz*, 2 ago. 1898).

O número de componentes dessa orquestra chama a atenção, revelando a intensa atividade de Couceiro como divulgador do bandolim, instrumento para o qual provia repertório por meio da adaptação de obras escritas originalmente para o violino. A ideia de montar o grupo foi movida pelo desejo de propagar o aprendizado da música, especialmente pela difusão daquele instrumento, iniciativa que já tinha sido alvo das críticas de Leopoldo Miguez. Em artigo intitulado “Alguns professores do Instituto Nacional de Música e João dos Santos

Couceiro”, publicado no jornal *O Paiz*, em 6 de junho de 1892, Couceiro se defende:

No meu artigo de ontem, não disse que o sr. secretário não trabalhava, mas neguei os merecimentos musicais dele. Nem o sr. Miguez nem os professores desmancharam minhas palavras com suas declarações. Disse que aquele secretário não entende nada de música e que nos países civilizados se tem artistas de merecimento para cumprir aquelas funções. Pelas declarações do sr. Miguez vejo que seus artigos contra o bandolim são devido a suas inspirações. E nunca mais me atreverei a discutir com quem possua argumentos de tanta valia.

Couceiro participou como músico e, sobretudo, organizador de inúmeros concertos: apresentações no Clube da Gávea; no salão do Liceu de Artes e Ofícios; em sessão solene comemorativa do 33º aniversário da Sociedade Propagadora das Belas-Artes; no Clube do Engenho Velho; no salão do Conservatório de Música; no salão da *Société Française de Gymnastique*; além de numerosos recitais no Cassino Fluminense, num dos quais a orquestra foi constituída por 40 senhoras ao bandolim, duas bandolas (Gastão Pereira de Souza e Sathaniel Francisco de Campos), quatro violoncelos (Justa Leite da Silva, Luiz Candido de Figueiredo, João Villares e Augusto da Rocha), um contrabaixo (Desidério Pagani), 13 violões (Elise Signoret, Maria Ribeiro Alves Casaes, Alfredo Imenes, Carlos Graça, Joaquim Francisco dos Santos, José Antonio da Silva, Agnelo Mario Carneiro, Nicolao Rosa Cavalier, Arlindo Lopes de Castro, Felix Leite,

Constantino Silvério, Antonio José Ferreira de Araújo e Januário Sampaio) e castanholas executadas por seu filho, Alfredo dos Santos Couceiro (*O Paiz*, 28 set. 1899). Importante observar a participação do jovem violonista Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), que se tornaria o famoso Quincas Laranjeiras, grande mestre do violão em princípios do século XX.³⁰

Nesse mesmo ano, estava sendo organizada a grande Exposição Artística Industrial Fluminense de 1900, promovida pela Sociedade Propagadora das Belas-Artes, em comemoração ao quarto centenário do Brasil. A *Gazeta da Tarde* noticiou o evento, realizado no salão de honra do Liceu de Artes e Ofícios, onde foi feita a distribuição dos prêmios aos expositores. A solenidade foi dividida em três momentos, e Couceiro participou também como musicista:

Abertura pelo presidente da sociedade;
Distribuição de prêmios aos expositores;
Grande concerto vocal e instrumental sob a regência do maestro João dos Santos Couceiro. (*Gazeta da Tarde*, 13 maio 1900).

João dos Santos levou seus instrumentos a uma última exposição, realizada em São Luís, entre os meses de abril e dezembro de 1904.

30. Para mais informações, ver Marcia Taborda: *Violão e identidade nacional*.

A lista de participantes do evento é uma importante contribuição para futuros trabalhos sobre a luteria brasileira, notadamente a localizada em São Paulo. Podemos observar a quantidade de nomes de origem estrangeira, especialmente italiana, o que aponta para os novos caminhos da fabricação de instrumentos: o artesanato português, característico do século XIX, cedeu lugar, no século XX, aos artesãos italianos. Estes últimos foram responsáveis pelo estabelecimento de fábricas voltadas para uma produção vultuosa, na qual se destacaram os nomes Gianini, Di Giorgio e Del Vecchio.

Os instrumentos da loja A Rabeca de Ouro

Pelas diversas notas publicadas nos jornais da época, percebe-se que Couceiro era uma pessoa de ação, dono de uma personalidade criativa e batalhadora. Algumas invenções foram atribuídas a ele no artigo publicado em *O Paiz* em 6 de junho de 1892: os cavaletes móveis de *Dien*, um aparelho a ser aplicado sobre as cordas do violino para melhorar a emissão de sons agudos que passou a ser utilizado por profissionais e amadores; a barra harmônica, “espécie de barra de aço que aumenta a ressonância, prolongando infinitamente o som”, recurso utilizado na manufatura de violões e guitarras (*Gazeta de Notícias*, 31 maio 1880); a “rabeca surda”,³¹ instrumento destinado ao estudo, cujas características foram

31. Optamos por manter no texto a denominação de época para o violino, que era chamado rabeca.

assim comentadas: “O violino surdo do Couceiro tem o contorno exterior completamente igual ao da rabeca ordinária e a sua sonoridade, que representa a intensidade do pianíssimo, com três p p p, é suave, agradável e satisfaz absolutamente o entusiasmo solitário do principiante” (*O Paiz*, 6 jun. 1892). Vale ressaltar ainda a criação da harpa eólia, descrita como um instrumento que produz som sem o auxílio de um tocador ou de qualquer mecanismo: um prisma trapezoidal de madeira, com seis a oito cordas paralelas, pouco tendidas e afinadas em uníssono, que deveria ser colocado em lugares onde houvesse corrente de ar.

Em 1888, uma matéria publicada na *Gazeta da Tarde* sobre a Indústria Nacional fornece informações importantes sobre os instrumentos de sua fabricação.

Fomos convidados a visitar a fábrica de instrumento de cordas do sr. Couceiro, que atualmente tomou grande desenvolvimento. Há cerca de 16 anos apenas se fabricavam no Rio de Janeiro as violas conhecidas pelo nome de violas da roça e alguns violões, se bem que em diminutíssimo número [...]. Tem-se ali fabricado rabecas, em que hão tocado nossos mais notáveis violinistas, e no que respeita guitarras, violões e bandolins, são os daqui tão bons como os melhores que nos vem do estrangeiro. Entre os instrumentos agora expostos neste estabelecimento vimos violões e guitarras delicadamente marchetados e nos quais se nota a invenção da barra harmônica, espécie de vara de aço que aumenta a ressonância, prolongando infinitamente o som. (*Gazeta da Tarde*, 31 maio 1888).

Essa nota é muito informativa, já que, pela primeira vez, encontramos a denominação “viola da roça”, que provavelmente veio a ser substituída por “viola caipira”. Mais interessante ainda é a informação de que esses instrumentos eram os mais produzidos na oficina de Couceiro, até 1888, “chegando a satisfazer encomendas de 25 dúzias por mês”, número verdadeiramente espantoso. A queda no uso da viola deu-se, segundo a matéria, em decorrência do abolicionismo, “por uma excentricidade curiosa, a liberdade dispensou a música: depois da abolição da escravatura, a roça não deu mais consumo às violas de pinho branco”. É um precioso depoimento, que demonstra a permanência do uso da viola nas classes populares do Rio de Janeiro ainda por longo tempo após a introdução do violão na sociedade carioca.³²

Nos anúncios, a loja A Rabeca de Ouro divulgava a confecção de violoncelos, contrabaixos, rabecas, violões, cavaquinhos, guitarras, bandolins, bandurras e violas. Em matéria sobre a exposição retrospectiva do Centro Artístico, na qual foram expostos os instrumentos do Instituto Nacional de Música, foi noticiado que Couceiro apresentou o primeiro bandolim feito por ele em 1882. Embora não tenhamos quaisquer depoimentos sobre o manejo de suas violas, a produção de rabecas de João dos Santos foi avaliada e comentada pelos melhores instrumentistas, críticos e especialistas do período. O violinista Pereira da Costa apresentou-se com uma rabeca

32. Estas informações foram dadas por Ferreira da Rosa no livro *Rio de Janeiro em 1900: visitas e excursões*, 2. ed, p. 231.

fabricada na oficina de Couceiro, feita exclusivamente de madeiras brasileiras, sobre a qual opinou:

A rabeça possui grande qualidade de som e, ao mesmo tempo, muita suavidade, apesar de ser nova. A quarta corda é magnífica, notando-se, na passagem de uma corda para a outra, muita igualdade. A sua rabeça pode competir com as melhores que nos fornecem os grandes estabelecimentos modernos da Europa.

O mesmo instrumento foi avaliado por Luigi Elena, Carlo Muratori, José White e pelo crítico Alfredo Camarate, que publicou matéria ressaltando as diversas qualidades do artesanato de Couceiro, de sua produção e de sua loja. Sobre seu trabalho de restauração, informou:

Tem feito muitos melhoramentos em vários instrumentos, melhorando os que chegam ao país e dando melhor qualidade de som e acústica para eles, e depois na qualidade de restaurador e concertos é artista excepcional. Instrumentos antigos e “doentes” têm em Couceiro seu remédio. Um exemplo disso é o violino que foi oferecido ao rabequista José White, este violino se apresentava surdo na quarta ou terceira corda; ele descobriu que o violino tinha um parafuso preso no braço, como um remendo onde este já fora quebrado. Assim, com toda sua técnica e teoria deu o diagnóstico, não deu um remédio, mas um paliativo. Estudou em autores antigos e chegou à conclusão de que um parafuso de madeira deveria substituir o de ferro, para melhorar o problema do instrumento. José White ao experimentar o instrumento disse que não havia

melhor a fazer, estava perfeito na sua qualidade de som. Assim fica claro o porquê de os instrumentos que este estabelecimento têm produzido estarem ganhando prêmios internacionais e nacionais em exposições. (*O Paiz*, 6 jun. 1892).

Em 1895, Couceiro expôs seus instrumentos no Cassino Fluminense. Apresentou bandolins, bandurra, guitarra portuguesa, guitarra espanhola (ou violão brasileiro), duas rabecas com seis arcos e uma viola clássica [sic], o que trouxe ao articulista “recordações da nossa infância: a memória dos fados campistas em nossa terra, em muitos dos quais tomamos parte proeminente até a idade de 16 anos”. O texto merece ser reproduzido na íntegra, por conta da riqueza de informações:

O hábil artista fabrica os seus instrumentos com o cedro, jacarandá e peroba revessa do Brasil, importando pinho-veneza para a tábua de harmonia, quando não se serve para esse fim do cedro brasileiro. O pinho comum da Europa antigamente na confecção dos machetes, expressão ínfima das violas, cujas cordas de arame emitem som metálico e fanhoso. As violas também de pinho, e cordas da mesma espécie, são maiores, de som mais forte e uma legenda nos fados rasgados da roça. Apareceram as guitarras portuguesas com 12 cordas de arame, que, na fábrica Rabeca de Ouro se fazem de *érable* (bordo em português) ou das madeiras acima indicadas. As guitarras espanholas, em tudo semelhantes aos violões brasileiros, compõem-se de seis cordas, sendo três de tripa e três de seda cobertas de fio galvanizado. [...] Os bandolins

são pequenos e preciosos; vão bem nos dedos das moças; o som, porém, não tem o volume e o aveludado do poético violão nacional nem da guitarra andaluza introduzida na Espanha pelos árabes, povo de imaginação e de coração. Vimos da mesma fábrica: bandurras, tipo castelhanos, de 12 cordas, em seis pares, de tripa de seda. O digno e laborioso professor fabricou uma rabeca, no ano de 1872, de madeira estrangeira; outra em 1875, de cedro, jacarandá e peroba, para a exposição universal do ano seguinte, em Filadélfia; e uma terceira das mesmas madeiras, para a exposição internacional de Paris no ano de 1889, na qual lhe coube uma medalha de prata. Esta faz parte do Museu do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. As outras, e respectivos arcos, tangidos pelo simpático violinista, estão à vista na vitrine da atual exposição industrial. Nasceu no seu engenho artístico a ideia de introduzir nos bojos dos bandolins uma vara metálica no intuito de reforçar o som, e ao mesmo tempo de o tornar menos estridente, ou mais suave, que o som do mesmo instrumento napolitano.

Os instrumentos de cordas que acabamos de descrever sumariamente são guardados em capas de seda, com pinturas do sr. Julião Machado, o artista do Jornal Cigarra. (*Gazeta da Tarde*, 30 nov. 1895).

O texto informa ainda que A Rabeca de Ouro contava com seis operários (todos alunos de Couceiro), sendo cinco fabricantes de instrumentos e um lustrador. Anúncio publicado no jornal *O Paiz*, que tentava localizar portugueses no Rio de Janeiro, revelou o nome de alguns desses operários:

Portugal – Para assunto de família urgente, precisa-se saber o paradeiro de Joaquim e Jacinto Ribeiro Pinto Guimarães e de seu filho Horácio, que moraram em agosto de 1888 na rua General Câmara nº 192. Trabalhavam pelo ofício de polidor e estofador. Dirijam-se a rua da Carioca 42, a João dos Santos Couceiro. (*O Paiz*, 1 jul. 1892).

Em 1900, Couceiro solicitou ao diretor do Instituto Nacional de Música, Leopoldo Miguez, uma avaliação da sonoridade de um violino de sua fabricação (*O Paiz*, 11 maio 1900): “Tenho a satisfação de submeter à criteriosa avaliação de S.S. o violino fabricado por mim e destinado à Exposição Artística Cultural Fluminense. Com elevado apreço me subscrevo – V.S. amigo atento e obrigado – João dos Santos Couceiro”. A avaliação foi publicada no mesmo periódico.

9 de maio de 1900. Atendendo ao pedido de apreciar o violino, é com satisfação que venho manifestar minhas impressões. Após minucioso exame, vi linhas perfeitas, proporções exatas, tampo harmônico, bastante flexível, são qualidades que tornam este teu novo violino bastante agradável. Volume igual em todas as cordas, passou por várias experiências sonoras, sempre respondeu perfeitamente, não apresentando defeitos sonoros que se apresentam na maior parte dos violinos fabricados atualmente. Minhas felicitações. Leopoldo Miguez. (*O Paiz*, 11 maio 1900).

Nesse mesmo mês, o artesão ofereceu um bandolim à rainha de Portugal, por intermédio do general Francisco

Maria da Cunha, representante da coroa portuguesa no Brasil. Segundo descrição publicada no jornal *O Paiz*, o instrumento era todo feito de jacarandá, com filetes de metal príncipe, artisticamente incrustado de madrepérola e casco de tartaruga e com um escudo de prata na base do tampo harmônico contendo a inscrição “longe da pátria mais se apura um coração português”. O objeto foi acondicionado em uma caixa de couro em cima da qual havia um losango de prata com as armas brasileiras e portuguesas. Essa caixa foi guardada em uma outra de vinhático e entregue ao general Cunha, que a enviou à soberana. “Enviando o belo mimo ao general Cunha, o sr. Santos Couceiro endereçou-lhe o seguinte ofício”:

Rio de Janeiro, 23 de maio de 1900 – Exmo. sr. General Francisco Maria da Cunha – curvado de respeito e de distinta consideração à ilustre pessoa de V. Ex.. Tenho a subida honra de depor nas mãos de V. Ex. o bandolim que fiz para a exposição Artístico-Industrial Fluminense, comemorativa do 4º centenário da descoberta do Brasil e que, como testemunho da sincera e íntima veneração pela augusta rainha de Portugal, dediquei a magnânima, generosa e angélica soberana que abrihanta e felicita a minha pátria. Pedi e peço perdão à sua majestade, para oferecer-lhe a humilde prova de meu labor artístico, solicitando a V. Ex. a graça de o fazer chegar à presença de sua majestade. Reverente, beijo as mãos de V. Ex.. João dos Santos Couceiro. (*O Paiz*, 24 maio 1900).

As matérias publicadas na época revelam a variedade de detalhes na confecção de alguns instrumentos e

ção ricas informações sobre as madeiras utilizadas. Em 1901, o quarteto de instrumentos de arco pertencente a João dos Santos Couceiro e premiado na Exposição de Paris foi oferecido ao violoncelista Luiz Figueiredo e executado em recital público (*A Gazeta*, 21 jun. 1901). No jornal *A Notícia*, de 23 de janeiro de 1902, foi publicado um artigo sobre os instrumentos que Couceiro levaria à mostra de São Luís nos Estados Unidos. Eram três violões, cujos tampos harmônicos foram decorados com pinturas feitas por H. Bernardelli:³³ um violão espanhol, um violão caipira e um violão baixo, instrumento que mereceu especial atenção pela originalidade da pintura e pelo tamanho grande. O artigo descreve ainda uma rabeça fabricada, em 1888, com madeiras do país. O tampo de harmonia era de cedro da Bahia; o fundo, os lados e o braço, fabricados com peroba revessa de Campos; o teclado, o estandarte e as cravelhas de ébano tinham sido feitos com madeira do Pará. “Todo esse mimo, de grande valor artístico, onde a beleza da execução rivaliza com a preciosidade das madeiras, teve a sua recompensa no prêmio obtido na grande Exposição Universal de Paris de 1889” (*A Notícia*, 23 jan. 1902).

A partir de informações divulgadas nos periódicos cariocas, foi possível elaborar uma breve lista de instrumentos feitos na oficina de Couceiro, com alguns detalhes de manufatura.

33. Membro de uma família de artistas, Bernardelli (1858-1936) era pintor, desenhista e foi professor da Escola Nacional de Belas-Artes entre os anos de 1891 e 1905.

Instrumento	Madeira / Acabamentos	Preço
Bandolim	Simples, de cedro ou jacarandá	50\$
Bandolim trabalhado	Tipos <i>d'érable</i> e de nossos lenhos, todo feito de jacarandá, com filetes de metal príncipe incrustados de madrepérola e casco de tartaruga	300\$ a 600\$
Bandurra	Tipo castelhano, 12 cordas de tripa de seda em seis pares	
Cavaquinho	Pinho comum, cordas de arame	
Guitarra portuguesa	<i>Érable</i> (bordo português), 12 cordas de arame	
Viola da roça	Pinho branco, cordas de arame	
Violão brasileiro	Três cordas de tripa e três de seda cobertas de fio galvanizado	20\$ a 150\$
Violão caipira	Exposto nos EUA, decorado com pintura feita por H. Bernardelli	
Violão espanhol	Exposto nos EUA, decorado com pintura feita por H. Bernardelli	

Violão baixo	Exposto nos EUA, decorado com pintura feita por H. Bernardelli	
Violino	Madeiras brasileiras: tampo de cedro da Bahia; fundo, lateral e braço de peroba revessa de Campos; teclado, estandarte e cravelhas de ébano do Pará	
Violino 1872	Madeiras estrangeiras	
Violino 1875	Cedro, jacarandá e peroba. Um foi apresentado nos EUA e outro feito com as mesmas madeiras em Paris. O de Paris (medalha de prata) pertenceu ao Instituto Nacional de Música, cujo acervo musical foi incorporado ao Museu Delgado de Carvalho	

Integrado à sociedade carioca como artesão, professor de bandolim e organizador de apresentações, João dos Santos passou a ser membro ativo da comunidade portuguesa estabelecida no Rio de Janeiro. Casou-se com Eduarda Augusta de Andrade Couceiro. Faleceu em 1905, suicidando-se no cemitério de São Francisco Xavier – segundo consta, por ter sido intimado a retirar sua loja do endereço em que estava estabelecido por tantos anos. Deixou dois filhos, um dos quais Alfredo Coucei-

ro, que manteve a loja A Rabeca de Ouro em funcionamento por alguns anos. Documento do juízo da pretoria cível do Distrito Federal, do dia 6 de junho de 1918, informa que Alfredo dos Santos Couceiro, “nascido nesta capital na rua Buenos Aires, nº 30, em 3 de agosto de 1889, filho de João dos Santos Couceiro e de Eduarda Augusta de Andrade Couceiro, não tendo sido registrado em tempo hábil, vem respeitosamente pedir à V. Excia. mandar registrá-lo nesta pretoria”.

Anúncio publicado em 10 de setembro de 1905 informa da inauguração de A Rabeca de Ouro no novo endereço da rua da Carioca, nº 61 (provisoriamente no nº 31), negócio de Alfredo dos Santos Couceiro e irmão (*A Notícia*, 10 set. 1905).³⁴ Encontramos divulgação da atividade da loja até o ano de 1911.

A Rabeca de Ouro instaurou uma tradição de nomes de estabelecimentos musicais e de sociabilidade ainda vigente no Rio de Janeiro. No século XIX, surgiu a loja Ao Cavaquinho de Ouro; em seguida, À Guitarra de Prata (fechada em 2014); e, posteriormente, Ao Bandolim de Ouro, ainda em funcionamento no centro da cidade.

O trabalho de Couceiro teve grande reconhecimento do ponto de vista técnico, com críticas nos periódicos locais que atestam a qualidade de seus instrumentos. Apesar da grande e variada produção de sua oficina, podemos atestar, atualmente, a preservação de apenas dois instrumentos: um violino sob os cuidados do Museu Del-

34. Não foi possível obter informação sobre o irmão de Alfredo; em um anúncio publicado pela Cooperativa de joias e relógios (outubro de 1910), aparece o nome de Eduardo dos Santos Couceiro.

gado de Carvalho e um bandolim pertencente ao professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Paulo Sá. É de se lamentar que de sua enorme produção de violas e violões não tenha sobrevivido qualquer exemplar.

As decorrências do trabalho de Couceiro são difíceis de atestar. Seu filho Alfredo vendeu a loja A Rabeca de Ouro e, segundo depoimento de familiares, dedicou-se à carreira diplomática; do ponto de vista material, quase nada restou de sua produção. Como uma luz para estudos futuros, ressaltamos a prática musical conimbricense com a presença de grandes grupos de executantes que compõem as chamadas Tunas, como uma possível influência na variedade da manufatura de instrumentos e difusão de uma organologia específica que aqui teria se aclimatado e produzido frutos. Dentre estes, indagamos se o violão baixo apresentado por Couceiro teria influenciado a admissão do violão de sete cordas na música popular brasileira, cuja origem ainda não pode ser atestada.

Do ponto de vista social, ao contrário da trajetória do grande número de artesãos violeiros estabelecidos em locais de comércio popular, espaços marcados por degradação e pobreza, em ruas que, em geral, abrigavam prostíbulos, Couceiro conseguiu ascender. Em função da variedade de seus atributos musicais e, sobretudo, da constituição de uma respeitada loja de música, tornou-se um empresário de sucesso e empreendeu uma trajetória social que lhe permitiu a interlocução com as mais respeitadas instituições e os principais representantes da sociedade musical carioca do período.

O quase anonimato de um ofício

Quase todos os violeiros estabelecidos no Rio de Janeiro no século XIX permaneceram na condição de representantes de um ofício socialmente pouco valorizado. Isso dificultou a possibilidade de documentação da atividade de muitos deles, o que só se tornou minimamente possível com uma detalhada busca nos periódicos cariocas da época, assim como na documentação encontrada no Arquivo Nacional. Há ainda muita investigação a ser feita neste campo – que constitui um verdadeiro desafio ao pesquisador. Trabalhamos no sentido de elaborar pequenos verbetes que possam estabelecer um primeiro passo ao desenvolvimento posterior do tema. Algumas informações coletadas sobre esses artesãos:

Antonio Machado Lourenço – Natural da Ilha Terceira, chegou ao Rio de Janeiro, em 1837, aos 32 anos, solteiro, proveniente da barra de Lisboa, declarando a ocupação de violeiro. Era um homem de baixa estatura, cor clara, nariz e boca regulares, olhos azuis, cabelos castanhos e barba. Estabeleceu residência na rua dos Latoeiros, nº 59 – térreo. Em 1851, anunciou sua oficina no *Almanak Laemmert*, na rua de São Pedro, nº 91, transferindo-se, na década de 1860, para o nº 98. Manteve os anúncios da oficina entre os anos de 1851 e 1862. Em março de 1906, Antonio Machado Lourenço Filho, artista/comércio, filho de Antonio Machado Lourenço e Ludovina Cândida, nascido em 28 de setembro de 1874, solicitou autorização para casar-se. Não é possível afirmar tratar-se do filho do artesão.

Antonio de Souza Franco – As informações sobre ele vêm da nota sobre seu testamento publicada na *Gazeta de Notícias* em 23 de janeiro de 1889. Filho de Antonio de Souza Franco e Mariana Eusébio, foi batizado na freguesia de Fonte Bastarda, cidade de Angra, na Ilha Terceira. Casou-se com Fortunata Cândida de Assis Franco e não tiveram filhos. Em 1865, passou a divulgar sua oficina no *Almanak Laemmert*, situada inicialmente na rua do Sabão, nº 193 e, posteriormente, transferida para a rua General Câmara, nº 175. Outro anúncio informa, no entanto, que, desde 1861 (a 1888), seu negócio estava estabelecido na rua do Sacramento, nº 21, onde também mantinha depósito de violas e violões e recebia encomendas de trabalhos feitos por ele e por outros artistas. Faleceu em 21 de janeiro de 1889, no hospital da Penitência, tendo feito e aprovado seu testamento em 18 de janeiro, no qual declara que sua mulher estava recolhida em um asilo, “por sofrer das faculdades mentais”. Antonio pediu que seu enterro fosse simples e que fosse rezada uma missa por sua alma no sétimo dia de seu falecimento. Seu amigo Manoel Joaquim da Silva Braga, nomeado testamentário, inventariante de seus bens, curador da pessoa e dos bens de sua mulher, marcou o prazo de um ano para prestação de contas do testamento. O montante inventariado de acordo com a avaliação de seus bens foi de 903\$000 rs. Manoel da Silva Braga, a quem Antonio devia a quantia de 200\$000, foi instituído herdeiro dos bens de sua meação, sob condição obrigatória de dar à sua mulher a pensão mensal de 6\$ no último dia de cada mês. O débito do inventariado ao inventariante, segundo a verba orçamentária constante dos autos, era de 1\$640,190 rs, havendo, conseqüentemente, um débito

contra o espólio e a favor do inventariante. O testamento encontra-se no Arquivo Nacional, bastante danificado.

Antonio José de Sampaio – Sabemos de sua chegada ao Rio de Janeiro pela movimentação de portugueses no Brasil. Apesar de poucos dados, foi possível apurar que registrou-se em setembro de 1837, quando tinha 11 anos. Passou a anunciar, em 1848, no *Almanak Laemmert*, sua oficina estabelecida na rua de São Joaquim, nº 11. Nada mais foi possível averiguar.

Clemente da Costa Dias – Natural do Porto, chegou ao Brasil, em 1829, com 28 anos. Era casado e foi descrito como um homem de cor clara, nariz e boca regulares, olhos pardos, bastante barba e pele bexigosa. Estabeleceu-se na rua da Prainha, nº 146, sobrado, e declarou como ocupação a marcenaria. Publicou o endereço de sua oficina unicamente em 1847, à época na rua da Prainha, nº 50, anunciando-se como violeiro. Em 10 de abril do mesmo ano, a Secretaria de Polícia da Corte informou haver despachado para Porto Alegre um cidadão português de nome Clemente da Costa Dias. Nada mais foi possível saber sobre ele.

Domingos Moreira Cardoso – Seu registro é o mais antigo até então encontrado na lista de movimentação dos portos com a ocupação de violeiro. Chegou ao Rio de Janeiro em 1825, procedente do Porto. Tinha 37 anos e era casado. Descrito como um homem de baixa estatura, cor clara, rosto redondo, cabelos pretos, olhos pardos e com bastante barba. Um segundo registro informa de

seu regresso, em 1834, e que, à época, estava estabelecido na rua do Cano, nº 113.

Francisco Garcia de Andrade (1864-1827) – Nasceu na Ilha do Faial em 3 de dezembro de 1864 e veio para o Brasil com 13 anos. Ao chegar, empregou-se numa fábrica de violas de um conterrâneo de nome Linhares, situada na rua Estreita de São Joaquim. Pouco depois, passou a trabalhar para os irmãos Couceiro, fundadores da loja A Rabeca de Ouro. Em 1889, instalou na rua da Carioca, nº 92, a fábrica de instrumentos denominada Ao Cavaquinho de Ouro; em setembro de 1905, em função das obras de alargamento da rua da Carioca, a loja foi transferida para a rua da Alfândega, nº 168-A, ocasião em que foi realizada uma grande festa de inauguração. Posteriormente, a fábrica foi transferida para a rua Uruguaiana, nº 137, tendo se tornado ponto de encontro dos músicos cariocas. A partir de 1900, enfrentou um longo litígio com a Sociedade Anônima de Gás, cuja documentação se encontra depositada no Arquivo Nacional. Envolveu-se em atividades beneficentes da colônia portuguesa, integrando instituições como o conselho da Associação Beneficente à Memória d'El-rei d. Luís I, a Sociedade de Socorros Mútuos Luiz de Camões, da qual era procurador. Participou, ainda, da Associação Socorros Mútuos Memória à Esther de Carvalho; da Tuna Club Comercial; do real Centro da Colônia Portuguesa; da Fraternidade dos Filhos da Lusitânia e da Federação Espírita Brasileira – também integrada por Fred Figner, fundador da casa Edison. Com o falecimento de Francisco Garcia de Andrade em 7 de fevereiro de 1927, a propriedade da loja passou para seu

sobrinho Alvaro Cortez de Andrade. Nascido, em 1888, na cidade de Leiria em Portugal, Alvaro era filho de uma pernambucana. Em 1893, veio com a família para o Rio de Janeiro. Após um período de residência em Portugal, estabeleceram-se, posteriormente, no Amazonas, para regressar definitivamente ao Rio em 1917.

João Pedro Alves da Fonseca – Em 1854, publicou pela primeira vez, no *Almanak Laemmert*, o endereço de sua oficina, então situada na rua de São Pedro, nº 98. No ano seguinte, transferiu-se para a rua de São Joaquim, nº 26, onde permaneceu até 1878, quando a oficina passou às mãos de José Raphael da Costa. Ainda em 1878, anunciando-se como violeiro, deslocou-se para a rua Senador Pompeu, nº 29. No ano seguinte, constituiu nesse mesmo endereço um novo negócio, em sociedade com os irmãos João Marcos e Francisco Surcin: a Surcin, Irmão e Fonseca, supostamente uma serraria a vapor. Membro da colônia portuguesa, João Pedro tem o nome na lista de contribuintes do Asilo da Infância Desvalida de Portugal, promovida pela comissão central, eleita pelos portugueses residentes no Rio de Janeiro, reunidos no Gabinete Português de Leitura em 13 de julho de 1862. Alguns anos mais tarde, João Pedro assinou também a lista para a escola doméstica de Nossa Senhora do Amparo, em Petrópolis, ambas com a contribuição de 5\$000. Em novembro de 1872, Pedro Surcin apresentou uma denúncia contra João Pedro no juízo de direito do 4º Distrito Criminal, acusando-o de injúria, num processo que teve longo desdobramento. O documento está no Arquivo Nacional.

Joaquim Carneiro da Silva – O documento de chegada, com data de 1839, revela que era um rapaz de 13 anos, natural do Porto, de estatura pequena, cor clara, nariz afilado, boca regular e olhos pardos. Declarou residir na rua da Vala, nº 55, e ser caixeiro. Não podemos afirmar tratar-se do violeiro que divulgou, no *Almanak Laemmert*, sua oficina situada na rua de São Pedro, nº 109, durante os anos de 1856 e 1857.

José Alves de Carvalho – Atuou como artesão violeiro por mais de 40 anos, inicialmente trabalhando na rua de São Joaquim, nº 50, depois passando para o nº 42 da mesma rua. O primeiro anúncio de sua oficina data de 1845 e o último foi publicado em 1886. Em 1847, a *Gazeta Oficial do Império do Brasil* apresentou uma lista de residentes, o que revelou que o violeiro tinha então 38 anos, era casado e vivia na freguesia de Santa Rita. Em 1851, entrou com um processo de cobrança de dívida contra Joaquim Pereira da Cunha, documento que consta do acervo do Arquivo Nacional.

José de Barros Casal – Passou a anunciar sua oficina situada na rua de São Pedro, nº 108, em 1856 (inicialmente uma sociedade com João Vieira Brazão: Casal e Brazão). Manteve os anúncios até o ano de 1869, mas, desde 1867, não mais atuava junto a Brazão. José de Barros Casal era português, casado, tinha ao menos um filho e era tesoureiro da loja maçônica Firme União do Grande Oriente do Brasil. Em 1859, publicou no *Correio Mercantil* o seguinte anúncio: “José de Barros Casal, com loja e oficina de violeiro na rua de São Pedro, nº 108, faz

ciente a todos os seus fregueses que lhe deram instrumentos para consertar que os devem buscar no prazo de 15 dias, a contar da data de 20 do corrente mês. Findo este prazo não se atende à reclamação alguma”.

José Francisco de Sousa Monteiro – Saiu do Porto, em 1830, aos 24 anos. Era um homem de estatura ordinária, olhos azuis, cabelos pretos, barba regular e sardento. Na lista de movimentação dos portos, sua ocupação consta como de violeiro. Chegando ao Rio de Janeiro, estabeleceu sua oficina na rua dos Latoeiros, nº 115. O jornal *Correio Mercantil* de 13 de outubro de 1830 publicou a seguinte nota: “Roga-se ao sr. José Francisco Monteiro, violeiro, chegado da cidade do Porto, queira chegar ao botequim da praça do Peixe, nº 11, falar com seu mano João Francisco Monteiro ou anunciar por esta folha para ser procurado”. O anúncio publicado por seu irmão, que já vivia na cidade, reitera os vínculos de parentesco responsáveis pela vinda de tantos portugueses ao Brasil; demonstra ainda que o espaço casa/oficina era, no âmbito da pequena produção, partilhado.

No ano seguinte, no mesmo periódico, o artesão publicou uma nota comunicando a mudança de endereço de seu negócio:

José Francisco de Souza Monteiro, artista de violas, violões, guitarras e rabecas, morador na rua dos Latoeiros, nº 115, agradece por este meio a todos os seus fregueses o obséquio, que lhe têm feito, utilizando-se do seu préstimo; e igualmente tem a honra de participá-lhes a transferência de sua morada para as casas nº 99

na mesma rua, onde continua a vender e consertar por cômodos preços os mencionados instrumentos, e juntamente cordas competentes. (*Correio Mercantil*, 26 set. 1831).

É possível concluir, também, que João não se dedicava à produção de instrumentos. Alguns anos mais tarde, ele informou que, tendo falecido seu irmão José Francisco de Souza Monteiro, com loja de violeiro na rua dos Latoeiros, nº 78, “participa aos seus fregueses que tenham algum concerto na dita loja, queiram no prazo de oito dias depois da publicação deste procurá-lo no mesmo nº acima, e quando não faça não será o anunciante responsável por nenhum destes instrumentos” (*Diário do Rio de Janeiro*, 12 jan. 1842).

Manoel Antonio da Silva – Natural da Ilha do Pico, chegou ao Rio de Janeiro em 1837, proveniente da Ilha Terceira. Tinha 19 anos e foi descrito como um jovem de estatura ordinária, cor regular, rosto redondo, olhos pardos e cabelos castanhos. Forneceu como endereço de moradia a rua de São Joaquim, nº 50. A partir de 1850, esse endereço passou a abrigar a oficina de José Alves de Carvalho. Em 1851, Manoel Antonio da Silva divulgou, no *Almanak Laemmert*, sua oficina – situada na rua de São Joaquim, nº 3, local que abrigou a oficina de Manoel Alves da Costa a partir de 1857.

Manoel José de Lima – Encontramos o nome na lista de movimentação de portugueses: natural de Braga, partiu do Rio de Janeiro para Lisboa e Porto, em 1835,

aos 28 anos, quando residia na rua de São Pedro, nº 172. Retornou ao Brasil em 1837, proveniente do Porto, data em que forneceu como endereço a rua do Piolho, nº 87. Publicou um único anúncio no *Almanak Laemmert*, no ano de 1845, informando o endereço da oficina na rua de São Pedro, nº 91.

Pedro José Gomes Braga – Chegou ao Rio de Janeiro, em 1832, aos 18 anos. Seu nome consta no registro de entrada de portugueses com a declarada ocupação de violeiro: Pedro José Gomes. Como veio de Braga, ganhou o nome da cidade como sobrenome, da mesma forma que os estados compõem os nomes dos famosos violonistas João Pernambuco e Canhoto da Paraíba. Foi descrito como um homem de estatura regular, cor morena, rosto comprido, olhos pardos, nariz e boca regulares, cabelos castanhos e pouca barba. Era solteiro. As primeiras notícias sobre sua relação com a cidade aparecem em uma nota publicada no *Diário do Rio de Janeiro* (31 ago. 1839) acerca de sua participação na colocação de grades no adro da igreja da venerável ordem terceira do Senhor Bom Jesus do Calvário. Anos mais tarde, prestaria auxílio na construção da estátua equestre de Pedro I (*Diário do Rio de Janeiro*, 10 mar. 1856). Como bom português integrado à sociedade local, envolveu-se em diferentes projetos de doação e benefício.

Não há informações precisas sobre a criação de sua loja, mas um anúncio de 1844 informou que o *Compendio de Música de Domingos Mussurunga* encontrava-se à venda na loja de música de Gomes Braga, situada na rua de São Pedro, nº 116. Em 1845, passou a anunciar

seu ofício no *Almanak Laemmert*, na seção violeiros, mantendo os anúncios até 1889.

Na década de 1850, participou de concorrências promovidas pelo Arsenal da Guerra para a compra de instrumentos – seu nome consta inúmeras vezes da lista de fornecedores de materiais para a instituição. Numa dessas ocasiões, viu-se envolvido em um esquema de corrupção, do tipo que nos é tão familiar nos dias atuais. A comissão constituída, em janeiro de 1853, pelo Ministério da Guerra, para analisar a aquisição de clarins e cornetas pelo diretor do Arsenal de Guerra, relatou:

Tendo V. Exa., em aviso de 7 do referido mês, ordenado ao diretor que fizesse embarcar para Montevideu no vapor Paquete do Sul 50 cornetas e 50 clarins de cavalaria, mandou o diretor anunciar esta compra em 10, cujo anúncio saiu no dia 11, limitando o prazo da proposta a três dias, que finalizava-se em 13 do mesmo janeiro.

No entanto, como observou a comissão, o diretor, no dia 12, realizou a compra de 30 clarins a 18\$000 rs cada e de 50 cornetas a 12\$000 rs com a casa de Pinto e Pimenta. No dia seguinte, Pedro José Gomes Braga apresentou uma proposta vendendo cornetas a 10\$000 rs cada, que não pôde ser considerada pois a compra já havia sido feita a Pinto e Pimenta. Em ofício de 15 de janeiro (sob o nº 21), o diretor do Arsenal informou que o vapor Paquete do Sul, que partiu para Montevideu no dia anterior, pôde levar apenas as 50 cornetas e os 30 clarins (únicos que havia no mercado), compra feita pelo diretor, julgada irregular pela comissão.

Tendo o diretor recebido o aviso do governo em 7 de janeiro, ou ordem verbal equivalente (pois assegurou à comissão que o recebera na tarde do dia 14), em vez de mandar comprar clarins na casa de Klier, como já havia feito em 31 de dezembro último, pelo preço de 8\$000 rs cada, publicou anúncios três dias depois da ordem, sabendo que no Rio de Janeiro só a casa de Klier e a de Pedro José Gomes Braga possuíam o artigo, “e podia ser monopolizado em prejuízo do tesouro, como sucedeu, por algum fornecedor menos concencioso [sic]”. Além disso, a comissão observou que, tendo o mesmo diretor designado o prazo de três dias para a apresentação das propostas, realizou a compra antes de terminado o prazo, deixando de efetuar a aquisição de seis ou sete clarins que Pedro José Gomes Braga vendia a 11\$000 rs cada um e de 50 cornetas que o mesmo negociante ofereceu por 10\$000 rs.

O diretor desculpou-se com a comissão, declarando que quando mandara procurar, no dia 12, os clarins em casa de Klier pelo agente de compras do Arsenal, Francisco de Araújo Pereira Couto, estes já estavam em poder de Pinto & Pimenta, e os de Gomes Braga desconcertados; a compra imediata desses objetos deveu-se à rápida partida do vapor Paquete do Sul. Segundo parecer da comissão,

estas escusas não parecem procedentes, porquanto se o paquete tinha de partir com brevidade, o anúncio não deveria ter demorado até o dia 10, nem a procura do agente de compras; ainda mais porque os clarins de Braga não estavam desconcertados como ele próprio declarou à comissão.

O relatório acrescenta que, caso a compra fosse realizada ainda no dia 13, o embarque seria fácil, já que o vapor Paquete do Sul havia sido fretado pelo Ministério da Guerra e anunciado para seguir para Montevidéu no dia 13, em torno das cinco horas da tarde, o que de fato se verificou. Com isso, constatamos que favorecimentos e acordos estão na ordem do dia há séculos.

Se o fornecimento de instrumentos musicais por Gomes Braga ao Ministério não se efetivou nessa ocasião, obteve sucesso ao longo da década. Como exemplo, a lista de uma compra realizada, em 1855, para o 5º Batalhão de Infantaria, publicada no *Correio Mercantil* do dia 21 de junho:

- 4 clarinetas de 13 chaves Lefebvre, uma 40\$000
- 3 pistões em si e em lab, Gautrainé, um 46\$000
- 3 sax-hornes trompas em mib, um 50\$000
- 4 ditos baixos em sib, um 60\$000
- 3 ditos tenores em ut e sib, um 50\$000
- 1 bombardão em sib por 70\$000
- 2 bombardões em mib, um 70\$000
- 1 sax-horne baixo por 60\$000
- 1 bombo com armas por 55\$000
- 2 pares de pratos por 70\$000
- 1 árvore de campainhas por 65\$000
- 1 caixa de rufo por 30\$000

Não é fácil avaliar a dimensão do negócio de Gomes Braga. Anunciava-se como violeiro, tinha uma loja para venda de materiais e partituras e pareceu atuar como importador de instrumentos. Em 1856, Manoel Joaquim Ribeiro, que trabalhava na casa de Pedro José

Gomes Braga, informou que mudou-se com sua oficina para a rua da Quitanda, nº 46, onde continuaria a consertar todos os instrumentos de música (*Correio Mercantil*, 2 jan. 1856).

Gomes Braga perdeu dois filhos: Pedro Jose Gomes Braga Junior, português, 19 anos, vítima de uma tuberculose em 1856, e João, nascido no Rio de Janeiro, que faleceu também por um problema pulmonar, em 1860, aos nove anos. O negociante faleceu por volta de 1864. No ano seguinte, a viúva, Firmina Violante Dias Braga, assumiu a direção do negócio, que, posteriormente, passou às mãos de José Moreira Dias Braga, um provável familiar que manteve a loja sempre no mesmo endereço.

A seguir, uma lista de artesãos sobre os quais só foi possível apurar informações sobre permanência na cidade e exercício do ofício pela divulgação de suas oficinas no *Almanak Laemmert*:

Antonio Rodrigues da Costa – Oficina estabelecida na rua de São Joaquim, nº 11, com anúncio publicado unicamente no ano de 1875.

Balthasar Alves – Oficina estabelecida na rua de São Joaquim, nº 42, com anúncio publicado entre 1878 e 1880 e, posteriormente, em 1888 e 1889.

Custódio José Teixeira de Paula – Foi anunciante de 1851 a 1859 (não publicou no ano de 1853), com oficina estabelecida na rua de São Joaquim, nº 37.

Francisco Fernandes Farinha – Anúncio no *Almanak Laemmert*, publicado entre os anos de 1870 e 1885, informa do estabelecimento de sua oficina na rua de São Joaquim, nº 35.

Francisco Machado Linhares – Em 1869, divulgou no *Almanak* o endereço de sua oficina, situada na rua de São Pedro, nº 108. Manteve o anúncio relacionado a esse endereço até 1882. Pode ter sido o artesão que recebeu o jovem Francisco Garcia de Andrade como aprendiz em sua oficina.

Francisco Pinto de Abreu Macedo – Anúncio publicado unicamente em 1868 (foi o que possibilitou o conhecimento do nome deste artesão). A oficina ficava na rua de São Pedro, nº 108, mesmo endereço fornecido por Francisco Machado Linhares. Podemos, assim, supor que, após um ano de exercício, Macedo tenha passado seu negócio para Linhares.

João Vieira Brazão – Inicialmente sócio de José de Barros Casal, passou a ter oficina própria, em 1867, na rua de São Joaquim, nº 7, mantendo o anúncio desse endereço no *Almanak Laemmert* por apenas dois anos.

J. J. Rodrigues Loureiro – Publicou um único anúncio no *Almanak*, em 1872, informando o endereço de sua oficina: rua da Quitanda, nº 7B.

José Moreira Dias Braga – Em 1868, assumiu a oficina e a loja de Pedro José Gomes Braga. Manteve

anúncio até 1888, sempre no endereço da rua de São Pedro, nº 116.

José Pedro Gomes de Oliveira – Divulgou o endereço de sua oficina na rua de São Joaquim, nº 119, entre os anos de 1871 e 1874. Em 8 de maio de 1874, o *Diário do Rio de Janeiro* informou o falecimento do português José Pedro Gomes de Oliveira – possivelmente o violeiro – por febre amarela.

José Raphael da Costa – Sucessor de João Pedro Alves da Fonseca na oficina situada na rua de São Joaquim, nº 26, no ano de 1879.

Manoel Alves da Paula Costa – Seu primeiro anúncio no *Almanak Laemmert* foi em 1857, divulgando o endereço de sua oficina na rua de São Joaquim, nº 37. Os anúncios foram mantidos até 1889, sempre nesse endereço.

Manoel Fernandes da Silva – No *Correio Mercantil* de 4 de novembro de 1853, foi publicada a notícia do falecimento deste violeiro, vitimado pela febre amarela. Natural da Madeira, tinha 22 anos e residia na rua de São Pedro.

Manoel Francisco Barra – Seu nome aparece no *Almanak Laemmert*, na lista de violeiros residentes na cidade de Angra dos Reis em 1848 e 1850.

Manoel José dos Santos – Publicou apenas um anúncio, no *Almanak Laemmert*, divulgando sua oficina na rua de São Joaquim, nº 53.

Manoel Machado Linhares – Provavelmente irmão de Francisco Machado Linhares, passou a anunciar sua oficina no *Almanak Laemmert* em 1875. Inicialmente instalada na rua de São Pedro, nº 104, em 1877, transferiu-se para a rua de São Joaquim, nº 20, onde manteve seu negócio até, pelo menos, 1889.

Manoel de Matos Guimarães – Publicou no *Almanak Laemmert* o endereço de sua oficina situada na rua de São Pedro, nº 132, por três anos, de 1846 a 1848.

Vieira de Carvalho e Azevedo – Pelos diversos anúncios publicados, não era apenas artesão, mas sobretudo um comerciante. Em 1868, aparece no *Almanak* como proprietário de uma loja de brinquedos na rua das Violas. Nos anos seguintes, encontra-se na rua Teófilo Ottoni (novo nome da rua das Violas) com negócio de fogos de artifício. Apenas em 1876, aparece como violeiro, com oficina situada também na rua Teófilo Ottoni.

Vitorino José Coelho – Natural de Penafiel, chegou ao Rio de Janeiro em março de 1826, aos 18 anos, procedente do Porto. Descrito como um jovem de estatura regular, cor clara, rosto comprido, olhos azuis, nariz grosso, cabelos castanhos e pouca barba.

Lista geral de violeiros estabelecidos no Rio de Janeiro durante o século XIX (a partir da consulta aos periódicos da época)

Nome	Fonte	Informações	Endereço
Antonio José Passos	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 1822	Faleceu em 1858	Misericórdia, 180
Antonio de Souza Franco	<i>Almanak Laemmert</i> , 1865		Sabão, 193
Antonio José de Sampaio	mov. pt 1837 <i>Almanak Laemmert</i> , 1848	Nasceu em Carrazeda de Anciães e chegou ao Brasil, em 1837, com 11 anos	São Joaquim, 21
Antonio Machado Lourenço	mov. pt 1837 <i>Almanak Laemmert</i> , 1845	Nasceu na Ilha Terceira e chegou, em 1837, com 32 anos	Latoeiros, 69
Antonio Rodrigues da Costa	<i>Almanak Laemmert</i> , 1875		São Joaquim, 11
Balthasar Alves	<i>Almanak Laemmert</i>	Guia da cidade do Rio de Janeiro, 1882	São Joaquim, 42

Cazal e Brazão	<i>Almanak Laemmert,</i> 1856		São Pedro, 108
Clemente da Costa Dias	mov. pt 1829 <i>Almanak Laemmert,</i> 1847		Prainha, 50
Custódio J. Teixeira de Paula	<i>Almanak Laemmert,</i> 1852		São Joaquim, 37
Domingos Moreira Cardoso	mov. pt / violeiro, 1825	Chegou em 1825, aos 37 anos	Cano, 113
Eduardo Reilly, Soares & C	<i>Almanak Laemmert,</i> 1876		General Câmara, 23
Francisco Fernandes Farinha	<i>Almanak Laemmert,</i> 1871		São Joaquim, 35
Francisco Ferreira de Andrade	<i>Diário do Rio de Ja- neiro,</i> 1832		São Cristóvão

Francisco Garcia de Andrade		Nasceu na Ilha do Faial, cidade da Horta, em 13 de dezembro de 1864. Chegou ao Rio de Janeiro com 13 anos de idade. Fundador da loja “Ao Cavaquinho de Ouro”	
Francisco Machado Linhares	<i>Almanak Laemmert, 1869</i>		São Pedro, 108
Francisco Pinto de Abreu Macedo	<i>Almanak Laemmert, 1868</i>		São Pedro, 108
J. Da Silva Pedroso	<i>Gazeta Oficial do Império do Brasil, 1847</i>	50 anos, solteiro	
J. J. Rodrigues Loureiro	<i>Almanak Laemmert, 1872</i>		Quitanda, 7B

João dos Santos Couceiro	<i>Almanak Laemmert</i> , 1877	Partiu de Coimbra em 10 de outubro de 1871. Fundador de “A Rabeca de Ouro”	Carioca, 44
João José Teixeira	<i>O Despertador</i> , 1839	18 anos, filho de Bento José Teixeira de Braga	
João Pedro Alves da Fonseca	<i>Almanak Laemmert</i> , 1854		São Joaquim, 26
João Vieira Brazão	<i>Almanak Laemmert</i> , 1867		São Joaquim, 7
Joaquim Carneiro da Silva	<i>Almanak Laemmert</i> , 1856		São Pedro, 109
Joaquim Correia de Oliveira	<i>Gazeta Oficial do Império do Brasil</i> , 1847	79 anos, viúvo	Freguesia da Glória
Joaquim dos Santos Couceiro	<i>Almanak Laemmert</i> , 1880		Ajuda, 9

José Alves de Carvalho	<i>Almanak Laemmert</i> , 1845 <i>Gazeta Oficial do Império do Brasil</i> , 1847	Em 1847, quando tinha 38 anos, era casado e residia na freguesia de Santa Rita	São Joaquim, 42
José de Barros Casal	<i>Almanak Laemmert</i> , 1860	<i>Correio Mercantil</i> , 1855: precisa-se de dois aprendizes	São Pedro, 108
José Francisco de Souza		Nasceu no Porto e chegou ao Brasil, em 1830, aos 28 anos	Latoeiros, 113
José Francisco de Souza Monteiro		Nasceu no Porto e chegou ao Brasil, em 1830, aos 24 anos	Latoeiros, 99
José Moreira Dias Braga	<i>Almanak Laemmert</i> , 1868		São Pedro, 116
José Pedro Gomes de Oliveira	<i>Almanak Laemmert</i> , 1872		São Joaquim, 119

José Raphael da Costa	<i>Almanak Laemmert</i>		São Joaquim, 26
José Ribeiro da Silva Porto		Nasceu em Penafiel e chegou ao Brasil, em 1830, aos 22 anos	São Pedro, 172
Manoel Alves da Paula Costa	<i>Almanak Laemmert</i> , 1857		São Joaquim, 37
Manoel Antonio da Silva	<i>Almanak Laemmert</i> , 1851		São Joaquim, 37
Manoel Francisco Barra	<i>Almanak Laemmert</i> , 1848		Angra dos Reis
Manoel de Mattos Guimarães	<i>Almanak Laemmert</i> , 1846		São Pedro, 132
Manoel Fernandes da Silva	<i>Correio Mercantil</i> , 1853	Nasceu na Ilha da Madeira e faleceu de febre amarela aos 22 anos em 1853	São Pedro

Manoel José de Lima	<i>Almanak Laemmert</i> , 1845	Nasceu em Braga e chegou ao Brasil, em 1835, aos 28 anos	São Pedro, 91/172
Manoel José dos Santos	<i>Almanak Laemmert</i> , 1856		São Joaquim, 53
Manoel Machado Linhares	<i>Almanak Laemmert</i> , 1875		São Pedro, 104
Pedro José Gomes Braga	<i>Almanak Laemmert</i> , 1846	Nasceu em Braga e chegou ao Brasil, em 1832, aos 18 anos	São Pedro, 116
Viera de Carvalho e Azevedo	<i>Almanak Laemmert</i> , 1886		Teófilo Ottoni, 88
Vitorino José Coelho		Nasceu em Penafiel e chegou ao Brasil, em 1826, com 18 anos	São Pedro, 172

REFERÊNCIAS

Fontes

Biblioteca Nacional

- . Divisão de Iconografia
- . Divisão de Música
- . Hemeroteca Digital
- . *Almanak da cidade do Rio de Janeiro: 1792/94*
- . *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro*
- . *Correio da Manhã*
- . *O Despertador*
- . *Diário do Rio de Janeiro*
- . *Fon-Fon!*
- . *Gazeta da Tarde*
- . *Gazeta de Notícias*
- . *Jornal do Commercio*
- . *Semana Ilustrada*
- . *O Spectador Brasileiro*
- . *A Vida Fluminense*
- . *Revista da Semana*

Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis

Arquivo Nacional

Arquivo Nacional da Áustria

Arquivo da Universidade de Coimbra

Biblioteca Nacional da Espanha/Hemeroteca Digital

Biblioteca Nacional de França/Gallica

The British Newspaper Archive

Livros e teses

ABREU, Martha. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Fapesp, 1999.

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: Secretaria de Educação e Cultura, 2 v., 1967.

ALVES, Jorge Fernandes. *Brasil, terra de esperanças: utopia e realidade na emigração portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Quase, 2007.

ALVES, Jorge Fernandes. Variações sobre o “brasileiro” – Tensões na emigração e no retorno do Brasil. *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, t. XXXIII, p. 191-222, 1999.

ALVES, Jorge Fernandes. Emigração portuguesa: o exemplo do Porto nos meados do século XIX. *Revista de História*, Porto, v. 9, p. 267-290, 1989.

AUBIN, Cristiana. A Imperatriz Leopoldina e a música: uma análise do documento “*Note des Morceaux de Musique*” do Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis e considerações históricas. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 88-114, 2016.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994.

BEZERRA, Alcides. A vida doméstica da Imperatriz Leopoldina. *Arquivo Nacional*, v. XXVI, Rio de Janeiro, 1926.

BRAGANÇA, D. Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e. A formação artística da Imperatriz D. Leopoldina. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 109, 1961.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

BUDASZ, Rogério. Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846): Mandolinist, Singer, and Presumed Carbonaro. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 2, n. 1, p. 79-134, 2015.

CARDOSO, A. Lopes. *Exposição industrial de 1895 no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa Montalverne, 1896.

CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins, 2008.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O som soberano: uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, 2006.

CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. *Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CURY, Vania Maria. Presença portuguesa: bases para a expansão das profissões liberais no Brasil. In: LESSA, Carlos (Org.). *Os lusíadas na aventura do Rio moderno*. Rio de Janeiro: Record, p. 243-273, 2002.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Athena, s.d.

EDMUNDO, Luís. *A corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 3 v., 1957.

HECK, Thomas. *Mauro Giuliani: virtuoso guitarist and composer*. Ohio: Orphée, 1995.

FREITAS FILHO, Almir Pita. A colônia portuguesa na composição empresarial da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX. In: LESSA, Carlos (Org.). *Os lusíadas na aventura do Rio moderno*. Rio de Janeiro: Record, p. 165-197, 2002.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1990.

GRAHAM, Maria. Correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Leopoldina e cartas anexas. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. LX, 1938.

GRAHAM, Maria. *Escoço biográfico de dom Pedro I*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

KANN, Betina; SOUSA LIMA, Patrícia. *D. Leopoldina, cartas de uma imperatriz*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

LANZELOTTE, Rosana. *Música secreta: minha viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Arte e Ensaio, 2009.

LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Trad. Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I, um herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.

MARROCOS, Luís Joaquim dos Santos. *O bibliotecário do rei*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2007.

MENEZES, Lená Medeiros de. Jovens portugueses: histórias de trabalho, histórias de sucesso, história de fracassos. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Histórias de imigrantes e de imigração no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sete Letras, p. 164-182, 2000.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NERY, Rui Vieira. Algumas Considerações sobre as origens e o desenvolvimento da modinha luso-brasileira. In: MORAIS, Manuel (Ed.). *Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIII-XIX)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 9-39, 2010.

NORTON, Luiz. *A Corte de Portugal no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938.

OBERACKER JR., Carlos H. *A Imperatriz Leopoldina, sua vida e sua época. Ensaio de uma biografia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1973.

OBERACKER, Karl-H. *Leopoldine, Habsburger Kaiserin von Brasilien* (Leopoldina, a Imperatriz Habsburgo do Brasil). Viena/Munique: Amalthea, 1988.

PEREIRA, Mayra Cristina. *A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro, do período colonial ao*

final do primeiro reinado. Tese (Doutorado) – Unirio, Rio de Janeiro, 2013.

PESAVENTO, Sandra. *Exposições universais, espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PINHEIRO, Ana Virgínia. Da real Biblioteca à Biblioteca Nacional. In: PEREIRA, Paulo Roberto (Org). *Brasiliana da Biblioteca Nacional: guia de fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Nova Fronteira, 2001.

POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1976.

PRANTNER, Johanna. *A Imperatriz Leopoldina do Brasil: a contribuição da Casa dos Habsburg-Lothringen e da cultura austríaca ao desenvolvimento do Brasil durante a monarquia no século XIX*. Petrópolis: Vozes, 1997.

PRESAS, José. *Memórias secretas da Princesa do Brasil: as quatro coroas de Carlota Joaquina*. São Paulo: Phoebus, 2008.

ROSA, Ferreira da. *O Rio de Janeiro em 1900: visitas e excursões*. Prefácio Conselheiro Barão Homem de Mello. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1900.

SANTOS, Luis Gonçalves dos (Pe. Perereca). *Memória para servir à história do Reino do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1981.

SANTOS, Iza Queiroz. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

SCHWARCZ, Lilia M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, José Amaro da. *Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Prefácio Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo: Editora Nacional, 2. ed., 1978.

SILVA, Walter Luiz Alves da. *Heinrich e Cécile Däniker-Haller – a música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX*. Tese (Doutorado) – Universidade Nova de Lisboa, 2015.

SOUSA, Fernando de. *A emigração portuguesa para o Brasil e as origens da Agência Abreu (1840)*. Porto: Fronteira do Caos/Cepese, 2009.

SOUSA, Fernando de; LIMA DE MATOS, Ismênia; MATOS, Izilda (Org). *Nas duas margens: os portugueses no Brasil*. Porto: Cepese/Afrontamento, 2002.

SOUSA, Octávio Tarquínio. *A vida de D. Pedro I* (História dos Fundadores do Império). Coleção Documentos Brasileiros, n. 71. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

STENSTADVOLD, Erik. *An annotated bibliography of guitar methods, 1760-1860*. Hillsdale, Nova York, Londres: Pendragon Press, 2010.

TABORDA, Marcia E. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TABORDA, Marcia E. De Coimbra ao Rio de Janeiro: os violeiros da família Couceiro e sua participação nas exposições regionais e internacionais. *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, v. 29, p. 291-321, jul. 2016.

Livros e textos em suporte eletrônico

AUS MOSCHELES LEBEN – *Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau, Bd. 1-2*, Leipzig, Duncker und Humblot, 1872 und 1873. Disponível em: <https://archive.org/details/AusMoschelesLeben>.

MCCABE, James Dabney. *The illustrated history of the centennial exhibition, held in commemoration of the one hundredth anniversary of American Independence*. Filadélfia: The National Publishing Company, 1876. Disponível em: <https://archive.org/details/illustratedhisto00inmcca>.

OFFICIAL CATALOGUE OF EXHIBITORS. Universal Exposition. St. Louis, U.S.A. Division of exhibits. department A. education [to H. agriculture; J. horticulture to P. physical culture; R. Livestock. St. Louis: For the committee on press and publicity by the Official catalogue company Inc., 1904. Disponível em: <https://archive.org/details/officialcatalogu00loui>.

OPHEE, Matanya Opee. *François de Fossa, un guitarista francês en México*. Disponível em: https://www.reddit.com/r/musictheory/comments/ceyzj/guitar_and_lute_issues_the_online_magazine_of/.

SANTA-ANNA NERY, Frederico José de. *Le Brésil en 1889*. Paris: Ch. Delagrave/Syndicat du Comité franco-brésilien, 1889. Disponível em: <https://archive.org/details/lebrsilen00nerygoog>.

CADERNOS DA BIBLIOTECA NACIONAL
Volumes publicados

1. *Reflexões sobre a vaidade dos homens*. Matias Aires.
2. *Swift*. Rui Barbosa.
3. *Os meus balões*. Alberto Santos Dumont.
4. *O bibliotecário do rei*. Trechos selecionados das cartas de Luís Joaquim dos Santos Marrocos. Marcus Venicio Ribeiro e Mônica Auler (Orgs.).
5. *Senhora das imagens internas*. Escritos dispersos de Nise da Silveira. Martha Pires Ferreira (Org.).
6. *Caderneta de campo*, Euclides da Cunha. Olímpio de Souza Andrade (Org.).
7. *Escorço biográfico de Dom Pedro I*. Maria Graham.
8. *O Japão*. Aluísio de Azevedo.
9. *Diário Carioca*. O jornal que mudou a imprensa brasileira. Cecília Costa.
10. *O pós-modernismo*: José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Nelson Werneck Sodré.

11. *Doze horas em diligência*: guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora. Revert Henry Klumb.
12. *Psicologia urbana*, João do Rio.
13. *Os dias passam...*, João do Rio.
14. *No tempo de Wenceslau...*, João do Rio.
15. *Juliano Moreira*: estudos de um pioneiro da psiquiatria no Brasil. Christianne Theodoro de Jesus (Org.).
16. *Dois dedos de prosa*: o cotidiano carioca por Júlia Lopes de Almeida.

Impresso pela Cromos Indústria Gráfica Ltda.
Composição em Bodoni MT St
Capa em papel Kraft 300 g/m²
Miolo em papel Pólen Soft 80 g/m²



O violão surgiu na Europa em fins do século XVIII. Chegou ao Novo Mundo como novidade moldada ao gosto da elite. Introduzido no Brasil como instrumento de lazer da imperatriz Leopoldina, foi apresentado em importantes salas de concerto da Corte Imperial. Em poucos anos, chegou às mãos do povo miúdo: fez a harmonia de modinhas e lundus, a marcação rítmica de sambas e maxixes, o contracanto no choro, entre outros enriquecimentos da nossa música.

Com base em ampla consulta a documentos da FBN e de outras instituições, a autora revela a trajetória do violão no Rio de Janeiro no século XIX: uma teia musical que envolveu artistas, compositores, executantes, impressores de música e, sobretudo, artífices.

Marcia Taborda é doutora em História Social pela UFRJ, violonista e professora da Escola de Música na mesma universidade. Autora de *Violão e identidade nacional* e *Viola e violão em terras de São Sebastião*.



200
ANOS DE INDEPENDÊNCIA
DO BRASIL



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL