DOI 10.20504/opus2019a2503

O violão na agenda musical carioca oitocentista

Marcia Taborda
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ)

Resumo: Introduzido no Brasil em princípios do século XIX, com uma ampla aceitação pela elite econômica e social do período, o violão foi praticado em espaços privilegiados, como o Palácio da Quinta da Boa Vista, nos exercícios musicais diários da Imperatriz Leopoldina. A partir da década de 1840, nas mãos de artistas estrangeiros que fomentaram o desenvolvimento da vida cultural carioca oitocentista, a agenda de apresentações musicais permitiu conhecer o repertório destinado ao instrumento, composto de obras originais e sobretudo de transcrições de árias de óperas. Essas características fizeram ressaltar o contraponto que o advento da República imprimiu à imagem do instrumento na sociedade brasileira, altamente negativa, o que se deveu à infalível associação do violão às práticas culturais dos pobres urbanos.

Palavras-chave: Violão. Rio de Janeiro. Império. Concertistas estrangeiros.

The Guitar in Rio de Janeiro's 19th-Century Musical Agenda

Abstract: Introduced in Brazil at the beginning of the nineteenth century and widely accepted by the economic and social elite of the time, the guitar was played in aristocratic venues such as the Quinta da Boa Vista Palace where the Empress Leopoldina would practice music daily. Beginning in the 1840s at the hands of foreign artists who fostered the development of Rio de Janeiro's nineteenth-century musical life, the agenda of musical performances allows us to become acquainted with the guitar's repertoire, which was composed of original works and especially transcriptions of opera arias. This information is in stark contrast to the highly negative image impressed upon the instrument in Brazilian society during the advent of the Republic due to the guitar's infallible association to the cultural practices of the urban poor.

Keywords: Guitar. Rio de Janeiro. Empire. Foreign guitarists.

TABORDA, Marcia. O violão na agenda musical carioca oitocentista. *Opus*, v. 25, n. 1, p. 56-71, jan./abr. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2503

Submetido em 05/09/2018, aprovado em 02/12/2018.

A iniciativa de recuperar vestígios visando documentar a presença do violão na cena carioca oitocentista é um desafio para qualquer pesquisador. O instrumento 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 Queiroz Santos e Cleofe Person de Matos e, posteriormente, os trabalhos de Cristina Magaldi, André Cardoso, Maurício Monteiro, Lino de Almeida Cardoso e Rogério Budasz, apenas para nomear alguns, mostram ser possível documentar e analisar os diferentes níveis de inserção da música na cultura da época através do olhar para as práticas religiosa e institucional compreendidas sob os desdobramentos das conjunturas social e política.

A partir da década de 1830, verifica-se o surgimento 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 Sociedade Philarmônica e, já na segunda metade do século XIX, dos clubes Mozart e Beethoven.

Esta 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 difusão no território brasileiro, identificamos registros nos acervos disponíveis. Desta 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 deste 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 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 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: 42).

Esse amálgama de influências permitiu a criação de um ambiente de grande vitalidade cultural refletida no estabelecimento de atividades fundamentais para o cultivo 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, para a vinda de artistas que contribuíram decisivamente para a consolidação de uma prática que possibilitou, dentre tantos fatores, o conhecimento acerca dos atributos do violão.

A chegada ao Brasil: o violão nos salões da elite

A consulta a documentos do acervo das Divisões de Música, Iconografia, Manuscritos, Obras Gerais e Obras Raras da Fundação Biblioteca Nacional, como também à Hemeroteca Digital, permitiu perceber que, no contato inicial do violão com a sociedade carioca, o instrumento foi incorporado ao cotidiano das classes dominantes, praticado nos ambientes da elite econômica e social do Império, entre os quais o palácio da Quinta da Boa Vista, como um dos passatempos musicais da Imperatriz Leopoldina (1797-1826)[1].

Importante ressaltar que na educação dos Habsburgo as artes receberam atenção especial. 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 violão ou violoncelo, e o imperador manejava o violino acompanhado dos filhos (OBERACKER JR., 1973: 12)[2].

A família tinha o costume de participar da pujante vida artística vienense – comparecendo a recitais de poesia, teatro, balé, ópera, música de câmera – e também prestigiava apresentações nas cidades que visitavam. 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 encontrasse 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" (apud HECK,

[1] Apesar da consulta a fontes de naturezas diversas, este trabalho se tornou possível fundamentalmente através da pesquisa hemerográfica. A música dedicada ao violão durante o período abordado está quase de todo ausente no acervo da Divisão de Música da Biblioteca Nacional. Uma listagem deste repertório será apresentada em meu livro *O Violão na Corte Imperial*, Fundação Biblioteca Nacional, no prelo.

[2] Embora o alaúde estivesse em desuso na época, Oberacker, que teve acesso à importante documentação dos Habsburgo, menciona o instrumento no texto escrito em alemão: "Marie Therese stellte z. B. ein kleines Orchester zusammen; darin spielte der Kaiser die Geige, sie selbst die **Laute** oder das Cello, während die Kinder oder Verwandte sie begleiteten" (OBERACKER JR., 1980: 27, grifo nosso). Na publicação em português da mesma obra, o autor traduz o termo "*Laute*" (alaúde) por "violão": "Maria Teresa organizava, por exemplo, uma pequena orquestra, em que ela mesma tocava **violão** ou violoncelo e o imperador, acompanhado dos filhos ou parentes, o violino" (OBERACKER JR., 1973: 12, grifo nosso).

1995: 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: 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.

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 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[3]. Ela ainda deu ao violonista presentes valiosos, como o violão-lira feito para ela por encomenda de Napoleão[4]. 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.

Maria Luisa tinha profunda influência na vida de Leopoldina, assumiu papel maternal, foi conselheira, exemplo de conduta a ser seguido e sobretudo fiel confidente. Seguramente a presença do violão na vida da imperatriz foi em decorrência da dedicação de sua irmã ao instrumento e sobretudo da estreita ligação que Maria Luisa manteve com Mauro Giuliani.

Podemos imaginar que, em meio às inúmeras caixas que atravessaram o oceano com Leopoldina, houvesse um violão; no entanto, o documento que certifica a inserção do instrumento no cotidiano da princesa é uma carta destinada à seu irmão Francisco Carlos (1802-1878), enviada do palácio de São Cristóvão em 1° de janeiro de 1818.

> Levanto-me todos os dias às seis horas, pois já às nove e meia costumo ir dormir, pois meu esposo assim gosta; aqui não é costume frequentar o teatro, salvo quando há grande gala. Depois, das sete até às 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. À 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[5] (MARIA LEOPOLDINA, 1818: 284-286, tradução de João Vidal)

O papel da música na vida de Leopoldina foi ressaltado nas inúmeras cartas que escreveu, especialmente nos primeiros anos de sua estada no Rio de Janeiro. Por determinação

[3] Primeira filha de Francisco II e Maria Teresa, Maria Luisa nasceu em dezembro de 1791. Em um acordo que tinha por objetivo aplacar a turbulência política que devassava a demarcação das fronteiras na Europa, foi dada em casamento a Napoleão (1810). Outro membro da família dedicou-se ao violão: arquiduque Rudolph (1788-1831), irmão mais moço de Francisco II (tinha apenas três anos a mais que Maria Luisa), era músico e escreveu obras de câmara que contavam com o instrumento.

[4] Fato mencionado por Filippo Isnardi, que publicou, em 1836, a primeira biografia de Giuliani (apud HECK, 1995: 49).

[5] Este documento é citado pelo biógrafo de Leopoldina, Carlos Oberacker, e por Isabel Lustosa em seu livro sobre Pedro I.

de D. Pedro II, as obras do arquivo musical de Leopoldina foram incorporadas à Coleção Thereza Christina Maria (CTCM), doada pelo imperador 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 câmera com acompanhamento de piano, que muito provavelmente compunham o cotidiano de sua prática musical ao lado de Pedro I[6]. Uma consulta mais detalhada ao material pode revelar os autores de preferência, as peças que executava e o nível técnico instrumental.

Apesar de o violão fazer parte de sua atividade musical, não foram encontradas na coleção CTCM obras escritas para o instrumento. Em documento do arquivo histórico do Museu Imperial de Petrópolis, intitulado *Note de Morceaux de Musique*, com data aproximada de 1817, foram relacionadas 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, Meisonnier, Lintant, Kuffner, Carcassi, Giuliani, entre outros.

O cultivo do violão por residentes estrangeiros no Rio de Janeiro oitocentista pode ser também vislumbrado na vida do casal de suíços Heinrich e Cécile Däniker-Haller, que viveu na cidade neste período[7].

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 profissional de grande sucesso, mantendo paralelamente a atividade de violinista amador[8]. 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 deste 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.

[6] A Coleção Thereza Christina Maria é objeto da tese de doutoramento da pesquisadora Cristiana Aubin, *Música na Coleção D. Thereza Christina Maria: construção de uma rede de significados 1784-1891* (2018).

[7] 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* (2015), Walter Luiz Alves da Silva elabora um instigante panorama da vida cultural carioca, apresentando farta documentação a respeito do cotidiano deste casal.

[8] Segundo Walter da Silva (SILVA, 2015), a habilidade musical de Heinrich Däniker ia muito além do domínio de um amador; Däniker chegou a tocar diversos concertos com a orquestra da Sociedade Geral de Música de Zurique (AMG), sob a regência de Richard Wagner.

> Quando o champanhe chegou, as damas também beberam, o que aumentou a alegria geral. Depois do jantar um conhecido pegou o **violão** 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: 50, grifo nosso).

Em outro momento, relatou sua amizade com Dr. Stephan, médico particular da segunda imperatriz, um apaixonado cultor do violão que residia numa chácara próxima ao palácio de São Cristóvão. 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 (SILVA, 2015: 103).

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 Princezas (atual Paissandu), onde frequentemente recebia ilustres membros da sociedade local.

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. 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" (apud SILVA, 2015: 172). Em carta escrita para a esposa, Heinrich recomendou: "Sobretudo, não deixes o violão lá; talvez tu vás à ilha [do Governador] e lá tu não podes ficar sem ele" (apud SILVA, 2015: 128).

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 avassaladora epidemia 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: 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: 305).

O musicólogo Rogério Budasz foi quem melhor documentou a presença no Brasil de Bartolomeo Bortolazzi (1772-1845/46), instigante personagem que participou 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 (BUDASZ, 2015). 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. 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[9]. 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: 97, tradução nossa)[10].

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 Brasilero* 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".

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 docentes, compositores e sobretudo concertistas, como veremos a seguir.

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 na 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

[9] *Neuer und gründlicher Unterricht*, op.21/ *Nuova e desatta scuola per la chitarra*, op. 21.

[10] "In Rio, he worked as an actor (comico) and singer of the Real Teatro São Pedro de Alcantara. On 13 August 1825, the Diário Fluminense announced for the following day his first documented performance in Rio. He sang with his second wife in a concert with the members of the Companhia Nacional, at the Imperial Theatro São Pedro de Alcântara" (BUDASZ, 2015: 97).

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 tempo, 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 realizado em benefício de quatro professores de música:

> Depois que os professores da orquestra que nesse dia será aumentada, tiverem executado a overtura [*sic*] Roberto do Diabo, seguir-se-á a academia de música distribuída da maneira seguinte:
> 1ª Variações de pistom pelo sr. Dorison
> 2ª Ditas de trompa por um beneficiado
> 3ª Ditas de rebeca pelo sr. Noronha
> 4ª Ditas de violão pelo sr. Heliodoro
> 5ª Ditas de flauta por um beneficiado
> 6ª Ária de Donizeti pelo sr. Gabriel Fernandes da Trindade (THEATROS, 4 out. 1838: 2).

O nome de 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" (SORIANO FUERTES, 1855: 215, tradução nossa)[11]. 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 *El Jorobado*. 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 do 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

[11] "D.n 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 buelto a saber de el" (SORIANO FUERTES, 1855: 215).

Moretti, Sor e Aguado. O texto sugere ainda que o contato com o amigo Trinidad Huerta teria influenciado sua formação violonística[12]. 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.

Uma das primeiras notícias que encontramos sobre o violonista data de 28 de julho de 1841, quando foi anunciada no Teatro de São Pedro de Alcântara uma academia musical e vocal em benefício dos professores João Victor Ribas (violino) e José Huerta (clarineta), a ser realizada no dia 30 do mesmo mês. 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" (THEATRO, 28 jul. 1841: 4). 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 guitarra francesa e canto espanhol* executada pelo sr. Vicente Ayala (ANNUNCIOS, 27 ago. 1841: 4).

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" (THEATROS, 15 out. 1841: 4).

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 (CORRESPONDÊNCIA, 19 out. 1841: 3).

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, a apresentação de uma nova comédia intitulada *Miguel Perrin*, com a presença do

[12] Agradecemos ao musicólogo Luis Briso de Montiano pelas informações sobre a atividade musical de Vicente Ayala em Madri. Informações constam da matéria publicada no periódico *El Jorobado* (CONCIERTO DE GUITARRAS , 19 jul. 1836: 4).

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" (THEATROS, 27 nov. 1841: 2).

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, foi apresentada a ária da ópera *Semiramide*, executada no violão pelo sr. Vicente Ayala (THEATROS, 7 dez. 1841: 2).

Na sala do baile de Matacavalos, houve um novo concerto musical em benefício de J. Crocco. "Primeira parte – fantasia de violão e rebeca executada por Ayala e o beneficiado; segunda parte – dueto *del elixir di amore*, pelos srs. Ayala e Fabregas. Fantasia e canto espanhol pelo sr. Ayala" (THEATROS, 28 jan. 1842 1: 2). 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 n° 88, 2°andar, onde dá lições às terças e sábados pela manhã, até as duas horas da tarde" (ANNUNCIOS, 16 maio 1843: 4)

O musicólogo Rogério Budasz afirma que em 1851 Ayala viveu na rua do Lavradio n° 34, mesmo endereço no qual, 20 anos antes, Bartolomeo Bortolazzi havia morado. Ainda segundo o autor, o espanhol trocou o Brasil por Montevidéu em 1852 (BUDASZ, 2015: 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 leva à percepção de que, nos anos de 1840, a presença do violão estava consolidada na cena musical do Rio de Janeiro como uma atividade desempenhada sobretudo por artistas estrangeiros que se estabeleceram na cidade. Dentre estes, também merece destaque o músico Marzianno 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 raríssima 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 composta por ele 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.

A atividade de Bruni dividia-se entre aulas e apresentações. No dia 25 de novembro de 1847 aconteceu no Teatro de São Francisco uma "representação extraordinária em benefício do professor de música Marziano Bruni, virtuoso da camara e capella de S. M. O Rei de Sardegna". 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" (THEATROS, 20 nov. 1847: 4).

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 n° 2.

Luiz Vento – canto, violão francês, violoncelo.

Marziano Bruni – harpa e violão. Rua de São José n° 60.

Pedro Nolasco Baptista – oficleide, flauta e violão. Rua Senhor dos Passos n° 136.

No ano seguinte, reiterando seu compromisso com a atividade docente, Marziano Bruni – professor de harpa, piano, canto, etc. – informou 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 n° 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" (ANNUNCIOS, 27 fev. 1848: 4).

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 (SIGNOR BRUNI, 18 out. 1822: 3)

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" (THEATROS, 11 jul. 1847: 4). 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, Nolasco foi regente da orquestra do Teatro de Santa Isabel (SILVA, 2006: 212).

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, Delauro, 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:

> 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 (MORAES FILHO, 1905: 73).

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 arranjadas para o violão.

Numa crítica ao concerto, o semanário *A Vida Fluminense* 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 (A VIDA FLUMINENSE, 30 maio 1868: 262).

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, firma do pianista portuense A. Napoleão. Importante observar que o músico Demétrio Rivero, personagem muito atuante na vida musical da época,

foi regente, compositor, violinista e também anunciava-se como professor de violão; não encontramos, no entanto, 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 tomaram parte artistas como Arthur Napoleão e seu irmão Aníbal, cantores e cantoras e a orquestra do Club regida por André Gravenstein. Segundo o crítico, "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" (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 4 set. 1870: 1).

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 desfrutado na companhia de amigos (TOCADOR DE VIOLÃO, 24 jan. 1873: 2).

Na década de 1880, o instrumento esteve presente nas apresentações da orquestra organizada por João dos Santos Couceiro, destacado fabricante de instrumentos que se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1871 proveniente de Coimbra[13]. Responsável pela difusão do bandolim na sociedade carioca, lecionou o instrumento para um grande número de senhoras e promoveu inúmeros concertos em benefício da sociedade amante da infância e dos pobres realizados no Cassino Fluminense, nos quais tomou parte a orquestra de bandolins formada por suas alunas. É impressionante o número de componentes dessa orquestra, fato que revela a intensa atividade de Couceiro como divulgador do bandolim, instrumento para o qual provia repertório através 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*, 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 (ALGUNS PROFESSORES DO INM, 6 jun. 1892: 3).

Foram inúmeros os concertos em que Couceiro participou como músico e sobretudo organizador; apresentações no Clube da Gávea, no salão do Liceu de artes e ofícios, em sessão solene comemorativa do 33° aniversário da Sociedade Propagadora das Belas Artes, no Clube do Engenho Velho, no salão do Conservatório de Música, no salão da *Societe Française de Gymnastique*, como também numerosos os recitais no Cassino Fluminense, num dos quais a

[13] Cf. o artigo *De artesão a empresário: a atividade de João dos Santos Couceiro mestre da viola no Rio de Janeiro oitocentista*, de minha autoria (TABORDA, 2017).

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 ainda castanholas executadas por seu filho, Alfredo dos Santos Couceiro (ARTES E ARTISTAS*,* 28 set. 1899: 2). Importante observar a participação do jovem Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), que se tornaria o famoso Quincas Laranjeiras, grande mestre do violão em princípios do século XX[14].

Considerações finais

O fato de o violão ter sido cultivado pela Imperatriz Leopoldina, por representantes da elite do Império e por artistas estrangeiros ainda 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 que, ao trazerem usos e costumes de outros países ao Brasil, funcionavam como entrepostos naturais de circulação das modas culturais dos grandes centros europeus (NERY, 2001: 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.

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 este 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, o que 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 neste mesmo período que se verifica a constituição do repertório solista do violão popular brasileiro, com a produção de Américo Jacomino e João Pernambuco e os primeiros passos de Heitor Villa-Lobos para nos legar uma obra fundamental do repertório de concerto. Paralelamente, a obra de Alexandre Gonçalves Pinto apresenta-se como o mais 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

[14] Para maiores informações, cf. a obra *Violão e identidade nacional* (2011), de minha autoria.

início à indústria fonográfica e, poucos anos mais tarde, já incorporado aos regionais, acompanhou as principais vozes da chamada Era de Ouro.

Pierre Bourdieu com precisão observou que o gosto musical tem o infalível poder de classificar e hierarquizar os indivíduos. Em outras palavras, disse que a arte e o consumo artístico são predispostos a preencher 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 fomentaram o desenvolvimento da vida artística carioca e que utilizaram como estratégia de reconhecimento social o capital cultural adquirido e institucionalmente abalizado.

Essas características fizeram 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[15].

Referências

AUBIN, Cistiana Ribeiro. *Música na Coleção D. Thereza Christina Maria*: construção de uma rede de significados 1784-1891. Tese (Doutorado em Musicologia). Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018.

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

HECK, Thomas. *Mauro Giuliani:* Virtuoso Guitarist and Composer. Ohio: Ed. Orphée, 1995.

MORAES FILHO, Mello. *Artistas do meu tempo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1905.

MARIA LEOPOLDINA, Imp. Carta ao irmão Francisco Carlos. São Cristóvão, 1° jan. 1818. Manuscrito original no Oesterreichisches Staatsarchiv, fol. 284-286.

NERY, Rui Vieira. Introdução. In: NERY, Rui Vieira (Ed.). *A Música no Brasil Colonial:* Colóquio Internacional – Lisboa 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 7-28.

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 JR., Carlos [Karl] H. *Kaiserin Leopoldine, Brasiliens erste Kaiserin - Ihr Leben und ihre Zeit*. São Leopoldo: Federação dos Centros Culturais 25 de julho, 1980.

POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1976.

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

[15] É certo que a afirmação carece de maior desenvolvimento, o que escapa ao conteúdo deste artigo. A presença do violão na música carioca em princípios do século XX e as implicações sociais do processo de difusão do instrumento foram temas abordados em meu livro *Violão e identidade nacional* (2011).

SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. 4 v. Madrid, Barcelona: Martín y Salazar Narciso Ramírez, 1855.

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

_____. De artesão a empresário: a atividade de João dos Santos Couceiro mestre da viola no Rio de Janeiro oitocentista. In: ALVES, Ida; CRUZ, Eduardo da; FRANCO, Suely Campos (Orgs.). *450 anos de portugueses no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017. p. 143-157.

Periódicos

ALGUNS PROFESSORES DO INM. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1892, p. 3.

ANNUNCIOS. *Correio Mercantil*, 27 fev. 1848, p.4.

ANNUNCIOS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 maio 1843, p. 4.

ANNUNCIOS. *O despertador*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1841, p. 4.

ARTES E ARTISTAS. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 set. 1899, p. 2.

A VIDA FLUMINENSE. Rio de Janeiro, Anno I, n. 22, p. 262, 30 mai. 1868.

CONCIERTO DE GUITARRAS. *El Jorobado*, Madrid, 19 jul. 1836, p. 4.

CORRESPONDÊNCIA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 out. 1841, p. 3.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 4 set. 1870, p.1.

SIGNOR BRUNI. *Cambridge Chronicle and Journal*, Cambridheshire, 18 out. 1822, p. 3.

THEATRO. *O despertador*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1841, p. 4.

THEATROS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 4 out. 1838, p. 2.

THEATROS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1841, p. 2.

THEATROS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1841, p. 2.

THEATROS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1842, p. 2.

THEATROS. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1847, p. 4.

THEATROS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 out. 1841, p. 4.

THEATROS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1847, p. 4.

TOCADOR DE VIOLÃO. *Diário do Rio de Janeiro*, 24 jan. 1873, p. 2.

Marcia Taborda é violonista, doutora em História Social (UFRJ). Realizou o documentário *Viola e violão em terras de São Sebastião*, premiado com o edital Rio 450 anos da FAPERJ. Pesquisadora residente da Fundação Biblioteca Nacional (2016), onde desenvolveu o projeto "O Violão na corte imperial" (no prelo). Com fomento da CAPES fez pós-doutoramento vinculado à Universidade Nova de Lisboa (2015), pesquisando "A tradição portuguesa da violaria carioca". Ganhadora do Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música (2010), publicou pela editora Civilização Brasileira o livro *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Gravou para a Acari o CD *Choros*, de Paulinho da Viola, com a obra do compositor escrita para o violão e, para o selo ABM Digital, o CD *Musica Humana* com obras do repertório brasileiro contemporâneo. É professora da Escola de Música da UFRJ e coordenadora do Núcleo de Estudos de Violão. marciataborda@musica.ufrj.br