DOI 10.20504/opus2017b2305

Villa-Lobos: de pai para filho

Lurian José Reis da Silva Lima
(UNESPAR, Curitiba-PR)

Resumo: Neste artigo, procura-se mostrar o relevante papel de Raul Villa-Lobos na formação e inserção de seu filho, Heitor Villa-Lobos, no mundo da música erudita. Argumenta-se que, num momento histórico em que ser reconhecido como músico-artista demandava um grau elevado de comprometimento com uma cultura de elite, o exemplo de superação e os ensinamentos de Raul – indivíduo de origem pobre que logrou fazer-se professor, intelectual e músico – foram fundamentais para o desenvolvimento da trajetória de Heitor e para o seu processo de construção de identidade. As informações e reflexões aqui presentes são resultados parciais de uma pesquisa de mestrado, baseada em fontes primárias e bibliográficas, realizada entre os anos de 2015 e 2017.

Palavras-chave: Raul Villa-Lobos. Heitor Villa-Lobos. Trajetória de vida.

Villa-Lobos: From Father to Son

Abstract: In this paper, we endeavor to demonstrate the importance of Raul Villa-Lobos to his son's, Heitor Villa-Lobos, education and introduction to the world of classical music. We argue that during a historical moment when to be recognized as a musical artist demanded a high degree of commitment to an elite culture, Raul's example of success and teachings–an individual of meager origins who managed to become a teacher, intellectual and musician–were fundamental to the development of Heitor's trajectory and to his identity formation. The information and discussions presented here are the partial results of a master's research study based on primary and bibliographic resources conducted between 2015 and 2017.

Keywords: Raul Villa-Lobos; Heitor Villa-Lobos; life trajectory.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. Villa-Lobos: de pai para filho. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 116-130, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2305

Submetido em 17/04/2017, aprovado em 17/07/2017.

Numa autobiografia elaborada na década de 1940, Villa-Lobos resumiu assim alguns dos primeiros passos da sua trajetória:

> **Em 1893 – (aos seis anos de idade) – Aprendeu a tocar com seu pai** numa viola arranjada como um pequeno violoncelo.
> Em 1894 – (aos sete anos de idade) – Compunha melodias no seu violoncelo improvisado baseadas nas cantigas de roda que ouvia nas ruas.
> Em 1899 – (aos 12 anos de idade) – **Morreu seu pai, começou a estudar no clarinete de seu pai** e num violão que conseguira emprestado para experimentar suas invenções harmônicas porque sua mãe, desejando que ele seguisse a carreira de medicina e receando que se dedicasse inteiramente à música, não o deixava estudar piano.
> Em 1901 – (aos 14 anos de idade) – Frequentava as rodas boemias dos chorões da rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flauta, cavaquinho, pandeiro e violão.
> Em 1903 – (aos 15 anos de idade) – Fugiu de casa para a residência de um tio a fim de ter mais liberdade de viver nas rodas dos músicos de banda, orquestra e chorões, **embora sempre estudando humanidades e da música de caráter formal** (VILLA-LOBOS apud ARCANJO JR., 2013: 69, grifos nossos).

Loque Arcanjo Jr. (2013: 70) vê, nessa organização cronológica de fatos e processos significativos de uma vida observada à distância, a ânsia do sujeito por identidade e a vacilação entre possibilidades identitárias "atraentes": a do músico erudito (violoncelo, orquestra, formalidade, "humanidades") e a do músico popular (choro, violão). Acredito também que Villa-Lobos, no turbilhão de sonoridades da metrópole fluminense, foi atraído fortemente pela música popular. Mas o que parece unir essa narrativa – os nós da costura mnemônica por mim destacados – são: (1) a necessidade de distinção daquele que se quer "artista" (e que se crê predestinado a tal)[1] em relação à cultura popular; e (2) a herança imaterial (a cultura da erudição em que se fundamenta essa distinção) localizada na figura do pai: Raul Villa-Lobos.

Em minha dissertação de mestrado (LIMA, 2017a) e num artigo recentemente publicado (LIMA, 2017b), tentei construir e refinar a seguinte tese: Villa-Lobos, para fazer-se reconhecer como grande compositor no Rio de Janeiro do início do século XX, precisou se comprometer em boa medida com uma "cultura de elite" da qual a música erudita fazia parte. Dialogando com autores como Merriam (1980), Blacking (1975) e Bourdieu (2007), argumentei nesses dois trabalhos, que, se, no início de sua caminhada, o jovem músico quisesse ser ouvido e aprovado pelo público consumidor e pelos profissionais estabelecidos do incipiente campo da música erudita do Rio Janeiro, se quisesse ser reconhecido por eles como um "verdadeiro artista", teria que "participar" (e mostrar que participava), em boa medida, do mesmo universo cultural que eles. Suas preferências artísticas, musicais e intelectuais, bem como seu modo de se portar em sociedade e suas relações sociais constituídas, precisariam estar minimamente de acordo com os padrões de "refinamento" vigentes no seio da elite socioeconômica (que formava a parcela socialmente mais distinta das plateias) e da "elite musical" (os compositores e críticos musicais estabelecidos).

[1] A predestinação era uma ideia constante nas autorreflexões de Villa-Lobos, como já observou Paulo Guérios (2009).

É verdade que a tradição musical do Ocidente que costumamos denominar "música erudita" – com seus gêneros específicos (música de câmara, música sacra, ópera, sinfonia, concertos, etc.) e seus compositores e obras canônicos – não era, naquele tempo, uma música "da elite", em oposição à música das classes subalternas. A maior parte dos indivíduos envolvidos com a produção e a execução do repertório de concerto (música de câmara, ópera, sinfonia, concertos, etc.) vinha de classes medianas, não tinha nem poder econômico nem status social suficiente para ser incluída no pequeno grupo de famílias que compunha a classe dominante. Esses músicos, além disso, participavam, pelas necessidades de sua vida profissional, de práticas musicais outras que essas da música de concerto. Isso não impedia, contudo, que a música erudita (especialmente o repertório operístico) fosse parte constituinte da "cultura refinada" que a elite consumia para distinguir-se do restante da população. E não importava, como mostra J. Needell (1993), se a grande parte dos ricos e poderosos do Rio pouco ou nada entendia da história, das características formais e das técnicas envolvidas na produção e na execução dos espetáculos aos quais assistia: importava que eles consumissem tais espetáculos para enquadrar-se no padrão de refinamento que mantinham os modelos aos quais seguiam – as elites europeias. Com efeito, como sugere Bourdieu (2007: 14, grifo do autor), a "arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar [...] uma função social de legitimação das diferenças sociais", na medida em que sublinham a "superioridade daqueles que sabem [ou dão a entender que o fazem] se satisfazer com prazeres sublimados, [...] distintos, interditados para sempre aos simples *profanos*".

Como mostram os trabalhos de Pereira (2007) e Vermes (2004), o "refinamento musical", se era muitas vezes artificial para os consumidores, era uma distinção cultural realmente sentida e publicamente afirmada por aqueles que de fato se comprometiam com a prática, a produção e a crítica da música de concerto, sobretudo os que alcançavam ou desejavam alcançar maior destaque, ocupavam ou desejavam ocupar postos nas instituições oficiais de ensino de música e almejavam construir carreiras de vulto internacional em sua área. Esses indivíduos acreditavam na superioridade artística daquilo que faziam, no refinamento da educação musical que possuíam, em sua distinção em relação aos "divertimentos sonoros do povo" e na necessidade de, numa capital que se queria civilizada, construir um campo musical erudito autônomo, o mais próximo possível dos moldes encontrados em grandes centros artísticos europeus – novamente, como Paris (VERMES, 2004). A estruturação desse campo era vista, não por acaso, como uma maneira de impedir que os músicos de sólida formação se envolvessem, para conseguir seu sustento, com "música de toda espécie, menos de caráter elevado", como dissera o violinista Kisman Benjamin ao descrever o cenário da música erudita brasileira em 1886 (apud PEREIRA, 2007: 48) e como também reclamaram, nos primeiros 20 anos da república, Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez e outros compositores.

Em suma, a música de "caráter elevado" era um fator de distinção "autêntica" para produtores e críticos, e de distinção "postiça" para boa parte do público. Se não era "música da elite", era, contudo, uma "música de elite": da elite que a consumia e da elite que a produzia, comentava e afirmava a sua superioridade enquanto "verdadeira arte". É certo que muitos músicos de formação "superior" e integrantes da elite participavam, voluntariamente ou não, da cena dos divertimentos urbanos do Rio (da cena do teatro ligeiro e dos desfiles carnavalescos, por exemplo), frequentavam espaços marginais da vida sonora da cidade, como as rodas de choro, e consumiam as populares danças de salão que dominavam o mercado de partituras daquele tempo.

O livro do chorão Alexandre Gonçalves Pinto ([1937] 1978: 13-17) menciona a presença de gente "importante", como Mello Moraes Filho e o Visconde de Ouro Preto, na organização de um "bumba meu boi" do qual ele próprio, Alexandre, fora protagonista. São conhecidos os exemplos paradigmáticos de Antônio Callado (chorão e professor do Imperial Conservatório) e de Henrique Alves de Mesquita (compositor de operetas, danças de salão, frequentador dos choros e professor do mesmo Conservatório). Também sabemos do apreço de Nepomuceno por certas vertentes musicais populares como fonte para criação de uma "música erudita nacional", de sua incursão dissimulada com pseudônimo no mercado de operetas (cf. PEREIRA, 2007: 21-27, 222-236), do despontar da modinha e do violão como canto e instrumento "nacionais populares" nas ideias de folclorista do período e de outros exemplos semelhantes.

Do ponto de vista simbólico, contudo, tal participação e tal consumo não horizontalizavam os valores das expressões musicais da cidade, isto é, não apagavam a distinção das experiências "elevadas" da elite sociomusical com o repertório "propriamente artístico"[2]. Experiências guardadas para momentos e espaços específicos[3], regidas por normas de comportamento "fino" (a concentração do espectador, o silêncio durante as audições, as palmas e "Bravos!" nos momentos adequados, os figurinos elegantes, etc.) incontornáveis. Mas as normas de comportamento não estavam restritas aos rituais do concerto: ser "um artista" da música implicava, em boa medida, mostrar-se distinto em sociedade, demonstrar interesse pela "cultura universal", dominar a língua básica dos altos escalões (o francês). Isto porque o sucesso de um músico erudito promissor ainda dependia da oportunidade de estudar e apresentar-se na Europa, o que raramente poderia ser feito sem o auxílio do Estado ou de ricos mecenas, isto é, da elite propriamente dita[4]. Quem quisesse colher os louros do estrelato musical precisaria construir boas relações com os poderosos e, para isso, adequar-se, em suficiente medida, a seus hábitos. E, se os grupos envolvidos com a música de elite podiam descer ao "divertimento do povo", um músico distante do universo desses grupos encontrava barreiras sociais gigantescas para ter o valor de sua produção reconhecido por eles ou para ser apenas ouvido nos espaços reservados à música "elevada". Os exemplos de Catulo da Paixão Cearense e Ernesto Nazareth mostram que a transposição dessas barreiras de fato acontecia, mas de modo episódico, e não sem resistência de público, crítica e produtores[5].

Quando Villa-Lobos, já compositor nacional consagrado, afirma seu contato com a música popular, mas acrescentando logo um "**embora** sempre estudando humanidades e música de caráter formal" (VILLA-LOBOS apud ARCANJO JR., 2013: 69, grifo nosso), quando pontua a sua

[2] Nesse sentido, é significativo que, mesmo uma autora como Cristina Magaldi (2013: 68), empenhada em demostrar a forte presença de uma cultura musical mundana e cosmopolita no Rio de Janeiro do início do século XX, refira-se ao círculo da música erudita como o "cenário musical de elite": o cosmopolitismo não apaga as hierarquias simbólicas historicamente construídas.

[3] Teatros, o imponente Municipal em primeiro lugar (a partir da segunda metade da década de 1900), e salas de concerto, como o salão do Instituto Nacional de Música.

[4] Sérgio Miceli (2001: 17), analisando o campo da literatura, já notara essa dependência sistêmica dos intelectuais em relação aos detentores do poder econômico e político. Na música, tal dependência se mostra de modo insofismável no fato de que os compositores brasileiros de maior relevo entre o Império e a Primeira República tenham firmado seu prestígio após realizarem viagens para a Europa custeadas pelo Estado ou por mecenas: Carlos Gomes, Nepomuceno e Villa-Lobos.

[5] Sobre Catulo, cf. o livro de Carlos Maul (1971); sobre Ernesto Nazareth, cf. o trabalho de Cacá Machado (2007). Uma análise mais concisa dos sucessos de Catulo no círculo da música de elite encontra-se em Lima (2017a: 114-115). Uma comparação interessante entre as entradas de Catulo e Nazareth no Instituto Nacional de Música foi feita por Taborda (2011: 178-187).

narrativa com os suportes eruditos de sua formação e atuação, mostra que incorporou essa necessidade socioartística de refinamento e distinção[6]. E, mais do que isso, sublinha que essa distinção, em sua vida, é especialmente legítima – pois Villa-Lobos não nasceu em uma família de posses, nem construiu vínculos duradouros com a principal instituição musical de ensino da cidade (o Instituto Nacional de Música): seu ser-artista é, para ele, "fruto do seu próprio esforço", gigantesco e solitário, que faz jus à memória do pai. Não acredito que seja por acaso que a narrativa biográfica que venho comentando tenha apenas dois sujeitos que constroem "positivamente" a vida descrita: o personagem principal do qual se fala (Villa-Lobos, em suas etapas de desenvolvimento) e "o pai".

É fato que Villa-Lobos não foi tão solitário como ele costumava dizer[7]. Sabemos que não construiu sua vida sozinho, que muitos indivíduos, amigos, mecenas e colegas de profissão contribuíram para suas conquistas e que sua primeira companheira, Lucília Guimarães, teve, nelas, um papel especialmente importante (embora ainda, lamentavelmente, pouco debatido)[8]. Nesse sentido, não seria prudente contestar o grande significado da herança que lhe veio de Raul Villa-Lobos, tantas vezes reafirmado pelo próprio compositor nos momentos em que falava de seu passado. É nesses instantes que mesmo o artista mais obstinado em mostrar sua singularidade confessa as raízes sociais de sua trajetória.

Este trabalho pretende explorar a confissão de Villa-Lobos: lançar sobre ela um olhar contemporâneo e, assim, fazer justiça à herança deixada por Raul. Para o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009: 59-65), "contemporâneo" é o olhar que, mantendo-se fixo no seu tempo, perceberá nele "não as luzes, mas o escuro" e, no escuro, identificará as luzes do passado que tentam nos alcançar sem poder fazê-lo. Tal passado constitui o fundamento mais profundo e silencioso do presente: é o presente que não nos foi dado viver, ou ler, ou ouvir, e que de nós não espera senão "justiça", isto é, o fim de seu exílio. Seguindo a sugestão do filósofo, procurarei mostrar, neste artigo, que Raul Villa-Lobos, um obscuro "menino desvalido" do Rio de Janeiro, constitui um dos mais importantes alicerces sobre os quais se construiu a vida artística de uma das figuras mais marcantes, e contemporaneamente presentes, da história da música brasileira.

O pequeno estudo biográfico que os leitores acompanharão a seguir é resultado parcial da pesquisa que desenvolvi ao longo dos últimos dois anos e que deu origem à mencionada dissertação[9]. Espero que as informações sobre a trajetória de Raul Villa-Lobos que divulgo agora possam ensejar pesquisas futuras e reveladoras das atividades no meio musical do Rio, da ação desse e de outros personagens marginalizados que delas participaram e da inserção dos artistas consagrados no contexto das :"redes de interdependência" (ELIAS, 1994) onde se conectam os labores modestos dos inúmeros indivíduos que constroem a história.

[6] Uma análise mais detida, embora concisa, do conflito entre a distinção erudita e o apreço pela música popular na trajetória de Villa-Lobos encontra-se em Lima (2017b).

[7] Ao longo de toda a sua vida, Villa-Lobos afirmou, acima de tudo e de todos, sua independência, bem como o seu esforço "individual" na construção de sua própria trajetória, como ressaltam Guérios (2009) e Lima (2017a; 2017b).

[8] O único livro que procura resgatar a memória de Lucília – escrito por seu irmão, Luiz Guimarães (1972) – permanece tendo como centro a figura mesmo de Heitor Villa-Lobos. Ainda está por vir um trabalho que a tire do silêncio.

[9] Para além de fontes bibliográficas, a pesquisa contemplou fontes primárias auridas nos acervos do Museu Villa-Lobos e da Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A trajetória de Raul Villa-Lobos e a formação de Heitor

Muitos trabalhos ressaltam, embora sem muito embasamento documental, que o pai de Villa-Lobos teve um papel fundamental na construção de suas aptidões artísticas. De fato, apesar de não exercer a música como primeira profissão, o descendente de espanhóis Raul Villa-Lobos, pai do futuro compositor, dominava bem a técnica do violoncelo e a teoria musical, além de frequentar como ouvinte e executante (em grupos de câmara e em orquestras) algumas das salas de concerto da cidade – experiências que procurava compartilhar com seus filhos. Mas a importância de Raul na vida de Heitor e de seus irmãos não diz respeito apenas à música. Se, como afirma Vasco Mariz[10] (1983), a família Villa-Lobos viveu até o final da década de 1890 em relativo conforto e pôde mesmo entrar em contato com o universo cultural da "alta sociedade" carioca, e se o garoto Heitor pôde sonhar em ser um "grande artista", isso se deve, em grande medida, à dedicação invulgar de Raul e ao exemplo de superação que sua vida mostrava aos seus herdeiros.

A familiaridade de Raul com a música erudita começou a ser construída cedo, no período de sua educação primária. Como o compositor Francisco Braga, seu contato formal com a música parece ter sido iniciado no Asylo dos Meninos Desvalidos, instituição inaugurada em 1875 cujo "objetivo fundamental era dar assistência à infância desvalida, sobretudo, meninos órfãos de pai e/ou mãe que não tinham quem os sustentasse e garantisse a continuidade de seus estudos" (PAVÃO, 2013: 5). Além de oferecer aulas de música instrumental e vocal, o Asylo mantinha uma banda e uma orquestra formadas pelos próprios alunos, das quais Raul deve ter participado.

As habilidades musicais adquiridas por Raul, aliadas à seriedade e à dedicação que parecem ter marcado a sua formação intelectual durante seus estudos no Asylo, lhe abriram portas para um futuro profissional praticamente inacessível para alguém de origem pobre, como ele, no Rio de Janeiro daquele tempo. Entre as décadas de 1880 e 1890, ele trabalhou como professor em diversas instituições de ensino primário e secundário[11], escreveu e traduziu livros de várias áreas de conhecimento[12] e logrou alcançar o posto de primeiro oficial da Biblioteca Nacional. Mas Raul não conquistou isso tudo sozinho.

Naquela época, um indivíduo com poucos recursos não obteria a educação formal necessária ao ingresso no mercado das profissões liberais como a de professor, nem tampouco teria condições de alcançar um posto relativamente elevado do funcionalismo público sem o auxílio de alguma "boa alma" oriunda do círculo reduzido de pessoas que compunham a elite. Segundo o historiador J. Needell (1993: 275-280), entre o fim do século XIX e início do século XX, a elite carioca – isto é, o grupo de pessoas que detinha o poder "derivado da riqueza, ocupação e status social reconhecido, bem como da posição política e, mais comumente, poder

[10] Autor da principal biografia do compositor, *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*, publicada pela primeira vez em 1949.

[11] Encontrei nas seções de anúncios de periódicos cariocas, entre as décadas de 1880 e 1890, o nome de Raul Villa-Lobos compondo o corpo docente – como professor de história, geografia, chorografia, francês ou música, frequentemente lecionando mais de uma dessas disciplinas – das seguintes instituições: Colégio Alberto Brandão, Liceu de Artes e Ofícios, Colégio Baurem, Externato Hewitt e Liceu Americano. Deste ultimo, em 1888, ele também era diretor (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1888).

[12] Em janeiro de 1899, pouco antes da morte de Raul Villa-Lobos, o jornal *O Paiz* (1899) publicou uma lista de "obras didáticas do professor Raul Villa-Lobos", algumas das quais constariam em anúncios de jornais cariocas nas duas décadas seguintes: *A República Brazileira em 1890*: *ensaio chorográphico-histórico do Brazil*; *Noções de Cosmographia*; *Chorographia do Brazil*; *História do Brazil*; *Economia Política* (de W. S. Jevous, traduzido do inglês por R. Villa-Lobos); *Botanica* (de J. D. Hooker, traduzido do inglês por Raul Villa-Lobos).

derivado de uma combinação de todos esses fatores" – não constituía, numa contagem bastante inclusiva, mais do que 0,58 % da população do Rio de Janeiro.

Com efeito, Raul só conseguiu fazer seus estudos secundários e habilitar-se para a docência por força de uma trágica e (para ele) feliz coincidência. Em 1880, uma avassaladora epidemia atingiu a cidade de Vassouras, obrigando Alberto Brandão – "educador bem relacionado e líder da maioria na assembleia provincial fluminense" na década de 1870 (NEEDELL, 1993: 126) – a transferir, pelo bem de seus alunos e de suas finanças, o prestigiado colégio que mantinha naquela cidade para o Rio de Janeiro[13]. Em julho daquele ano, o Colégio Alberto Brandão instalava-se provisoriamente no bairro do Andarahy Pequeno e, no mês seguinte, transferiu-se para o Palácio Maxwell, em Villa-Isabel, precisamente o mesmo bairro em que funcionava desde 1975 o Asylo dos Meninos Desvalidos, onde um jovem violoncelista e dedicado estudante já havia concluído seus estudos primários e, ao que parece, terminava de cumprir seus deveres com a instituição que o acolhera. Segundo Eduardo Nunes Pavão, os alunos do Asylo que tivessem "terminado a educação de primeiro grau e instrução em algum ofício, eram obrigados a trabalhar três anos nas oficinas da escola" (2013: 5). Em 1881, como se verá numa notícia de jornal que citarei adiante, Raul já fazia estudos secundários no Colégio Alberto Brandão, mas ainda possuía vínculos com o Asylo. Creio que esses vínculos fossem exatamente essa contrapartida dos alunos formados no Asylo de que fala Pavão.

É difícil saber exatamente o que levou Alberto Brandão a abrir as portas de seu colégio a Raul, mas podemos vislumbrar alguns fatores que concorreram para tanto. O Asylo era mantido por subvenções do Estado, mas também contava com o apoio da iniciativa privada e intercedia pela inserção de seus alunos no mercado de trabalho (PAVÃO, 2013: 4). Se Raul era, de fato, um aluno dedicado, inteligente e desejoso de empregos melhores do que aqueles para os quais o Asylo preparava seus internos (encanador, alfaiate, carpinteiro, marceneiro, torneiro, entalhador, funileiro, ferreiro, serralheiro, surrador), a direção do instituto pode ter intermediado o seu ingresso naquela boa instituição de ensino que havia pouco instalara-se na vizinhança do Asylo. Ao mesmo tempo, com a transferência de seu colégio para o Rio, Alberto Brandão precisava contratar novos professores[14] e zelar pela reputação de sua instituição recém-chegada na Corte. Nesse sentido, ajudar um aluno "desvalido", especialmente dedicado aos estudos e bom musicista seria duplamente vantajoso: além de provar-se um filantropo aos olhos da elite local – e a filantropia era um distintivo de nobreza nos altos escalões da sociedade da época (cf. RANGEL, 2013) –, poderia aproveitar a mão de obra qualificada do rapaz em alguma atividade do colégio, como, por exemplo, nas aulas de música.

Seja como for, em julho de 1881, anunciava a *Gazeta de Notícias* (1881) :

> Foi approvado plenamente em portuguez, nos exames geraes a que se estão procedendo no Imperial collegio Pedro II, o Sr. Raul Villa-Lobos, alumno do Asylo de Meninos Desvalidos, em Villa-Izabel, e que faz seus estudos com grande aproveitamento no collegio Alberto Brandão, tendo merecido dos diretores d'esse estabelecimento o premio José de Alencar.

[13] Alberto Brandão anuncia a intenção de transferir o seu colégio de Vassouras para um "lugar conveniente" (isto é, longe da citada epidemia) numa carta a Zeferino Cândido, publicada na imprensa em junho de 1880 (BRANDÃO, 1880).

[14] A maior parte do corpo docente do colégio permaneceu em Vassouras após a transferência para a capital.

Nos anos seguintes, Raul não apenas continuaria a estudar no colégio Alberto Brandão, como lecionaria ali as disciplinas de música e desenho – funções exercidas até 1884[15]. Quando, em 1885, o colégio voltou a funcionar em Vassouras e fechou temporariamente as portas de sua filial na Corte, Raul já havia concluído os estudos secundários e lecionava história e geografia em outros colégios do Rio, sendo inclusive diretor de um deles, o Lyceu Americano, um externato de humanidades. A relativa estabilidade financeira viria pouco depois. Em 1890, ele passou num concurso para amanuense da Biblioteca Nacional, e, dois anos mais tarde, seria promovido ao cargo de primeiro oficial (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1892).

Além dessas novas oportunidades profissionais, que certamente lhe permitiram oferecer à família que começara a construir no final dos anos 1880 um padrão de vida razoável, a passagem pelo colégio Alberto Brandão abriu ao jovem professor uma fresta no círculo diminuto de convivência dos ricos e dos homens cultos da cidade. Nesse colégio estudavam filhos de famílias "respeitáveis" e o corpo docente contava com intelectuais do calibre de Ataulfo Paiva – um dos "homens novos" da República, um filho de cafeicultores decadentes que logrou fazer-se desembargador na década de 1890 – e Artur Azevedo[16], irmão de Aloísio Azevedo e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

Foi, talvez, por intermédio de Artur Azevedo que Raul chegou a integrar o grupo de intelectuais que colaboravam para a *Revista Brazileira*, que circulou de janeiro de 1895 a setembro de 1899 sob direção de José Veríssimo (REVISTA BRASILEIRA) . Raul escreveu diversos artigos para essa revista[17] e esteve, provavelmente em várias ocasiões, na companhia dos membros da *high society* que escreviam para ela. A *Gazeta de Notícias*, em 14 de maio de 1896, comentou uma "festa modesta e cordial" que reuniu, dois dias antes, os colaboradores da *Revista Brazileira* e na qual esteve presente Raul Villa-Lobos. Na mesma notícia, o jornal informou que esse grupo resolvera "jantar juntos uma vez por mês" (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1896a). Se Raul frequentava essas reuniões com a mesma assiduidade com que (veremos isso adiante) comparecia aos concertos e ensaios do *club* musical do qual participava, calcule-se em quantas vezes ele esteve lado a lado com tão ilustres colaboradores.

Não causa surpresa, portanto, a mesma *Gazeta de Notícias* (1896b) flagrá-lo, em 26 de novembro, num "jantar íntimo" organizado por José Veríssimo no Hotel dos Estrangeiros em homenagem a Machado de Assis. Na reunião tomaram parte, além do organizador e do homenageado, os senhores "visconde de Taunay, Rodrigo Octavio, Lueio Mendonça, Graça Aranha e Paula Tavares". Joaquim Nabuco, Ferreira de Araújo, Valentim Magalhães, João Bandeira e Leão Velloso também foram convidados, mas não puderam comparecer. E, se Raul participava

[15] O primeiro registro de Raul no corpo docente do colégio Alberto Brandão a que tive acesso data de 1882, 27 de dezembro, em um anúncio publicado na *Gazeta de Notícias* (1882). Neste mesmo anúncio, consta o nome de Ataulfo Paiva, ao qual farei referência mais adiante.

[16] O nome de Arthur Azevedo pode ser visto ao lado do de Raul no corpo docente do colégio em um anúncio publicado na *Gazeta de Notícias* (1883).

[17] Entre 1895 e 1896, nos tomos II, III, VI, V e VIII da *Revista Brazileira* (a cada ano eram publicados 4 tomos), encontrei 5 artigos da seção "Notícias, Sciencias, Letras e Artes" assinados por Raul, os quais versavam sobre obras raras guardadas no Acervo de Estampas da Biblioteca Nacional. Entre 1898 e 1899 encontrei mais dois artigos seus, dessa vez, sobre normas de referências em notas bibliográficas. A editora que publicava o periódico é a mesma que publicou os livros didáticos do professor, a Laemmert & C. Editores. Alguns desses livros também aparecem na seção de resenhas e de bibliografia em algumas edições da mesma revista. Todos esses artigos de Raul podem ser consultados via internet pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

de tais "jantares íntimos", é bem possível que ele e sua família tenham frequentado os salões musicais e literários nos quais o seleto grupo de convivas que acabo de citar também marcava presença.

O salão constituía uma instituição social intermediária "entre as instituições formais, como clubes e escolas, e as domésticas como, por exemplo, a família ampliada", por meio das quais a elite carioca se mantinha socialmente coesa e era praticamente impenetrável por quem não fosse "bem nascido" (NEEDELL, 1993: 130). Ele integrava, assim, a estratégia de manutenção da hegemonia econômica, cultural e política por parte da elite – uma estratégia na qual prevalecia, sobre todos os aspectos, a relação pessoal estreita entre os membros do grupo – que contava ainda com outros mecanismos: a restrição do ensino secundário e superior aos filhos dos ricos, os casamentos arranjados entre herdeiros de nobres famílias de acordo com interesses político-econômicos e a convivência em clubes sociais, como o Cassino Fluminense e o Jockey Club.

Vasco Mariz (1983) afirma que a família Villa-Lobos costumava frequentar os salões da casa de Alberto Brandão. O que há de relevante nisso, segundo o autor, é que nessas visitas o menino Heitor teria tido a oportunidade de conhecer os folcloristas Sílvio Romero, Barbosa Rodrigues e Mello Moraes e de ouvir "todos os gêneros musicais do Nordeste", que – diz o biógrafo – o anfitrião fazia questão de incluir no programa musical de suas reuniões. De fato, ainda que não fosse regra, a presença de músicos populares e dos citados folcloristas nos salões da época é confirmada por pesquisadores como Hermano Vianna (2014). Mas ao ater-se a esse detalhe, Mariz não atenta para o cerne do ambiente cultural que Raul, sua mulher e seus filhos encontravam em tais ocasiões: os padrões de comportamento, os valores e os interesses de uma elite europeizada, personalista e afeita à ostentação de riqueza e sofisticação. O apreço pela cultura popular certamente não era o traço mais característico desse meio. Segundo J. Needell, o enredo dos salões do final do século XIX era mais ou menos o seguinte:

> O anfitrião e sua esposa preparavam um jantar íntimo para um grupo selecionado de amigos e conhecidos. Em seguida, o círculo mais amplo de convidados chegava e tinha início uma variedade de passatempos refinados: música de câmara, seleções operísticas ou declamação de poesia (normalmente executadas por um músico protegido pelo dono da casa, por mulheres da família anfitriã ou por algum convidado) [...]. Danças, jogos de cartas e conversas requintadas ajudavam a compor o ambiente. As mulheres usavam vestidos importados, os homens sobrecasacas ou trajes formais de noite. [...] Tais reuniões, coincidindo com o aumento da riqueza [...] e a consequente disseminação de artigos de luxo da Europa e contatos europeus, permitiam aos homens mais poderosos reunir a família, amigos e conhecidos [...] em um meio festivo de refinamento importado (NEEDELL, 1993: 130-131).

Pode-se imaginar que, para alguém de classe mediana, "ser convidado"[18] a comparecer em salões significava, sobretudo, ter oportunidade de ver de perto a cultura hegemônica e habituar-se a ela, incorporá-la, além de conhecer "gente importante" e de fazer-se conhecer por essa gente. Num contexto histórico em que o modo de portar-se em sociedade e as relações pessoais

[18] Que é diferente de "ser contratado" para tal, como ocorria com os músicos que tocavam as danças para a hora do baile.

constituídas eram decisivos para o sucesso ou para o fracasso individual, tal oportunidade poderia revelar-se extremamente útil.

Mas, no caso de Raul Villa-Lobos, poder ir a salões – mesmo que não fosse com a frequência dos "nativos" do meio, ou exatamente por isso – era também uma oportunidade de provar-se um sujeito distinto, refinado, na medida em que podia se mostrar apto a partilhar com a elite certos interesses intelectuais e gostos artísticos. Apesar de não preencher os requisitos censitários e políticos necessários ao ingresso permanente na alta sociedade, ele possuía educação erudita, dominava as línguas "obrigatórias" à conversação refinada (francês e inglês), interessava-se por (e escrevia sobre) história, geografia, artes plásticas, frequentava a roda de intelectuais da *Revista Brazileira* e, além disso tudo, era bom músico, sócio e, durante algum tempo, diretor de concertos do Club Symphonico[19].

Essa última informação demanda mais atenção. A atuação de Raul Villa-Lobos como diretor de concertos de um *club* de música o faz integrar um movimento mais amplo de diversificação do cenário cultural carioca do qual também participaram alguns dos mais célebres membros da "República musical" que Pereira (2007) descreve ao estudar a trajetória de Alberto Nepomuceno. Trata-se de compositores, professores, instrumentistas e editores de música – como Leopoldo Miguéz, Arthur Napoleão, Jesse White, Kisman Benjamin, Vincenzo Cernicchiaro e o próprio Nepomuceno – que participavam do debate e das ações em torno da renovação estética e política do incipiente campo musical autônomo da capital e que ajudaram, na soma de seus esforços, a estabelecer na cidade o hábito de organizar e prestigiar concertos. Como observou Luiz Heitor C. de Azevedo (1956: 91):

> O que caracteriza a vida musical brasileira [de elite] na segunda metade do século XIX é o concerto. Aos espetáculos de ópera [...] sucede um período de mais dosada repartição das atividades musicais, assinalado pela visita de grandes virtuosos de renome internacional e pela fundação de sociedades destinadas a propiciar concertos regulares aos amadores, difundindo as obras primas da música clássica.

A descrição de Luiz Heitor é precisa no que diz respeito às atividades realizadas pela sociedade da qual Raul participava. O Club Symphonico funcionou de julho de 1894 até, pelo menos, abril de 1897 na Rua do Teatro n. 33[20]; seu primeiro diretor foi o violinista Eurico La Rosa e a regência da orquestra cabia a Vincenzo Cernicchiaro. Os programas dos espetáculos durante esses três anos de atividade foram bastante variados[21]: trechos de ópera (árias e aberturas), sinfonias, concertos para instrumento solo e orquestra, peças para diversos conjuntos de câmara e para instrumento solo. Preferência era dada a compositores italianos, mas também aparecem obras de Mozart, Beethoven, Schumann, Wagner, Mendelssohn, Lully, Berlioz, Saint-Saëns, e muitos outros. Dentre os brasileiros, a presença de Carlos Gomes era especialmente marcante,

[19] Encontrei o nome de Raul como diretor desse clube em dois anúncios divulgados pelo jornal *O Paiz* (1894; 1895)

[20] A última menção que encontrei a este clube musical nos periódicos da época data precisamente de abril de 1897.

[21] Tive acesso a essas informações por meio dos registros das atividades do Club Symphonico presentes nos periódicos cariocas da época, guardados no acervo da Biblioteca Nacional.

mas Francisco Braga também foi prestigiado. A maior parte dos concertos era executada pelos próprios associados, mas o Club também abria as portas à apresentação de solistas e grupos externos. Raul Villa-Lobos participava com afinco dos ensaios e das apresentações. O *Jornal do Commercio* (1895), num comentário sobre o 8º concerto do Club Symphonico, destacou que:

> Em um dos intervallos, o sr. Chapot Prevost Filho, secretário do club, fez entrega, em nome de seus companheiros de diretoria, de um álbum offerecido ao sócio sr. Raul Villa-Lobos, um dos fundadores que mais se tem esforçado pelo engrandecimento do club.

As atividades musicais de Raul não se restringiam ao âmbito do club do qual participava. Entre as décadas de 1880 e 1890, ele se apresentou publicamente diversas vezes como violoncelista em grupos de câmara em salas de concerto da cidade; em alguma delas, chegou a dividir o palco com músicos conhecidos, como Arthur Napoleão[22] e Vincenzo Cernicchiaro[23].

Em suma, o professor, intelectual, funcionário e músico Raul Villa-Lobos se envolvia diretamente naquele movimento de renovação do cenário da música carioca de que fala Luiz Heitor e possuía saberes eruditos publicamente conhecidos. Detinha, assim, uma parcela do capital simbólico ao qual, normalmente, só um grupo de afortunados tinha acesso. E suponho que ele tenha se esforçado para transmitir aos filhos esse capital simbólico, como passaporte para uma vida de possibilidades maiores do que as que ele mesmo tivera.

Nos lares abastados, era costume que as primeiras lições das crianças fossem ministradas por preceptores pagos pelos pais. No lar "potencial de elite"[24] da família Villa-Lobos não trabalhava nenhum preceptor, mas havia ali, de todo modo, um pai-professor, que deveria participar de forma ativa da educação dos filhos. Pelo menos no que diz respeito à música, isso é certo. Heitor Villa-Lobos contava sempre que Raul lhe dera as primeiras lições de violoncelo e de teoria musical, e é possível que os seus irmãos tenham recebido a mesma atenção. E não esqueçamos que as crianças ouviam constantemente o pai tocar com outros músicos, tanto no ambiente doméstico, quanto nos clubes da cidade.

A morte prematura de Raul Villa-Lobos em 1899, vítima da epidemia de varíola que atacou o Rio de Janeiro naquele ano, deixou sua família em grandes dificuldades financeiras. A educação formal dos filhos, que talvez fosse acessível enquanto o pai ainda podia interceder por eles, seja pagando-lhes os estudos, seja conseguindo, por meio de seus contatos, o ingresso deles em alguma instituição de ensino, já não parecia possível. De todo modo, ressalta Paulo Guérios (2009), a principal herança deixada por Raul ao filho Heitor foi a iniciação na música erudita, que lhe abriu as portas ao desenvolvimento de toda a sua carreira. Mas não me parece que essa herança tenha sido apenas musical no sentido "sonoro" do termo: nela está também um exemplo

[22] O jornal *O Paiz* (1890) menciona a presença de Raul e Arthur Napoleão – compositor, pianista e dono de uma das mais famosas editoras de partitura da época – no 79º sarau-concerto no Club do Engenho Venho.
[23] Raul tocou com esse famoso violinista e historiador da música brasileira no "teatrinho do Club Gávea" no dia 29 de agosto de 1894 (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1894).
[24] A expressão é usada por Needell (1993) para caracterizar as famílias que possuíam alguns, mas não todos os requisitos para ingressar definitivamente na alta sociedade carioca. Pela educação de Raul, a família Villa-Lobos poderia ser considerada "potencialmente" – embora com chances de ascensão ainda bastante reduzidas – de elite.

de superação e uma familiaridade precoce com uma incontornável cultura de elite. Villa-Lobos teve, por intermédio de seu pai, a oportunidade de ver de perto o que se esperava do comportamento e dos gostos de um indivíduo com aspirações profissionais ambiciosas, aspirações que, para serem concretizadas, precisavam em alguma medida da anuência de pessoas que participavam daquela cultura. Teve, também, uma mostra vívida de que as conquistas que viesse a almejar eram, sim, possíveis, mesmo que sua posição social não desenhasse uma caminhada fácil à sua frente.

Considerações finais

> Desde a mais tenra idade iniciei a vida musical, pelas mãos de meu pai, tocando um pequeno violoncelo. Meu pai, além de ser **homem de aprimorada cultura geral e excepcionalmente inteligente, era um músico prático, técnico e perfeito**. **Com ele**, assistia sempre a ensaios, concertos e óperas, a fim de habituar-me ao gênero de conjunto instrumental (VILLA-LOBOS, 1969 [1957]: 98-99, grifo nosso).

Villa-Lobos conseguiu fazer-se reconhecido como compositor de talento mesmo sem ter construído vínculos duradouros com a principal instituição de ensino musical do Rio, o Instituto Nacional de Música. Como mostrou Pereira (2007: 162), ele foi abandonado à própria sorte (ao próprio esforço) pelo Instituto, quando, em 1904, Henrique Oswald pôs fim aos Cursos Noturnos nos quais ele havia se inscrito. Barrado no Instituto e sem nem ao menos ter concluído o ensino secundário[25], Villa-Lobos, ainda assim, dominava bem a língua básica da alta sociedade, o francês, e, em muitas ocasiões, desde a década de 1910, discorria sobre a história da música ocidental com desenvoltura, demostrando conhecê-la e posicionando-se de modo artisticamente crítico em relação a ela (cf. LIMA, 2017b). Sua ascensão como artista dificilmente poderia ser concretizada sem que ele demostrasse possuir esses capitais simbólicos indispensáveis ao reconhecimento de um indivíduo perante o círculo da música de elite. Essas conquistas em meio a tantas adversidades nos dão bem a dimensão da importância crucial de Raul para a trajetória do compositor das *Bachianas Brasileiras*.

Dialogando com os conceitos de classe em Max Weber e P. Bourdieu, o sociólogo Jessé Souza (2009) afirma que:

> O indivíduo privilegiado por um aparente "talento inato" é, na verdade, produto de capacidades e habilidades transmitidas de pais para filhos por mecanismos de identificação afetiva por meio de exemplos cotidianos [...]. Disciplina, capacidade de concentração, pensamento prospectivo (que enseja o cálculo e a percepção da vida como um afazer "racional") são capacidades e habilidades da classe média e alta que possibilitam primeiro o sucesso escolar de seus filhos e depois o sucesso deles no mercado de trabalho (SOUZA, 2009: 22-23).

[25] Os únicos registros escolares de Villa-Lobos encontrados até agora são referentes à educação primária, conforme já observaram Mariz (1983) e Guérios (2009).

As palavras do sociólogo são esclarecedoras. Se, como vimos acima, Villa-Lobos não pôde desfrutar das oportunidades formativas que provavelmente lhe seriam dadas se seu pai não tivesse falecido prematuramente, restaram-lhe, contudo, o exemplo de superação e os ensinamentos herdados de Raul: um músico "teórico e prático perfeito", que, apesar da origem humilde, soube aproveitar as oportunidades que lhe apareceram, se apropriou de "aprimorada cultural geral" e conquistou um posto relativamente elevado do funcionalismo público. A familiaridade prévia de Villa-Lobos com a música erudita (e provavelmente com a língua francesa), com o universo sociocultural da elite e da música de elite (censores de sua carreira de compositor), bem como sua consciência a respeito da necessidade de trabalhar com afinco para atingir seus objetivos (o "pensamento prospectivo"), são, antes de tudo, heranças paternas. Além das demonstrações de posse do capital simbólico necessário a seu reconhecimento como artista – mencionadas há pouco –, Villa-Lobos procurou desde cedo colocar-se à frente dos eventos musicais dos quais participava, e as estratégias utilizadas por ele para divulgar seus concertos – anunciando-os como homenagens prestadas a figuras políticas de relevo – mostram que ele foi muito hábil ao lidar com o público de elite (cf. LIMA, 2017a: 102-139). Certamente devemos reconhecer o mérito próprio de Villa-Lobos. Mas acredito que nem esse conhecimento da tradição musical, nem essa autoconfiança ou essa aguçada leitura do mundo artístico podem ser compreendidos sem que se faça referência à figura de seu pai.

Por fim, é importante ressaltar que o resgate da vida de um "desconhecido", como Raul Villa-Lobos, constitui uma oportunidade de mostrar que a história não é feita apenas de "grandes homens". As trajetórias dos grandes artistas são construídas em meio a redes de interdependência funcional com outras pessoas e dentro de sistemas normativos estabelecidos cujo controle escapa, em maior ou menor medida, a todos os indivíduos em particular. Olhar parar essas "outras pessoas", como olhamos para Raul, é dar atenção aos inúmeros agentes que, em sua relativa – e muitas vezes ignorada – liberdade, dão forma à complexa realidade sócio-histórica.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARCANJO JR., Loque. *Os sons de uma nação imaginada*: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos. 2013. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2013.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Londres: University of Washington Press, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção:* crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*: o caminho sinuoso da predestinação. Curitiba: Edição do autor, 2009.

GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos visto da plateia e da intimidade*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1972.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. *Suíte Popular Brasileira na trajetória de Villa Lobos:* "arte", "povo," e uma suíte "à brasileira". Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música, 2017a.

_____. Villa-Lobos e a música popular: uma suite "à brasileira". *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 1-22, 2017b.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre:* ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2007.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*: compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

MAUL, Carlos. *Catullo*: sua vida, sua obra, seu romance. Rio de Janeiro: [s.n.], 1971.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1980.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira.* São Paulo: Companhia das letras, 2001.

NEEDELL, Jeffrey. D. *Belle époque tropical:* sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAVÃO, Eduardo. O Asylo de Meninos Desvalidos (1875-1894): uma instituição disciplinar de assistência à infância desamparada na Corte Imperial. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: CONHECIMENTO HISTÓRICO E DIÁLOGO SOCIAL, 27, 2013, Natal. *Anais*... Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364660408_ARQUIVO_Infanciadesvalida.pdf>. Acesso em: 10 de maio de 2016.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música sociedade e política*: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos.* Rio de Janeiro: MEC/ Funarte, 1978.

RANGEL, Rosangela Faria. *Assistência no Rio de Janeiro*: elite, filantropia e poder na Primeira República. Tese (Doutorado em Serviço Social). PUC-Rio, Departamento de Serviço Social, Centro de Ciências Sociais, Programa de Pós Graduação em Serviço Social, Rio de Janeiro, 2013.

REVISTA BRASILEIRA. *Academia Brasileira de Letras*. Disponível em <http://www.academia.org.br/publicacoes/revista-brasileira>. Acesso em: 16 maio 2016.

SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira*: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

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

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez e os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v, 8, dez. 2004.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editora UFRJ, 2014.

VILLA-LOBOS, Heitor. Autobiografia. In: *Presença de Villa-Lobos.* v. 4. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura. Museu Villa-Lobos, 1969 [1957]. p. 98-99.

Jornais

BRANDÃO, Alberto. Collegio Alberto Brandão. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1880, p. 3.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 2 set. 1894, Club Gavea, p. 1.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 7 jul. 1881, p. 1.

_____. Rio de Janeiro, 27 dez. 1882, Instrução pública, Collegio Alberto Brandão, p. 2.

_____. Rio de Janeiro, 2 jan. 1883, Collegio Alberto Brandão, p. 4.

_____. Rio de Janeiro, 6 jun. 1888, Lyceu Americano, p. 5.

_____. Rio de Janeiro, 20 out. 1892, Despachos Oficiaes, p. 1.

_____. Rio de Janeiro, 14 maio 1896a, p. 2.

_____. Rio de Janeiro, 26 nov. 1896b, Machado de Assis, p. 1.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 5 jul. 1895, Theatros E..., Club Symphonico, p. 2.

O PAIZ. Rio de Janeiro, 27 dez. 1890, Diversões, Sociedades e Clubs, p. 2.

_____. Rio de Janeiro, 24 jun.1894, Club Symphonico, p. 5.

_____. Rio de Janeiro,10 fev. 1895, Artes e Artistas, Club Symphonico, p. 5.

_____. Rio de Janeiro, 22 jan. 1899, Obras didacticas do professor R. Villa-Lobos, p. 6.

Lurian José Reis da Silva Lima é Mestre em Música, linha de pesquisa Musicologia/Etnomusicologia, pela Universidade Federal do Paraná e com bolsa da CAPES. Também é Bacharel em violão pela UNESPAR, campus Curitiba I (Escola de Música e Belas Artes do Paraná), Licenciando em Música pela UNESPAR, campus Curitiba II (Faculdade de Artes do Paraná), e membro do Gupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR. lurianlima@gmail.com