



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

SAULO DANTAS-BARRETO

VIOLINOS IMPERIAIS:
LUTERIA BRASILEIRA NO SÉCULO XIX

CAMPINAS
2020

SAULO DANTAS-BARRETO

VIOLINOS IMPERIAIS:
LUTERIA BRASILEIRA NO SÉCULO XIX

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADORA: Lenita Waldige Mendes Nogueira

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO SAULO DANTAS-BARRETO, E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. LENITA WALDIGE MENDES NOGUEIRA.

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Dantas-Barreto, Saulo, 1964-

D235v Violinos Imperiais : Luteria brasileira no século XIX / Saulo Dantas-Barreto.
- Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Lenita Waldige Mendes Nogueira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Luteria. 2. Instrumentos musicais – História. 3. Música brasileira – História.
4. Música – Séc. XIX. 5. Instrumentos musicais – Brasil. 6. Instrumentos de
corda e arco. I. Nogueira, Lenita Waldige Mendes, 1956-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Imperial violins : brazilian violin making in the 19th century

Palavras-chave em inglês:

Violin making

Musical instruments - History

Brazilian music - History

Music - 19th century

Musical instruments - Brazil

Bowed stringed instruments

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Lenita Waldige Mendes Nogueira [Orientador]

Marcos da Cunha Lopes Virmond

Rucker Bezerra de Queiroz

Data de defesa: 09-03-2020

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4902-2836>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0317760873926759>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

SAULO DANTAS-BARRETO

ORIENTADORA: Lenita Waldige Mendes Nogueira

MEMBROS:

1. PROF(A). DR(A). Lenita Waldige Mendes Nogueira
2. PROF(A). DR(A). Marcos da Cunha Lopes Virmond
3. PROF(A). DR(A). Rucker Bezerra de Queiroz

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 09.03.2020

Dedicatória

Per te Roberta, che meriti tutto.

Para meus filhos Aritana, Giulia e Saulo.

Agradecimentos

Aos meus pais João Abelardo e Waldyra pelo estímulo aos estudos, pelo apoio amoroso e contínuo e pela confiança inquebrantável.

À minha orientadora Prof.a Dr.a Lenita Waldige Mendes Nogueira que guiou-me com sabedoria e dedicação durante o difícil processo de pesquisa histórica numa área praticamente inexplorada da musicologia brasileira.

A todos os meus professores.

Está para além dos deuses o que
hoje desejo com todas as minhas
forças. Tomo de assalto um reino
onde impera o impossível.

(*Calígula*, Albert Camus)

RESUMO

Esta pesquisa baseia-se em documentação referente à luteria praticada no Brasil entre a Independência e a Proclamação da República, recorte histórico de fundamental importância para o entendimento da formação do Estado e da sociedade brasileira em todos os seus aspectos. São cinco décadas de história da música com escassa publicação no que concerne aos instrumentos da família do violino (violino, viola, violoncelo e contrabaixo). O presente estudo desvenda todo um universo de construtores de instrumentos de corda e arco praticamente desconhecidos até o momento, trazendo informações inéditas como nomes, endereços, anúncios e especialidades. Também acompanha o percurso de alguns lutiês de sucesso no Rio de Janeiro imperial e apresenta raro instrumento de época com descrição organológica pormenorizada. Por fim, propõe resposta a questionamentos não elucidados satisfatoriamente até o momento, tais como, se o Brasil do século XIX tinha *Liuteria d'Arte* e o que teria sucedido a esses instrumentos do período imperial.

Conclui-se, ao final, que praticou-se na então capital brasileira luteria de qualidade cujas bases não puderam ser transmitidas ao século seguinte por conta de relevantes fatos político-sociais e que o costume de se retirar as etiquetas dos instrumentos por motivo comercial descaracterizou a maioria do instrumental construído naquela época.

Palavras-chave:

Luteria. Luteria brasileira. História da luteria brasileira. História do violino. Instrumentos musicais. Instrumentos de corda. Instrumentos de corda e arco. Violino. Viola. Violoncelo. Contrabaixo.

ABSTRACT

This research is based in documentation concerning the practice of string-instrument making in Brazil in the period between the Independence and the Proclamation of the Republic, a fundamentally important historical focus to understand several aspects of Brazilian State and society formation. We are talking about five decades of Music History with scarce documentation concerning violin family instruments (violin, viola, cello and double bass). This study aims to unveil a whole network of bowed instrument builders, practically unknown till the present time, bringing unedited information such as names, addresses, adds and specialties. It also follows the trajectories of some successful *luthiers* in imperial Rio de Janeiro and presents a detailed organological description of a rare instrument of the time. Finally, it proposes answers to questions still not elucidated, as “Was there *Liuteria d’Arte* in 19th-Century Brazil?” and “What had happened to these imperial instruments?”

We conclude, at the end, that quality fighting was practiced in the then Brazilian capital, the bases of which could not be transmitted to the following century due to relevant political and social facts and that the custom of removing the labels from instruments for commercial reasons did not characterize most of the instrumental built at that time.

Keywords:

Violin Making. Brazilian Violin Making. History of the Brazilian Violin Making. History of the violin. Musical instruments. String instruments. String and bow instruments. Violin. Viola. Cello. Contrabass.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Braço na posição mais baixa, quando o arco toca a 1a corda (mi).....	23
Figura 2: Braço na posição mais alta, quando o arco toca a 4a corda (sol).....	23
Figura 3: Braço na posição intermediária baixa para tocar a 2a corda (lá).	24
Figura 4: Braço na posição intermediária alta para tocar a 3a corda (ré).....	24
Figura 5: Distância entre as cordas	26
Figura 6: Proto-violino maiorquino	30
Figura 7: Detalhe do proto-violino maiorquino.....	30
Figura 8: Sociedade Propagadora das Bellas-Artes	41
Figura 9: Detalhe da parte para violino do fac-símile dos Manuscritos do Hino da Independência do Brasil, posto em música para canto e grande orquestra por D. Pedro I. (Fonte: A Vida de D. Pedro I, Tomo II, Octávio Tarquínio de Sousa, 1972).....	47
Figura 10: Matérias-primas em anúncio de Fernandes, Girão e Irmão, 1876..57, 58.e.59	
Figura 11: Imagem mais antiga de instrumentos musicais encontrada no Almanak Laemmert, de 1848, tendo em destaque alguns instrumentos com o tamanho aumentado.....	68
Figura 12: Detalhe de anúncio do Armazém de Instrumentos de Música de Severino, Magallar & Banchieri, de 1854, Almanak Laemmert.	69
Figura 13: Anúncio do importador Domingos dos Reis Caldeira. Em destaque violino e arco com o tamanho aumentado	69
Figura 14: Anúncio do importador Domingos dos Reis Caldeira. Em destaque alguns instrumentos com o tamanho aumentado. O da direita assemelha-se mais a uma viola de arame.....	70
Figura 15: Detalhe de propaganda do importador Domingos dos Reis Caldeira, tendo em destaque alguns instrumentos com o tamanho aumentado: O da direita assemelha- se mais a um violão moderno.	70
Figura 16: Anúncio do lutiê João dos Santos Couceiro. Em destaque, violino e arco com o tamanho aumentado.....	71
Figura 17: Anúncio do lutiê João dos Santos Couceiro. Em destaque violino e arco com o tamanho aumentado.....	71
Figura 18: Anúncio do Armazem de Instrumentos de Música, Óptica, Phisica e Mathematica (sic) de Moreira & Severino. Em destaque alguns instrumentos com o tamanho aumentado: violino à esquerda e violoncelo à direita.	72
Figura 19: Anúncio de instrumentos da fábrica de Jerome Thibouville-Lamy. Detalhe de reclamo tendo em destaque violino com o tamanho aumentado.....	73
Figura 20 : Anúncio de Costa e Monteiro.	74
Figura 21: Anúncio d'A Euterpe. Com seta indicando o nome de Vuillaume.	75
Figura 22: Anúncio dos Elena, professores de música.....	76
Figura 23: Lutiês, professores de piano, copistas de música e lojas de instrumentos musicais entre os anos de 1845 e 1889 no Rio de Janeiro (Fonte: Almanak Laemmert).	89
Figura 24: A “Casa Rosa” situada no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, atualmente propriedade do Sesc, que pertenceu a Pedro José Gomes Braga.....	92
Figura 25: Anúncio na Secção Lojas de Instrumentos de Música de 1852 até 1855... 92	

Figura 26: Anúncio na Secção Lojas de Instrumentos de Música de 1856 até 1861, com seta indicando a palavra único.....	93
Figura 27: Anúncio na Seção Violeiros de 1846 até 1864.....	93
Figura 28: Anúncio na Seção Violeiros de 1865, onde aparece o nome da viúva.	93
Figura 29: Anúncio na Seção Violeiros de 1866 onde aparece o nome da viúva.	93
Figura 30: Anúncio na Seção Violeiros de 1868 até 1870, com seta indicando nome do sucessor no Ateliê	94
Figura 31: Anúncio na Secção Fabricas de Instrumentos de Musica de 1852 até 1864	94
Figura 32: Anúncio na Secção Fabricas de Instrumentos de Musica de 1865 até 1867, com seta indicando nome da viúva.....	94
Figura 33: Anúncio na Secção Fabricas de Pianos de 1849 até 1853, com seta indicando nome abreviado.	94
Figura 34: Primeira divulgação de Couceiro. Almanak Laemmert, 1877.....	100
Figura 35: Anúncio dos irmãos Couceiro. Almanak Laemmert, 1878.....	101
Figura 36: Anúncio dos irmãos Couceiro. Almanak Laemmert, Notabilidades, 1878.	101
Figura 37: Anúncios separados dos irmãos. Almanak Laemmert, 1880	102
Figura 38: Anúncio de João Couceiro. Almanak Laemmert, Notabilidades, 1880	102
Figura 39: Anúncio de João Couceiro, com referência a Notabilidades. Almanak Laemmert, 1881.....	103
Figura 40: Anúncio mais detalhado de João Couceiro. Almanak Laemmert, 1886	103
Figura 41: Anúncio de João Couceiro com referência à seção Indicador. Almanak Laemmert, 1889.	104
Figura 42: Anúncio de João Couceiro. Almanak Laemmert, Notabilidades, 1889	104
Figura 43: Anúncio de João Couceiro. Almanak Laemmert, Indicador, 1889.....	105
Figura 44: Árbitros do Ministério da Fazenda. Almanak Laemmert, 1887.....	106
Figura 45: Frontispício e seção Instrumentos de musica e aparelhos acústicos	107
Figura 46: Bandolim de João dos Santos Couceiro. Imagem gentilmente cedida pelo Prof. Paulo Sá (UFRJ), proprietário do instrumento.	108
Figura 47: Rara etiqueta d'A Rabeca de Ouro. Imagem gentilmente cedida pelo Prof. Paulo Sá (UFRJ). Esta etiqueta encontra-se colada na parte interna do estojo do bandolim pertencente ao citado professor.	109
Figura 48: Detalhe da etiqueta d'A Rabeca de Ouro.....	110
Figura 49: Detalhe da etiqueta. Indicação de medalha de ouro na exposição de Saint Louis.....	110
Figura 50: Detalhe da etiqueta com endereço.	110
Figura 51: Pereira Passos em charge da época.....	112
Figura 52: Aspectos do Rio de Janeiro em fotos de Augusto Malta.....	113
Figura 53: Anúncios de Alfredo dos Santos Couceiro (Rua da Carioca, números 65 e 55).....	117 e 118
Figura 54: Casa Nunes (DECOURT, 2018).....	118
Figura 55: Imagem frontal do violino de Gomes Braga.....	121
Figura 56: Imagem posterior do violino de Gomes Braga.....	122
Figura 57: Detalhe dos furos harmônicos do violino de Gomes Braga.....	123
Figura 58: Etiqueta do violino de Gomes Braga.....	124
Figura 59: Lutiês que anunciaram no Almanak Laemmert.....	127

LISTA DE SÍMBOLOS

Σ	somatório
\bar{x}	média aritmética
x_i	cada elemento considerado na obtenção da média aritmética
$\sqrt{\quad}$	raiz quadrada
S	desvio padrão
S^2	variância

SUMÁRIO

Introdução - A Ponta do Iceberg.....	14
Capítulo 1 – Luteria no Brasil.....	16
1.1 - Um pouco da História dos cordofones: os antepassados europeus.....	20
1.2 – O Proto-violino maiorquino: um ponto fora da curva	29
1.3 - Cordofones no Brasil: primeiras referências.....	31
1.4- O Primeiro Mestre de Capela brasileiro: a organização musical luso-brasileira precoce.....	34
1.5 - O Século XIX: referências históricas e o aparecimento do violino brasileiro.....	36
Capítulo 2 – Dois protagonistas: Gomes Braga e Santos Couceiro.....	86
2.1 - Pedro José Gomes Braga (1814? – 1863/64).....	86
2.2- João dos Santos Couceiro (Santa Cruz de Coimbra, 1848 – Rio de Janeiro, 1905)	97
Capítulo 3 - Violino imperial: análise organológica de um sobrevivente.....	120
3.1 - A datação histórica.....	125
3.2 – A qualidade da luteria oitocentista, uma possível explicação para o seu desaparecimento e o significado do violino Gomes Braga.....	126
Conclusão.....	135
Referências.....	137

Introdução - A Ponta do Iceberg

Tidos como artefatos de refinada tecnologia em madeira, os instrumentos de corda e arco exigem muita sensibilidade e habilidade técnica para serem confeccionados. Além disso, a Luteria necessita de ambiente propício à sua existência e desenvolvimento.

Esta pesquisa teve como primeiro estímulo a descoberta de um violino construído no Rio de Janeiro em meados dos anos 50 do século XIX, único exemplar da época, que integra nossa base documental. Construído pelo lutiê Pedro José Gomes Braga na então capital do Brasil, encontra-se em ótimo estado de conservação e em nossa posse para o estudo que se propõe.

Os profissionais da luteria no Brasil, especialmente aqueles que trabalham nas grandes capitais, estão acostumados a lidar com instrumentos oriundos de várias partes do mundo e épocas, mas não com instrumentos da família do violino fabricados aqui, com refinamento, no século XIX ou em épocas anteriores. É como se bons violinos brasileiros daquele período simplesmente não existissem!

Mas, afinal, teria o ambiente artístico do Império nos legado, além de ótimos pintores, compositores, instrumentistas, escultores, também lutiês oitocentistas? Teriam sido tocadas aqui as obras do primeiro grande compositor das Américas, Carlos Gomes, com violinos, violas e violoncelos aqui construídos? Teríamos então um passado histórico de luteria artística? A presente pesquisa pretende dar respostas a essas indagações.

O título deste ensaio não se refere, pois, como alguns poderiam pensar, aos instrumentos que integram a coleção de música do Museu Imperial de Petrópolis, nem especialmente ao violino construído em 1878 pelo lutiê francês Joseph Guarini e presenteado ao segundo imperador brasileiro, mas ao instrumental representado pelo único exemplar conhecido, até o momento, de violino feito no Brasil no século XIX que chegou até nossos dias.

Convém esclarecer que Joseph Guarini era pseudônimo do lutiê francês Jean Emile Mennesson (1842-1920) como consta no *Dictionnaire Universel des Luthiers*, de René Vannes (Tomo I, 237). Encontramos referência a este presente em Ofício de 1879 da Documentação da Mordomia da Casa Imperial (D. PEDRO II E A CULTURA, 1977, p.137) com o seguinte texto:

Ofício ao Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário do Brasil na França Visconde de Itajubá mandando agradecer por ordem de S. M. O Imperador, ao Sr. Emílio Mennesson, a remessa de uma rabeca de sua fabricação. Comunica que oportunamente enviará o alvará de fornecedor da Casa Imperial, concedido por S. M. O Imperador ao Sr. Mennesson.

Pudemos constatar ao longo de nossa pesquisa que, como a ponta de um iceberg, aquele violino de Gomes Braga se revelaria uma pequena parte visível de toda a produção artística de um conjunto de dezenas de lutiês, um grupo consistente de profissionais, verdadeiros pioneiros da *Liuteria d'Arte* no Brasil que atuaram na época do Império, mais exatamente durante o Segundo Reinado. As qualidades sonoras e construtivas deste violino demonstram que o lutiê que o fez tinha experiência e esmero profissional.

Como numa hipotética holografia acústica, aquela pequena caixa harmônica demonstraria conter dentro de si ecos de todo um mundo musical que a maioria dos admiradores das artes em geral e mesmo a maioria dos vários profissionais da música brasileira desconhece.

A analogia com a peculiar propriedade dos hologramas, conhecida como distributividade, segundo a qual cada parte possui a informação do todo, nos é útil aqui não apenas como facilitadora da apresentação de um conceito, mas também porque reflete uma situação similar, ou seja, no caso dos hologramas a destruição de parte do mesmo não significa a perda de toda a informação, mas apenas a da qualidade e nitidez da imagem completa.

Mesmo dispendo de um só violino podemos ter uma ideia geral da luteria de sua época. Afinal, trata-se de cordofone complexo em suas partes e cuja construção reflete não apenas as características específicas do lutiê que o produziu, mas também aquelas que eram consensuais em seu ambiente e época. Estas últimas são necessárias para que exista, se não uma exata repetição de algumas medidas na construção dos instrumentos, pelo menos a manutenção de um padrão confiável que se mantenha ao longo do tempo.

Este estudo se propõe a encontrar elementos, fatos e referências que nos propiciem maior nitidez e conhecimento a respeito dessa arte no *ottocento* brasileiro.

Capítulo 1 – Luteria no Brasil

Um brasileiro entre europeus

Antes de tudo convém justificar as grafias aqui utilizadas das palavras LUTERIA (a profissão, a arte) e LUTIÊ (o profissional, o artista), ambas oriundas da língua francesa (*lutherie* e *luthier*) já que existe uma indefinição no uso desses termos no meio musical brasileiro, por exemplo: luthier, lutier, lutiê, lutheria, luthieria, luteria, etc. Adotamos as versões aportuguesadas anteriormente citadas, luteria e lutiê, por três motivos: já serem amplamente utilizadas, respeitarem a grafia fonética luso-brasileira e, finalmente, por serem mais simples.

Na península ibérica as línguas mais faladas utilizam, ao lado dos termos franceses, as palavras irmãs violaria e violeiro (português), violaría e violero (castelhano) e violeria e violer (catalão).

Chega a ser surpreendente a diversidade de instrumentos que passam por um ateliê de luteria: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos das mais variadas proveniências, escolas, épocas, tamanhos, estados de conservação e valores.

Com o passar dos anos é possível para o profissional da área distingui-los e classificá-los com uma simples olhada. Ou quase. Na verdade, é preciso uma grande experiência e conhecimento para emitir um parecer definitivo a respeito da autenticidade de um instrumento musical de corda. Deve-se levar em consideração medidas, estilo, modelo, verniz e tantos outros sinais identificadores como etiquetas de fabricação e restauração, assinaturas e carimbos a fogo. Sem esquecer a história de cada instrumento em questão e a possibilidade de se tratar de uma cópia.

Por conta disso, entre tantos instrumentos que circulam em nosso ateliê, não nos demos conta, imediatamente, da singularidade daquele violino. Pareceu-nos, em primeira análise, um instrumento europeu do século XIX, porém com uma etiqueta brasileira (!), mais precisamente carioca. O seu construtor: Pedro José Gomes Braga.

O instrumento chegou-nos às mãos em meados de 2007 e pudemos apurar que pertenceu ao violinista carioca Lauro Xavier, último profissional a utilizá-lo.

A descoberta dessa peça rara levou-nos a pesquisar as atividades musicais e, sobretudo, a luteria brasileira da época imperial buscando mais indícios

e mesmo provas que revelassem a dimensão da prática dessa arte no Brasil do Segundo Reinado.

O objetivo deste trabalho é demonstrar que a construção de violinos e afins no Brasil do século XIX foi uma atividade de relevo, atrelada que estava à execução musical e inserida num ambiente propício ao desenvolvimento das Belas Artes.

Como explicar, então, que violinos produzidos nesta margem do Atlântico guardassem tanta semelhança com aqueles do Velho Continente? Seriam as relações transatlânticas influências culturais tão poderosas ou tratar-se-ia simplesmente de peças importadas de lá e posteriormente etiquetadas aqui?

A presente pesquisa baseia-se, principalmente, em dados colhidos em cinco fontes:

- 1) o *Almanak Laemmert* (Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro), publicado em sua primeira fase entre os anos de 1844 e 1889 pela Tipografia Universal, propriedade dos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert. Importante fonte de dados históricos do século XIX no Brasil, nele encontramos, sob forma de anúncios, registros de muitos aspectos da atividade musical daquela época. Segundo Ana Laura Donegá, mestranda em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (IEL/UNICAMP):

Edward e Henrich Laemmert – mais conhecidos como Eduardo e Henrique Laemmert – foram dois editores de grande relevância no mercado brasileiro oitocentista. De origem alemã, ambos trabalharam em importantes livrarias da Europa, nas quais aprenderam o ofício de livreiro-editor. Em 1827, Eduardo Laemmert aportou no Rio de Janeiro a fim de trabalhar na filial brasileira aberta pelos livreiros Hector Bossange e Jean Pierre Aillaud. Seis anos mais tarde, inaugurou seu próprio estabelecimento comercial, ao qual se associou seu irmão, algum tempo depois. Juntos, eles fundaram uma oficina tipográfica, chamada Tipografia Universal, que se tornou especialmente conhecida pela edição do Almanaque Laemmert e das Folhinhas de Laemmert.¹

- 2) o Catálogo da Exposição Nacional de 1861;

- 3) o Catálogo da Exposição Nacional de 1875;

¹ SETA, Seminário de Teses em Andamento, IEL, Biblioteca Virtual da FAPESP, Unicamp.

- 4) o Diário Oficial do Império do Brasil [sic];
- 5) o violino de Gomes Braga, único remanescente do século XIX brasileiro com datação documentada.

Convêm lembrar, a propósito, o que escreve o musicólogo português Luís Henrique em seu livro *Instrumentos Musicais* (1999, p.18) sobre a importância de instrumentos originais nesse tipo de estudo:

O estudo da história dos instrumentos musicais faz-se com base nas seguintes fontes: (por ordem de importância):

- Instrumentos antigos originais (grifo nosso) e instrumentos populares de origem arcaica;
- Iconografia musical;
- Obras teóricas;
- Alusões em obras literárias;
- Outras fontes documentais (inventários, folhas de pagamentos etc.);
- A própria música escrita para os instrumentos em estudo.

Todo estudo sobre a história da luteria é trabalho árduo devido à falta de documentação sobre o assunto. Mesmo na Europa, onde instrumentos que já podem ser considerados como sendo violinos nasceram e se desenvolveram a partir de 1500 aproximadamente, não há praticamente nada escrito especificamente sobre a construção anterior ao escrito de Antonio Bagatella que data de 1782 e ao Manuscrito de A. Marchi de 1786².

A obra de Bagatella tem por título *Regole per la costruzione de violini-viole-violoncelli e violoni*. Esta memória foi apresentada à Academia de Ciências, Letras e Artes de Pádua em 1782 e publicada pela primeira vez em 1786. Nela, o lutiê padovano descreve um método por ele inventado para desenhar instrumentos da família do violino baseando-se em peças dos célebres irmãos Girolamo Amati (1561–1630) e Antonio Amati (1540 – 1607).

Outras obras teóricas, porém, merecem menção: *Musica instrumentalis Deutsch*, de Martin Agricola (1528), *Syntagma Musicum*, de Michael Praetorius (1618) e *Harmonie Universelle*, de Marin Mersenne (1636/37).

Exceção valiosa por se tratar de publicação muito anterior é o *Livro dos officiaes mecânicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa* [sic], publicado em 1572, onde se registraram materiais utilizados na fabricação de violas dedilhadas

² A. Marchi, *Manoscritto Liutario*. Arnaldo Forni Editore, 1986

de costilhas de pau-preto ou vermelho, laurada de fogo (...) tampão e fundo de duas metades (...)cõ hu marchete de oito e outro de quatro (...) e pelo pescoço arriba hu rotolo ou huas encaixaduras cõ seus remates (...) grudada cõ grude de peixe (...) e sera a forrada por dentro cõ forros de pano” (Campos, 2005, p. vi)³.

Mais tarde, na mesma cidade de Lisboa, publicar-se-á em 1719 o *Regimento dos violeiros de Guimarães*⁴, com informações sobre a construção de violas (instrumentos antepassados dos violões), tais como, “de marca grande”, “de contra bordões”, “de costilha”. Notar a referência à cola de origem animal (“*grude de peixe*” = grude/cola de peixe), que até hoje é utilizada pelos lutiês de todo o mundo.

O *Nuovo Dizionario Universale Tecnologico o di Arti e Mestieri*, na sua primeira tradução para a língua italiana de 1836, no seu tomo XIV, apresenta uma descrição dos instrumentos da família do violino na voz “Viola, Violino, Violoncello, Violone”. Há também algumas referências a construtores mais famosos, além da afirmação de que “*Il violino fu inventato in Francia*⁵”. Porém não consta nenhum método de fabricação desses instrumentos (LENORMAND et al., 1836, p. 315).

No Velho Continente tentou-se remediar a falta de referência direta à organologia e à construção, procurando-se algumas informações sobre os instrumentos nas obras didáticas para o ensino do violino, como o *Violinschule*, de Leopold Mozart (TIELLA, 1992).

No Brasil essa dificuldade se acentua, pois, além de não haver quase nada escrito sobre instrumentos de corda e arco, uma catalogação confiável de peças construídas aqui inexistente.

Uma rápida digressão pela história conhecida dos instrumentos de corda na Europa e no país servirá de esteio cronológico indispensável para o entendimento da época que produziu esse cordofone carioca-brasileiro.

O instrumento é objeto de análise detalhada e a vida profissional do seu autor, o lutiê Pedro José Gomes Braga, analisada em seu contexto histórico. Este contexto era a cidade do Rio de Janeiro, capital do país, sede da Corte, que “passará a funcionar como um polo centralizador e difusor de hábitos, costumes e até linguagens para todo o país (...)” (SCHWARCZ, 2000, p. 110).

³ Optamos por manter a grafia original nas citações diretas.

⁴ Regimento dos Ofícios' (1719), fols. 5r-v, Câmara Municipal de Guimarães.

⁵ “O violino foi inventado na França”.

1.1- Um pouco da História dos cordofones: os antepassados europeus

A classificação dos instrumentos musicais utilizada hodiernamente é a de Erich Von Hornbostel e Curt Sachs proposta em 1914 (CARMO, 2015), que os divide em cinco grupos (inicialmente em quatro, depois se acrescentou o quinto grupo dos eletrofonos): idiofonos, membranofones, aerofones, cordofones e eletrofonos.

Os cordofones são classificados de acordo com a posição das cordas em relação ao corpo do instrumento: “arcos musicais”, quando temos uma corda presa nas extremidades de uma vara muito arqueada, por exemplo, o berimbau, que também pode ser considerado um instrumento de percussão; “liras”, quando as cordas estão esticadas entre a caixa de ressonância e uma armação no mesmo plano; “harpas”, quando as cordas estão esticadas entre a caixa de ressonância e um braço. O plano que contém as cordas é perpendicular à caixa de ressonância, embora as cordas em si se encontrem oblíquas em relação a elas. São formados por console ou mênsole, coluna e caixa de ressonância; “tipo cítara”, quando as cordas estão esticadas ao longo do comprimento total do instrumento e paralelamente a este, por exemplo, saltério, trombeta marina, clavicórdio, cravo piano; “tipo alaúde”, quando as cordas paralelas estão esticadas ao longo de um braço e presas na caixa de ressonância no extremo oposto ao braço. As cordas podem ser dedilhadas ou friccionadas com um arco. Exemplos: alaúdes, violões, violinos, violas, violoncelos.

Os primeiros documentos conhecidos (e aceitos pela maioria dos estudiosos) que fazem referência ao violino são os seguintes, em ordem cronológica:

- 1) De 1523, um recibo de pagamento no valor de seis escudos pelos serviços de “*trompettes et vyellon*” da cidade de Vercelli, na Itália (BARONCINI, 1993, p.65).
- 2) De 1529-30, na pintura *La Madonna degli Aranci*, de Gaudenzio Ferrari, na Igreja de São Cristóvão, em Vercelli. Ferrari recebeu a encomenda para pintar o afresco depois denominado *La Madonna degli Aranci* em 27 de junho de 1529. Aos pés da Virgem estão sentados dois “*angeli musicanti*”, o da direita tem um alaúde renascentista e o da esquerda segura o que parece ser a primeira representação de um violino na Itália. Com efeito, o instrumento representado na pintura de Ferrari assemelha-se muito ao atual violino, principalmente no desenho dos “C”, porém tem uma característica que depois transmitirá só a um dos seus descendentes, a *lira da*

braccio: uma curva interna onde se encaixa o botão que sustenta o estandarte. A primeira representação iconográfica de um instrumento que se pode considerar um violino na história de Cremona encontra-se na ornamentação de uma das colunas da Igreja de S. Sigismondo e data de 1535/1537;

3) Em 1538 (BARONCINI, 1993) apareceu o termo “violino” sob a forma de *violini milanesi*, sendo Milão o centro econômico-cultural de uma área que compreendia Brescia, Cremona, Saronno, Vercelli e Turim;

4) Em 1556, numa publicação de Philibert Jambe de Fer chamada *Epitome Musical*, já com a distinção entre *violes* e *violons*;

5) É de 1581 a mais antiga referência que se conhece ao violino numa partitura musical. Trata-se de música de dança para um casamento real na França (BARONCINI, 1993).

Na longa evolução organológica que culminou no violino, houve contribuição de muitos instrumentos, na verdade, elos de uma grande corrente. Por exemplo: *rebec*, instrumento de origem árabe, descendente dos *rebabs*, a viola renascentista, descendente das primitivas violas e a *lira da braccio*, espécie de viola do século XV⁶.

Aspecto controvertido da história dessa família de instrumentos é a nomenclatura. A opinião de Aurelio Arcidiacono sobre isso em “La Viola”, à página 5, é a seguinte: “Forse in nessun altro campo, come in quello della storia degli strumenti, la trascuratezza dell’etimologia ha causato infondate opinioni e discordanze fra i musicologi che se ne sono occupati⁷.” E a de Mario de Andrade em Compêndio de História da Música, à página 88, é: “Já nesse tempo a Viola (da gamba e da braccio) principiava a ser desbancada pelo “Violino”, nome que deu-se então a qualquer instrumento empregando arco sobre corda (Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo atuais)”. E continua Arcidiacono: “È probabile che ci fossero vari tipi di rabab, forse perchè con questo vocabolo (derivato dal verbo *rabba* che in arabo significa *legare*) si volevano indicare genericamente tutti gli strumenti che con

⁶“Os instrumentos de arco vindos, já no continente, da Rota, da Rebeca (sic), da Trombeta Marina e principalmente da Viola [...]”. (ANDRADE, 1936, p. 88).

⁷“Talvez em nenhum outro campo como no da história dos instrumentos, o descuido da etimologia causou [tantas] opiniões infundadas e discordâncias entre os musicólogos que dela se ocupam” (tradução nossa, assim como as seguintes).

l'arco potevano legare i suoni (diversamente da ciò che si poteva ottenere pizzicando le corde)”⁸.

Há quem afirme que o nome viola derive de vitulare (entoar cantos de alegria), com a seguinte “genealogia etimológica”: a palavra fides (tipo de lira Greco-romana) deu origem a *fidula* (latim, diminutivo de fides) que por sua vez deu origem a *vielle* (francês), *vihuela* (espanhol), viola (português e italiano) e, no mundo anglo-saxão, originou o *fiedel* (alemão) e *fiddle* (inglês); outros afirmam que provenha de *pan-tur* (Suméria, 2.000 a.C.), que significa pequeno arco.

Ao que parece a semente que depois germinou na família do violino foi plantada quando um instrumento de arco norte-africano, o *rebab*, entrou em contato com um instrumento de cordas dedilhadas europeu, a viola.

Os árabes levaram para a península ibérica o *rebab*, da família das “*vielles à pique*” (viola de espeto), termo utilizado por convenção para designar todos os instrumentos de arco nos quais o braço atravessa a caixa de ressonância recoberta de pele (couro), com uma ou duas cordas afinadas por quintas e que se tocava com arco e apoiado no chão, como o atual violoncelo. Aparentemente esse instrumento descende do hindu *ravanastron*, que também teria dado origem ao chinês *uhr-sien* e ao japonês *uhr-keen*.

Levaram também uma variante desse, o *arabebah*, monocórdio sonorizado com arco e tocado com apoio no peito. Esses instrumentos não tinham espelho. As cordas eram colocadas a uma distância considerável do braço e a digitação feita diretamente sobre a corda (crina ou seda). Esta, que é considerada uma técnica oriental, entrou no ocidente medieval e se conservou até o século XIII em diferentes instrumentos como a lira, o *organistrum* e, até o século XVI, com os bordões exteriores da *lira da braccio*.

Outra teoria, que faz do *crwth* ou *crowt* celta o mais antigo antecessor do violino, o qual, emigrando para o sul, teria gerado os *fiddle-viola-vihuela*, não parece ter o suporte da maioria dos estudiosos.

Voltando à Península Ibérica, mais tarde aparece no *Al'Andaluz* o *rabé* (rabel, rebec) que se difundiu pelas penínsulas ibérica e italiana e na França. Mais bem construído do que o africano possui já três cordas afinadas por quintas. É

⁸ “É provável que fossem vários tipos de *rabab*, talvez porque com esse vocábulo (derivado do verbo *rabba* que em árabe significa “ligar”) se quisessem indicar genericamente todos os instrumentos cujos sons se podiam ligar com o arco (diferentemente do que se podia obter beliscando as cordas).

provável que a substituição do couro pela madeira na confecção do tampo frontal tenha acontecido com a chegada da 2ª ou da 3ª corda, pois o aumento da pressão sobre a caixa harmônica foi significativo, tornando o uso da pele inviável.

O aumento do número de cordas parece ser o fio condutor para o entendimento da evolução dos instrumentos de corda e arco. Se, por um lado, isso nos levou à adoção de tampos bojudos e, portanto, mais resistentes à pressão das cordas (já que a utilização de tampos planos como os das *violas-vielles*-etc. implicaria em aumento exagerado das espessuras e proporcional diminuição do resultado sonoro) e no progressivo estreitamento central da forma desses cordofones para permitir o uso do arco; por outro, estimulou a evolução da técnica construtiva das caixas harmônicas que se transformariam em estruturas resistentes e ao mesmo tempo muito sensíveis, capazes de satisfazer a crescente demanda por riqueza sonora que a música exigia.

Os lutiês tiveram que aprender um difícil jogo que envolvia materiais, ângulos, tamanhos e espessuras.

Iconografias e raros instrumentos de época nos guiam no estudo da evolução dos instrumentos da família do violino. É conhecida a utilização dessas imagens nos estudos musicológicos, principalmente naqueles que discorrem direta ou indiretamente sobre a Organologia, entendida como a parte da Musicologia que trata da descrição e da classificação dos instrumentos musicais. A expressão *imagens iconográficas* é utilizada para definir o conjunto de trabalhos imagéticos como pinturas, estátuas, baixos-relevos, gravuras e desenhos que retratam determinado tema.

No estudo da organologia dos cordofones dos séculos XIV e XV, forçoso é lançar mão dessas imagens, visto que, dependendo do instrumento e do período específico, praticamente nada nos chegou da produção dos lutiês europeus. Sendo a qualidade dessas imagens fruto da maior ou menor perícia de artistas que, no mais das vezes, não eram especialistas na reprodução de instrumentos musicais, é plausível supor que as proporções entre as partes dos instrumentos retratados podiam variar e em diversos casos, certamente, variavam muito. Portanto, as imagens de violinos e afins daquele período encerram informações que podem ser classificadas como mais ou menos confiáveis. Dentre as mais confiáveis temos: o formato aproximado do instrumento, o número de cordas (melhor definido pelo número de cravelhas, por serem estes elementos mais visíveis), modelo dos furos

harmônicos (“efes”), a posição em que eram tocados pelos músicos, se eram tocados com arco ou não. E, dentre as menos confiáveis, temos, por exemplo, a posição dos furos harmônicos e a proporção entre as partes que compõem o desenho da caixa harmônica, ou seja, o seu contorno, mais especificamente as larguras máximas superiores, das cinturas (dos “C”) e das partes inferiores.

Em meio às características mais marcantes e mesmo definidoras do violino tal como o conhecemos hoje, entendido como instrumento *da braccio* com quatro cordas e tocado com arco, está a medida máxima do estreitamento central (cintura), que não era tão pronunciada nos seus antepassados de duas ou três cordas (*rebecs, rebabs, etc*), e que foi diminuindo concomitantemente ao aumento do número de cordas, justamente para dar espaço à utilização do arco, uma vez que, como é sabido, para se tocar nas cordas mais grave e mais aguda de um quadricórdio sem que o arco toque na corda vizinha, é preciso incliná-lo mais e esta posição exige uma cintura mais estreita na caixa harmônica.

Mas, antes de prosseguirmos, caracterizemos alguns conceitos que facilitarão nosso entendimento desse processo evolutivo:

Espaço angular: é o espaço percorrido pelo braço direito do instrumentista (aquele que segura o arco), compreendido entre a posição mais baixa, quando o arco toca a primeira corda e a mais alta, quando o arco toca a quarta corda (ver figuras nº 01 e nº 02). O ângulo entre essas duas posições máximas é de aproximadamente 60° , sendo de 20° o ângulo que separa cada uma das posições intermediárias, a saber, quando o arco toca a segunda e terceira cordas.

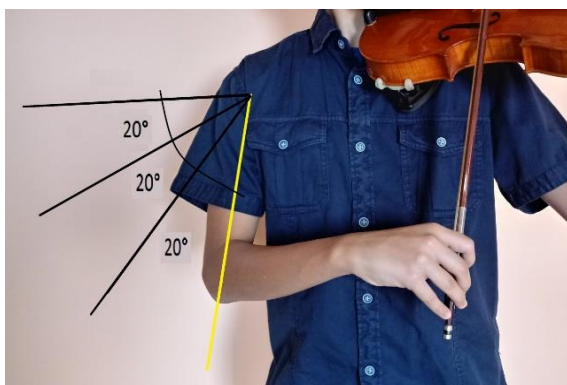


Figura 1: Braço na posição mais baixa, quando o arco toca a 1ª corda (mi). Fonte: Saulo Dantas-Barreto.

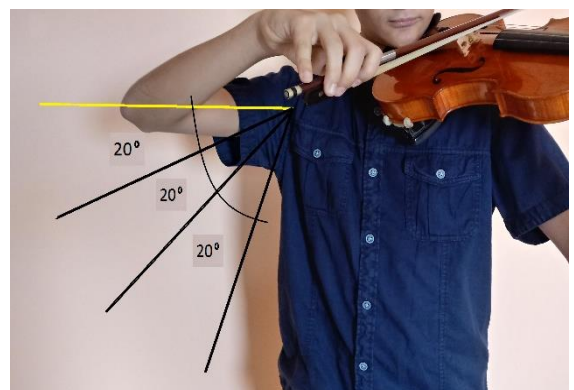


Figura 2: Braço na posição mais alta, quando o arco toca a 4ª corda (sol). Fonte: Saulo Dantas-Barreto.

Nas imagens anteriores vê-se o ângulo entre as duas posições limítrofes, que é de aproximadamente 60° e, nas imagens seguintes, as posições para se tocar nas cordas intermediárias, ou seja, a segunda e terceira cordas (ver figuras nº 03 e nº 04):

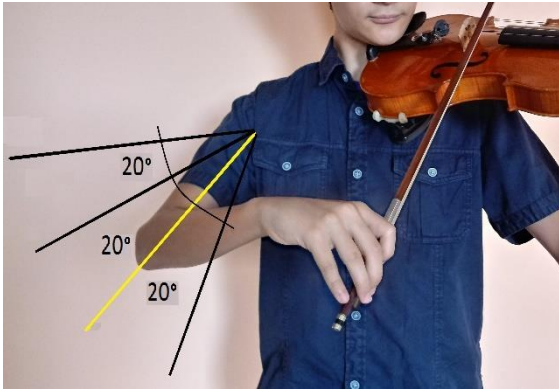


Figura 3: Braço na posição intermediária baixa para tocar a 2ª corda (lá). Fonte: Saulo Dantas-Barreto.

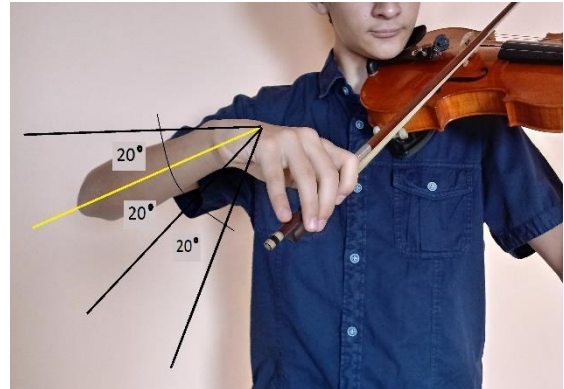


Figura 4: Braço na posição intermediária alta para tocar a 3ª corda (ré). Fonte: Saulo Dantas-Barreto.

Este parâmetro é definido pela própria anatomia humana. Melhor dizendo, dentro desse espaço angular os movimentos do braço direito são naturais, permitindo assim melhor desempenho do intérprete, inclusive em obras de difícil execução com mudanças rápidas de cordas e, conseqüentemente, da posição do braço responsável pelo arco. Dentro desses parâmetros, o sistema “intérprete/instrumento” é ergonomicamente eficiente. Este conceito aplica-se, na prática, à posição superior quando se toca a 4ª corda, sendo aquela inferior o limite natural do movimento do braço, quando este quase chega a tocar o tórax. Convém esclarecer que, mais importante do que associar as posições do braço a algum ponto de referencia como, por exemplo, a linha axilar anterior, nos interessa estabelecer os sessenta graus como área total aproximada percorrida pelo braço.

Distância entre as cordas (D): aqui considerada como a distância entre as cordas externas (a mais aguda e a mais grave). Juntamente com a quantidade de cordas, esta medida é fundamental na história dos cordofones em geral. Trata-se de parâmetro definido por dois fatores: a anatomia da mão e as características das cordas (materiais que as compõem e comprimento, principalmente) e seu conseqüente comportamento como corpo vibrante, sendo a amplitude da vibração o

que de fato nos interessa aqui. Em outras palavras, o tamanho médio da mão e a espessura dos dedos do intérprete delimitam a distância máxima entre as cordas e a necessidade de impedir que estas trastejem, que se toquem quando vibram, delimita o espaço mínimo. Pode-se argumentar que este também é definido pela espessura dos dedos, mas, na prática, em instrumentos de tamanho inteiro (4/4), o outro método é mais eficaz.

Portanto, em resumo, o espaço angular confortável e a distância entre as cordas são fatores relevantes para o entendimento da evolução e aperfeiçoamento do violino.

Outro fator decisivo para a limitação do número de cordas em quatro é que uma corda a mais provocaria um aumento significativo da pressão exercida pelo encordoamento sobre a caixa harmônica, através do cavalete, diminuindo consideravelmente a sonoridade do instrumento.

Considerações que desacreditam a aplicação desse raciocínio a violinos barrocos não cabem, pois:

1) Os fatores que definiram, no passado, a distância entre as cordas, são praticamente os mesmos de hoje, a saber: a anatomia da mão (e seu decorrente “tamanho médio”) e a amplitude de vibração das cordas. Como veremos mais adiante, as diferenças entre as cordas de tripa dos instrumentos pré-barrocos/barrocos e as de metal e outros materiais sintéticos de hoje explicam, pelo menos em parte, a significativa diferença entre a medida D dos violinos barrocos e a medida D dos violinos contemporâneos;

2) convém não esquecer que praticamente todos os instrumentos dos séculos XVI, XVII e XVIII foram modernizados, sofrendo modificações nos braços, barras harmônicas e almas, mas não no contorno das caixas harmônicas, e estes são utilizados até hoje com as cordas modernas;

3) as citadas modificações, ocorridas em sua maioria na primeira metade do século XIX, também incluíam o aumento da inclinação do braço e, conseqüentemente, da altura do cavalete, mas esse parâmetro é compensado por outro: nos violinos barrocos a distância entre as cordas externas era de 40mm em média (fonte: *Nederlandse Groep van Vioolmakers*), o que significa dizer que se, por um lado, o cavalete barroco era mais baixo em relação ao tampo harmônico, por outro, o maior

espaçamento das cordas evitava que o arco esbarrasse nos bordos dos “C”, o que torna o ângulo do braço desprezível para este estudo.

Sendo assim, por um lado temos a medida D na época barroca estabelecida em 40 mm (ver figura nº 05)

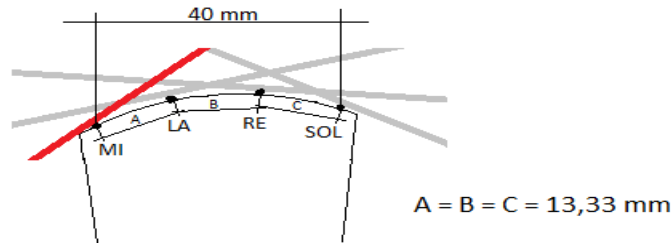


Figura 5: Distância entre as cordas

e por outro uma medida D dos instrumentos contemporâneos que pode ser conseguida através de método estatístico de média aritmética por amostragem. A dimensão obtida através desse método é bem próxima à média real pelo seguinte motivo: como nos dias de hoje há uma grande interação no mundo musical e conseqüente padronização de medidas, decorre que, ao analisarmos um conjunto de amostras de cavaletes provenientes de vários países, verificamos que há quase uma coincidência perfeita entre os valores estatísticos de *média, moda e mediana*⁹.

Efetivamente, após a medição de 99 cavaletes construídos por lutiês contemporâneos¹⁰ de diversas origens de cerca de 30 anos para cá, obtivemos os seguintes dados:

Média: 33,9 mm

Mediana: 34,0 mm

Moda: 34,4 mm

Uma análise mais aprofundada dos dados através da determinação das medidas de dispersão também nos indica uma grande homogeneidade nestes parâmetros:

⁹ São medidas de tendências centrais em um conjunto de dados numéricos utilizados na estatística.

¹⁰ Trata-se de peças escolhidas ao acaso dentre as acumuladas ao longo de aproximadamente trinta anos de atividade profissional, resultantes de trocas efetuadas por cavaletes de nossa feitura.

$$\text{Variância: } S^2 = \frac{\sum (x_i - x)^2}{n - 1} \rightarrow 0,733$$

$$\text{Desvio padrão: } S = \sqrt{S^2} \rightarrow \pm 0,86^{11} \quad \text{o que significa duas coisas:}$$

a primeira é a já conhecida e citada uniformidade de medidas utilizadas hoje em dia por lutiês de vários países e a segunda é a própria confiabilidade dos cálculos.

No tocante à evolução dos arcos podemos dizer que, se antes, com instrumentos de duas cordas, nascia a técnica do arco semelhante à atual, com três cordas nasce, se não a arqueria como arte refinada tal qual a conhecemos hoje em dia, pelo menos a necessidade de arcos melhores. Isso porque se com duas cordas o arco deve ser manejado não só em movimentos de vai-e-vem, como nos monocórdios, mas também em ângulos diferentes em relação ao corpo do instrumento, com três o espaço angular para cada corda fica mais limitado, exigindo do executante uma técnica de arco mais refinada que só é possível com a utilização de arcos mais bem construídos. A adição de outras cordas (4, 5, 6, etc.) exigiu um aperfeiçoamento da mesma técnica usada para se tocar um tricórdio. Foi o francês François Tourte quem definiu as características do arco moderno¹².

Segundo o Professor espanhol Luis Soler, o rabé ganhou muita popularidade e incentivou as violas-*vielles-fiddles* a adotar o arco. E continua:

Se a dupla ***rabab-rabé***, numa primeira fase evolutiva, fez as violas européias adotarem o arco, no começo do séc. XVI, em troca, chegou a hora de as violas de arco, com seus variados tamanhos e cada vez mais elegantes e caprichadas, fazerem sentir sua influência sobre o próprio ***rabé***, o qual, então, passou a modificar em parte seu formato, desistindo de seu fundo piriforme e adotando o sistema de ilhargas laterais interligando dois tampos contrapostos. (...) (Soler, 1995, p.109).

Ao que parece, após esse “aviolamento” do rabé, aconteceu uma mudança de gênero no nome: de rabé para rabeca, o instrumento que veio para cá no século XVI.

¹¹ S, S², x_i, x, \sum e $\sqrt{\quad}$ são símbolos que representam respectivamente: desvio padrão, variância, cada elemento considerado na obtenção da média aritmética, média aritmética, somatório e raiz quadrada.

¹² “François Tourte (1747-1835) fez uma modificação que revolucionou a técnica de todos os instrumentos de cordas: por volta de 1700 ele vergou a madeira do arco em sentido contrário, convexamente, (...). Foi também o mesmo Tourte, (...) o responsável por experiências que levaram à escolha da madeira ideal, (...): o pau-brasil”. (DOURADO, 1999, p. 35).

De uma versão menor chamada rebec, com faixas mais baixas que possibilitavam o encaixe sob o queixo, melhorando a técnica da mão esquerda, é que teria se originado o violino (viola pequena, em italiano).

Após a afirmação da família do violino, o uso das rabecas e dos rabé-rabel-rebec ficou restrito a ambientes rurais e de montanha: “alguma zona rústica de Portugal (rabeca chuleira), do planalto espanhol (o rabel dos pastores castelhanos) e em alguns pontos da cordilheira italiana (a rubeca)” (Soler, 1995, p. 111).

Em *Appunti Intorno Agli Strumenti ad Arco*, de Riccardo Gandolfi, encontramos também os termos “*Rubeba*” e “*Ribeca*”, sendo este um tricórdio derivado daquele com apenas duas cordas.

Nos séculos XVI e XVII dominaram as violas *da braccio* e *da gamba*. Seu uso foi aos poucos diminuindo com o aparecimento do violino e sua família que, com suas vozes mais penetrantes e afinação mais alta, se adaptaram melhor às salas de concerto maiores. Para o êxito desta nova família, muito influenciou o trabalho dos lutiês italianos, principalmente os da Escola de Cremona.

É preciso ter presente que, em todo esse processo, a substituição de um tipo de instrumento por outro nunca se deu de forma clara e facilmente verificável.

No século XVI os violinos e seus familiares já tinham formato bem definido e estavam prontos para acompanharem os colonizadores ibéricos em sua aventura americana.

1.2 – O Proto-violino maiorquino: um ponto fora da curva?

Antes de continuarmos para a parte americana deste estudo, façamos uma breve estada na ilha de Maiorca para comentar um documento escultórico europeu não continental.

Como os violinos, violas, violoncelos e contrabaixos não foram inventados de uma vez, mas são o resultado de uma longa evolução, podemos considerar como prova de sua existência, já no início do século XVI, um interessante exemplo de iconografia escultórica instrumental não italiana: uma das figuras de anjos que adornam a Porta do Armário das Relíquias em uma das salas destinada à sacristia da Catedral de Palma de Maiorca, capital das Ilhas Baleares, Espanha, obra atribuída ao escultor aragonês Joan de Sales. Um deles toca um instrumento de formato muito semelhante ao atual violino e que data de 1529-1531 (CARBONELL I CASTELL, 1995, p. 321). Trata-se de um instrumento *da braccio*, aparentemente

com o braço feito da mesma peça da caixa harmônica, com quatro cordas, estandarte, arco e tocado na posição utilizada nos dias de hoje!¹³ O número de cordas (4) nos leva a crer que o instrumento que serviu de modelo ao escultor deveria ter a parte central da caixa harmônica (pelo menos) um pouco mais estreita, de modo a possibilitar o uso do arco na primeira e quarta cordas, o que aproximaria ainda mais o seu formato do neo-violino do século XVI italiano (ver figuras 6 e 7). Considerando que a razão entre largura máxima da parte central dos instrumentos de corda e arco (“C”) e a medida da distância máxima entre as cordas extremas (**mi** e **sol** no caso do violino) deveria ser algo em torno de 3,3 (proporção válida para instrumentos *da braccio* com quatro cordas e cavalete curvo), ao medirmos esses elementos do proto-violino maiorquino obtemos o número 3,8, ou seja, cerca de 15 % a mais do que deveria ter para evitar que o arco esbarrasse nos bordos do instrumento ao tocar nas cordas mais grave e mais aguda. Na figura n. 7 vemos o cordofone aumentado com indicação do contorno mais provável para o original que inspirou o baixo-relevo.

O musicólogo Carbonell i Castell acredita que o violino, assim como o conhecemos hoje em dia, surgiu no triângulo Palma de Maiorca-Valência-Barcelona, considerando que a influência árabe entrou na Europa através da Espanha (CARBONELL I CASTELL, 1995). O instrumento retratado pode ser classificado como parente próximo do violino que existia na Itália do século XVI. Só esse fato seria suficiente para conferir à escultura balear o status de uma das mais importantes da iconografia instrumental europeia.

¹³ Programa dos Seminários de Luteria Cidade de Felanitx, (Concepção e organização Andreu Fiol i Monserrat), Maiorca, Ilhas Baleares, 1993.



Figura 6: proto-violino maiorquino

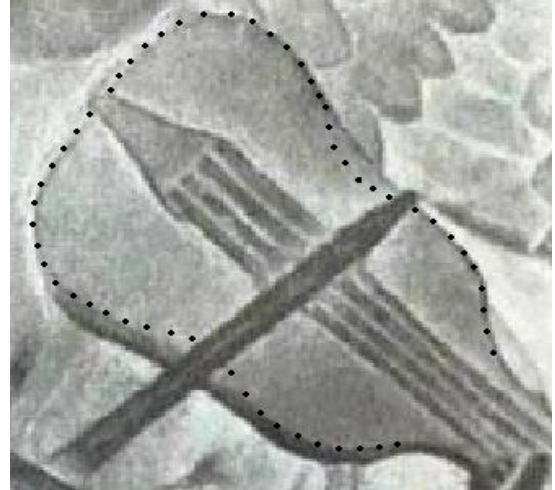


Figura 7: detalhe do proto-violino maiorquino

1.3 - Cordofones no Brasil: primeiras referências

Sabe-se que os instrumentos de corda como violinos e violões (antes chamados rabecas e violas) são utilizados no Brasil desde os primórdios da colonização. É atribuída aos jesuítas, a partir de 1549, ano em que aqui chegaram com Tomé de Souza, a introdução sistemática de “violas e demais instrumentos europeus” (TABORDA, 2004).

Luiz Alves de Mattos, em seu livro *Primórdios da Educação no Brasil*, nos fornece a data de 29 de março de 1549, quando teriam desembarcado o Pe. Manuel da Nóbrega e outros missionários no arraial do Pereira, na Bahia de Todos os Santos (p.25). O autor também nos indica aquele que provavelmente foi o primeiro método musical utilizado no Brasil: *Cartilha para ensinar a ler com as doutrinas da prudência, adjunta uma solfa de cantigas para atizar curiosidade*, de Frei João Soares, editada em 1539 e enviada ao Brasil por ordem do rei D. João III (p. 41). Só há uma referência a instrumentos de corda em todo o seu interessante estudo de 300 páginas. Entre os anos de 1583 e 1585, na aldeia do Espírito Santo, atual Abrantes, na capitania da Bahia, o padre Fernão Cardim foi recebido por meninos que “[...] saíram com uma dança d’escudos à portuguesa, (...) e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e fruta [...]” (p. 294).

Dessa mesma época do governo de Tomé de Sousa, nomeado governador-geral do Brasil (1549-1553), encontramos referência a trombetas (instrumentos de sopro utilizados, juntamente com os tambores, por músicos militares¹⁴) num mandado de 17 de agosto de 1551 (Salvador, Bahia) do Provedor-mor para que o Tesoureiro pagasse os soldos de 5 trombetistas militares. Esta é a referência mais antiga que encontramos a instrumentos musicais em documento brasileiro¹⁵.

Há, porém, referência anterior, como conta Ana Cristina da Nóbrega em seu livro *A Rabeca no Cavalinho de Bayeux, Paraíba* (2000, p. 17):

O primeiro registro que encontrei de algum instrumento semelhante no Brasil foi o do capitão espanhol Francisco de Orellana... tendo visto na região amazônica no ano de 1541 em uma “tribo” pessoas tocando alguns instrumentos: [...] traziam muitas trombetas, tambor e órgãos que tocam com a boca e arrabis de três cordas.

Rabil ou arrabil é uma variação do rabab árabe, considerado um dos antecessores do violino.

No século XVII a viola, antecessora do violão, já estava bem difundida pelo Brasil e o “Boca do Inferno”, como era conhecido Gregório de Mattos, a utilizava e a construía. Foi, portanto, um dos nossos primeiros lutiês. Manuel P. Rabelo (apud Aguiar e Tettamanzy, 2019, p. 36) escreveu: “(...) Gregório de Matos (...) fazia apreço particular de uma viola, que (...) fizera de cabaço (...)”.

Há notícia de que um tal Jacobo Egres foi o primeiro rabequista que se estabeleceu em Belém do Pará em 1688 e que dirigiu a música no Paço dos Governadores (SALLES, 2007).

Na sua *Nouveau Voyage au tour du monde* (Paris, 1728), Gentil La Barbinais (apud CAMPOS, 2005, p. vi) refere-se a uma festa de São Gonçalo, o “santo violeiro”: “*Nas danças desenfreadas (...) tomava parte o vice-rei (...) celebrada ao som de maviosas violas*”.

Jaime C. Diniz (1924-1989), compositor, regente e musicólogo pernambucano, em suas pesquisas nos arquivos das Irmandades do Recife e

¹⁴ Ver a obra *A Música Militar em Portugal*, de Pedro Alexandre M. Marquês de Sousa (2008, p. 101): “Como testemunham várias fontes iconográficas e outros documentos, os Terços mobilizados por D. Sebastião em 1578 para o Norte de África e os Terços na guerra da Restauração (1641-1668) em Portugal e no Brasil, dispunham de Tambores e Trombetas”

¹⁵ Ver *Documentos Históricos (Mandados, Provisões, Doações, 1551-1625)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1929.

Olinda, que resultaram na publicação de *Músicos Pernambucanos do Passado*, tomos I, II e III, encontrou muitas referências a violinos e violas, como esta, de 1739 (Tomo III, p. 32) : “(...) não foi apenas bom músico, compositor e instrumentista, cultivando a rabeca (violino), a harpa e a viola, de arco certamente”. E também às “orchestras” (sic) dirigidas pelos Mestres de Capela no século XVIII, que tinham entre outras as seguintes formações: duas rabecas (violinos), um rabecão (contrabaixo), três vozes, quatro rabecas, duas trompas, um rabecão e quatro vozes ou três rabecas, uma clarineta, uma trompa, um rabecão, atabales (timbales) e três vozes solistas.

Diniz cita alguns construtores de órgãos, organeiros (note-se a equivalência com a palavra *violeiros*) para igrejas daquela época, porém em toda a obra só há duas alusões a lutiês: numa citação de Loreto Couto sobre Manoel Inácio Valcacer (ativo em 1738), que escreveu “Faz excellentes órgãos, e todo gênero de instrumentos de assopro, ou de cordas¹⁶” e nas anotações de 1816 do Livro de Receitas e Despesas do Recolhimento de N. Senhora da Glória da Boa Vista (Recife) onde se lê o seguinte: “Agosto – Pelo que paguei do concerto de vários Instrumentos de Música e encordoamento para todos segundo a conta do Mestre Agostinho – 5\$420, 1 arco para uma rabeca – 1\$920, 1 flauta nova que comprei – 6\$400” (Tomo II, p. 88) Mais adiante aparece o nome completo de Agostinho Pereira, que, se não construía, pelo menos consertava instrumentos em 1816 no Recife.

O *Recitativo e Ária* datado de 1759 foi considerado a peça musical mais antiga da história da música brasileira de 1959, ano da sua descoberta, até 1984, quando vieram à luz os *Manuscritos de Mogi das Cruzes* - SP, datados da década de 1730. Trata-se das obras dos irmãos Faustino e Ângelo do Prado Xavier. (DUPRAT, 2000).

Vasco Mariz, em sua *História da Música no Brasil*, 6ª edição (2005), nos informa a data de composição do *Recitativo e Ária* como sendo o 2 de julho de 1759, na Bahia, e a autoria do mestre-de-capela Caetano de Mello Jesus que, segundo Curt Lange, foi “o maior teórico das Américas”. Nesta peça há partes destinadas especificamente a violinos.

¹⁶ Encontramos outra referência a esse lutiê em *150 anos de Música no Brasil*, de Luiz Heitor Correa de Azevedo (1956, p.17): “(...) e um indivíduo de nome Manuel Inácio Valcacer fabricava instrumentos, em geral, e também órgãos”.

A *Antífona* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), do final do século XVIII, tem partes para 1º e 2º violinos e viola, além das quatro vozes tradicionais e baixo contínuo (DUPRAT, BALTAZAR, 1994).

O *Almanak da cidade do Rio de Janeiro* (1792/1794) menciona cinco violeiros, como eram chamados os lutiês então, que trabalhavam na Rua das Violas, são eles: Antonio José Tavares, José Correia de Paiva, João Francisco Viana, José Dias de Castro Guimarães e Manoel Gonçalves Toledo (TABORDA, 2004).

1.4- O Primeiro Mestre de Capela brasileiro: a organização musical luso-brasileira precoce

O Brasil herdou a precocidade musical de Portugal. Façamos um rápido salto no tempo para analisarmos um fato histórico ocorrido na metade do século XVI, portanto, no início da colonização.

Segundo o autor Paulo Estudante, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e investigador integrado do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos desta faculdade, a figura do Mestre de Capela apareceu prematuramente no mundo musical luso-brasileiro. Em seu trabalho *Precocidade ibérica na contratação permanente do grupo instrumental em relação a outros países europeus* (2014) essa tese é defendida com documentação convincente.

Encontramos referência a um certo João Lopes “Mestre de Capella” num mandado de pagamento datado de 03 de agosto de 1553: “A tres do dito mez (agosto de 1553) passou o dito Provedor-mor mandado para o dito Thesoureiro, que pagasse a João Lopes Mestre de Capella tres mil, e quinhentos reis em dinheiro [...]”. É a alusão mais antiga a este cargo musical que conseguimos encontrar em documento brasileiro. A data corresponde ao início do governo de Duarte da Costa, 2º Governador-Geral do Brasil (1553-1558).¹⁷

Régis Duprat, em *A Música na Bahia Colonial* (1965, p.96), escreve que

Aos 4 de dezembro de 1551 foram criados na Sé de Salvador, por *Carta d’El Rey*, os cargos de *Chantre* e dois *moços do coro*; estes últimos são indicados e nomeados pelo Bispo de Salvador já em 1552, a 17 de agosto. O Chantrado é preenchido somente no ano seguinte, pelo Capelão da Sé, *Clérigo de Ordens de Evangelho* Francisco de Vaccas que, por falecimento, foi substituído aos 18 de maio de 1554, por João Lopes *Mestre de Capela*

¹⁷ Ver Documentos Históricos (Mandados, Provisões, Doações, 1551-1625), p. 363, Biblioteca Nacional, 1929.

(sic), o qual, por sua vez demissionário, deu lugar, em 1560 (23 de março), ao Chantre Ruy Pimenta (...).

O documento encontrado por nós comprova que João Lopes já era Mestre de Capela, pelo menos, desde o ano anterior (1553). O que não vai de encontro ao que afirma Duprat, já que Chantre e Mestre de Capela são, na verdade, cargos diferentes.

Pode-se ver nos Estatutos da Universidade de Coimbra na página 129 da *Collecção Chronologica da Legislação Portugueza* referente aos anos de 1648 - 56, publicada em 1856 por José Justino de Andrade e Silva, no Livro I, capítulo I *Da Capella da Universidade*, o seguinte:

Título III *Do Chantre*, e do que a seu officio pertence “O Chantre será um dos capelães da Universidade, que tenha levado o Chantrado por opposição (por concurso) (...) e lhe pertencerá o regimento da Capella, governo do Choro (coro) entoação do canto-chão, e todo o mais abaixo referido que jurarão cumprir” (cuidados com a disciplina, devoção, definição das tabelas dos pregadores, etc);

Título VI *Do Mestre da Musica* “O Mestre da Musica é também o Mestre da Capella [...] lhe pertencerá mandar officiar todas as Missas e Vesperas [...] Terá particular cuidado de ensinar aos Moços da Capella canto de órgão, e cantochão [...]”.

A situação que nos revela Duprat é, porém, curiosa e foge à normalidade das igrejas portuguesas onde, ao que parece, o Chantrado era sempre ocupado por um homem religioso, um clérigo. Segundo seu texto José Lopes teria exercido as funções de Chantre de 18 de maio de 1554 até 23 de março de 1560, dando lugar, depois disso, ao *Chantre* Ruy Pimenta. Sendo essas informações corretas, concluímos que no período citado José Lopes foi uma espécie de Mestre de Capela/Chantre “interino” da Sé de Salvador. Tal situação não deveria ser reputada, a nosso ver, como fruto de um desleixo por parte das autoridades da época, mas, pelo contrário, como um esforço para que a população de uma colônia incipiente tivesse acesso a algum serviço religioso. Não esqueçamos de que até o ano de 1553 a catedral de Salvador era de taipa com cobertura de palha (!), sendo por isso chamada pelo povo de “Sé de palha”.

Considerando esse ponto de vista, concordamos em termos com a conclusão do mestre Duprat ao afirmar, no mesmo texto mais adiante, que Bartolomeu Pires foi o 1º Mestre de Capela da Sé de Salvador (*e do Brasil*)¹⁸, pois, se a criação oficial dessa função deu-se por Carta régia de 15 de junho de 1559 e seu preenchimento em dezembro do mesmo ano, tal função já era exercida, de fato, por João Lopes. O próprio Duprat comenta no texto citado (p. 97) que “(...) os termos contidos naquela Carta Régia sugerem o anterior exercício do cargo, talvez por parte do próprio Bartolomeu Pires, cujas funções seriam, então, confirmadas naquela segunda data.”

À luz da documentação apresentada (o mandado de pagamento datado de 03 de agosto de 1553), podemos afirmar que a função foi exercida anteriormente por João Lopes. Se Bartolomeu Pires foi o 1º Mestre de Capela oficial da Sé de Salvador, João Lopes foi o 1º Mestre de Capela oficioso e de fato da então capital do Brasil. Além do mais, o Provedor-Mor era uma autoridade do Reino que, ao dar ordem para que o Tesoureiro pagasse certo valor a alguém identificado como Mestre de Capela, gerou documento de fé pública e de incontestável veracidade histórica.

1.5 - O Século XIX: referências históricas e o aparecimento do violino brasileiro

O século XIX abre-se com a transformação da capital do Brasil em sede do império português (1808). Foi o único caso de uma corte europeia instalada na América. Começa aí o primeiro grande momento da luteria brasileira. E não poderia ter sido diferente. Com a chegada da Corte portuguesa, a capital do Portugal americano sai do marasmo e começa a experimentar uma movimentação nunca antes vista por estas latitudes. Maurício Monteiro, em *A Construção do Gosto* (2008, p. 314), afirma que “A instalação da Família Real no Rio de Janeiro estabeleceu uma direção bem definida para toda a sociedade carioca, sobretudo em atividades onde a música ou era ingrediente cultural ou era parte essencial das expressões do cotidiano”.

A prática musical foi estimulada em todos os seus aspectos: composição, execução vocal e instrumental e, conseqüentemente, a construção de instrumentos musicais.

¹⁸ Comentário nosso.

É mais correto afirmar que inicialmente houve um aumento da procura por instrumentos musicais e esta demanda era satisfeita em grande parte através da importação.

Na Gazeta do Rio de Janeiro, fundada em 1808, encontram-se anúncios de cordas para instrumentos, papéis pautados para escrever música, diversos instrumentos musicais e ainda partituras. Materiais musicais que, vindos da Europa, aqui eram vendidos através de anúncios veiculados no jornal criado por D. João VI.

Por se tratar do período imediatamente posterior à Abertura dos Portos, essa prática foi facilitada. Com o significativo aumento das atividades musicais no período joanino, é natural que a fabricação de instrumentos tenha tomado impulso.

O Brasil visto por viajantes estrangeiros

Muitos viajantes deixaram registros de suas andanças pelo Brasil. Nestes muitas vezes há menções a instrumentos musicais e, em especial, aos de corda.

Thomas Lindley, citado por Wanderley Pinho no seu *Salões e Damas do Segundo Reinado* (1942, p. 24), notou em 1802 que na Bahia em casas de “gente mais fina [...] nas festas maiores apareciam guitarras e violinos”. Nas suas *Viagens pelo interior do Brasil* (1809-1810), Mawe (apud PINHO, 1942, p. 24), ao comparar a Bahia com o Rio de Janeiro, escreveu: “[...] na sociedade da Baía havia mais vivacidade, finura e polidez, e gosto pela música.”

O sueco Gustavo Beyer esteve em São Paulo em março de 1813 e escreveu sobre as paulistanas: “Canto e música eram talentos comuns que revelavam com a mesma graça e facilidade, mostrando-se desembaraçadas ao piano, na harpa e na guitarra” (idem, p. 66).

Henry Koster, autor de *Voyage dans la partie septentrionale du Brésil*, assinalou, segundo Wanderley Pinho (p. 54), que o período de 1809 até 1821 foi de transição e que algumas casas tinham dias marcados na semana para seções de jogo e “o piano se ia vulgarizando.”

Martius, em viagem a São Paulo (1817-1818), escreveu que a música estava ainda “à busca dos seus elementos primitivos” e Pinho (p. 70) completa: “além do violão para acompanhamento, nenhum outro instrumento ouviu tocado com estudo”.

Maria Graham (idem, p. 27) que passou pela Bahia em 1821 - 1822 registrou, a respeito do “mobiliário” das casas: “via-se sempre um piano ou um violão ou ambos esses instrumentos.”

A Música na sociedade: não só pianos...

A importância dada à música pela sociedade brasileira em pouco tempo aumentou consideravelmente. Lilia Moritz Schwarcz (2000, p. 111) chega a afirmar que “(...) é na capital, durante os anos de 1840 e 1860, que se cria uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas.”

Nos anos 1850, na casa do senador Nabuco de Araújo e de sua esposa D. Anna Benigna de Sá Barreto, pais do político, escritor, diplomata e abolicionista Joaquim Nabuco (1849-1910), o ambiente musical dos saraus propiciara a aproximação de grupos políticos rivais: “Só alli se reúne todo o Parlamento, os dois partidos, até os republicanos. (...) Sendo em tempo do teatro lyrico (sic), os artistas da companhia faziam-se ouvir em sua casa, onde acontecia às vezes fazerem sua estreia no Rio” (NABUCO, 1928, p. 19).

Mais adiante, em 1879, na casa do Barão de Cotegipe (João Maurício Wanderley, 1815-1889), onde

todas as salas se abriam para as recepções que alternavam [...]: de dança e música; poesia, música e palestra [...] e os violinos de White e Kinsman Benjamin espalhavam por aquelas salas [...] *Pensée Fugitive* de Papini, [...] *Scherzo* de Hauser... E lá iam exhibir-se, [...] artistas estrangeiros que visitavam o Rio: o violoncelista Bottesini e Lebano (harpista) (PINHO, 1942, p. 155).

Na verdade, tratava-se do famoso compositor e virtuoso contrabaixista italiano Giovanni Bottesini (1821-1889), que esteve no Brasil naquele ano, numa turnê que incluía também Buenos Aires e Montevidéu. A estada de Bottesini aconteceu na primeira quinzena de novembro de 1879. Dos textos das duas cartas conhecidas, apreende-se que no dia 8 de outubro ele teria partido de Buenos Aires para Montevidéu e depois para o Rio de Janeiro. No dia 9 de novembro o grande instrumentista certamente ainda estava no Rio. A título de curiosidade, esses textos são reproduzidos a seguir (BOTTESINI-LETTERS, 2008, p. 8):

1) Bottesini para Giulio Ricordi (Buenos Ayres, 4 Oct.1879)

Carissimo Giulio,

Essendo andata in fumo la scrittura di Miller per la Scala spero non esser compromesso su quanto ti scrissi rapporto all'Ero. Si trattava del nostro comune interesse e scrivevo all'amico.

Ne ho abbastanza dei dispiaceri. Io parto il giorno 8 pe Montevideo e Rio Janeiro. Sarò a Milano alla fine di Novembre.

Vogliamibene e credimi

Tuo aff.mo amico

G. Bottesini¹⁹.

2) Bottesini para Maria Durand (Rio de Janeiro, 9 Nov. 1879)

Alla Signora Maria Durand,

Ricordo di mi stima ed di G. Bottesini
9 Novembre 1879
Rio de Janeiro²⁰

Robert J. Kinsman Benjamin (1853-1927) foi compositor, violinista e regente. Deixou partituras para violino, entre elas um concerto para violino e orquestra (SALLES, 2007). Ocupou a vice-presidência do Club Beethoven (sic), fundado em 1882. No começo de suas atividades esse clube tinha 56 membros, após apenas um ano 222 e em 1884 nada menos do que 485 membros.

Benjamin fundou e dirigiu a partir de janeiro de 1886 a Academia de Música do Club Beethoven, que oferecia gratuitamente aulas de violino, viola, piano, violoncelo, contrabaixo, *quartetto e ensemble* (sic) e tinha no quadro de professores Leopoldo Miguez (1850-1902) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). Este, mais tarde, organizaria juntamente com Francisco Braga (1868-1945) os eventos musicais (*concertos simphonicos*) da Exposição Nacional de 1908.

O citado *Club* tinha como bibliotecário, a partir de 1884, Machado de Assis e manteve um quarteto de cordas a partir de 1882 até 1888 (pelo menos), o Quartetto do Club, talvez o primeiro grupo musical do gênero que funcionou de maneira estável no país. Aliás, é do próprio Machado uma descrição rápida do

¹⁹ Caro Giulio, Como os escritos de Miller para o La Scala ficaram perturbados, espero não ficar comprometido sobre o quanto você estava relacionado ao Herói. Era nosso interesse comum e escrevi para meu amigo. Já tive dores suficientes. Saio no dia 8, Montevideú e Rio de Janeiro. Estarei em Milão no final de novembro. Por favor, acredite em mim. Seu amigo mais carinhoso, G. Bottesini.

²⁰ À senhora Maria Durand, lembrança da minha estima e ... por G. Bottesini 9 de novembro de 1879 Rio de Janeiro

fundador do *Club* em crônica de 1896: “A primeira vez que vi o fundador daqueles concertos, foi de violino ao peito, junto de um piano, em que uma senhora tocava. Lá se vão muitos anos. Ele vinha do Japão, magro, pálido... “Não tem seis meses de vida”, disse-me em particular um homem que já morreu há muito tempo.” (SALLES, 2007).

Eis aqui as formações do *Quartetto do Club Beethoven* de 1882 até 1888, como foram publicadas no Almanak Laemmert:

1882:

1º Violino V. Cernicchiaro, 2º Violino K. Benjamin, Viola L. Gravenstein, Violoncelo J. Cerrone.

1883:

1º Violino Otto Beck, 2º Violino F. Bernadelli, Viola L. Gravenstein, Violoncelo J. Cerrone.

1884:

1º Violino Otto Beck, 2º Violino F. Bernadelli, Viola L. Gravenstein, Violoncelo J. Cerrone.

1885:

1º Violino Otto Beck, 2º Violino F. Bernadelli, Viola L. Gravenstein, Violoncelo J. Cerrone.

1886:

1º Violino Otto Beck, 2º Violino F. Bernadelli, Viola L. Gravenstein, Violoncelo J. Cerrone.

1887:

1º Violino Otto Beck, 2º Violino André Gravenstein, Viola L. Gravenstein, Violoncelo J. Cerrone.

1888:

1º Violino Vincenzo Cernicchiaro, 2º Violino C. Noli, Viola L. Gravenstein, Violoncelo Benno Niederberger.

Merece uma menção especial o 1º violino desse quarteto, Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928), que era também compositor e musicólogo. Deixou-nos uma *Storia della musica nel Brasile* (1926) e tornou-se patrono da cadeira nº27 da Academia Brasileira de Música. Sobre ele falaremos um pouco mais no capítulo *Alguns destaques*.

Novos espaços para a música

Muitas sociedades de música surgiram neste século²¹, como a Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional, instituída em 1824 e aprovada pelo governo em 5 de agosto de 1831, que tinha como objetivo “promover por todos os meios ao seu alcance o melhoramento e prosperidade da Industria no Brasil (...) e finalmente nos prêmios, para animar o agricultor, **o artista**, ou fabricante industrioso (grifo nosso)”; a Sociedade Amante da Instrução, fundada em 5 de setembro de 1829; a Sociedade de Litteratura Brasileira, instalada em 7 de setembro de 1843, que tinha como um dos membros da Comissão de Poesia Joaquim Manoel de Macedo; a Sociedade Philharmonica, que aparece nos anúncios de 1846; a Sociedade Fraternidade Musical, fundada em 1853 e a Sociedade Phil'Euterpe, fundada em 18 de agosto de 1850.

Um certo Lycêo de Musica Vocal e Instrumental (sic) funcionou de 1856 até 1859 e teve como professores Bento Fernandes das Mercês e Francelino Pessoa (rabeça). O Theatro do Gymnasio Dramático funcionou de 1856 até 1868.

Dentre todas, a Sociedade Propagadora das Bellas-Artes foi certamente a mais duradoura e influente.

²¹ A fonte das seguintes citações é o ALMANAK LAEMMERT, 1844 -1889 (Cf. Referências).



Figura 8: Sociedade Propagadora das Bellas-Artes. Fonte: ²²

Fundada em 23 de novembro de 1856 pelo arquiteto Francisco Joaquim Bittencourt da Silva (1831-1911) e inaugurada dois meses depois, em 20 de janeiro de 1857, teve como presidentes figuras de destaque da sociedade e da política de então, como Eusébio de Queirós (1812-1868), Ministro da Justiça e autor de uma das mais importantes leis do Império que estabeleceu medidas para a repressão do tráfico de africanos. Ele presidiu a Sociedade no período de 1857 a 1863; Zacarias de Góes e Vasconcellos (1815-1877) foi Presidente da Câmara dos Deputados, Senador pela Bahia, além de Ministro das pastas da Marinha, Império, Justiça e Fazenda e também Chefe de Gabinete (primeiro-ministro). Esteve à frente da Sociedade de 1869 a 1877; João Alfredo Correia de Oliveira (1835-1915), político abolicionista, esteve ligado à formulação da Lei do Ventre Livre e da Lei Áurea e chegou a primeiro-ministro em 1888. Foi presidente da Sociedade de 1879 a 1889.

Esses nomes emprestavam prestígio à instituição, que tinha por objetivo “promover o desenvolvimento e perfeição das Bellas-Artes em todo o Império por meio do ensino prático e theorico em um Lyceo de Artes e Officios, para isso instituído e sustentado por ella (...)”.

O Lyceo de Artes e Officios foi inaugurado em 9 de janeiro de 1858 e funcionou nos primeiros tempos no prédio do externato do Colégio Pedro II,

²² <https://arteref.com/historia/os-espacos-culturais-do-passado-que-deviamos-visitar/>

transferindo-se depois para a Igreja de São Joaquim. Em 1878 o Lyceo é transferido para o edifício onde funcionou a Secretaria do Império na Rua da Guarda Velha. Por estar ligado à Sociedade Propagadora das Bellas-Artes, era presidido pela mesma pessoa. Tanto o Lyceo quanto a *Sociedade* não anunciaram no Almanak Laemmert nos anos de 1864 a 1868. Porém no Suplemento (sic) de 1866 pode-se ler nota que explica a interrupção das atividades por motivos de obra.

Em 1872 acrescenta-se ao nome da instituição o termo Imperial, espécie de distinção concedida pelo governo. Além das aulas regulares, a instituição realizava exposições com os trabalhos dos alunos. A primeira foi inaugurada em 18 de março de 1882 e contou com a presença do Imperador D. Pedro II. O monarca, além de comparecer às diversas solenidades do Lyceo, condecorou parte dos docentes. Estes, no começo das atividades, eram 28 professores que não recebiam remuneração, beneméritos que contribuíam para a difusão da educação fundamental e o ensino profissionalizante da população operária. O contexto era o de uma grande campanha de educação de adultos. Os cursos eram noturnos e gratuitos e consistiam em aulas de Desenho de Figuras e de Ornatos, Arquitetura Naval, Português, Inglês, Francês, Aritmética, Álgebra, Geografia, Geometria, Música (grifo nosso), Estatuária, Escultura, Caligrafia, História das Artes e Ofícios, Estética, Mecânica Aplicada, Física, Química Mineral e Orgânica.

De 1882 a 1886 o famoso crítico Oscar Guanabario (1851-1937) foi professor de piano no Lyceo. Além de pianista foi dramaturgo, mas hoje em dia é mais lembrado como um temido crítico musical, principalmente por ter atacado sem trégua Heitor Villa-Lobos.

Música nos jornais e revistas: violinos, violas e violoncelos

No Diário do Rio de Janeiro de 2 de fevereiro de 1853 há um anúncio sobre um “grande concerto vocal e instrumental [...] (no) Salão do Theatro Provisório²³[...] O eminente artista, o Sr. Weinberg, fará ouvir pela primeira vez nesta cidade a concertina harmônica”. O mesmo jornal noticia em 27 de agosto de 1870: “[...] primeiro concerto do cego violinista o Sr. Heine. Ouvimos com prazer [...]” (WOLFF, 1975, 35).

²³Trata-se do Theatro Lírico, onde Carlos Gomes estreou *O Guarani* em 2 de dezembro de 1870.

A partir do ano de 1847 aparece no índice alfabético do Laemmert o item *Periódicos que se publicação na Corte* (sic), onde se vê que começaram a surgir publicações voltadas especialmente para a música. É interessante registrar algumas delas: O Ramallete das Damas (musical) anunciou de 1847 até 1852. O Brasil Musical de 1849 até 1875. O Abelha Musical de 1858 até 1862. O Gazeta Musical do Brasil de 1860 até 1862. O Lyra Brasileira de 1864 tinha o seguinte complemento no anúncio: publicação musical. Assigna-se na loja de musica de Rocha & Corrêa, pr. da Constituição, 11 (sic). O Nynpha do Amazonas de 1866 era um “periódico musical, *especialmente de modinhas* brasileiras”. Outro periódico concorrente chamava-se Trovador, jornal de modinhas, recitativos, lundus etc. que, ao que parece, circulou de 1867 até 1871 e em 1872 com o nome de O Sorriso. O sugestivo A Rabeca (folha caricata) aparece de 1871 a 1872 e o curioso Lyra Eólica (publicação musical) só em 1873.

A partir daí o número dessas publicações, que eram em sua maioria de partituras musicais, diminuiu vindo à luz em 1874 o *Le Magasin des Demoiselles*, “Jornal Musical”, e, em 1879, a *Revista Musical* de Arthur Napoleão & Miguez, que chegou a publicar até um *Breve Tratado de Harmonia*, de Raphael Coelho Machado (1814 – 1887) em 1889, como nos informa Antonio Ribeiro em *O Acervo Musical de Itamaraty nas Minas Gerais*, estudo incluído na Edição Comemorativa dos 100 anos de fundação da Faculdade de Música Carlos Gomes em 2005.²⁴

Em 8 de maio de 1885, o Diário Popular de São Paulo noticia um concerto no Teatro São José onde se ouviu, entre outras peças, a *Berceuse* de Wolkman tocada pelo trio formado por F. Regis à viola, Stupakoff ao violoncelo e o compositor Alexandre Levy (1864-1892) ao piano, este considerado o precursor do movimento nacionalista na música brasileira.

Os Governantes da Época: apoio à música

É fato conhecido que todos os Bragança brasileiros tiveram maior ou menor ligação com a arte musical.

Guilherme Teodoro Pereira de Mello (1867-1932), em *A Música no Brasil*, considerada a primeira história da música escrita no Brasil, cuja 1ª edição é de 1908,

²⁴ Organização de Sonia Albano de Lima.

publicada na Bahia, na Tipografia de São Joaquim, chama de “Influência Bragantina” o que caracterizou o “Período de Desenvolvimento” da música brasileira (os períodos listados pelo autor são: Período de Formação, Período de Caracterização, Período de Desenvolvimento, Período de Degradação e Período de Nativismo).

Entre outras curiosidades contidas nesse livro estão os nomes dos primeiros flautista (Silva Conde) e clarinetista (Manuel Rodrigues da Silva) do Brasil, além de referência a um instrumento chamado melofonômetro, inventado pelo português Frederico Nascimento, professor de violoncelo no Instituto Nacional de Música, que serviria para determinar definitivamente os sons da escala, seja pitagórica, seja temperada.

D. João VI (1767-1826) gostava de música sacra. Em 1811 mandou vir de Lisboa seu compositor mais afamado: Marcos Portugal, que não demorou a ser considerado carioca, pelo menos por alguns, como o viajante sueco Gustavo Beyer: “no intervalo das dansas executaram-se lindos trechos do grande compositor do Rio-de-Janeiro, snr. Marcos Portugal, modinhas brasileiras (...)” (PINHO, 1942, p. 69).

Mas foi José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) o grande nome da música brasileira daquele período: organista, compositor, regente, ele também se dedicou ao ensino gratuito de jovens pobres. Organista aplaudido como improvisador, Sigismund Neukomm (1778-1858) músico e compositor austríaco que foi discípulo de Joseph Haydn o chamou “o maior improvisador do mundo” (CALMON, 1981, Tomo V, p. 1929). Como compositor deixou mais de duzentas partituras, em sua maioria de inspiração religiosa, mas também obras instrumentais e duas modinhas. Vincenzo Cernicchiario (1858-1928) em sua *Storia della Musica nel Brasile* (1926), sustenta a hipótese de Nunes Garcia ter escrito cerca de trezentas obras, baseando-se no fato de que até 1811 as obras somavam mais de duzentas: “*La cui lista fu estratta da una bozza dell’inventario delle musiche esistenti nella capella reale, fatta dal próprio pugno di José Mauricio: i pezzi menzionati salgono al di sopra di 200!*”²⁵. Cernicchiario acreditava que nos últimos dezenove anos de vida, Nunes Garcia teria produzido número significativo de obras. Segundo Cleofe Person de Mattos, em seu catálogo temático (1970), Nunes Garcia compôs 252 obras.

²⁵ “A lista foi extraída de um rascunho do inventário da música existente na Capela Real, feito pelo próprio punho de José Maurício: as peças mencionadas superam as 200!”

Nunes Garcia foi o regente da primeira audição no Brasil do *Requiem* de Mozart e, possivelmente, também de *A Criação* de Haydn”. (JOSÉ MAURÍCIO, 2008).

Foi Neukomm quem nos deixou alguns dos testemunhos mais entusiasmados sobre o nível artístico alcançado por Nunes Garcia. Num deles o discípulo de Haydn, ao ouvir o *Requiem* de José Maurício, disse, muito comovido: “É sublime! Só pode vencê-lo o Réquiem de Mozart, isto é, a obra prima de toda a música”. (TAUNAY, apud MASUCCI, 1947, p. 129). Noutra ocasião, ao saber da morte do músico brasileiro em 1830, disse chorando: “Ah, os brasileiros nunca souberam o valor do homem que possuíam!”. (MACEDO, apud MASUCCI, 1947, p. 130).

Guilherme de Mello (1947, p. 170) atribui a Nunes Garcia um tratado de contraponto e harmonia e um “círculo movediço no qual estavam marcados engenhosamente todos os tons, e que movido em qualquer sentido que fosse, apresentava em roda um sistema completo de harmonia”.

Segundo Laurentino Gomes, em seu livro *1808* (2007, p. 221), “A música era, de longe, a arte preferida pela corte portuguesa no Rio de Janeiro”.

Vincenzo Cernicchiaro (1926, p. 80) há quase cem anos escrevia que com a chegada de D. João VI, o Rio de Janeiro transforma-se na cidade mais intelectual das duas Américas, a do Sul e a do Norte: “[...] *che diviene la città più intellettuale delle due Americhe*”. Noutro capítulo (*La musica sotto Il Regno di D. Pedro I*), ele diz que o ambiente artístico do Rio de Janeiro era o mais evoluído de todas as capitais da América Latina.

O mesmo autor afirma que o violoncelista Polycarpo, “*valente esecutore*”, veio para o Brasil em 1808 (Cernicchiaro, 1926, p. 92) integrando o grupo de artistas que estavam na esquadra de D. João VI. Acreditamos que seja o mesmo Policarpo José de Faria Beltrão que aparece na “Lista de Músicos atuantes no Rio de Janeiro entre 1808 e 1821” em *A Construção do Gosto* de Maurício Monteiro (2008, p. 329).

Este mesmo autor, em obra citada anteriormente (p. 216), escreve que “Ao embarcar de Lisboa para o Rio de Janeiro, o Príncipe Regente já trazia consigo alguns dos melhores músicos da corte.”

O violoncelo talvez seja o instrumento da família do violino com o maior número de executores de qualidade na história da música instrumental do país até

agora. E parece mesmo que um dos primeiros profissionais desse instrumento chegou aqui há mais de duzentos anos!

Na “Lista de músicos atuantes no Rio de Janeiro entre 1808 e 1821”, no Anexo do já citado “A Construção do Gosto” de Maurício Monteiro, Policarpo José de Faria Beltrão aparece como violoncelista originário do Rio de Janeiro.

Policarpo Beltrão, acreditamos, teve reconhecimento da sociedade da época. Em 1821, músicos da Real Câmara encaminharam um abaixo-assinado ao Real Erário pedindo que os ordenados fossem despachados pela folha da Capela Real. Do total de dezessete músicos com vencimentos da ordem de 163 mil 632 réis anuais, o violinista Ansaldi e o violoncelista Beltrão receberam 231 mil 232 réis, aproximadamente 40% a mais que os outros (MONTEIRO, 2008, p.227).

Não pensemos, porém, que Beltrão é o primeiro violoncelista a figurar na história da música brasileira. Jaime C. Diniz, em sua já citada obra *Músicos Pernambucanos do Passado* (Tomo III, citando o setecentista José Mazza), nos dá ciência de um tal Padre Antonio da Silva Alcântara que era “uma das maiores figuras de músico do século XVIII em Pernambuco” (p. 28), nascido no Recife a 19 de outubro de 1712 e que “[...] violoncelista – Mazza afirma que ele tocava “rabeção pequeno” – escreveu muita música, que executava em Olinda e Recife. [...] Sabe-se, contudo, que escreveu duas Missas, Ladainha para quatro vozes, trompas, violinos e violoncelo obrigado” (sic) (p. 29). Diniz, mais adiante (p. 30), ainda sobre Alcântara, transcreve Mazza: “veio a Lisboa aprender a tocar rabeção pequeno com o Padre Francisco Carmelitano Calçado”. Terá sido Alcântara o primeiro brasileiro a viajar para a Europa para estudar violoncelo?

Outro violoncelista pernambucano citado por Diniz é Pedro Antonio de Azevedo, nascido na segunda metade do século XVIII: “O violoncelista - “rabeção pequeno” era, ao que parece, o seu instrumento de predileção [...]” (Tomo III, p. 87). Azevedo foi o solista de violoncelo numa apresentação da Philharmonia (orquestra criada e dirigida, segundo Diniz, pelo ativo músico José Fachinetti do Recife) que aconteceu em 27 de novembro de 1841 no Teatro do Recife. É a primeira referência a uma apresentação de um concerto para violoncelo e orquestra no Brasil de que temos notícia (Tomo III, p. 125)²⁶.

²⁶ O Prof. Humberto Amorim afirma que Pedro Antonio tocou violão no concerto de 27 de novembro de 1841 e que apresentou-se como violoncelista em 9 de maio de 1833 (AMORIM, 2018).

D. Pedro I (1798-1834), que veio criança para o Brasil, era músico e instrumentista. Pedro Calmon, em sua monumental *História do Brasil* (CALMON, 1981, Tomo V, p. 1930) nos revela um pouco da grande ligação do imperador com a música: “D. Pedro I foi, como os de sua família, melômano, de ouvido fino e boa técnica. Improvisou também; é sua a música do Hino da Independência (como Walsh fazia questão de notar); escrevendo a D. Pedro II, contou Rossini que executara em Paris uma partitura por ele composta, tão perfeita que o público a atribuiu ao genial compositor”.²⁷ (ver Fig.9).

Mário de Andrade (1893-1945) em seu *Compendio de História da Música* (1936, p. 154), escreveu: “Dão Pedro I, aluno de Neukomm, foi habil musicista. Às vezes dirigia ele mesmo as execuções da Capela Imperial, e, pelo que refere Schumacher, era tão apaixonado de música que chegava a receber visitas de estranhos, com a guitarra em punho. [...] Protegeu como pode a música e esta se reabrirá em fecundidade nova no Segundo Império.”

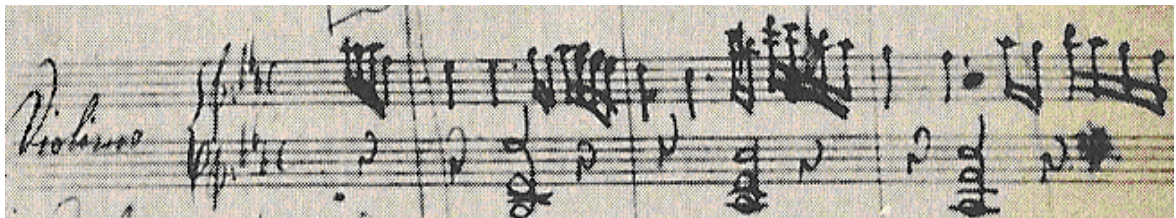


Figura 9: Detalhe da parte para violino do fac-símile dos Manuscritos do Hino da Independência do Brasil, posto em música para canto e grande orquestra por D. Pedro I. (Fonte: A Vida de D. Pedro I, Tomo II, Octávio Tarquínio de Sousa, 1972)²⁸.

Octávio Tarquínio de Sousa (1972, Tomo III, p. 185) nos informa que o primeiro imperador do Brasil tocava clarinete e flauta, além de transcrever para piano marchas de sua composição tocadas durante as paradas imperiais no Rio de Janeiro. Francisco Acquarone, que escreveu uma curiosa *História da Música Brasileira*²⁹ e conheceu Villa-Lobos, reproduz a opinião deste sobre o imperial compositor (p. 15), dizendo: “Villa-Lobos acha certa originalidade nas composições do imperador, não obstante o seu caráter de indisfarçável amadorismo”.

²⁷ A carta encontra-se no Arquivo do Museu Imperial.

²⁸ A partitura foi oferecida ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 21-11-1861 pelo Maestro Francisco Manuel da Silva.

²⁹ *História da Música Brasileira*, Francisco Acquarone, sem data. Pela opinião de Villa-Lobos que Acquarone reproduz na página 15 (11/10/1946) infere-se que o livro deve ter sido concluído pouco depois.

Homem apaixonado, D. Pedro I admitia não ter tido uma educação ideal para desempenhar as funções de chefe de estado. Mesmo assim na fase final de sua vida, chegou a ter uma importante biblioteca e boa cultura para o seu tempo (SOUSA, 1972).

Seu filho D. Pedro II (1825-1891) era poliglota, amigo dos livros e progressista. Entre outras línguas, estudou sânscrito e chegou a conhecer bem o hebraico. Foi um dos primeiros fotógrafos do Brasil e certamente a primeira personalidade que se entusiasmou com o telefone e o primeiro brasileiro a utilizá-lo. Seu amor ao progresso e interesse por novas tecnologias o fizeram protagonista do começo do fonógrafo no Brasil. Em nove de novembro de 1889, sete dias antes da proclamação da República, o Comendador Carlos Monteiro e Sousa solicitou e conseguiu audiência com o Imperador para mostrar-lhe o fonógrafo. Na ocasião foram gravadas as vozes de D. Pedro II, da Princesa Isabel, do Conde d'Eu, dos príncipes do Grão Pará e D. Pedro Augusto - este cantou uma melodia que deve ser a primeira música gravada no Brasil (VASCONCELOS, 1964).

Apreciador das artes em geral, patrocinou os estudos de Carlos Gomes e, pelo que se sabe, sempre prestigiou músicos e outros artistas. Em seu curioso livro *O Imperador e os Artistas* (1955), Guilherme Auler discorre sobre o apoio dado por D. Pedro II a 24 artistas, entre eles Pedro Américo, Felix Emilio Taunay, Luís Aleixo Boulanger.

Desde jovem e ainda supostamente sob a influência dos áulicos, o segundo imperador do Brasil dedica-se a estimular o desenvolvimento da cultura e das artes. Lilia Moritz Schwarcz, em seu livro *As Barbas do Imperador* (2000, p. 126) informa: “Assim, com seus vinte anos, a suposta marionete se revelaria, aos poucos, um estadista cada vez mais popular e sobretudo uma espécie de mecenas das artes, em virtude da ambição de dar autonomia cultural ao país”.

João da Cunha Caldeira Filho (1900-1982), crítico, professor e musicólogo, da Academia Brasileira de Música escreveu que o extraordinário virtuose Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), famoso pianista e compositor norte-americano, quando esteve no Rio em 1869 “gozou da estima da família imperial, que não faltou a nenhuma das suas exposições...” (DUPRAT, 2000, p. 55).

O historiador e diplomata Oliveira Lima (1867-1928), o “embaixador da intelectualidade brasileira” no dizer do sueco Bjorkman, é enfático ao afirmar

D. Pedro II está definitivamente colocado entre as principais figuras morais do último século. Seu longo reinado, inaugurado por um pronunciamento parlamentar e terminado por um pronunciamento militar; seu amor da paz sem desonra e da justiça a todo custo; sua paixão pelas ciências, a princípio pelas letras, em seguida, e, enfim, pelas artes, em suma, por tudo que se relaciona com o espírito (grifo nosso) (OLIVEIRA LIMA, 1997, p. 225).

A Princesa Isabel (1846-1921) teve uma educação apurada. Como tantas mulheres do seu tempo, D. Isabel tocava piano. Vincenzo Cernicchiaro, op. cit., informa que a princesa chegou a tocar peças de Chopin.

Seu neto, Príncipe D. Pedro Gastão (1913-2007), o Pedro IV na sucessão dinástica brasileira, hábil trompista, em entrevista realizada por nós no Palácio Grão Pará de Petrópolis, em 1998, declarou nunca ter esquecido uma cena presenciada por ele na qual sua avó ao teclado acompanhava um violinista negro.

Lutiês nos trópicos: a concorrência europeia

“O Rio de Janeiro em 1821 era uma cidade absolutamente *sui generis*. Colônia de Portugal até um lustro antes, não parecia uma cidade portuguesa: tinha todo o exotismo do Novo Mundo dentro da sua moldura tropical e americana, [...]” Assim o historiador e diplomata pernambucano Oliveira Lima em *O Movimento da Independência* (1972, p.27) define a capital do Brasil à época da independência.

Ao contrário do que muitos pensam, não foi na virada do século XIX para o século XX ou no fim da Velha República o primeiro momento de relevo da luteria brasileira. O curioso costume que existe entre nós de atribuir automaticamente a qualquer aspecto da vida nacional pós-1889 características de modernidade e progresso em contraposição ao período anterior, tido como antiquado e retrógrado, somado à compreensível dificuldade de acesso à documentação histórica, explica a difusão de conceitos históricos equivocados.

Anunciando como “violeiros”, termo de origem ibérica utilizado naquele período no Brasil e até hoje pelas principais línguas daquela região como o português (violeiro), espanhol (violero) e o catalão (violer), os lutiês integravam um cenário surpreendentemente completo e adiantado para o Brasil e mesmo para o continente americano da época. “Fábricas de Instrumentos de Música”, “Fábricas de Pianos”, “Consertadores (sic) de Piano”, “Lojas de Instrumentos de Música”, “Professores de Música” (Rabeca, Violoncelo, Contrabaixo, Piano e Canto, Harpa, Fagote, Oficleide, cítara, entre outros), “Copistas de música”, além de

“Conservatórios”, “Escolas” que incluíam a música em seus currículos e “Teatros”, encontram-se ao lado de centenas de profissionais da música como anunciantes do Almanak Laemmert.

Também podemos ver quinze professores de rabeca (violino), sete de violoncelo (também chamado de rabeção) e dois de contrabaixo. Estes profissionais aqui listados eram professores particulares que em alguns casos ensinavam também em estabelecimentos públicos. A seguir, a lista desses professores de instrumentos de corda e arco: Rabeca (violino), Violoncelo e Contrabaixo no Rio de Janeiro no século XIX - Fonte: *Almanak Laemmert* 1844 - 1889³⁰:

<u>Nome</u>	<u>Endereço(s)</u>	<u>Período</u>	<u>Anúncio</u>
João Victor Ribas	R. do Cano, 146	1844	Mestre do Canto e 1ª Rabecca da Companhia do Baile do Theatro de São Pedro d'Alcantara (sic).
José Joaquim Goyana	R. do Sr. dos Passos, 130	1844	2ª Rebecca do Baile
Demetrio Rivera	Praça da Constituição, 9	1848	piano, violão e rabecca
Luiz Vento	R. do Espírito Santo, 29	1849	canto, violão, francez (sic) violoncello (sic)
Liberal Pretti	R. dos Latoeiros, 83	1850	rabeca, flauta e Acompanhamento
“	Largo da Sé, 2	1851	“
“	R. do Lavradio, 40	1857	“
“	R. do Hospício, 235	1861	“

³⁰ Os nomes repetidos indicam mudança de endereço, de ano ou de anúncio.

José Martini	R. da Carioca, 120	1851	contrabaixo, violoncello e rabeca
“	R. dos Inválidos, 53	1879	“
“	R. dos Inválidos, 106	1880	“
Carlos Loehr	R. da Misericórdia, 8	1855	piano, órgão, harpa, guit., flauta, rabeca
Clemente Castagneri	R. de Sta Luzia,80 (2ºand)	1856/57	piano e canto, rebeca
Alexandre Elena	R. de Santa Theresa, 42	1857/58	rabeca
“	R. do Cano, 195	1859	“
“	R. do Lavradio, 56	1860/61	“
“	R. das Marrecas, 16	1862/63	“
“	R. do Senado,69, no Morro	1864	“
“	R. das Violas, 97 e R. do Senado,61, no Morro	1865	“
Eugenio Elena	R. das Marrecas,16	1864	violoncello e contrabaixo
“	R. dasViolas,97/ Senado,61	1865	violoncello
“	R. do Ouvidor ,101 e 130	1866	“
Luigi Elena	R. do Senado, 61, chácara	1865/66/67	piano, canto, rabeca, harmonia
“	Ladeira de Santa Thereza,		“
	R. do Ouvidor,101	1868	“
“	R. do Regente, 42 A e R. do Ouvidor, 101	1869 a 1879 (-74 e 75)	“
Fco. Alex. Elena	R. Violas,97/Ouvidor,101	1865	piano, canto, rabeca, harm. e solfejo
“	R. do Ouvidor, 101 e 130	1866/67	“
“	R. do Sabão, 37	1868/69	“

“ Becco do Império, 15 A 1870/71/72 “

Francelino D. Pessoa	Lycêo de Mus. vocal e inst.	1857/58/59	todas as quintas lição de rabeca
Andreas Schmidt	R. de S. Pedro, 163	1859/60	piano e rabeca
Canongia (P.H.)	R. do Ouvidor, 116	1860	rabeca, fagote, piano e canto
Augusto Rib. Caldas	R. da Quitanda, 43	1861/62/63	rabeca
J. Joaquim dos Reis	R. do Sr. dos Passos, 133	1861 a 1878(-76)	piano, violino*, violoncello, violão, etc.
Guilherme P. e Silva	R. do Hospício, 298	1873	rabeca
A. Osternold	R. d'Alfandega, 325, sobrado	1863	“
F. Pereira da Costa	R. do Catette, 22	1884	“
Horacio Campos	R. Sete de Setembro, 47(1º and.) e 24 de Maio, 25-S.Fco. Xavier	1884	piano e violoncello
João Cerroni	R. do Silva Manoel, 55 A	1884	professor de piano, canto, violino e violoncello
Adolpho Silva	R. de S. Luiz Gonzaga, 74	1887	piano e contrabaixo
Leopoldo Miguez	R. do Ouvidor, 89 e praia da Saudade, 8	1886 a 89	prof. de rabeca, piano, composição e estylo.

Acquarone, na sua já citada *História da Música Brasileira* (p.173) destaca, entre outros, dois anúncios de jornal dessa época, a saber:

Havia também ‘reparadores e construtores de órgãos’, bem como afinadores de piano forte. Bem conhecido era um tal Eurico Maurer, cujo anúncio o dava como morador na rua da Cadeia (hoje Assembléia). Um outro anúncio, não menos interessante, era o ‘aviso aos Rabequistas: cordas para violino (mi) 60 réis; Segunda (lá) 100 réis; Terceira (ré) 200 réis; Quarta (sol) 300 réis; Cavaletes de osso brunido, recomendáveis pela delicada invenção e cômodo preço; na rua das Violas N° 104.

Esta última é uma informação curiosa que deve refletir uso da época. Para o gosto e costume modernos seria absurdo montar um violino com cavalete de osso.

Com uma média de seis lutiês em atividade para cada ano pesquisado (de 1844 até 1889) e levando-se em conta a população da cidade do Rio de Janeiro que, segundo recenseamento publicado em 1851 no *Almanak*, era de 266.466 pessoas, conclui-se que, juntamente com os popularíssimos violão e piano, os instrumentos da família do violino eram apreciados e ocupavam lugar de destaque no cenário musical de então. Conclui-se, também, que não deve ter sido pequena a produção desses instrumentos à época.

Os dados citados evidenciam claramente que a então capital do Brasil possuía um ambiente musical relativamente rico e, levando-se em consideração o número de habitantes, pode-se dizer que havia mais profissionais ligados à música instrumental por habitante, especialmente no que diz respeito à luteria, do que hoje em dia. Esses profissionais estavam inseridos num ambiente propício, diversificado e que necessitava de seus serviços. Havia muita demanda por instrumentos de corda e arco no Rio de Janeiro e no Brasil do século XIX. Toda a matéria-prima necessária à construção de violinos e afins estava disponível: a madeira poderia ser facilmente importada, os ingredientes para o verniz e até as ferramentas.

A Matéria Prima

Ainda no Primeiro Reinado (1822-1831), encontramos referências a instrumentos de corda (violões e rabecas), ferramentas para trabalhar madeira e ingredientes tradicionalmente utilizados no preparo do verniz de violinos.

No decreto de dois de março de 1829, assinado por D. Pedro I, que “manda cumprir a nova pauta geral das avaliações para o despacho dos generos e mercadorias pela Alfândega desta Corte” está anexada uma extensa lista de mercadorias que entravam no porto do Rio de Janeiro com os respectivos impostos

de importação; entre essas estão cordas, rabecas, rabecões e até arcos de rabecas, entre outros instrumentos. O citado Decreto altera os impostos sobre gêneros que, na verdade, já entravam no país desde, pelo menos, o ano anterior (1828). Trata-se de documento de valor para a história da música no Brasil por nos permitir tirar conclusões sobre o uso e a nomenclatura dos cordofones naqueles primeiros tempos do país independente. Nele vemos que as violas pequenas eram chamadas de “meias violas”, que os arcos de rabeca eram muito custosos (20\$000) se comparados, por exemplo, aos cravos pequenos ou espinetas (30\$000) e aos fagotes (32\$000). As cordas para violinos (rabecas) eram de tripa e vendidas em maços de 30 unidades. Aquelas para violão (viola) podiam ser de tripa ou arame, sendo as de tripa em maços de 12 unidades e as de arame em carretéis.

A seguir, reproduzimos lista extraída da Collecção das Leis do Império do Brazil de 1829, Parte Primeira:

<u>Mercadoria</u>	<u>Quantidade</u>	<u>Imposto</u>
1- Cordas de arame para violas e guitarras, em carretéis	dúzia	\$200
2- Cordas de tripa para violas	em massos (sic) de 12 cordas	masso (sic) \$360
3- Cordas de tripa para rabeca	em maços de 30	maço2\$000
4- Goivas de ferro para carpinteiro	dúzia	2\$000
5- Óleo de linhaça	libra	\$120
6- Plainas de ferro	uma	\$800
7- Arcos para rabeca	um	20\$000
8- Cravos pequenos ou espinetas	um	30\$000
9- Fagotes	um	32\$000
10- Pianos fortes	um	400\$000
11- Rabecões grandes	um	40\$000
12- Rabecões pequenos	um	24\$000

13- Rabecas ordinárias e entrefinas	um	6\$000
14- Rabecas finas	um	26\$000
15- Rabecas finas e em caixas	um	30\$000
16- Violões francezes	um	20\$000
17- Violas ordinárias	um	1\$600
18- Violas pequenas ou vulgarmente chamadas meias violas	um	1\$000
19- Violas grandes marchetadas	um	6\$400
20- Violas grandes marchetadas e envernizadas	um	9\$600
21- Extracto de rathania	um	6\$400
22- Gomma copal	libra	\$240
23- Gomma elemi	libra	\$120
24- Gomma lacca	libra	\$800
25- Gomma sandaracha	libra	\$400
26- Grude de peixe	libra	2\$400
27- Ripas de pinho	duzia	1\$200
28- Taboado de pinho (comp. de 14 a 20 pés; grossuras de 1 a 3 pol.; larg. 9 pol.) 15\$000	duzia	de 4\$000 a 15\$000

Considerando que o percentual do imposto que incidia sobre os produtos (neste caso, manufacturados) era fixo, podem-se comparar as taxas cobradas pelos instrumentos que integram esta lista e chegar a algumas conclusões: 1º os arcos de violino eram muito caros, custavam praticamente o mesmo que um violino “fino” (itens 6 e 14); 2º os itens 4, 21, 22, 23, 24 e 25 são utilizados até hoje na preparação dos vernizes de instrumentos de corda; a diferença entre o preço de uma rabeca ordinária (item 13) e uma rabeca fina (item 14) sugere que a primeira poderia ser um instrumento feito à mão, porém em série e o segundo, um

instrumento de autor; 3º a descrição do item 20 “(...) e envernizadas” pode indicar que os itens 17, 18 e 19 referem-se a instrumentos não envernizados, que seriam terminados aqui (?); 4º os violoncelos ou “rabecões pequenos” (item 12) custavam menos do que os violinos “finos” (item 14); 5º os violões franceses (item 16) custavam 12 vezes mais do que as “violas ordinárias” (item 17); 6º o item 26, grude de peixe, hoje em dia conhecido como cola de peixe ou cola animal era o gênero de adesivo utilizado pelos carpinteiros e outros artesãos da madeira que, com o advento das colas sintéticas, caiu em desuso. Até hoje em dia, porém, é utilizada pelos lutiês; 7º os itens 27 e 28 aparentemente referem-se ao pinho de Veneza ou abeto, madeira utilizada na confecção de tampos harmônicos de violões e violinos.

Como já visto na lista anterior, desde, pelo menos, 1828, havia no mercado brasileiro disponibilidade de vários materiais que poderiam ser utilizados na composição de vernizes para instrumentos de corda. Na citada lista há referência a violas, entenda-se violas de arame, o violão da época, com e sem verniz, o que nos leva a concluir que algumas fossem envernizadas aqui.

Em propaganda de 1876 da loja Bellas-Artes, Antigo Armazém de Tintas e Vernizes, de Fernandes, Irmão & Girão situado à Rua do Hospício, 76, pode-se ver entre outros produtos: 1º colophonia resina: que é a resina utilizada nas crinas dos arcos para aumentar o atrito entre estas e as cordas e, conseqüentemente, o som produzido; 2º Goma Gutta: substância colorante resinosa amarelada; 3º Goma Laca: substância resinosa orgânica derivada da secreção de um inseto (*coccus lacca*) encontrado em países orientais como Índia e China. É a principal base dos vernizes a álcool; Óleo de Linhaça: é o solvente mais comum dos chamados vernizes à óleo; Lixa sortida franceza: este conhecido papel com material de superfície abrasiva é até hoje utilizado no acabamento de instrumentos de madeira; Pedra pomes: utilizada como abrasivo ou seladora para fechar os poros da madeira; Sândalo em pó: utilizado como colorante; Sangue de dragão: ou sangue de dragão, colorante vegetal vermelho (ver Fig. 10).

Os anúncios reproduzidos a seguir comprovam a disponibilidade no mercado nacional de praticamente todos os ingredientes para a preparação de vernizes tradicionalmente utilizados na luteria. A maioria desses produtos era oriental e chegavam aqui através de empresas europeias.

Não podemos, contudo, afirmar que produtos brasileiros semelhantes, principalmente resinas, não fossem utilizados pelos lutiês que aqui trabalharam no

recorte histórico estudado. Para tanto, seria necessário um estudo da composição química de um número relevante de instrumentos da época que nos permitisse concluir com base científica a abrangência ou não do uso desses materiais.

BELLAS ARTES

ANTIGO ARMAZEM DE TINTAS E VERNIZES

Rua
no
Hospicio
76



Rua
no
Hospicio
76

FERNANDES IRMÃO & GIÃO

<p>Acido muriatico. Dito sulphurico, 60 graos. Dito Nitrico, 40 graos. Alvejado ingloz em pedra. Dito dito ponceirado. Dito allemão. Dito de Veneza em pedra. Agua-naz americana. Amarallo de canna, cor de ouro. Dito dito cor de canario. Dito brilhante em pó. Dito de Napolos em pó. Dito Indiano em pó. Azul da Prussia superior. Dito ultramarino. Dito nitromar superior. Branco de prata em pingce. Dito de Hauleto, tinta em massa muito fina para ultimas mãos nos tectos</p>	<p>Brochas francezas com argolas de cobre, de n. 1 até 13. Ditas para esq. de n. 3 até 100. Ditas de ponta para esq. de n. 1 até 6. Ditas chatas para verniz, de 2 linhas até 50. Boro para crepír marmore. Ditas chatas de 2 pollegadas até 5, para espanar tingimento. Brea claro. Dito escuro. Becunadeiras largas. Ditas esticitas. Bolo para dourar. Bronze de todas as cores e qualidades. Cinzas ultramarinas. Cinzas azues finas. Colophonia resina.</p>
---	--

(continúa) (72)

Colophonia resina.

FERNANDES, IRMAO & CIA

Colla para pintura, ordinaria.	Gomma Almossegna.
Dita superior da Bahia.	Cesso cre para calçao.
Dita do pollao de retalhos.	Dito de figura e estuque.
Dita gelatina de 1ª qualidade.	Jal de corume cor de ouro.
Dita dita de 2ª qualidade.	Dito dito cor de canario.
Dita do Rio-Grande.	Lagrimas de vidro para ima-
Dita do Rio de Janeiro.	gens.
Cyanoreto de potassa branco.	Lixa sortida franceza. ←
Dito dito amarello.	Laca ingleza fina.
Coxins para dourador com pertencas.	Dita rosa.
Cobalto azul (tintas).	Dita verde.
Coixas com pertencas para pin-	Dita amarella.
tores.	Mercurio metallico.
Ditas com tintas para desenho.	Mordente para dourador.
Crayons para desenho.	Menio orange.
Espojas grossas para litho-	Nacar ingleza em pingos.
graphia.	Dita rosa em pingos.
Ditas finas para toilette.	Dita verde em pingos.
Escovas para forraçao.	Dita amarella em pingos.
Enxofre em flor.	Oleo de linhaça. ←
Dito em bastão (pedra).	Dito fervido inglez.
Espinto de vinho de 36 grãos.	Dito de noz de Lisboa.
Dito dito de 40 grãos.	Dito branco Huelete.
Flor de nail para roupa.	Ocos franceza.
Dita de Jal fino.	Dita escura.
Funehina de todas as cores	Dita em pingos.
para fabricas de tecidos e li-	Ouro de Porto em livros.
coreiros.	Dito francez em livros.
Gomma-arabia fina.	Prata em livros para pratear.
Dita ordinaria.	Pinceis de traços de n. 1 até 12.
Dita gutta em pó.	Ditos ditos de n. 13 até 20.
Dita em pedra.	Ditos encastoados em folha de
Dita laca branca.	1/2 até 1 pollegada.
Dita dita amarella.	Ditos em fio de prata de 1/2
Dita graxa.	até 1 pollegada.
	Ditos de Martha muito finos.

Lixa sortida franceza.

Oleo de linhaça.

Gomma-arabia fina.
 Dita ordinaria.
 Dita gutta em pó.
 Dita em pedra.
 Dita laca branca.
 Dita dita amarella.

FERNANDES, GIRAÃO e Irmão	
Pincel e palmeira para dourador.	Terra do Senno, crua, em pó. Dito dito em pingos.
Ditos tortos de porto para esingão.	Dita queimada, moída em água. Dita crua, moída em água.
Papeis de carmin para floristas.	Trincaal.
Pedra pomex sortida.	Tinta preparada de todas as cores, prompta para pintar.
Dita hume.	Dita de todas as cores em massa.
Pó ou resina de pinho.	Dita prompta para marcar roupa de escravos.
Potassa do commercio.	Dita para pintar palhinha de cadeiras usadas.
Pós de sapatos de 50 até 1,000 grammas.	Tintas em tubos, francezas, para pinturas de retratos e paisagem de "Lefranc."
Purpurina de todas as cores.	Trinchos para fingir crable, de n. 12 até 42 linhas.
Roxo-rei superior.	Ditas para fingir carvalho, de n. 12 até 42 linhas.
Raspadeiras para tectos.	Trinchotes para fingimento, com dentes modernos, de n. 12 até 42 linhas.
Sal-amoníaco.	Ditos sem dentes, de n. 12 até 42 linhas.
Sombra da Colonia em pó.	Tentos para pintor encostar a mão.
Dita moída em água.	Telas de n. 12 até 50 para retratos (telas finas).
Sandalo em pó.	Ultramarino fino.
Secante branco (Lutry).	Ultramar legitimo para simulas, sem perder a sua cor.
Dito dito (Castell).	Verniz mordente para dourar.
Dito fezes de ouro.	Dito de oleo para portos.
Sangue de drago.	Dito copal para fingimento.
Sarro de vinho.	Dito de charão para trastes.
Seccativo brilhante, rugo para pintar soalhos velhos.	
Dito dito Jono.	
Dito dito Verde.	
Dito dito sem côr para fazer a côr que se quizer.	
Sangues de vidro para fingir chagas de imagens.	
Salitre crystallizado.	
Sinopla fina, róxa.	
Terra de Senno, queimada, em pó.	

Figura 10: Matérias-primas em anúncio de Fernandes, Girão e Irmão, 1876. Fonte: Almanak Laemmert

Os itens que compõem a lista são os mesmos que podem ser encontrados hoje em dia, 180 anos depois, em qualquer loja especializada em produtos de luteria na Europa ou em qualquer outra parte do mundo.

Quanto às madeiras utilizadas na fabricação dos instrumentos, achamos referência direta ao abeto (*picea abies*), à época chamada de "pinho de Veneza".

Das madeiras normalmente usadas na fabricação de caixas harmônicas de violinos, violas, violoncelos e violões, a que se impôs, desde o século XVI como a melhor, foi o abeto (*picea abies*), utilizado para a feitura dos tampos frontais. Tanto que, para as outras partes: faixas, tampo posterior e braço, podem-se utilizar, eventualmente, outras espécies além do ácer (*acer pseudoplatanus*), no caso dos violinos e afins e do jacarandá, no caso dos violões, violas dedilhadas, etc. Tanto o

abeto quanto o ácer se impuseram como as madeiras tradicionais na construção dos instrumentos da família do violino.

São Paulo em 1858 e 1873

Graças a publicações de 1858 e 1873 que analisam São Paulo sob forma de dados estatísticos, lista de profissionais, números oficiais, entre outras informações, temos uma ideia da atividade musical na Província entre o final da década de 1850 e o começo da de 1870.

A situação na então Província de São Paulo era bem diferente. Na década de 60 desse século é que começaria a expansão cafeeira, a imigração europeia e o aumento das estradas de ferro, fatores que levariam São Paulo a enriquecer muito em alguns decênios. Nessa época, os distritos mais ricos eram Campinas e Mogi-Mirim. Mesmo assim os lutiês marcaram presença naquele que em breve se transformaria no superestado brasileiro.

O *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Província de São Paulo para o anno de 1858 Organizado e redigido por Marques e Irmão (1857)*³¹ nos informa que na capital da Província havia um lutiê: José Ignácio de França, estabelecido à Rua de Santa Cruz, e, na cidade portuária de Santos, três Mestres de Música: Luiz Arlindo da Trindade, Manoel Joaquim da Silva e Ricardo Henriques da Rocha Lima. E só. Não há nenhuma outra referência em toda a publicação a qualquer outro profissional ligado à atividade musical.

Vemos no *Almanak da Província de São Paulo para 1873, Organizado (sic) e publicado por Antonio José Baptista de Luné e Paulo Delfino da Fonseca*³² que, em apenas quinze anos o aumento do número desses profissionais foi significativo: Mogy das Cruzes e São João do Rio-Claro tinham três lutiês cada; Jacarehy, Silveiras, Campinas, Bragança, Itapetininga, Lenções e Itapeva da Faxina um construtor de instrumentos cada; a capital da então Província, que, segundo o censo de 1872 tinha pouco mais de 30 mil habitantes (31.385)³³, não tinha nenhum lutiê. Aparecem em Guaratinguetá três Directores de música: Aleixo Gaudêncio de Oliveira, Isaac Julio Barreto e Manoel Marques Pinho. Em Campinas três Afinadores de pianos: Frederico Huck, José F. Monteiro e J. F. Hosmann.

³¹ Edição fac-similar, acervo do autor.

³² Edição fac-similar gentilmente cedida para consulta pelo arquetreiro Daniel Lombardi.

³³ Fonte: IBGE, Censos Demográficos (site da Prefeitura de São Paulo).

A seguir podemos ver os nomes, endereços e especialização de alguns profissionais do mundo musical paulista (Fonte: Almanak da Província de São Paulo para 1873):

São Paulo (capital):

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
Carlos Weilh	R. do Príncipe, 19	Afinadores e concertadores de pianos e órgãos (sic).
Leopoldo Roeder	R. do Riachuelo, 21	“
Henrique Luiz Levy	R. da Imperatriz, 34	Loja de músicas e perfumaria
Henrique Fox	R. da Imperatriz, 6	Loja de instrumentos de música, óptica, etc.
Antonio Ferreira de Moraes	R. da Boa-Vista, 2	Professores de Piano
Antonio José Ferreira	R. do Senador Feijó, 29	“
Ernesto Wülfing	-	Professores de Piano e Canto
Gabriel Giraudon	R. das Flores.	“
D. Honorata Maria da Conceição	R. da Tabatinguera, 61	“
João Antonio Pereira	R. da Liberdade, 16	“
Luiz Maurício	Hotel da Europa.	“
Valeriano N. Cardoso de Menezes	R. das Flores, 51	“

Paranahyba:

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
Antonio da Fonseca Ramos	-	Mestre de Música
Joaquim José de Assumpção Antunes	-	Organista

Mogy das Cruzes:

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
Antonio Rodrigues	R. do Bom Jesus, 10	Violeiro
Joaquim Peres	R. do Bom Jesus, 10	“
José Benedito Leme	Ponte-Grande	“

Jacarehy:

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
Ângelo José Antonio	R. das Flores.	Violeiro

Guaratinguetá:

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
Aleixo G. de Oliveira Mafra Música	-	Directores de
Isaac Júlio Barreto	-	“
Manoel Marques Pinho	-	“

Silveiras:

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
Antonio Pereira Bueno	-	Violeiro

Santos:

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
Jorge Elias Behn música	-	Lojas de Instrumentos de

Campinas:

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
José Pedro de Sant'Anna Gomes (diretor)	R. das Campinas Velhas, 40	Orchestra Campineira
Cap. Benedito E. de Toledo (contra-baixo)	R. do Bom Jesus, 38	“
Emygdio Junior (violino e flauta)	R. Formosa, 67	“
João Theodoro Monteiro (violino)	R. Pórtico, 13	“
Joaquim Fco. Monteiro (violino e celo)	R. da Cadêa, 23	“
José Fco. Monteiro (violino)	R. da Constituição, 22	“
José Maurício Jr. (violino)	R. do Commercio, 43	“
José Narciso Monteiro (viola)	R. Direita, 23	“
Manoel da Luz Cintra (violino)	R. do Regente Feijó, 54	“
Thomaz de Aquino Gomes (violino)	R. do Pórtico, 41	“
Joaquim Antonio Corrêa	R. da Santa Cruz, 12	Violeiro

Itu:

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
Antonio Venerando Teixeira	-	Constructor de Pianos

Bragança:

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
Daniel da Silveira Vasconcellos (diretor)	R. do General Osório	Orchestra Bragantina
Pedro Raphael	Largo do Rosário.	Violeiro

Itapetininga:

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
Pedro Martins	R. das Flores.	Violeiro

Lenções:

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
José Joaquim Soares	-	Violeiro

Itapeva da Faxina:

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
José Antonio da Luz	-	Violeiro

São João do Rio-Claro

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Seção</u>
José Bento Barreto (diretor) + 19 músicos	R. da Cadêa.	Orchestra do Rio-Claro
Eduardo Bohn	R. do Commercio.	Afinadores de Piano
José Antonio Leme	R. de São Joaquim.	Violeiro
José de Souza	R. das Flores.	“

Severino José Soares

R. das Flores

“

É curioso notar que não aparece nenhum lutiê na capital; o pai do compositor Alexandre Levy, Henrique Luiz Levy, aparece frente a uma loja de “Musicas e perfumaria” na cidade de São Paulo; o diretor da Orchestra Campineira é o irmão do compositor Carlos Gomes, José Pedro de Sant’Anna Gomes (diretor) e o violinista Thomaz de Aquino Gomes é filho deste e sobrinho do autor de “O Guarany”; a cidade de São João do Rio-Claro tem uma boa orquestra para a época e três lutiês.

Uma família de Campinas merece referência especial: os Gomes. O nome mais conhecido dessa linhagem de músicos foi Antonio Carlos Gomes (1836-1896), que pode muito bem ser considerado o primeiro grande compositor erudito brasileiro.

Carlos Gomes não foi o único da família a se dedicar à música. Seu pai, Manuel José Gomes (1792-1868), o Maneco Músico, foi um grande nome na música naquela cidade, aonde chegou em 1815 e em 1820 já era Mestre-de-capela. Exerceu este cobiçado cargo por mais de cinquenta anos. Sua terceira esposa Fabiana, mãe de Antonio Carlos e de José Pedro (1834-1908), teria sido assassinada por músicos dissidentes da banda regida pelo marido em 1844. Em trecho de “A Vida de Carlos Gomes”, Ítala Gomes, filha do autor de “O Guarany”, discorre sobre o trágico acontecimento e nos informa que os músicos tentavam “roubar o violoncelo, instrumento que o velho músico se ufanava e que tinha por costume levar **amarrado à cinta** (grifo nosso), em suas freqüentes saídas à testa da banda campineira, que também se compunha de um quarteto de cordas” (apud BARBOSA, 2005, 30). A morte da progenitora de Carlos Gomes ainda é episódio nebuloso de sua biografia, ainda sem comprovação histórico-científica. Este pequeno trecho é muito curioso para nosso estudo mais pelo modo peculiar de sustentação do instrumento, pois faz referência à maneira como o violoncelo era preso ao corpo do executante (à cinta), em contraposição àquela europeia antiga, ou seja, com o instrumento pendurado ao pescoço do músico por ocasião de procissões. Efetivamente, violoncelos considerados como os mais antigos trazem na parte superior do tampo posterior, marcas de dois orifícios por onde, acredita-se, passava o cordão que o sustentava.

O pai de Carlos Gomes também se ocupava de comercialização e conserto de instrumentos musicais no final da década de 40 do século XIX. Seu filho mais velho José Pedro de Sant'Anna Gomes também teve loja de artigos musicais. Era a Harpeolina Campineira, onde ele comercializava partituras e acessórios. Sant'Anna Gomes foi o herdeiro das atividades do pai. Ficou à frente da Orquestra Campineira, fundada em 1846. Foi ótimo violinista, bom compositor e até mecenas do irmão Carlos Gomes.

A terceira geração dos Gomes de Campinas é representada pelo violoncelista Alfredo Gomes (1888-1977). Ganhador do 1º Prêmio do Real Conservatório de Bruxelas, conviveu com os maiores nomes da música erudita no Brasil da primeira metade do século XX: Henrique Oswald, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno, Paulina d'Ambrosio, Heitor Villa-Lobos, dentre outros. Foi um dos fundadores da Sociedade de Concertos Sinfônicos em 1912, a primeira orquestra brasileira a realizar temporadas de concertos sinfônicos com um número fixo de músicos.

O também violoncelista Iberê Gomes Grosso (1905-1983), sobrinho de Alfredo, é o principal nome da 4ª geração dessa verdadeira dinastia de músicos. Aclamado por muitos como o primeiro grande violoncelista brasileiro, estudou com Pau Casals e formou toda uma geração de ótimos violoncelistas que ainda hoje atuam no mundo musical brasileiro e internacional.

A iconografia dos cordofones no Almanak Laemmert

Muitos profissionais, quase sempre proprietários de Lojas ou Depósitos de instrumentos, fossem importadores ou construtores, compravam espaços na secção "Notabilidades" do Laemmert, criada em 1857. Esses reclamos algumas vezes eram ilustrados. Graças a essa prática, pode-se ter uma ideia não só do estilo publicitário da imprensa de então, mas também de alguns detalhes organológicos dos instrumentos que, apesar da limitada técnica de impressão utilizada, podemos notar.

Quase sempre os instrumentos aparecem todos juntos, arrumados em formação ornamental e percebe-se o intuito de mostrar o sortimento de cada anunciante.

Os arcos podem ser vistos em quase todas as imagens. Não se encontra nenhum registro de fabricantes de arcos no *Almanak Laemmert* além daquele de João dos Santos Couceiro (ver mais adiante). Ao que parece, aqueles de qualidade eram importados. Uma aparente incongruência no único país exportador de pau-brasil do mundo. No século XIX, a quantidade explorada dessa madeira passou de 8.600 toneladas, segundo Yuri Tavares Rocha (2008). Uma parcela desse total, certamente, já era utilizada na Europa para a fabricação de arcos de violinos, violas, violoncelos e contrabaixos, visto que o famoso arquiteiro François Tourte (1747-1835), pai do arco moderno, na segunda metade dos setecentos já tinha escolhido o “pau de tinta” como matéria-prima ideal para a arte da arqueteria.

Nas citadas imagens os violinos e violoncelos são bem proporcionados, podendo-se distinguir todas as suas partes: cravelhas, espelho, cavalete, cordas, filete e furos harmônicos (“efes”). Nenhum dos violinos aparece com queixeira, nem mesmo aquele do reclamo de Jerome Thibouville-Lamy, do qual falaremos mais adiante. A invenção da queixeira é atribuída ao alemão Ludwig Spohr (1784-1859) por volta de 1820 e só se difundiu pela Europa e resto do mundo mais tarde.

O mesmo se pode dizer sobre a representação dos violões: seis cordas, cavalete (com decoração), furo harmônico (boca) decorado, filete ou ornamento próximo ao bordo. Todos esses, porém, se assemelham mais à viola de arame do que ao violão atual.

Numa das fotografias que registram a Exposição Nacional de 1866 (Barbosa & Lobo), vemos um violão sobre um móvel (à esquerda) na mesma sala onde se encontram dois pianos. Não é possível distinguir detalhes do instrumento além do número de cordas (seis), madeira das ilhargas semelhante ao jacarandá e aparência do violão moderno, ou seja, com a forma definida pelo espanhol Antonio de Torres por volta de 1850.

A imagem mais antiga de instrumentos no *Almanak Laemmert* é de 1848, do Grande Armazém de Pianos e Música, situado à Rua dos Ourives, 43 e dirigido por Schmidt (ver Fig. 11). Esta curiosa imagem com mais de 160 anos de idade representa uma sala onde estão dispostos nada menos que 18 instrumentos (dois violinos, violoncelo, trompa, trompete, trombone de vara, fagote (?), órgão, crescente turco, violão, piano de parede, piano de cauda, espineta, harpa, etc.).

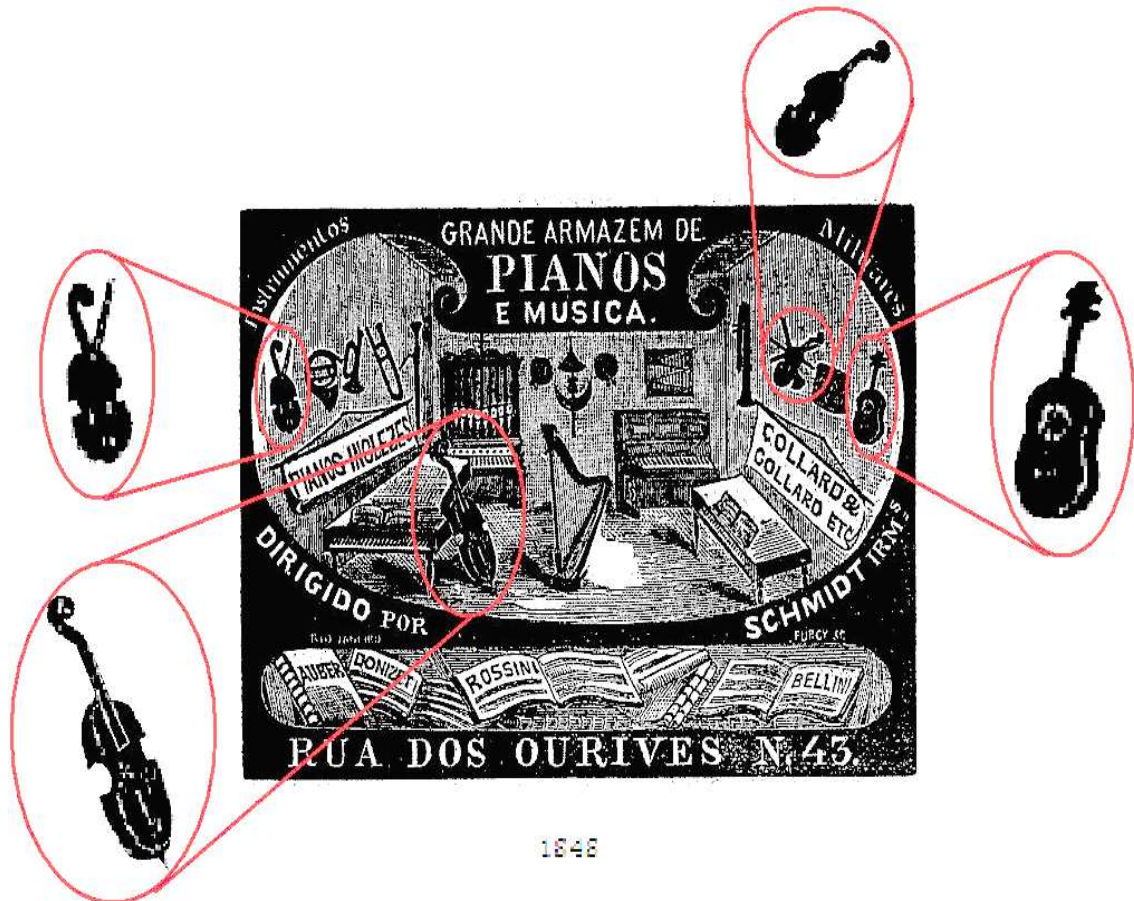


Figura 11: Imagem mais antiga de instrumentos musicais encontrada no Almanak Laemmert, de 1848, tendo em destaque alguns instrumentos com o tamanho aumentado.

É curioso notar a presença em mais de uma imagem publicitária do Crescente Turco, instrumento classificado como idiofone de altura indefinida e de função rítmica. Era utilizado, juntamente com o triângulo para se conseguir uma atmosfera exótica, pois a música turca “a partir de finais do século XVIII atingiu enorme popularidade na Europa” (HENRIQUE, 1999, p. 48) e, pelo visto, alguma no Brasil.

Em propaganda de 1854 do Armazém de Instrumentos de Música lemos: “[...] Rabecças. Rabecões de **cravelha e de machina...**” (grifo nosso). Curiosamente, os violoncelos aparecem classificados em dois tipos: “de cravelhas”, como são todos hoje em dia, e “de machina”, mecanismo para afinação que deveria se assemelhar ao utilizado nos contrabaixos (ver Fig. 12).

Rabecças.
 Rabecões.
 (violoncellos)
 de cravelhã
 e de machi-
 na.
 Contra-baixos
 Violetas.
 Violões.

Figura 12: Detalhe de anúncio do Armazém de Instrumentos de Música de Severino, Magallar & Banchieri, de 1854, Almanak Laemmert.

Tivemos a oportunidade de restaurar um violoncelo do século XIX que tinha marcas de parafusos fixadores desse tipo de mecanismo. O instrumento não tinha etiqueta e não foi possível identificar o autor.

O importador Domingos dos Reis Caldeira e o lutiê João dos Santos Couceiro foram os que mais fizeram uso de imagens de instrumentos em suas propagandas: três modelos diferentes para o primeiro e dois para o segundo (ver Fig. 13, 14, 15, 16 e 17).



Figura 13: Anúncio do importador Domingos dos Reis Caldeira. Em destaque violino e arco com o tamanho aumentado

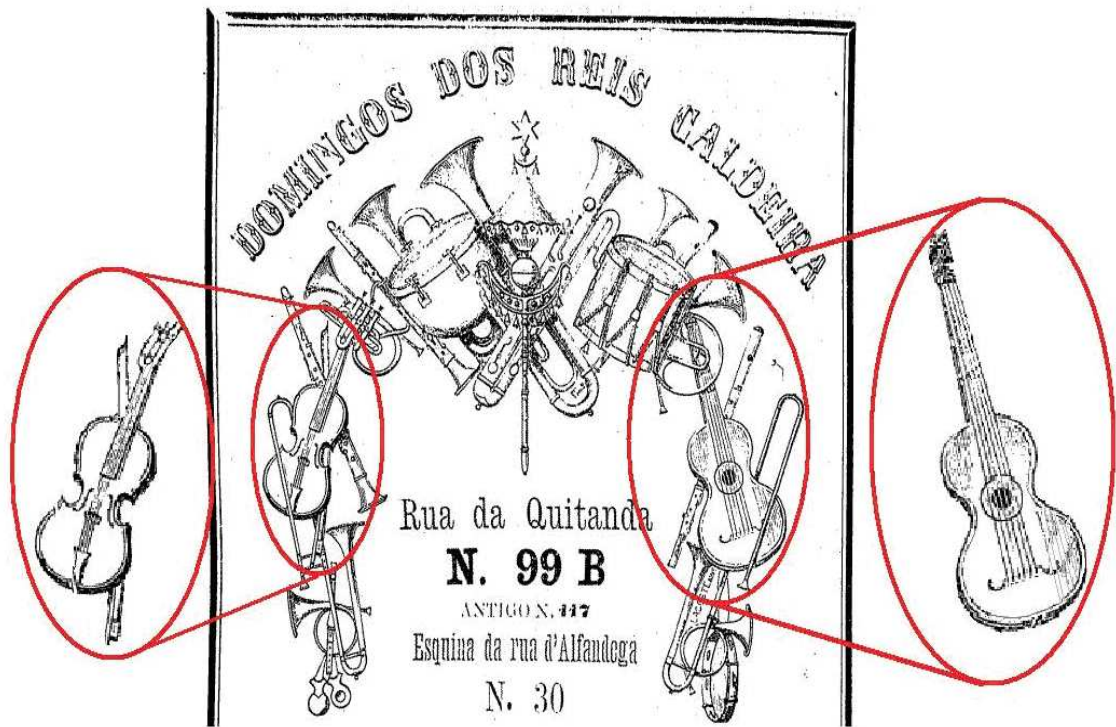


Figura 14: Anúncio do importador Domingos dos Reis Caldeira. Em destaque alguns instrumentos com o tamanho aumentado. O da direita assemelha-se mais a uma viola de arame.

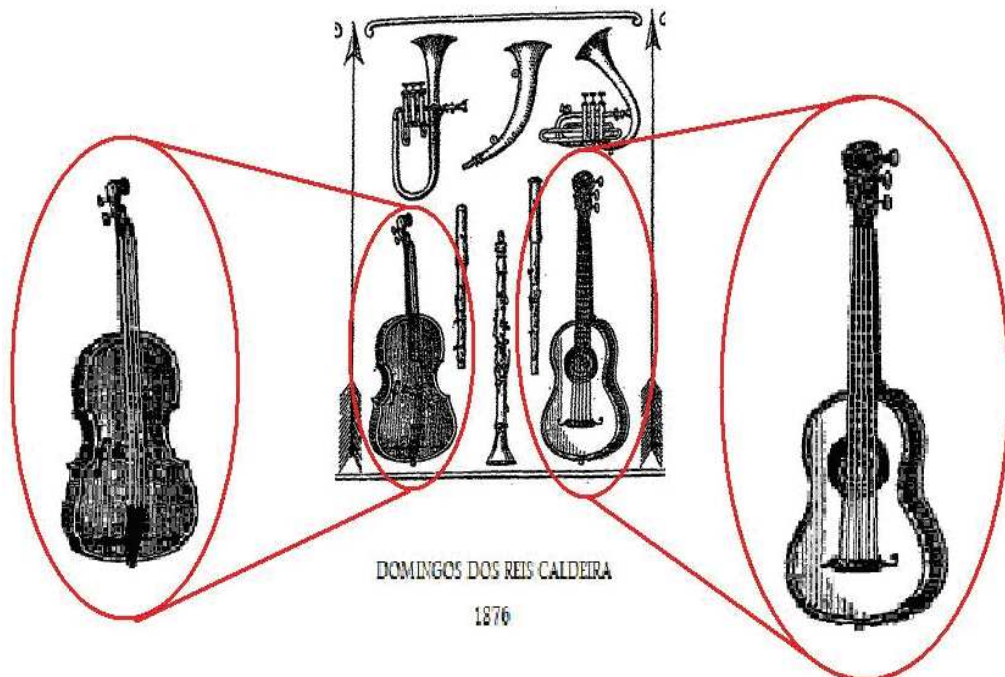


Figura 15: Detalhe de propaganda do importador Domingos dos Reis Caldeira, tendo em destaque alguns instrumentos com o tamanho aumentado: O da direita assemelha-se mais a um violão moderno.

EXPOSIÇÕES DO BRAZIL 2ª CLASSE 1873 PRATA 1869

ARABECA DE OURO

PORTUGAL E PHILADELPHIA PHILADELPHIA 1876 PROGRESSO 1876

44

RUA DA CARIOCA

JOÃO DOS SANTOS COUCEIRO

COM FABRICA DE

Rabecas, violoncellos, contrabaixos e arcos, violões, cavaquinhos e violas

1880

Figura 16: Anúncio do lutiê João dos Santos Couceiro. Em destaque, violino e arco com o tamanho aumentado.

J. DOS SANTOS COUCEIRO

42 RUA DA CARIOCA 42

Com fabrica de rabecas, violoncellos, contrabaixos e arcos, violões guitarras, bandolins, bandurras, cavaquinho e violas.

(art. 667, 876.)

ESPECIALIDADE EM CONCERTOS DE HARPAS E DE TODOS OS INSTRUMENTOS, TANTO DE MADEIRA COMO DE METAIS. Vende cordas para todos os instrumentos.

JOÃO DOS SANTOS COUCEIRO

ARABECA DE OURO

RUA DA CARIOCA 42

JANEIRO 1880

MARCA REGISTRADA

Figura 17: Anúncio do lutiê João dos Santos Couceiro. Em destaque violino e arco com o tamanho aumentado.

Couceiro, que aparece de 1877 até 1889 e cujo endereço era Rua da Carioca, 44, anunciava: “Com fábrica de Rabecas, Violoncellos (sic), contrabaixos e arco, violões, cavaquinhos e violas”. No anúncio de 1889 o endereço que aparece, tanto na *Seção Violeiros* quanto naquela *Notabilidades* e no *Indicador* é Rua da Carioca, 42 (ver Fig. 17).

O Armazém de Instrumentos de Música, Óptica, Phisica e Mathematica (sic) de Moreira & Severino, situado à Rua do Ouvidor, 116, veiculou uma imagem interessante de um grupo de instrumentos variados, entre eles violino, violoncelo e violão (ver Fig. 18).

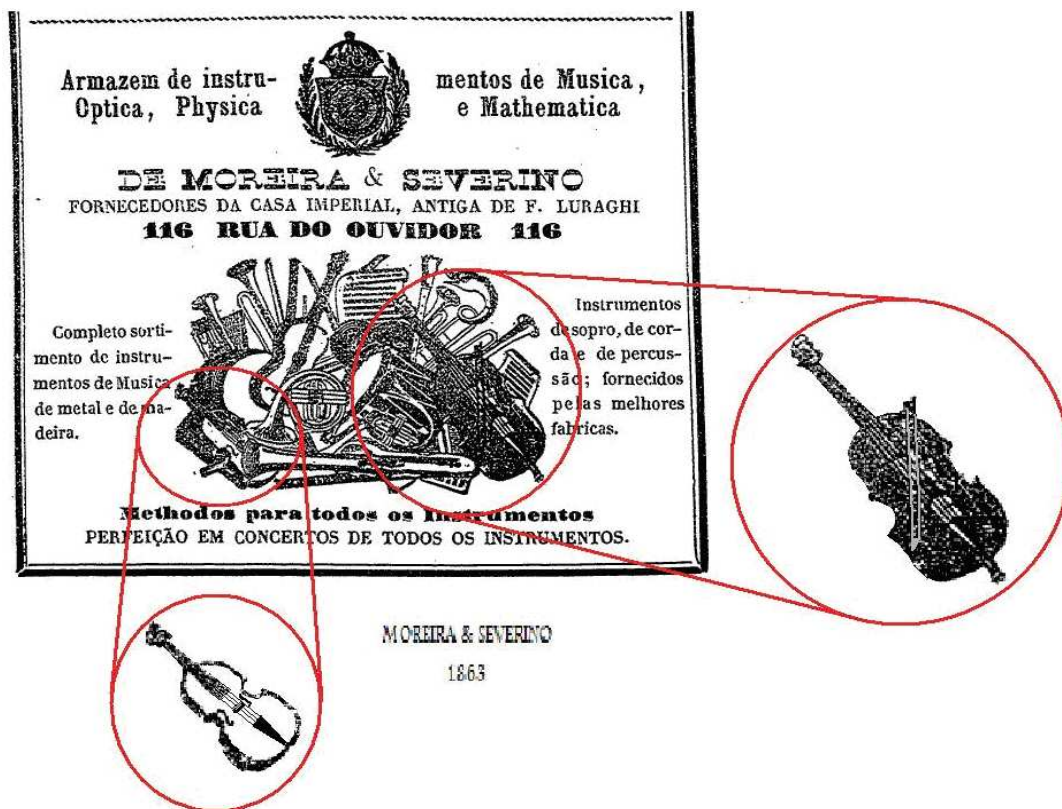


Figura 18: Anúncio do Armazém de Instrumentos de Música, Óptica, Phisica e Mathematica (sic) de Moreira & Severino. Em destaque alguns instrumentos com o tamanho aumentado: violino à esquerda e violoncelo à direita.

A concorrência europeia

É sintomático o interesse de significativos nomes da luteria europeia no mercado musical brasileiro. Isso demonstra que havia demanda por instrumentos de corda ao ponto de justificar essas incursões comerciais europeias. A afamada fábrica (termo aqui utilizado no sentido de manufatura) de Jerome Thibouville-Lamy, com endereço à Rue Réaumur, 68-70, Paris, e em Londres na Charterhouse Str.,

10, anuncia em 1887 vários instrumentos, entre eles o “Pianista Thibouville – aparelho de uma grande simplicidade, permitindo tocar mecanicamente qualquer piano e executando com expressão todas as peças de música por meio de cartões perfurados”.

Há uma curiosidade envolvendo o administrador desta fábrica de instrumentos, o lutiê Hugues-Emile Blondelet: no terceiro tomo do já citado Dictionnaire Universel des Luthiers (LEBET, 1985) encontramos a informação de que a Sra. C. Barbeau de Poitiers possui um violino deste lutiê em cuja etiqueta, entre outras informações, ele escreveu que foi presidente do Júri no Rio de Janeiro em 1922. Teria sido algum evento inserido nas comemorações dos 100 anos da Independência? Teria sido um concurso de luteria de violões ou de violinos?

Este reclamo merece um pouco da nossa atenção. Diferentemente das outras imagens de violinos no *Laemmert*, esta foi bem elaborada e deve ter sido enviada da França para ser reproduzida aqui. Nela vemos dois instrumentos muito bem desenhados na parte inferior: do lado esquerdo um trompete e do lado direito um violino bem proporcionado (ver fig. 19) que não ostenta a queixeira como era de se esperar em 1887, aproximadamente 67 anos depois da invenção daquele acessório.

JEROME THIBOUVILLE-LAMY
 Londres 10—CHARTERHOUSE STR.—10 (Holborn Circus)
 PARIS 68—70 RUE RÉAUMUR 68—70 PARIS
 PIANISTAS, ORGANISTAS, PIANOS, ORGÃOS E HARMONIUNS
 Cornetas
 Saxhorns
 Saxophones
Pianista Thibouville.—Apparelho de uma grande simplicidade, permitindo tocar mecanicamente qualquer piano e executando com expressão todas as peças de música por meio de cartões perfurados.
 Violões, Baixos, Contrabaixos, Guitarras, Mandolins, Estojos

Figura 19: Anúncio de instrumentos da fábrica de Jerome Thibouville-Lamy. Detalhe de reclamo tendo em destaque violino com o tamanho aumentado.

É possível que a invenção do alemão Spohr tivesse que esperar até o século XX para se impor em outros países europeus e americanos.

O anúncio de Costa & Monteiro, Rua do Lavradio, 51, também reproduz uma bela imagem de violino no ano de 1885 (ver fig. 20).

NOTABILIDADES COMERCIAES,

3086

BANDA DE  MUSICA

LUZO-BRAZILEIRA

João Antonio da Costa e Antonio J. de Souza Monteiro encarregão-se de organizar Bandas e Orchestras, para bailes, soirées, theatros e festas de Igreja.

PREÇOS MODICOS

51, RUA DO LAVRADIO, 51

SOBRADO

1885




Figura 20: Anúncio de Costa e Monteiro.

O nome do famoso lutiê e copista francês Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875) aparece em propaganda de 1876 d'A Euterpe, Rua da Quitanda, 86, num texto muito interessante que comprova a diversidade da qualidade de instrumentos que circulavam no mundo musical brasileiro. A loja de Vuillaume tornou-se famosa na Europa e, depois de sua morte, o ajudante-discípulo de seu sobrinho Sebastien Vuillaume (também falecido em 1875), Nestor-Dominic Audinot assumiu os negócios, continuando a produção com o nome de Jean-Baptiste.

Já naquela época cópias dos famosos lutiês do passado encontravam compradores. Em parte do texto da propaganda pode-se ler: “Especialidade de rabecas para professores, imitações de antigos autores como Stradivarius, Lippi, Bergonzi, Ruggieri, Klotz e outros; importados do acreditado fabricante Willaume” (sic) (ver fig. 21).

A EUTERPE

Principal estabelecimento de instrumentos de musica, optica,
physica e cirurgia

DE

CARDOSO & C.

FORNECEDORES DA CASA IMPERIAL

86 RUA DA QUITANDA 86

Completo sortimento de instrumentos de musica, importados directamente, dos conhecidos fabricantes Gautrot, Courtois, Adolphe Saxe, Martin, Buffett e Lefèvre.

Deposito especial de Harmoniums do acreditado fabricante Debaine; caixas de musica suissas legitimas e relógios de Poirot.

Especialidade de rabecas para professores, imitações de antigos autores como Stradivarius, Lippi, Bergonzi, Ruggieri, Klotz e outros; importados do acreditado fabricante Vuillaume.

Figura 21: Anúncio d'A Euterpe com seta indicando o nome de Vuillaume.

Desses cinco autores o mais conhecido é Antonio Stradivari (1644? - 1737) - Stradivarius é a versão em latim - que trabalhou em Cremona, Itália e é considerado por muitos o maior nome da história da luteria. Foi aluno de Nicolò Amati (1596-1684) e deixou obra original e de grande qualidade artística. Sobre a obra de Stradivarius e seu contexto histórico escreveu Otto Maria Carpeaux (2001, p. 85):

O canto homofônico da voz humana nasceu em Mântua (Mantova), cidade dos primeiros triunfos de Monteverdi. Muito perto de Mântua (a observação é de Tovey) fica a cidade de Cremona, onde, naqueles mesmos anos, se realizou uma pequena revolução na construção de instrumentos musicais. Até então, o violino fora um instrumento desprezado, só usado por mendigos ou para acompanhar a dança de embriagados na taverna e de camponeses na aldeia; instrumento que passava por "obsceno", de uso proibido na igreja ou em salão de gente bem-educada. Em Cremona, no século XVII, os Stradivarius, Amati, Guarneri (A grafia correta é Guarneri) transformaram o violino em instrumento nobre, ou antes: no mais nobre dos instrumentos musicais. E o violino começou a cantar como a voz humana, e melhor.

Pietro Lippi, lutiê napolitano que trabalhou em Marselha por volta de 1760. Parece que construía principalmente bandolins, mas também se conhece um violoncelo de sua lavra. Carlo Bergonzi (1683-1747) também viveu em Cremona e foi o maior nome da família de lutiês Bergonzi. Quanto aos outros dois citados, acredita-se que Francesco Ruggieri (1620-1695) tenha sido aluno de Amati e

Mathias Klotz (1656-1743) é tido como fundador da Escola de Luteria de Mittenwald, Alemanha.

Liutai brasiliani, os grandes ausentes da história da música brasileira

Basta uma rápida leitura do *Laemmert* para notar que uma parte considerável dos profissionais do mundo musical do Rio de Janeiro no século XIX era de origem italiana. Um fato curioso ocorrido em 1886 ilustra bem isso: durante uma apresentação da *Aida* de Verdi no Rio, tendo o compositor e regente Leopoldo Miguez abandonado o palco sob as vaias do público, um jovem violoncelista da orquestra italiana que visitava o país, com dezenove anos de idade, foi convidado para substituí-lo começando assim, no Brasil, uma carreira extraordinária. Era ninguém menos que Arturo Toscanini.

Encontramos sobrenomes como Fiorito, Martini, Elena, Ricciolini, Benedetti, Cernicchiaro, etc (ver figura 22). Principalmente entre instrumentistas e atores. Nunca, porém, entre os lutiês. Estes eram todos de origem luso-brasileira.

PROFESSORES DE MUSICA

ANNIBALE ELENA
piano e canto, rua das Marrecas, 16. ou no Collegio Episcopal de S. Pedro de Alcantara, no Palacio Episcopal do Rio Comprido.

ALEXANDRE FR. ELENA
piano, rabeça, canto, solfejo e afinações, rua das Marrecas, 16 ou no mesmo collegio acima.

LUIGI ELENA
ex-regente da opera lyrica fluminense, canto, composição, piano, rabeça, violoncello, rua do Senado, 61, chacara em frente á travessa, ou na rua das Marrecas, 16.

EUGENIO ELENA
violoncello e contra-baixo, rua das Marrecas, 16, ou no Palacio do Rio Comprido.

Figura 22: Anúncio dos Elena, professores de música.

A contribuição italiana à luteria brasileira só ocorreu posteriormente. Acredita-se que começou no final do século e continuou pelo século XX com nomes como Martinenghi, Loturco, Marani, Pascoli, Rossi, Rolla, etc.

Entre tantos personagens que formaram o cenário musical carioca do século XIX e que deixaram seus nomes nas páginas desta importante fonte de informações do Brasil oitocentista que é o *Almanak Laemmert*, muitos se destacaram. Uns pela reconhecida qualidade de suas obras, como o compositor Francisco Manuel da Silva, autor da música do Hino Nacional, que também deixou herança no campo da educação musical. Alexandre Levy, cujas obras até hoje estão presentes em programas de concertos, assim como também Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e o grande Carlos Gomes. A respeito deste escreveu José Penalva (1986, p. 54): [...] “o governo provisório do Brasil (em 1891) faz-lhe a proposta [a Carlos Gomes] de subsídio, no valor de 20.000 liras, para que escreva o novo hino da república, o que ele, embora necessitado, declina por respeito ao seu benfeitor, D. Pedro.” Penalva também nos informa que: “A direção do Conservatório do Rio, entretanto, a ele [Carlos Gomes] prometida por D. Pedro II, não lhe foi confiada, por sobrevir a República e o posto ser oferecido ao republicano Leopoldo Miguez”.

Ao que parece, os primeiros momentos da República não foram muito favoráveis aos grandes artistas brasileiros. Conta-nos Miguel Milano que muitos invejosos da glória do pintor Vítor Meireles, ao ser proclamada a nova forma de governo, conseguiram a sua despedida da Academia de Belas Artes, “apregoando a surrada e falsa necessidade de “renovação de valores””. A mesma sorte coube a Pedro Américo. Em decorrência dessa política, Meireles, no final da vida, velho e doente, viu-se obrigado a expor a sua última obra (*Panorama do Rio de Janeiro*) num barracão e, nas palavras de Milano, “cobrar à porta, como qualquer charlatão, a entrada de 1\$000 por pessoa!” (apud MASUCCI, 1947, p. 131).

No campo musical o caso mais significativo foi a perseguição sofrida pelo pianista e compositor Carlos Severiano Cavalier Darbilly, que foi professor do Conservatório de Música do Império por muitos anos e, quando da transformação dessa entidade na versão republicana chamada Instituto Nacional de Música, foi impedido de lecionar na nova instituição. A “Questão Cavalier”, como passou à história, foi tema de estudo de Antonio José Augusto, doutor em História Social (IFCS/UFRJ), em livro de 2010, onde o autor demonstra claramente que a gestão do Diretor Leopoldo Miguez teve um cunho ditatorial, aliás, em consonância com a gestão do Estado brasileiro da época. A nova ordem não via com bons olhos manifestações populares como a *Mágica*, gênero de teatro-musicado popular

cultivado por Cavalier. Este caso ilustra bem as consequências nefastas sofridas pelas artes nacionais quando da passagem monarquia-república.

Mário de Andrade no anteriormente citado *Compendio de História da Música* chega à conclusão semelhante: “Veio a República. O Brasil principiou pela terceira vez a vida. Mas desta feita a música não. Se acentuou gradativamente a decadência do brilho exterior” (ANDRADE, 1936, p 155).

Mas voltemos ao Segundo Reinado. Outras personagens menos conhecidas hoje em dia tiveram importante reconhecimento à época e certamente colaboraram na formação de um ambiente musical brasileiro.

É o caso de Bento Fernandes das Mercês, copista e professor de música, cantor e regente, que trabalhou por mais de quatro décadas (de 1852 até 1876 anunciou também na seção *Lojas de Música*). Devido à incipiente atividade dos impressores e distribuidores de partituras, o serviço dos copistas era muito requisitado nesse período. Mercês foi aluno de José Maurício Nunes Garcia e guardião de suas obras até o fim da vida (CERNICCHIARO, 1926), pois era arquivista da Capela Imperial. A partir de 1865, ano da morte de Francisco Manuel da Silva, solicitou várias vezes ao Ministério a sua nomeação como Mestre-de-Capela da citada Capela onde, por muitas vezes, atuou como Mestre honorário. Teve todos os pedidos negados durante dezesseis anos e, finalmente, em sete de janeiro de 1881 foi nomeado para o desejado cargo de Mestre-de-Capela que exerceu até a morte em 12 de julho de 1887 (SOUZA, 2003, 262).

Lista de Copistarias de Música no Rio de Janeiro no século XIX (Fonte: *Almanak Laemmert 1844 - 1889*)³⁴

<u>Nome</u>	<u>Endereço(s)</u>	<u>Período</u>	<u>Anúncio</u>
Bento F. das Mercês	Pça da Constituição, 15	1847	Copista da Capella Imperial
“	“	1848	“

³⁴ Os nomes repetidos indicam mudança de endereço, de ano ou de anúncio.

	“	rua das Violas, 24		“	“
	“	rua do aljube, 43		“	“
	“	Pça da Const., 17e19	1852/64		Copista e Impressor
	“	R. do Hospício, 172	1865/74		“Cop. e imp. de mus. da Cap. e Casa Imperial”
	“	R. do Hospício, 160	1875		“
	“	R. da Imperatriz, 87	1876/85		“
	“	R. do Livramento, 58	1886		“
Francisco M. Chaves		R. do Cano, 193	1849/55		copista
Luiz Vento também		R. do Esp. Santo, 29	1849		encarrega-se de qualquer redução de música para outros instrumentos
	“	R. das Violas, 24			
	“	R. do Aljube, 43			
Edmundo Mullot		R. do Lavradio, 67	1850		
Theotonio Borges Diniz		R. de S. José, 42, 2º and.	1852		Cantor da Capella Imperial e de várias Igrejas
	“	R. Nova do Conde, 17	1853		compositor e cop. de música de canto-chão, &c.

da	“	“	1855	Copista de música casa de S.M.I.
	“	Pça da Constituição,11	1856/58	
Antonio Luiz de Moura		Pça da Constituição, 79	1854/55/56	Lyceu Musical e Copistaria
Henrique Alves de Mesquita		ao lado do club		
Joaquim José Maciel		Pça da Constituição, 79	1857/58	
João Pereira da Silva		Pça da Constituição,11	1859 a 1862	
	“	Largo da Carioca, 5	1863	
	“	rua dos Ciganos, 28	1864/65	
A. Baguet		R. do Haddock Lobo, 44	1878	
	“	R. 7 de Setembro, 144	1878/79	

Demétrio Rivera foi violinista, professor do Conservatório e professor particular, regente e compositor por mais de quarenta anos. Natural da Argentina, nasceu por volta de 1825 e morreu no Rio de Janeiro em março de 1889 Deixou muitos alunos, entre eles Francisco Carvalho, Guilherme de Oliveira e o já citado Vincenzo Cernicchiaro (CERNICCHIARO, 1926).

O lutiê João dos Santos Couceiro (1848-1905) ocupou importante espaço no mundo musical brasileiro no final do Segundo Reinado. Nascido em meados do século XIX em Coimbra, Couceiro veio para o Brasil em 1871 e aqui começou a fabricar violinos.

Encontramos a afirmação de que a fundação d'A Rabeca de Ouro teria sido anterior a 1869, baseando-se na informação de que Couceiro teria recebido a medalha de prata na Exposição Nacional de 1869, o que certamente levou à conclusão lógica de que ele teria montado sua fábrica anteriormente. Efetivamente, nos reclamos d'A Rabeca de Ouro publicados no *Almanak* na seção *Notabilidades*

de 1878 até 1889, podem-se ver dois grupos de medalhas: no da esquerda estariam aquelas obtidas em exposições nacionais encimadas pelos anos 1869 e 1873 e no grupo da direita aquelas obtidas em exposições em Portugal e Philadelphia encimadas pelos anos de 1876 e 1878. Houve, porém, uma troca de medalhas. Olhando-se com atenção podem-se ver no grupo da esquerda (sob o ano de 1869) a medalha de prata da Exposição de Coimbra de 1869 (ano em que Couceiro ainda estava em Portugal) e no grupo das medalhas estrangeiras foi colocada aquela brasileira, onde, inclusive, é bem visível a efígie de D. Pedro II.

Consta que Couceiro era filho do reconhecido lutiê português António Augusto dos Santos, mas que durante o período conimbricense apenas fabricou instrumentos de cordas dedilhadas (violões, violões e guitarras). Couceiro também tocava violino, bandolim e ensinava música às jovens da sociedade carioca. Como filantropo instituiu em 1888 um prêmio de “animação” para alunos de violino do Conservatório de Música.

Assim como Pedro José Gomes Braga, Couceiro anunciou por muitos anos na seção Violeiros do *Almanak* e colaborou com o Ministério da Fazenda de 1887 até 1889, pelo menos. Neste primeiro ano de colaboração, o endereço que aparece no *Almanak Laemmert* é Rua de São Francisco de Assis, 44.

Na relação publicada pelo Ministério no *Laemmert* aparecem sempre os nomes dos peritos e não a razão social de suas empresas, portanto acreditamos que se engana a Prof.^a Marena Isdebski Salles quando afirma na página 80 do seu *Arquivo Vivo Musical* que J. dos Santos Couceiro é o nome da firma (ateliê) cujo responsável seria um tal Abílio Couceiro. Ele tinha uma fábrica de instrumentos onde trabalhavam oito lutiês ensinados por ele e uma afamada loja chamada *A Rabeca de Ouro*. Nesta, como era costume no Rio de então, reuniam-se músicos, instrumentistas e compositores, dentre eles o próprio Carlos Gomes. Segundo os anúncios que publicou no *Laemmert* ele trabalhou com o irmão de 1878 a 1879; pode-se ver o nome da firma *J. dos Santos Couceiro & Irmão* neste período. No ano seguinte, 1880, seus nomes aparecem separados: João na Rua da Carioca, 44 e Joaquim na Rua da Ajuda, 9. Joaquim dos Santos Couceiro anunciou sozinho por um ano (1881), depois não aparece mais no *Almanak*.

Couceiro suicidou-se em 1905 “(...) profundamente abalado (...) pela perspectiva de perder “a menina dos seus olhos”: a sua casa de música, expropriada

pela prefeitura para prolongamento de uma rua (PINHO, 2005)”. Discorreremos mais detalhadamente sobre essa história no capítulo 2.

Um violinista cubano deixou marcas na história da música brasileira: José White (1836-1918). Vindo da ilha caribenha em 1879, fundou em 1883, com Arthur Napoleão, a Sociedade de Concertos Clássicos. Durante sua permanência no Brasil deu concertos e foi professor de violino, inclusive dos filhos da Princesa Isabel. Recebeu da herdeira do trono em 1887 a Comenda da Rosa. Instituída a República, saiu do Brasil, mudando-se para Paris onde, pouco tempo depois, assumiu a cátedra que fora do seu mestre Delphin Alard. A Prof.^a. Marena Isdebski Salles, em obra citada anteriormente, informa que White tocava num Stradivarius comprado no Rio de Janeiro.

Foi nessa época na capital francesa que deve ter ocorrido o encontro musical entre a Princesa Isabel do Brasil e o violinista negro, mais provavelmente no ano de 1918. Portanto, pouco antes da morte de José White e aproximadamente três anos antes do falecimento da filha de D. Pedro II. Notícia de primeira mão desse encontro tivemos de uma testemunha ocular (e aural): D. Pedro Gastão, neto de D. Isabel. Em entrevista realizada por nós no Palácio do Grão-Pará em 1998, disse-nos ter assistido à performance musical desse duo no Castelo d’Eu na França, onde moravam os descendentes do imperador deposedo.

Um violinista-historiador italiano merece referência especial: Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928). Formado no Real Conservatório de Milão, fixou residência no Brasil, onde desenvolveu toda a sua carreira de professor e concertista do violino. Deixou obras para o seu instrumento e muitos alunos, porém o seu grande legado foi a sua *Storia della Musica nel Brasile*, publicada em Milão em 1926. Livro com mais de seiscentas páginas, onde Cernicchiaro demonstra grande conhecimento de nomes e fatos de nossa história musical, principalmente do período em que exerceu a profissão de músico entre nós.

Concordamos com o Dr. Carlos Eduardo Azevedo e Souza (2003) quanto ao empirismo e amadorismo de Cernicchiaro como historiador, mas é indiscutível que, graças ao seu livro, temos hoje em dia conhecimento, inclusive, do ponto de vista particular de um instrumentista que viveu aquela época. Só este aspecto do livro já bastaria para torná-lo obra importante em nossa historiografia musical.

Curiosamente, não há nenhuma referência à luteria em sua obra. A exceção encontra-se na página 126, onde podemos ler o nome do construtor-

reparador de órgãos Henrique Maurer, que trabalhava no Rio na época do primeiro reinado.

A falta de referência aos autores dos instrumentos musicais é a norma na literatura musical brasileira. Mesmo em trabalhos louváveis como a biografia do violoncelista Iberê Gomes Grosso (1905-1983) de Valdinha de Melo Barbosa (2005), além da informação de que Iberê chegou a possuir seis instrumentos, não há nada sobre a origem dos violoncelos.

Vasco Mariz, certamente com o intuito de dar uma ideia mais abrangente do ambiente musical nacional, chegou a incluir em sua monumental *História da Música no Brasil* quatro anexos: 1) Os grandes intérpretes brasileiros (cantores, pianistas, instrumentistas e regentes); 2) Musicólogos e críticos musicais; 3) Os grandes teatros brasileiros e 4) A Academia Brasileira de Música. Mas não há nada sobre a luteria brasileira.

Mário de Andrade demonstra mais sensibilidade pelo assunto e escreve um pouco sobre a história dos alaúdes, violinos, cravos e instrumentos de sopro, no seu *Compendio de História da Música* (1936).

Luiz Heitor, em *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*, produziu obra onde encontramos compositores, intérpretes, professores, estabelecimentos de ensino, salas de espetáculo, empresários e empresas teatrais, editores e, na última parte do seu *plano dos índices*, apenas uma rápida alusão a organeiros e fábricas de instrumentos, com quatro construtores de pianos, um de órgãos e um de instrumentos em geral. E nada mais.

Há uma clara ausência dos construtores de instrumentos na historiografia musical brasileira. Quase nada se encontra em publicações sobre música, como jornais e revistas, em programas de concerto, transmissões radiofônicas e televisivas. Considerando que o público, ao assistir a qualquer concerto ou recital, ouve contemporaneamente o resultado sonoro das obras de três artistas: o compositor, o intérprete e o lutiê, tal ausência constitui não apenas uma incompletude histórica, mas também uma falta de informação ao público que atualmente frequenta as salas de concertos.

Encontramos referência a restauradores de instrumentos musicais no Apêndice do livro *Música em Campinas nos últimos anos do Império* da Dr.^a Lenita Mendes Nogueira (2001). Entre os dezessete profissionais listados pela autora,

apenas um vinculou o seu nome ao concerto de instrumentos de corda: Luiz Ponzio em 1887.

A *Storia* de Cernicchiaro é referência indispensável para quem estuda o passado musical do Brasil, mas, infelizmente, não recebeu ainda o reconhecimento merecido. Acreditamos que seria não só um ato de justiça para com a memória de quem realizou um trabalho longo e árduo de pesquisa de nossa história musical, mas também de grande proveito para nós, a publicação dessa importante obra em língua portuguesa no Brasil.

Solicitamos ao departamento da Biblioteca da Academia Brasileira de Música alguma informação sobre a existência de tradução para o português da *Storia*. O mencionado Departamento respondeu-nos por e-mail em 03/12/2009 que, depois de apurada busca, inclusive no acervo da Biblioteca Nacional, não foi encontrado nenhum registro de uma edição em língua portuguesa.

Foi prestada uma merecida homenagem a esse violinista-historiador pela Academia Brasileira de Música, que o elegeu patrono da cadeira nº 27, cujo 2º sucessor foi o Pe. Jayme Diniz e que é atualmente ocupada pela Profª. Ilza Nogueira, a quem tivemos a oportunidade de conhecer quando estudante do bacharelado em música na UFPB.

Esse singular historiador apresenta pontos de vista diferentes de outras personagens que se tornaram com o passar do tempo não só referenciais, mas, também, praticamente indiscutíveis dentro da historiografia brasileira como Spix e Martius. Cernicchiaro, que fez parte do mundo musical brasileiro durante muitos anos a partir de 1880, acredita que a opinião da dupla de cientistas, segundo a qual os habitantes do Rio não tinham condições de apreciar a música de Neukomm e dos clássicos, era errônea, pois os instrumentistas brasileiros de então tocavam com frequência os quartetos de Mozart, Beethoven e Onslow. E mais, “*v'è ancora in Rio chi possiede le prime edizioni di Quartetti, Trii, etc..., dei maestri citati*”, “Existe ainda no Rio quem possui as primeiras edições de Quartetos, trios, etc..., dos mestres citados” (CERNICCHIARO, 1926, p. 93). É preciso dizer que esta ideia era defendida por Guilherme de Mello em sua *A Música no Brasil* (1908), de onde Cernicchiaro certamente colheu dados.

Neste grupo de artistas que protagonizaram tantos anos da história da música brasileira se inserem dois lutiês que merecem ser conhecidos e reconhecidos: Pedro José Gomes Braga e João dos Santos Couceiro.

Capítulo 2 – Dois protagonistas: Gomes Braga e Santos Couceiro

2.1 - Pedro José Gomes Braga (1814? – 1863/64)

A família Gomes Braga parece ser originária de Padim das Graças, em Braga, Portugal. Braga é a cidade natal de Luís Custódio, lutiê que, juntamente com Joaquim José Galvão, de Lisboa, A. Sanhudo, do Porto, e J. J. Fonseca, forma o grupo dos mais considerados fabricantes de instrumentos de Portugal no século XIX.

Pedro José (1814? –1863/64), autor do violino que deu ensejo a este estudo foi, juntamente com José Alves de Carvalho e João Pedro Alves da Fonseca, um dos que anunciou no *Almanak* por mais tempo: 18 anos. 20, se contarmos os dois anos (pelo menos) em que sua viúva Firmina Violante Almeida Dias Braga dirigiu o negócio e 23 se somarmos, também, o tempo que o seu sucessor José Moreira Dias Braga (filho?) trabalhou no mesmo endereço (ver Gráfico nº2 e Lista nº3).

Foi o único que anunciou em três secções: *Violeiros de 1846 até 1864*, *Fábricas de Instrumentos de Música de 1852 até 1864* e *Lojas de Instrumentos de Música de 1851 até 1863* (ver Lista nº3).

Segundo o livro *Recordações da Exposição Nacional de 1861* (edição única de 1977, feita a partir de exemplar que pertenceu a Princesa Isabel, do qual falaremos no próximo capítulo), Gomes Braga foi o único representante da Luteria a expor um instrumento de corda naquele importante e histórico evento.

Seu nome aparece também na secção *Fábricas de Pianos* de 1849 até 1853, mas, provavelmente, só anunciou aí porque era o único espaço reservado para fabricantes de instrumentos em geral. A partir de 1852 ele aparece ininterruptamente na recém-criada secção *Fábricas de Instrumentos de Música* (diferenciando-se da outra que passou a chamar-se *Fábrica de Pianos e Órgãos*) até 1864, ano suposto da sua morte.

De 1852 até 1861 anunciou na secção *Lojas de Instrumentos de Música*, inclusive como representante dos conhecidos instrumentos de sopro Buffet-Crampon de Paris, sendo que, de 1856 até 1861, como representante único da fábrica francesa na praça.

Dentre os anunciantes mais longevos, Pedro José Gomes Braga foi o único que nunca mudou de endereço: Rua de S. Pedro, 116. Lá ele tinha fábrica, ateliê e loja. Cada uma dessas atividades exige dependências diferenciadas: a

fábrica, um espaço suficientemente grande para conter bancadas de trabalho, ferramentas, lugar para a secagem do verniz, etc; o ateliê, pelo menos uma bancada de trabalho e ferramentas específicas e a loja, entendida como local montado para a recepção de clientes. É quase certo que ele residisse no mesmo endereço, como era praxe naquela época, até a década de 1860, quando mandaria construir um solar na Tijuca, como veremos mais adiante.

A Rua de S. Pedro desapareceu em 1943 por consequência das obras de abertura da Av. Presidente Vargas. Fonte da época que confirma o seu endereço e nos faz acreditar que Gomes Braga residia no mesmo local é *O Auxiliador da Administração do Correio da Corte para o ano de 1856*, editado pela Tipografia de N. L. Vianna & Filhos localizada à Rua d'Ajuda, 79, onde se pode ler à página 284 o nome "Pedro José Gomes Braga, S. Pedro 116". O exemplar pertence à Biblioteca Nacional e pode ser consultado via Internet (O AUXILIADOR, 2012).

O fato de nunca ter mudado de endereço, ao contrário da maioria dos seus colegas, indica estabilidade profissional e mesmo progresso, visto que de 1846, ano em que aparece pela primeira vez nos anúncios, até 1864, ano da morte, o número de lutiês aumentou. E o aumento da concorrência parece que não o afetou. Antonio Machado Lourenço, por exemplo, em dez anos mudou de endereço três vezes. José Alves de Carvalho e Antonio de Souza Franco também. João Pedro Alves da Fonseca transferiu o seu ateliê quatro vezes entre 1854 e 1878. Mais de 30% dos lutiês listados no *Almanak* anunciaram por apenas um ano.

Se, por um lado, estabelecer-se na capital do Império dava acesso à clientela maior e mais endinheirada do país, por outro, obviamente, significava enfrentar a acirrada concorrência dos profissionais da Corte. Flávia de Almeida Flávio Garboggini, em seu estudo sobre o famoso fotógrafo Insley Pacheco (2005, p. 20) nos dá uma referência numérica importante sobre a quantidade desses profissionais que atuaram no Rio de Janeiro e que foram contemporâneos de Gomes Braga e de seus colegas:

Assim como Pacheco, outros fotógrafos disputavam seu espaço no maior centro comercial do país. Aproximadamente noventa fotógrafos e daguerreotipistas atuavam no país durante a década de 1850, sendo que 50% deles encontravam-se estabelecidos no Rio de Janeiro. Diante deste quadro de alta concorrência, os anúncios publicitários e a construção de uma imagem marcante, ressaltando as habilidades do fotógrafo, era capital, no processo de atribuição de valor a ele, para a conquista da clientela e sua atuação continuada como fotógrafo. (grifo nosso).

Não nos parece um paralelo forçado aquele entre a quantidade de profissionais da luteria e da fotografia e as circunstâncias concorrenciais das citadas profissões. Não só por uma mera questão de contemporaneidade, mas, sobretudo, pela semelhança, por assim dizer, que guardavam entre si as duas atividades: ambas produziam peças delicadas e em número reduzido. Não esqueçamos que a fotografia à época era novidade cara e para poucas pessoas.

Parece indiscutível que Braga construía só instrumentos de corda (violinos e violões) ou que a eles dava maior importância. Sua participação na Exposição Nacional de 1861 com uma viola já atesta isso. Pode-se dizer que Gomes Braga foi um dos personagens mais relevantes da luteria brasileira do seu tempo e que ele era reconhecido como tal até pelas autoridades governamentais. Prova disso é a inclusão de seu nome a partir de 1855 na lista de pessoas nomeadas por portaria do Tribunal do Tesouro (23 de agosto de 1854) para servirem de árbitros nas questões sobre faturas na Alfândega do Rio de Janeiro. O texto oficial, publicado pelo Ministério da Fazenda no *Almanak Laemmert* no ano de 1860 (p. 217) sob o título “Árbitros nas questões sobre facturas”, foi o seguinte: “Relação dos peritos ou práticos do commercio, para servirem de árbitros nos termos dos regulamentos n. 391 de 17 de Novembro de 1844, e n. 689 de 30 de Julho de 1850, na Alfandega do Rio de Janeiro.” Na prática eram comerciantes, empresários e artistas conceituados que poderiam eventualmente ser consultados pelo Ministério da Fazenda, através da Alfândega, para opinarem a respeito de preços de produtos que entravam no país.

Essa relação estava dividida em algumas seções, tais como: - Fazendas em geral, modas e objectos de fantasia; - Obras de ouro e prata, e pedras preciosas; -Drogas, productos chimicos e medicamentos. Na lista constam nomes de prestígio como os de Irineu Evangelista de Souza, Barão e Visconde de Mauá, o maior empresário de sua geração, Eduardo Laemmert, um dos editores do *Almanak* e Felix Emílio Taunay, pintor, professor de desenho e de língua grega, diretor da Academia Imperial de Bellas Artes e sócio fundador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Pedro José colaborou com o Ministério por dez anos, de 1855 até 1864, quando faleceu. Ele apareceu na seção “Instrumentos de óptica, chimica e physica, mathematica, de marinha, de cirurgia e de musica” de 1855 até 1861 (ver fig. 23). A partir de 1862 esta seção se desdobra em várias. De 1862 até 1864 ele é o único

perito para instrumentos musicais. Após a sua morte, o cargo ficou vago por quatro anos, só voltando a ser ocupado em 1869. Na verdade, o seu nome aparece ainda edição de 1865 do *Almanak*, o que deve ter acontecido por algum descuido dos editores (e, talvez, também, do Ministério da Fazenda) já que nas seções *Violeiros* e *Fábricas de Instrumentos de Música* do mesmo ano, isto não se dá.

A maioria dos que se dedicavam à construção de instrumentos em geral no século XIX no Rio de Janeiro fabricava, importava ou consertava pianos. É significativa a definição de “cidade dos pianos” de Manuel de Araújo Porto Alegre datada de 1856. Este era o instrumento mais comercializado à época, juntamente com o muito popular violão. O número de *Professores de Piano e Canto* era muito grande: em 1844 eram 8, passando a 52 em 1859 (ano em que ganharam uma secção específica no *Almanak*), e a partir daí até 1889 foram em média 88 professores de piano por ano! Entre os anos de 1847 e 1881 a média anual de *Afinadores de Pianos* foi de 18,6, chegando o número desses profissionais a 28 em 1861. De 1848 até 1865 os *Alugadores de Pianos* tinham uma secção só para eles no *Laemmert*. A partir de 1866 a voz *Alugadores de Pianos* continua aparecendo, mas o índice nos remete às *Lojas de Instrumentos Musicais*. Em suma, o piano era um ótimo negócio para quem ensinava, fabricava, importava, afinava e consertava.

Há duas explicações plausíveis para a permanência do nome de Pedro José na secção “*Fábricas de Pianos*” mesmo após a criação da já citada secção *Fábricas de Instrumentos de Música*: 1ª – descuido dos editores do *Almanak*, (certamente a mais provável, afinal é preciso levar em conta o que significava, naquele tempo, compilar milhares de dados sem o auxílio da tecnologia de que hoje dispomos); 2ª – ele fabricou pianos no começo da carreira, abandonando depois esta prática para se dedicar apenas à luteria de violinos e violões.

Sendo verdadeira a segunda opção, podem-se imaginar ainda duas situações: 1ª) ele simplesmente preferiu fabricar violinos a partir de 1852; 2ª) as condições de mercado não eram favoráveis aos construtores de pianos, o que não é verdade, visto ser esse um momento de grande expansão do mercado pianístico no Brasil, principalmente entre os anos de 1850 e 1865.

A seguir, gráfico demonstrativo da quantidade de lutiês, professores de piano, copistas de música e lojas de instrumentos musicais entre os anos de 1845 e 1889 no Rio de Janeiro (Fonte: *Almanak Laemmert*). No eixo horizontal estão

representados os anos do período de 1845 a 1889 em disposição quinquenal e no eixo vertical a quantidade de profissionais que anunciaram em cada período.

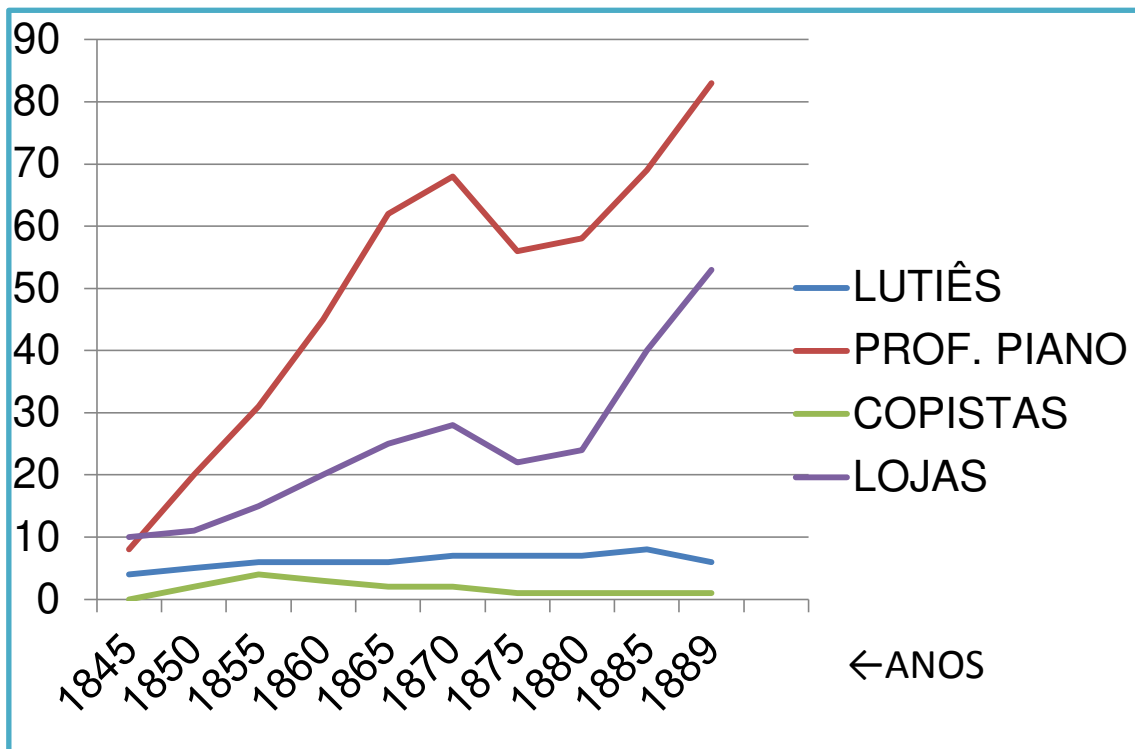


Figura 23: Lutiês, professores de piano, copistas de música e lojas de instrumentos musicais entre os anos de 1845 e 1889 no Rio de Janeiro (Fonte: Almanak Laemmert).

Em resumo, ou ele não era construtor de pianos ou era e quis deixar de sê-lo, mesmo tendo uma boa infraestrutura: fábrica, loja, ateliê e, sem dúvida, clientela.

Também não era construtor de instrumentos de sopro. Estes ele importava da Casa francesa Buffet-Crampon, como atesta a etiqueta aposta ao instrumento em questão e os anúncios de 1852 a 1861.

Fundada em 1825 por Denis Buffet-Auger, a fábrica Buffet-Crampon já era um nome de peso nos anos 50 daquele século. O nome definitivo da marca apareceu em 1836 quando Jean-Louis Buffet, filho de Denis, casou-se com Zoé Crampon. Com certeza a renomada fabricante de clarinetes e afins não entregaria a representação exclusiva para a venda de seus instrumentos na capital do Império do Brasil a um simples comerciante. Um lutiê considerado no mundo musical, bem

estabelecido e com reconhecimento oficial certamente era o parceiro ideal. E essa parceria durou nada menos do que dez anos.

O sobrenome Dias Braga aparece nos anos de 1876 e 1880 como diretor do Theatro Gymnasio, na primeira vez ligado de alguma maneira à Associação Dramática Fluminense e na segunda ao lado do sobrenome Mattos (& Mattos). Terá sido algum familiar? Terá sido José Moreira Dias Braga, provavelmente filho de Pedro José e seu sucessor profissional até 1870? Encontramos um Henrique Gomes Braga organista da Capella Imperial em 1870 e 1871³⁵, mas não foi possível apurar nenhum parentesco com o nosso lutiê.

Outra fonte importante para quem estuda o século XIX no Brasil é o DIARIO OFFICIAL DO IMPERIO DO BRASIL, que começou a circular em 1º de outubro de 1862. Tivemos acesso aos exemplares de 1862 (de outubro a dezembro), de 1863 (de janeiro a dezembro), de 1864 (de janeiro a setembro), de 1865 (de setembro a dezembro; menos a 1ª quinzena de outubro e a segunda quinzena de dezembro), de 1866 (só janeiro) e 1867 (apenas a 1ª quinzena de setembro). Nele o nome de Pedro José aparece quatro vezes:

1ª - Em 14 de fevereiro de 1863, à página 04, podemos ler “O Conselho Administrativo para fornecimento do Arsenal de Guerra da Corte faz público que em sessões abaixo declaradas comprou os gêneros seguintes:

.....

A Pedro José Gomes Braga

1 caixa de guerra por 18\$000; 1 árvore de campanhas por 39\$000.”

2ª - Em 04 de março de 1863, à página 04, numa espécie de obituário do Diário Oficial, ficou registrado o seguinte: “Relação das pessoas sepultadas no dia 2 de março de 1863 [...], Pedro José Gomes Braga, Portuguez, 49 annos, casado. Consupção pulmonar.” Não foi possível apurar se se trata do nosso lutiê ou não. É plausível, senão muito provável, que sim, tendo em vista o estado civil, a origem, a idade aproximada de um artista (e comerciante) de sucesso coincidirem com os

³⁵ Em Souza, op. cit., o nome de Henrique Gomes Braga é o 13º da lista da “Tabela 2 – Organistas da Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro – 1808-1889” ao lado dos anos de 1870 e 1871.

dados que temos de Gomes Braga. Em caso afirmativo, teríamos, além da data e da causa da morte, o ano de nascimento: 1814. Em todo caso a sua morte em março de 1863 não impugnaria as referências posteriores ao seu nome, já que seriam referências à pessoa jurídica “Pedro José Gomes Braga”, que como vimos anteriormente continuou existindo por alguns anos após a sua morte.

3ª - Em 10 de maio de 1863, à página 04: “O Conselho Administrativo para fornecimento do Arsenal de Guerra da Corte faz público que em sessões abaixo declaradas comprou os gêneros seguintes:

.....

A Pedro José Gomes Braga – 2 trompas a saxe em mi-bemol, a 43\$000.”

4ª - Em 04 de agosto de 1863, à página 04: “O Conselho Administrativo para fornecimento do Arsenal de Guerra da Corte faz público que em sessões abaixo declaradas comprou os gêneros seguintes:

.....

A Pedro José Gomes Braga
 3 cornetas de cobre, a 8\$000.
 1 arvore de campá, por 50\$000.
 1 bombo de corda, por 40\$000.
 1 rufo com baquetas, por 26\$000.”

Estas referências ao nome do nosso lutiê demonstram que ele fornecia ao exército instrumentos que importava da Europa e comprovam que ele tinha bons contatos com as autoridades, o que, de resto, já ficou evidente quando falamos sobre o seu relacionamento com o Ministério da Fazenda.

Como se não bastassem todas essas informações sobre o sucesso do construtor de violinos Gomes Braga, a historiadora carioca Lili Rose Cruz Oliveira nos informa que o solar conhecido como Casa Rosa (ver Fig. 25), situado à Rua Barão de Mesquita, nº 539 (antigo 17), na Tijuca, e que hoje é propriedade do SESC, foi construído por Pedro José na década de 60 do século XIX.



Figura 24: A “Casa Rosa” situada no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, atualmente propriedade do Sesc, que pertenceu a Pedro José Gomes Braga.

Efetivamente podemos ler à página 352 do livro *História das Ruas do Rio, de Brasil Gerson*, o seguinte:

[...] e foi protetor do seu ainda “primo pobre” Irineu Evangelista de Sousa, futuro Barão de Mauá. E possuía dois solares: o que daria lugar ao Colégio S. José dos maristas [...] e o da rua Barão de Mesquita, [...] onde em 1977 o SESC inauguraria um dos seus centros sociais para comerciários, em torno de uma das mais belas casas tijucanas da década de 60 do Oito-centismo, de estilo neocolonial, construída então pelo fabricante de instrumentos musicais Pedro José Gomes Braga e pertencente depois ao conselheiro do Couto Ferraz, [...] (grifo nosso).

Esta citação constitui outra prova de que Pedro José era construtor de instrumentos e não apenas importador.

Anúncios de Pedro José Gomes Braga no Almanak Laemmert:

**Pedro José Gomes Braga, com deposito dos instrumentos de musica
de Buffet—Crampon de Paris, r. de S. Pedro, 116.**

Figura 25: Anúncio na Secção *Lojas de Instrumentos de Música* de 1852 até 1855.

Pedro José Gomes Braga , com deposito unico dos instrumentos de musica de Buffet—Crampon de Paris, r. de S. Pedro, 116.

Figura 26: Anúncio na Secção *Lojas de Instrumentos de Música* de 1856 até 1861, com seta indicando a palavra único.

Violeiros.

**Antonio Machado Lourenço , rua de S. Pedro , 91.
José Alves de Carvalho , rua de S. Joaquim , 50.
Manoel de Mattos Guimarães , rua de S. Pedro , 132.
Pedro José Gomes Braga , rua de S. Pedro , 116.**

Figura 27: Anúncio na Secção *Violeiros* de 1846 até 1864

Violeiros. [782

**Antonio Machado Lourenço , r. de S. Pedro , 105.
Antonio de Souza Franco , r. do Sabão , 193.
João Pedro Alves da Fonseca , r. de S. Joaquim , 26.
José Alves de Carvalho , r. de S. Joaquim , 42.
José de Barros Casal , r. de S. Pedro , 108.
Manoel Alves de Paula Costa , r. de S. Joaquim , 37.
Viuva Firminá Violante Almeida Dias Braga , r. de S. Pedro , 116.**

Figura 28: Anúncio na Secção *Violeiros* de 1865, onde aparece o nome da viúva.

Violeiros. [736

**Antonio de Souza Franco , r. do Sabão , 193.
João Pedro Alves da Fonseca , r. de S. Joaquim , 26.
João Vieira Brazão , r. Estreita de S. Joaquim , 7.
José Alves de Carvalho , r. de S. Joaquim , 42.
José de Barros Casal , r. de S. Pedro , 108.
Manoel Alves de Paula Costa , r. de S. Joaquim , 37.
Viuva Braga , r. de S. Pedro , 116.**

Figura 29: Anúncio na Secção *Violeiros* de 1866 onde aparece o nome da viúva.

Violeiros. [736

Antonio de Souza Franco, r. do Sabão, 193.
 Francisco Pinto de Abreu Macedo, r. de S. Pedro, 108.
 João Pedro Alves da Fonseca, r. de S. Joaquim, 26.
 João Vieira Brazão, r. de S. Joaquim, 7.
 José Alves de Carvalho, r. de S. Joaquim, 42.
 → José Moreira Dias Braga, r. de S. Pedro, 116.
 Manoel Alves de Paula Costa, r. de S. Joaquim, 37.

Figura 30: Anúncio na Seção *Violeiros* de 1868 até 1870, com seta indicando nome do sucessor no Ateliê

Fabricas de Instrumentos de Musica.

João Pedro Alvares da Fonseca, r. de S. Pedro, 98.
 Pedro José Gomes Braga, r. de S. Pedro, 116.

Figura 31: Anúncio na Seção *Fabricas de Instrumentos de Musica* de 1852 até 1864

Fabricas de Instrumentos de Musica. [699

Carlos Claudio Tresse & C., r. de S. José, 41. (Orgãos e realejos.)
 Christovão Carlos Frederico Wehrs, r. Sete de Setembro, 217. (Pianos.)
 Domingos dos Reis Caldeira & Irmão, r. da Quitanda, 113. (Realejos e
 caixas de musica.) (Vide Notabilidades.)
 João Teixeira Paula, r. da Carioca, 82.
 Viuva Firmina Violante Almeida Dias Braga, r. de S. Pedro, 116. ←

Figura 32: Anúncio na Seção *Fabricas de Instrumentos de Musica* de 1865 até 1867, com seta indicando nome da viúva.

Fabricas de Pianos.

Augusto Bingen, r. do Senado, 174.
 C. F. A. Rohlicke, r. de S. Pedro, 244.
 F. A. Fiedler, r. do Cano, 142.
 G. Braga, r. de S. Pedro, 116. ←
 Henrique Reeg, fabrica, concerta e afina. r. de S. José, 33.
 João Claudino Muinello, r. d'Ajuda, 57.
 J. M. F. Nielsen, r. do Theatro, 17.
 Maguin, fabrica, concerta e afina, r. do Cano.

Figura 33: Anúncio na Seção *Fabricas de Pianos* de 1849 até 1853, com seta indicando nome abreviado.

Gomes Braga na Exposição Nacional de 1861

A Exposição Nacional de 1861 foi inaugurada em dois de dezembro, quando o Imperador D. Pedro II completou 36 anos. Outro jovem, de 25 anos, compôs o *Hino da Exposição*: Carlos Gomes, que havia estreado dois meses antes, no Teatro Lírico Fluminense, a sua primeira ópera *A Noite do Castelo*³⁶.

Luiz Trigueiros, que escreveu a introdução da (re)edição de 1977 do *Álbum da Exposição* nos conta que o Rio de Janeiro “vivia um brando tempo de lazeres amenos apenas entrecortados de lutas políticas em torno do poder pessoal do Imperador”. (RECORDAÇÕES, 1977, p. 5).

Foi a primeira grande manifestação de nível nacional visando promover a indústria e o comércio brasileiros. Para alguns a Exposição foi uma preparação para a Exposição Universal de Londres de 1862, para outros o evento inglês foi apenas um pretexto para a organização daquele nacional.

A Exposição foi visitada por 50.739 pessoas (quase um quarto da população da capital) durante os 44 dias em que esteve aberta ao público e o dinheiro arrecadado, 15.367\$000, foi destinado, por decisão do governo, ao incentivo da agricultura e a prêmios para autores de trabalhos científicos.

Essas grandes exposições eram moda no mundo todo e o Brasil não fugia à regra. No dia da inauguração o Correio Mercantil publicou artigo, incluído na citada (re)edição que nos dá uma ideia do espírito da iniciativa e que vale a pena transcrever:

Depois de 25 de março de 1824, aniversário do juramento da Carta das nossas liberdades, o dia mais belo da História do Brasil seria aquele em que pudéssemos oferecer ao mundo uma exposição rica dos mais perfeitos produtos das nossas indústrias e progredindo à sombra propícia da liberdade. A liberdade é o fluxo e refluxo natural, sem peias, sem restrições, sem regulamentos prévios, das indústrias sobre o comércio, do comércio sobre as indústrias; é a permuta franca de todos os serviços, a segurança pessoal, a fecundidade do pensamento e a alforria da palavra. Neste grande século da liberdade real, as exposições dos produtos industriais e artísticos constituem a sua manifestação mais brilhante [...]. (Recordações, p. 4).

Grande variedade de produtos e gêneros provenientes de todo o país ali figuravam: ferramentas, máquinas e aparelhos agrícolas, produtos agrícolas “brutos e melhorados”, substâncias alimentícias, objetos de barro, jarras e pratos, candeeiros de ferro, bronze e madeira, bengalas, chapéus, sapatos, pulseiras,

³⁶ Cujá direção da primeira audição foi confiada a Francisco Manuel da Silva, segundo Vasco Mariz, op. cit.

indústria metalúrgica, produtos químicos, farmacopeia brasileira, os começos da fotografia, a primeira máquina de escrever, inventada pelo padre Azevedo da Paraíba, as artes e, dentre estas, a luteria.

Alguns fabricantes de instrumentos musicais estão listados na seção *Stereotomia*, junto a fabricantes de relógios, instrumentos de cirurgia, uma bússola e até um “aristhometro”. O nome de Pedro José aparece ao lado do número 1131: “viola commum, fabricada com pinho de Veneza³⁷; pelo senhor Pedro José Gomes Braga, residente nesta corte” (p. 113). Ele está ao lado de Claudio Tresse, fabricante de uma “Harmoni-flauta” e de João Jacob Schegel, fabricante de um “piano com forma de pequeno armário construído de jacarandá, tendo a taboa da harmonia e o tympano de madeira do paiz”.

Pessoas importantes da sociedade de então participaram do evento. Na lista de expositores leem-se nomes ilustres: o Barão de Mauá aparece na seção *Amostras de madeiras de construção civil, marítima e de marceneria* onde ele apresentou uma coleção de pedaços de várias madeiras brasileiras; e o Visconde de Barbacena, que depois recebeu medalha de prata (1º grupo) como inventor de três máquinas para beneficiar a mandioca.

No 4º grupo, o padre Francisco João d’Azevedo recebeu do Jury Geral da Exposição Nacional a medalha de ouro “pela machina tachigraphica de sua invenção e construída sob sua direção”. Trata-se do inventor da máquina de escrever.

O 5º grupo de premiados nos interessa mais diretamente: uma menção honrosa foi dada “Ao Sr. Archangelo Fiorito, pelo triangulo musical por elle melhorado e exposto. Rio de Janeiro.” Fiorito foi Mestre de Capela da Capela Imperial de 1862 a 1865, ao lado de Francisco Manoel da Silva.

2.2- João dos Santos Couceiro (Santa Cruz de Coimbra, 1848 – Rio de Janeiro, 1905)

Passado o período no qual predominou Pedro José Gomes Braga, nos decênios 1850/60, aparece o nome de João dos Santos Couceiro, que, em 1871, chega à capital do Brasil vindo de Portugal. Ambos ocuparam espaço importante no meio musical carioca, Braga como construtor de instrumentos de corda e importador de instrumentos de sopro, como vimos nos capítulos anteriores, Couceiro como

³⁷ Segundo Mario de Andrade utilizou-se em inventários coloniais paulistas a expressão “pinho do reino” para o abeto.

construtor de vários cordofones, professor de bandolim, filantropo, representante do Brasil em exposições dentro e fora do país e até como organizador de apresentações musicais.

A trajetória desse imigrante português é fascinante e pode nos ajudar a compreender o porquê da quase total interrupção das atividades da luteria brasileira entre o final do século XIX e o começo do século XX. Aqui nos referimos à *luteria de arte*, conceito que se diferencia de outro que podemos definir como *luteria artesanal*. A *luteria artesanal* é aquela que repete padrões e onde não há espaço para a inovação. A *luteria artística*, por outro lado, é aquela que produz obras artísticas, entendendo por isto instrumentos de alto padrão de execução técnica e que resultam em obras únicas, originais e de grande beleza sonora e visual.

O caso Couceiro é emblemático e exemplar, não só porque foi o maior nome dessa arte naqueles difíceis momentos de troca de forma de governo, mas também porque foi vítima direta da mentalidade positivista que caracterizou a nova ordem social pós-15 de novembro. Não considerar o significado e as consequências sociais da chegada dos positivistas ao poder no Brasil não seria um comportamento científico por parte de quem estuda a nossa história em qualquer dos seus aspectos. Alguns historiadores que biografaram o conimbricense João dos Santos Couceiro divergem quanto à data de nascimento. A Dr.^a Márcia Taborda informa a data de 13.04.1848 (Taborda, 2016, p.295) e Octavio Azevedo 29/03/1850³⁸.

Filho do lutiê Antonio dos Santos Couceiro, fundador de um Ateliê de Luteria familiar que perdurou até 1915, sendo que a partir de 1885-7 sob os cuidados de seu genro Augusto Nunes dos Santos (AZEVEDO, 2016), João dos Santos Couceiro veio para o Brasil em 1871 e construiu uma carreira brilhante. Na então capital do Brasil ele estabeleceu-se na Rua da Carioca, 44 e 42 em 1877 onde, ao que parece, tinha ateliê/fábrica de instrumentos e loja. Nos anúncios *d'A Rabeca de Ouro* no Almanak Laemmert aparecem os números 44 e 42.

Dos muitos anúncios por ele publicados, sobretudo no Almanak Laemmert, apreende-se que fabricou vários instrumentos de corda: violinos, violoncelos, contrabaixos, violões, guitarras, bandolins, bandurras, cavaquinhos e violas, além de arcos. Também vendia cordas para esses instrumentos e consertava

³⁸ Informações constantes no blog: <http://guitarradecoimbra4.blogspot.com/2016/05/os-couceiro-mestres-conimbricenses-de.html> publicado em 05/05/2016 por Octávio Azevedo e acessado em 23/06/2018.

“todos os instrumentos, tanto de madeira como de metal”. Professor de bandolim muito conhecido no Rio de Janeiro chegou a organizar diversos eventos musicais e, como filantropo, ofereceu prêmios aos melhores alunos de violino do conservatório, instrumento que, pelas informações que temos, tocava com destreza (TABORDA, 2016, p.296).

A primeira referência a um violino de sua lavra deixou-nos o diretor do jornal *O Conimbricense*, Joaquim Martins de Carvalho “[...] mas, logo em 1872, apresenta na exposição do Rio de Janeiro uma magnífica rabeca de difícilíssimo fabrico, que foi sumamente apreciada, sendo pelos competentes considerada de voz excelente e feita com todo o esmero artístico” (PINHO, 2005).

Seu irmão Joaquim dos Santos Couceiro, nascido em Coimbra em 14 de maio de 1855 (Azevedo, op. cit.), também era lutiê e emigrou para o Brasil em 1872 (TABORDA, 2016, p.296). Octávio Azevedo informa que Joaquim abandonaria a luteria para se estabelecer como ourives. Não encontramos documentação comprobatória desta notícia, mas pudemos apurar que após dois anos, 1878 e 1879, aparecendo ao lado do irmão João nos anúncios da loja A Rabeca de Ouro veiculados no Almanak Laemmert, ele figura na lista de *Violeiros* do mesmo Almanak em endereço próprio no ano de 1880: Rua d’Ajuda, 9. E depois disso não há mais menção a seu nome no *Laemmert*. Concluímos que qualquer profissão que tenha seguido dessa época em diante, logo após o desligamento d’A *Rabeca de Ouro*, inicialmente ele tentou a carreira de lutiê separadamente do irmão.

João teve reconhecimento dentro e fora do país: participou e foi premiado nas Exposições Universais de Filadélfia em 1876 e 1884, Paris em 1889 e Saint Louis em 1904. No catálogo da exposição francesa, que figura entre as mais importantes do século XIX, o nome de Couceiro aparece como representante do Brasil e não de Portugal, evidência de seu desligamento do país natal.

Na Filadélfia recebeu a medalha de prata por um violino fabricado com madeiras brasileiras. Possivelmente foi o mesmo violino que Couceiro mostrou na Exposição Nacional de 1875 que, à semelhança da de 1861, considerada uma preparação para a Exposição Universal de Londres de 1862, serviu de fundamento para a participação brasileira na Exposição de Filadélfia de 1876.

No catálogo da Exposição de 1875 (*Catalogo dos Productos Naturaes e Industriaes Enviados pelo Municipio Neutro e Provincia do Rio de Janeiro a Exposição Nacional*) aparece o nome de Couceiro no Sétimo Grupo, Classe 3ª ao

lado dos fabricantes de pianos Claudio Carlos Tresse e Chistiano Carlos Frederico Wehrs. Foi listado sob o número 261 com as seguintes palavras: *Uma rabeca com dous arcos, fabricada com madeiras do paiz. Preço 300\$000*. Os pianos custavam 700\$000 e 750\$000 (PIZARRO, 1875).

“Expositor e productur: J, Santos Couceiro, fabricante de instrumentos de musica.(Côrte)”. Também se encontra referência a esses instrumentos no capítulo XIII (As Artes Liberais na Exposição Nacional) dos “Estudos sobre a Quarta Exposição Nacional de 1875”, de José de Saldanha da Gama (p. 163), onde o autor faz uma breve crítica à qualidade dos pianos:

Dous pianos de peroba revessa fabricados no paiz; a madeira é linda; não sentimos egualdade nos tons; os sons médios, os melhores não encontram força proporcional nos agudos e nos graves; [...] Entretanto, em homenagem a verdade, cumpre-nos assignalar que os dous pianos de peroba e o terceiro de jacarandá e páo-rosa significam um trabalho, um esforço de valia nas artes liberaes do Brazil, superiores a alguns Brodowoods e Collards, de Hamburgo, etc., que figuram grandemente no commercio de importação.

Sobre o violino de Couceiro há apenas uma breve nota: “Nada mais de artes liberais, a não ser um violino ou rabeca virgem, que ninguém experimentou”.

Flávio Pinho (2005) nos informa que o único instrumento conhecido de Couceiro é um bandolim fabricado em 1904, de propriedade do bandolinista brasileiro Paulo Sá.

Em artigo da Tribuna Popular (Coimbra) de 1888 citando o Jornal do Commercio (Rio de Janeiro), tomamos conhecimento de que Couceiro, além de inovador no uso das madeiras e inventor da barra harmônica metálica para o bandolim, também concebeu uma “rabeca surda”

completamente diferente na conformação da rebeca surda americana de Charles F. Alberts, e não acarretando os vícios de posição que esta produz, pela completa diferença de forma do violino (sic) normal. Com este violino evita-se o enfado do violinista principiante e o dos respectivos vizinhos, inutilizando assim a velha máxima: «Deus te livre de inimigos e de principiantes de rebeca ao pé da porta!»

e fabricava as “surdinas harmônicas” (“invenção do nosso falecido Bernardelli e que hoje são adoptadas por todos os tocadores de rebeca”). (PINHO, 2005)³⁹. Acreditamos que seja uma referência ao violinista ítalo-austriaco Oscar Bernardelli (1885/86) que chegou ao Rio de Janeiro, vindo do Chile, no começo da década de

³⁹ Em <<http://guitarradecoimbra.blogspot.com/2005/11/joo-dos-santos-couceiro-evocao-de-um.html>>

1860 a convite de D. Pedro II (CAMPOFIORITO, 1983) e estreou no Teatro Lírico Fluminense em 1863 com o bailado “A Rabeca Mágica”. Era casado com a bailarina ítalo-francesa Celestina Thierry, com quem teve três filhos: o escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931), o pintor Henrique Bernardelli (1858-1936) e Felix Bernardelli (1866-1905), pintor e músico. (DAZZI, 2006). Terá sido esse violinista da Capela Imperial o inventor da surdina de violino, acessório difundido no mundo todo hoje em dia?

Achamos referência às madeiras empregadas por Couceiro em trecho do livro *Exposição Internacional de 1895 no Rio de Janeiro* de A. Lopes Cardoso (apud PINHO, 2005) que comenta a sua vitrine:

Ali encontram-se, artisticamente grupados, bandolins, violões, bandurras, guitarras portuguesas, rabecas com os respectivos arcos, e a eternizada viola, tão querida pelos nossos caipiras e sertanejos [...]. Esses instrumentos, como todos os da sua oficina, fabrica-os o sr. Couceiro com o jacarandá, o cedro e a peroba ravessa do paiz. [...] As tábuas de harmonia, que, às vezes, são do nosso cedro, fabrica-as ele, para maior volume do som, com o pinho veneziano, única madeira estrangeira empregada na oficina. Querendo o sr. Couceiro dar mais vigor ao som do bandolim e torná-lo mais estridente, ideiou uma vara de metal, produtora desse desejado efeito, e introduziu-o na concavidade do bellissimo instrumento. É admirável essa exposição de instrumentos! Nada de mais perfeito, de mais elegante e de mais rico se pode pedir em artefactos de tal ordem, a menos que não fossem de ouro e marchetados de pedras preciosas! São verdadeiras jóias musicais, que nenhuma fábrica estrangeira conseguirá excedê-las em lindeza e elegância.

Couceiro no Almanak Laemmert

Uma acurada pesquisa no Almanak Laemmert (1844-1889) nos revela o lado empresarial ativo de João dos Santos Couceiro e nos dá indicações relativas à localização de seu ateliê/loja, de sua colaboração com o Ministério da Fazenda e mesmo da sociedade com o irmão Joaquim.

A primeira divulgação no anuário Laemmert aparece em 1877 na seção *Violeiros* (Fig. 34):

Violeiros. [736

Antonio de Souza Franco, r. do General Camara, 175.
 João Pedro Alves da Fonseca, r. de S. Joaquim, 26.
 João dos Santos Couceiro, r. da Carioca, 44.
 Manoel Alves de Paula Costa, r. de S. Joaquim, 37.
 Manoel Machado Linhares, r. de S. Joaquim, 20.

Figura 34: Primeira divulgação de Couceiro. Almanak Laemmert, 1877

No ano seguinte, 1878, a sociedade com o irmão Joaquim já está formada e podemos vê-los juntos nas seções *Violeiros* e *Notabilidades*. O mesmo se repete em 1879 (Figuras. 35 e 36):

Violeiros. [736

Antonio de Souza Franco, r. do General Camara, 175.
 Balthazar Alves, r. de S. Joaquim, 42.
 João Pedro Alves da Fonseca, r. do Senador Pompeu, 29.
 João dos Santos Couceiro & Irmão, r. da Carioca, 44. (Vide *Notabilidades*-
 pag. 68.)
 José Raphael da Costa, r. de S. Joaquim, 26.
 Manoel Alves de Paula Costa, r. de S. Joaquim, 37.
 Manoel Machado Linhares, r. de S. Joaquim, 20.

Figura 35: Anúncio dos irmãos Couceiro. Almanak Laemmert, 1878

À RABECA DE OURO

44 RUA DA CARIOCA 44

João dos Santos Couceiro & Irmão

Fabrica de rabecas, violoncellos, contrabaixos, e
 arcos, violões, cavaquinhos, guitarras e violas.

Especialidade nos concertos; vende cordas para todos
 os instrumentos.

Os productos desta fabrica têm sido premiados com
 medalhas nas Exposições de Portugal, Brazil e Phi-
 ladelphia.

RIO DE JANEIRO (86)

Figura 36: anúncio dos irmãos Couceiro. Almanak Laemmert, *Notabilidades*, 1878

Em 1880 aparece o único anúncio da seção *Violeiros* com os nomes dos irmãos Couceiro em endereços diferentes, mas só João continua anunciando também em *Notabilidades*. Este é um reclame mais elaborado, incluindo as medalhas ganhas em diversas exposições nacionais e internacionais. Esse momento nos sugere que a separação profissional dos irmãos Couceiro significou o

começo da ascensão de João e da decadência, pelo menos na atividade da luteria, de Joaquim (Figuras. 37 e 38):

Violeiros. [736

Antonio de Souza Franco, r. do General Camara, 175.

Balthazar Alves, r. de S. Joaquim, 42.

João dos Santos Couceiro, r. da Carioca, 44. (Vide *Notabilidades*, pag. 82.)

Joaquim dos Santos Couceiro, r. d'Ajuda, 9.

José Raphael da Costa, r. de S. Joaquim, 26.

Manoel Alves de Paula Costa, r. de S. Joaquim, 37, e r. do Jockey-Club, 21.

Manoel Machado Linhares, r. de S. Joaquim, 20.

Figura 37: Anúncios separados dos irmãos. Almanak Laemmert, 1880

ARABECADE OURO

EXPOSIÇÕES DO BRAZIL 2ª CLASSE 1873

PRATA 1889

PORTUGAL E PHILADELPHIA PHILADELPHIA 1876

PROGRESSO 1875

44

RUA DA CARIOCA

JOÃO DOS SANTOS COUCEIRO

COM FABRICA DE

Rabecas, violoncellos, contrabaixos e arcos, violões, cavaquinhos e violas

ESPECIALIDADE EM CONCERTO DE HARPAS E DE

TODOS OS INSTRUMENTOS TANTO DE MADEIRA COMO

DE METAL

Vende cordas para todos os instrumentos

RIO DE JANEIRO

103

NOTABILIDADES

Figura 38: Anúncio de João Couceiro. Almanak Laemmert, Notabilidades, 1880

De 1881 a 1885 os anúncios voltam a ser como o de 1877 com o acréscimo nas *Notabilidades* (Fig. 39):

876]

VIOLEIROS.

Antonio de Souza Franco, r. do General Camara, 175.

Balthazar Alves, r. de S. Joaquim, 42.

Francisco Fernandes, r. dos Andradas, 93.

João dos Santos Couceiro, r. da Carioca, 44. (Vide *Notabilidades do Brazil*, pag. 2425.)

José Raphael da Costa, r. de S. Joaquim, 26.

Manoel Alves de Paula Costa, r. de S. Joaquim, 37, e r. do Jockey-Club, 21.

Manoel Machado Linhares, r. de S. Joaquim, 20.

Figura 39: Anúncio de João Couceiro, com referência a *Notabilidades*. Almanak Laemmert, 1881

Durante todo o período de anúncios estudado, dentre todos os lutiês, só João dos Santos Couceiro investe na propaganda de destaque da seção *Notabilidades*.

Em 1886 notam-se três mudanças. Além do destaque em *Notabilidades*, ele acrescenta nota informando quais instrumentos constrói e, como exceção, o endereço Rua de S. Francisco de Assis, 44 (Fig. 40):

Violeiros.

[876

Antonio de Souza Franco, r. do General Camara, 175.

Balthazar Alves, r. de S. Joaquim, 42.

Francisco Fernandes, r. dos Andradas, 93.

João dos Santos Couceiro, r. de S. Francisco de Assis, 44. (Vide *Notabilidades*, pag. 1993).

Com fabrica de instrumentos de musica de madeira e cordas como: rabecas, contrabaixos e arcos, violões, guitarras, bandolins, bandurras, cavaquinhos e violas,

José Raphael da Costa, r. de S. Joaquim, 26.

Manoel Alves de Paula Costa, r. de S. Joaquim, 37, e r. do Jockey-Club, 21.

Manoel Machado Linhares, r. de S. Joaquim, 20.

Figura 40: Anúncio mais detalhado de João Couceiro. Almanak Laemmert, 1886

Aqui aventamos três possibilidades: a primeira seria um erro de edição, visto que o número é o mesmo (44) e que no anúncio do mesmo ano na seção *Notabilidades* consta o endereço de sempre, ou seja, *Rua da Carioca, 44*; a

segunda possibilidade seria uma mudança temporária do ateliê para a Rua de S. Francisco (logradouro próximo, hoje Rua da Assembleia que liga a Praça XV à Rua da Carioca) enquanto se organizava uma ampliação do ateliê. Efetivamente a partir desta data aparecem dois números nos anúncios: 44 e 42 da Rua da Carioca. Por último, pode-se pensar que se trata do endereço residencial de Couceiro, pois consta na lista de árbitros da Alfândega nomeados pelo Ministério da Fazenda.

De 1887 a 1888 volta ao modelo de 1885. Em 1889 notamos duas mudanças. A primeira é o câmbio do número do endereço, de 44 para 42 e a segunda é o aparecimento de outro anúncio na seção *Indicador* do mesmo almanaque, além da inclusão da expressão *Marca Registrada* (Figuras. 41, 42 e 43):

Violeiros.

Alfredo S. de Mattos, r. S. Joaquim, 26.

Francisco Fernandes, r. Andradas, 93.

João dos Santos Couceiro, r. Carioca, 42. (Vide *Notab.*, pag. 1993 e no fim do *Indicador*).

M. M. Linhares & Andrade, r. S. Francisco de Assis, 92.

Manoel Alves de Paula Costa, r. S. Joaquim, 37.

Figura 41: Anúncio de João Couceiro com referência à seção *Indicador*. Almanak Laemmert, 1889.

ARABECA DE OURO

EXPOSIÇÃO DO BRAZIL 2ª CLASSE 1873

BRATA 1875

PORTUGAL E PHILADELPHIA 1876

PHILADELPHIA 1876

RUA DA CARIOCA
42

João dos Santos Couceiro.

Com fabrica de rabecas, violoncellos, contrabaixos e arcos, violões
guitarras, bandolins, bandurras, cavaquinhos e violas

Especialidade em concertos de harpas e de todos os instrumentos, tanto de madeira
como de metal

VENDE CORDAS PARA TODOS OS INSTRUMENTOS

Figura 42: Anúncio de João Couceiro. Almanak Laemmert, *Notabilidades*, 1889

J. DOS SANTOS COUCEIRO

42 RUA DA CARIOCA 42

Com fabrica de
rabecas, violoncellos,
contrabaixos e arcos,
violões guitarras,
bandolins, bandurras,
cavaquinho e
violas.

(art. 667, 870.)



MARCA REGISTRADA

Especialidade em
concertos de harpas e
de todos os
instrumentos, tanto de
madeira como de metal.
Vende cordas para
todos os instrumentos.

Figura 43: Anúncio de João Couceiro. Almanak Laemmert, *Indicador*, 1889

Pudemos apurar que João dos Santos Couceiro integrou seletto grupo de profissionais nomeados pelo Ministério da Fazenda em 23 de setembro de 1886 para atuarem como Árbitros conjuntamente com os chefes de seção e conferentes da Alfândega do Rio de Janeiro. A lista de Árbitros era dividida por tipos de produtos, por exemplo: Drogas e Produtos Químicos, Fazendas, Modas e Objetos de Armario, Ferragens, Instrumentos de Ótica e Cirurgia, Instrumentos de Música, etc.

Nesse elenco constam nomes como os de Barão de Mauá, Teófilo Ottoni, André Rebouças e Leopoldo Miguez. O lutiê aparece ao lado de personalidades como Arthur Napoleão e Izidoro Bevilacqua. O mesmo posto tinha sido ocupado por Gomes Braga de 1855 e 1865, ano provável da sua morte. Durante os anos de 1866 e 1868 a seção *Instrumentos de Música* não aparece na lista da Alfândega. A seguir, a reprodução do cabeçalho do anúncio e da lista de colaboradores (Fig. 44):

(art. 140)

Fazenda




101

140]

Arbitros

Nomeados por Aviso do Ministerio da Fazenda n. 90 de 23 de Setembro de 1886, para servirem, conjunctamente com os chefes de secção e conferentes, nas questões a que se referem os arts. 507, § 2.º, 522, § 1.º e 525 da Consolidação.

Instrumentos de musica.

Arthur Napoleão dos Santos,  5;  3,  3; e Commendador da Ord. de Izabel a Catholica, (firma Narciso & Arthur Napoleão), r. do Ouvidor, 89, e praia de Botafogo, 72, *Teleph.* 1126.

Isidoro Bevilacqua, r. dos Ourives, 43.

João dos Santos Couceiro, r. de S. Francisco de Assis, 44.

M. J. de Oliveira Figueiredo, r. da Quitanda, 83.

Figura 44: Árbitros do Ministério da Fazenda. Almanak Laemmert, 1887

Note-se que neste anúncio de 1886 aparece, como exceção, o endereço Rua de S. Francisco de Assis, 44, assim como também no reclame do mesmo ano da seção *Viroleiros*, já comentado anteriormente.

Sua participação em exposições nacionais e estrangeiras já foi bem documentada e estudada nas obras citadas. Um fato interessante, porém, está ligado àquela de 1875 (ver figura 45), realizada na capital brasileira com o objetivo de escolher as peças nacionais que participariam da Exposição da Filadélfia do ano seguinte. Saldanha da Gama publicou alguns artigos no *Jornal do Comércio* percorrendo longamente sobre todos os produtos e apenas uma frase escreveu sobre os instrumentos de corda: “Nada mais de artes liberais, a não ser um violino ou rabeça de arco virgem, que ninguém experimentou”⁴⁰.

José de Saldanha da Gama, Lente da Escola Politécnica, Membro Adjunto à Comissão Diretora da Exposição Nacional (1875), Membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Instituto Politécnico Brasileiro, do Instituto Politécnico brasileiro, do Imperial Instituto Fluminense de Agricultura, da Sociedade botânica da França.

Couceiro demonstra ser combativo na defesa de seu trabalho e, a 08 de janeiro de 1876, faz publicar no mesmo jornal na seção *Publicações a pedido* o seguinte texto:

⁴⁰ O trabalho completo saiu sob o título de “Estudos sobre a Quarta Exposição Nacional de 1875 por José de Saldanha da Gama”, Typ. Central de Brown & Evaristo, 1876. A referência ao instrumento de Couceiro aparece à página 164 na seção XIII “As Artes Liberaes na Exposição Nacional”.

Exposição Nacional

Lendo nesta folha e na parte descriptiva da Exposição Nacional um período em que se diz – nada mais haver de artes liberais, a não ser um violino ou rabeca de arco virgem, que ninguém experimentou – cumpre-me como fabricante e expositor desse instrumento pedir permissão ao articulista para contestar este seu dito com os documentos que a seguir exhibo. Quer me parecer que o engano de S. S. fosse devido à falta de informações, por isso declaro-me não ofendido com a injustiça de que fui vítima. J. Santos Couceiro.

Rio de Janeiro, 7 (sic) de Janeiro de 1876.

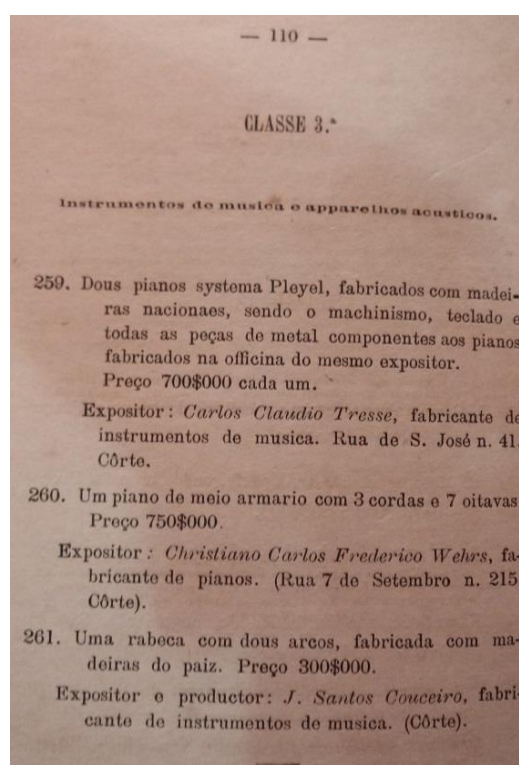
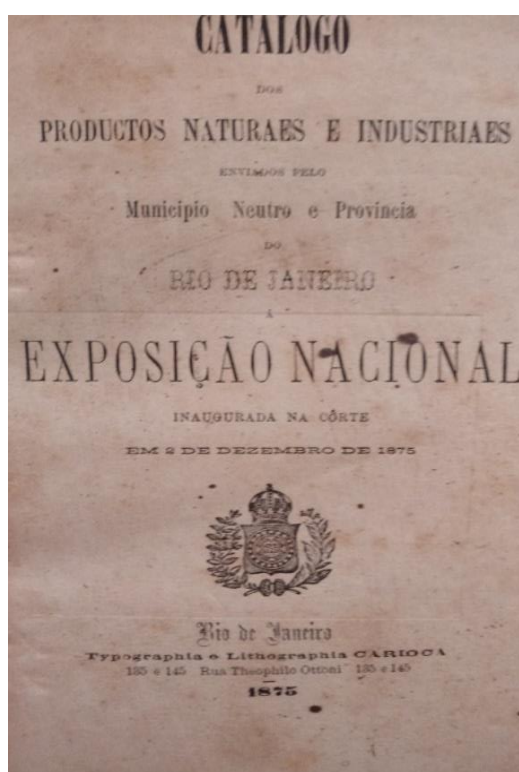


Figura 45: Frontispício e seção *Instrumentos de musica e aparelhos acústicos*

Seguem-se a este pequeno texto declarações muito positivas de quatro violinistas que atuavam na cidade e que, a pedido de Couceiro, opinam a respeito do instrumento exposto, a saber: Demetrio Rivero, Luigi Elena, Francisco Carlos Muratori e Francisco Pereira da Costa. Seguem-se ainda dois anúncios referentes ao concerto que Pereira da Costa realizou na Sala do Conservatório a 26 de novembro de 1875, utilizando o mesmo violino exposto por Couceiro na Exposição de 1875, um do *Jornal do Comercio* e outro do jornal *Nação* (JORNAL DO COMMERCIO, 2018).

Couceiro parece ter sido lutiê cioso de suas criações artísticas. Ele reagiu, nesta passagem, rápida e publicamente em defesa de seu refinado instrumento que foi construído com madeiras brasileiras!

Esse fato, além de nos mostrar um artista que não pensa duas vezes antes de enfrentar um intelectual de peso do Segundo Reinado encarregado de discorrer sobre todos os produtos que integravam uma Exposição Nacional⁴¹, comprova um aspecto louvável para um profissional de um país sem o peso da tradição na luteria: a coragem de inovar. De fato, Couceiro inovou não só construindo instrumentos com madeiras não convencionais (as tradicionais no caso do violino são o *acer pseudoplatanus* para tampo posterior, faixas e braço e o *picea abies* para o tampo frontal), mas também quando produziu um bandolim com um novo tipo de barra harmônica da qual não conseguimos apurar detalhes. Se o Brasil não tinha ainda uma tradição nesta área artística, Couceiro como filho de renomado lutiê trazia já uma bagagem própria e, de maneira indireta, uma herança cultural secular da luteria portuguesa de violas e afins.



Figura 46: Bandolim de João dos Santos Couceiro. Imagem gentilmente cedida pelo Prof. Paulo Sá (UFRJ), proprietário do instrumento.

Defendemos a hipótese de que, tendo continuado em sua trajetória de sucesso, João dos Santos Couceiro teria se transformado no carro-chefe da nascente luteria brasileira, naquela figura icônica necessária ao desenvolvimento,

⁴¹ Saldanha da Gama, além de Membro Adjunto à Comissão Diretora da Exposição, foi Jurado da 1ª parte do 3º Grupo da mesma Exposição.

pelo menos em momentos iniciais, de qualquer área do conhecimento, pois, certamente, já exercia forte influência no meio musical, com destacada presença comercial e social na capital do Brasil de antanho. Como uma boa semente plantada em terra fértil, esse artista inovador que decidiu vir para o Brasil, que aqui foi bem recebido e encontrou ambiente propício ao desenvolvimento de seus dotes, se tivesse tido mais tempo teria se transformado em árvore frondosa e entre seus frutos, além de seus belos instrumentos, teríamos provavelmente um conjunto de elementos construtivos autóctones definidores de uma luteria nacional.



Figura 47: Rara etiqueta d'A Rabeca de Ouro. Imagem gentilmente cedida pelo Prof. Paulo Sá (UFRJ). Esta etiqueta encontra-se colada na parte interna do estojo do bandolim pertencente ao citado professor.

A etiqueta aqui reproduzida (Fig. 47) nos traz interessantes informações sobre as atividades de Couceiro no começo do século XX. Na parte inferior direita pode-se ler a frase “fornecedor do Instituto Nacional de Muzica” (Fig. 48). Efetivamente encontram-se no acervo da UFRJ, entidade sucessora daquele Instituto, algumas peças desse lutiê.



Figura 48: Detalhe da etiqueta d'A Rabeca de Ouro.

Do outro lado podemos ler “Medalha de Ouro na Exp. de S. Luiz – 1904.”, referência à Exposição de Saint Louis, nos Estados Unidos, realizada naquele ano (Fig. 49).



Figura 49: Detalhe da etiqueta. Indicação de medalha de ouro na exposição de Saint Louis.

Considerando o que está grafado neste documento, podemos concluir que, no caso de a etiqueta corresponder ao aqui retratado bandolim, não podemos afirmar que 1904 seja a data de fabricação do instrumento, já que “1904” é a data da Exposição de S. Louis que durou de 30 de abril a 1 de dezembro daquele ano. Aliás, é mais provável que tenha sido fabricado depois desse período, pois só após o encerramento do evento é que se divulgou a lista dos premiados e que Couceiro mandou imprimir a etiqueta. Bem próximo a essa frase vemos outra interessante informação: “64 Rua da Carioca” (Fig. 50).

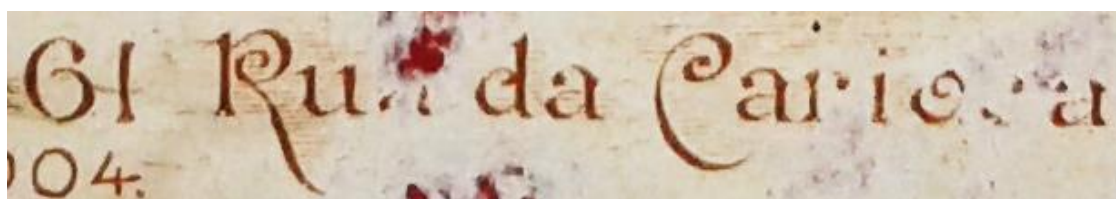


Figura 50: Detalhe da etiqueta com endereço.

Como veremos mais adiante, João dos Santos Couceiro manteve a sua loja/ateliê na Rua da Carioca, 42/44 até a sua morte, ocorrida em abril de 1905. Portanto a etiqueta em questão só pode ser posterior a esta data. E isso indica que, se foi construído por Couceiro pai, como acreditamos, certamente foi vendido já na época da gestão de Couceiro filho.

Mas voltemos ao pano de fundo histórico para compreendermos o que impediu a afirmação definitiva de João dos Santos Couceiro como o Carlos Gomes da luteria brasileira e a conseqüente ação benéfica que isso traria para a consolidação dessa arte em nosso meio musical.

Estamos nos primórdios da República e a ideologia dominante é aquela trazida da Europa pelos positivistas. A ciência redimiria o país de todos os males, inclusive dos sociais. Para alguns homens do poder essa crença os leva a querer resolver nossos “males históricos” rapidamente por decreto e não por meio de educação e distribuição possível de renda, métodos tidos como lentos e pouco eficazes, pelo menos para quem deseja apresentar resultados palpáveis num quadriênio.

Podendo ser considerado como um típico homem positivista brasileiro em ação, Francisco Pereira Passos foi nomeado prefeito do Rio de Janeiro pelo então Presidente da República Rodrigues Alves em 1902 e no cargo ficou até 1906. Alves encarregou-o de modernizar a capital da nova república latino-americana, que à época, em muitos aspectos, ainda tinha estrutura colonial com graves problemas de saneamento, transporte, abastecimento de água, com a região central tomada por habitações coletivas insalubres (cortiços) onde eclodiam epidemias de febre amarela, cólera, varíola, entre outras doenças.

Pereira Passos (Fig. 51), que tinha presenciado a reforma de Paris sob o comando de Georges-Eugène Haussmann (bom prefeito para uns e *Artista da Destruição* para outros⁴²) quando estudante de engenharia na capital francesa, aceita o desafio de construir uma Paris tropical.

⁴² Ver Voltaire Schilling em *A Paris de Haussmann, o artista da destruição*. Disponível em <<https://www.terra.com.br/noticias/educacao/historia/a-paris-de-haussmann-o-artista-da-destruicao,21083ba2262ea310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em 04 de novembro de 2018. É a opinião do renomado estadista Jules Ferry (1832-93), que escreveu: “Choramos com os olhos cheios d’água pela velha Paris, a Paris de Voltaire... a Paris de 1830 e 1848, quando vemos os grandes e intoleráveis novos prédios, a custosa confusão, a vulgaridade triunfante, o terrível materialismo que vamos transmitir para nossos descendentes.” em *O homem que construiu a Paris que conhecemos hoje*, de Jonathan Glancey. Disponível em



Figura 51: Pereira Passos em charge da época

Em si o “Embelezamento e Saneamento” da capital foi uma iniciativa positiva e certamente necessária, porém realizada de forma catastrófica e dispendiosa. Catastrófica porque executada em tempo muito curto para que pudesse ter sido feita com ordem e com a devida preparação da população para uma reforma urbana daquela envergadura. Os métodos utilizados foram ditatoriais e até mesmo brutais, segundo moradores da época que viram suas casas invadidas por agentes de saúde com poder de vaciná-los à força.

A Revolta da Vacina, de 1904, foi a resposta da população, inclusive, a estas intrusões domiciliares e teve como resultado 110 feridos, 30 mortos, 945 presos dos quais 461 deportados para o Acre.

Na prática, a região central foi demolida para dar lugar a avenidas largas e a população mais pobre forçada a se mudar para a periferia, onde não encontrou infraestrutura, saneamento ou transporte público, iniciando nesse momento a construção das favelas. O povo apelidou a reforma do Haussmann brasileiro de o “Bota-Abaixo”.

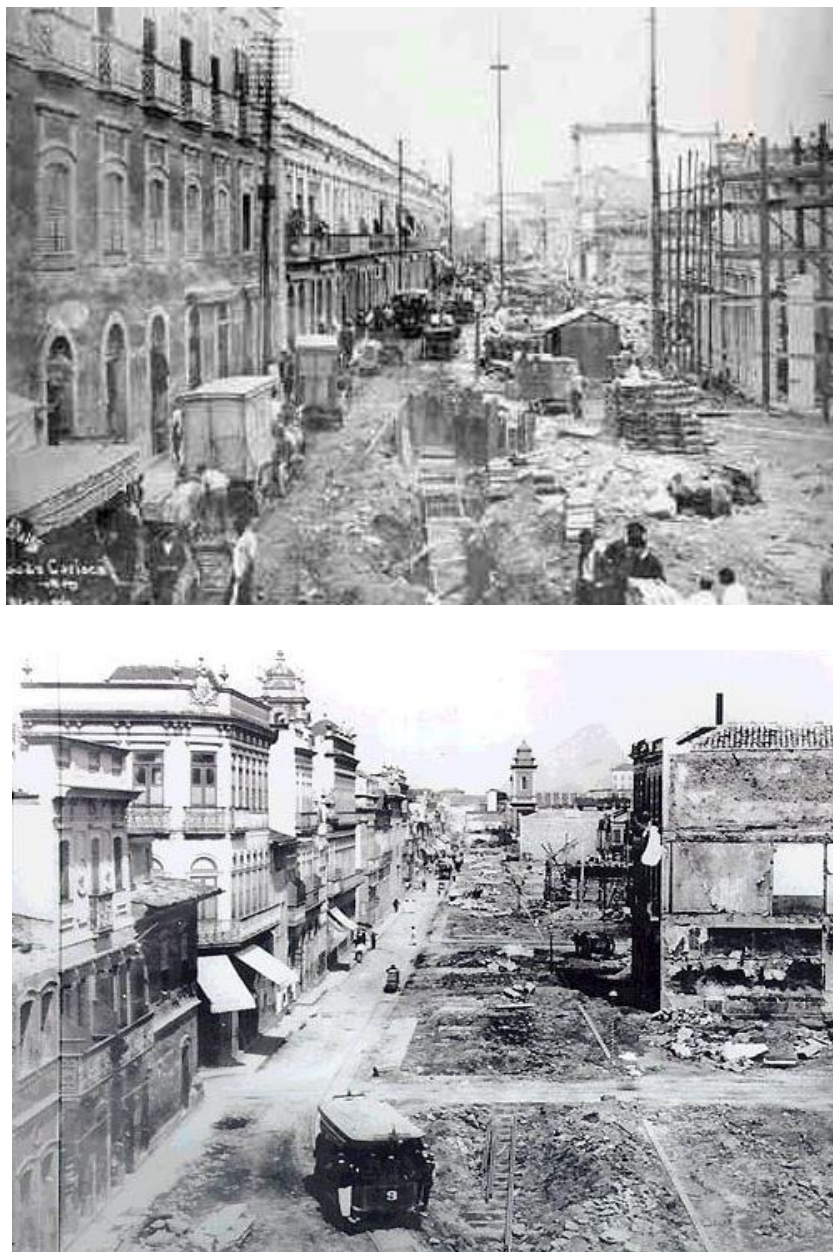


Figura 52: Aspectos do Rio de Janeiro em fotos de Augusto Malta

Outras consequências foram: a destruição de grande parte da memória arquitetônica da cidade (Fig. 52), valorização imobiliária do centro e proporcional desvalorização da periferia, que se viu invadida pela população pobre expulsa da região central. A respeito, convém conhecer a opinião de Edmundo Campos Coelho em *As Profissões Imperiais*, à página 218: “Antes de se esgotar (a era das demolições) no insaciável furor da picareta de Pereira Passos, completou-se apropriadamente no *chic* dos recônditos de Mme. Labat, aos quais, segundo comentava-se na época, o “Hausmann brasileiro” pagava generoso tributo com parcelas subtraídas da arrecadação municipal”.

A “Reforma Passos” foi também dispendiosa. Rodrigues Alves levantou um empréstimo na Inglaterra de 8.500.000 de libras esterlinas para a transformação do Rio de Janeiro em cidade moderna. Segundo a historiadora Dr.^a Margarida de Souza Neves da PUC - Rio, citada por Marcia Pimentel⁴³, esta quantia equivalia à metade da receita da União.

Nesse ambiente caótico, a população tentava adaptar-se. Como qualquer grande câmbio institucional, a passagem monarquia/república trouxe instabilidade para a sociedade brasileira na passagem do século XIX para o seguinte, inclusive porque representou uma mudança brusca de mentalidade na elite governante, em boa parte imbuída dos princípios cientificistas do positivismo. Isto a distanciou da maneira de ser do povo brasileiro ao mesmo tempo em que não a municiou de meios para alcançar os objetivos propostos de modernização, substituição da Teologia e da Metafísica pelo culto à ciência e a solução dos problemas sociais (CERQUEIRA, 2019). Sobre o caso da reforma carioca que teria “destruído seu berço histórico” sem alcançar uma verdadeira modernização, escreve João Cerqueira:

Porém, o resultado é uma cidade que renegou o passado sem chegar a ser moderna. E esse é o drama do Rio. Ficou entre dois mundos, querendo-se afastar do primeiro, mas sendo incapaz de alcançar o segundo, e assim perdeu a identidade – tendo para tal que recorrer a estereótipos como o samba, o futebol e a praia como forma de afirmação.

A classe artística não poderia ter passado incólume a tamanha metamorfose social. Os casos dos geniais Carlos Gomes, Victor Meirelles e Pedro Américo são bem significativos: o primeiro sem achar seu espaço na capital, vive seus últimos dias em Belém do Pará.

A Doutora Lenita W. M. Nogueira escreve sobre esse período da vida de Carlos Gomes em *Música em Campinas nos Últimos Anos do Império*, à página 348:

Morreu magoado com a cidade, onde desejava fundar uma escola de música, iniciativa frustrada por diversas razões, entre as quais podemos supor a sua ligação com o imperador deposto D. Pedro II, e possivelmente com ideais monarquistas, e a epidemia de febre amarela que devastou a

⁴³ A Administração do Prefeito Pereira Passos: o “bota-abaixo”, 09 de dezembro de 2014, em <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/component/content/article?id=2911:administracao-pereira-passos-o-bota-abaixo>

cidade em 1888, que, além de ceifar inúmeras vidas, exterminou também a vida musical campineira.

A respeito dos outros dois conta-nos Miguel Milano (apud MASUCCI, 1947)⁴⁴ que muitos invejosos da glória do pintor Vítor Meireles, ao ser proclamada a nova forma de governo, conseguiram que fosse demitido da Academia de Belas Artes, apregoando a surrada e falsa necessidade de “renovação de valores”. A mesma sorte coube a Pedro Américo. Em decorrência dessa política, Meireles no final da vida, velho e doente, viu-se obrigado a expor a sua última obra (*Panorama do Rio de Janeiro*) num barracão como já referido anteriormente.

Em meados do mês de março de 1905, conforme pudemos apurar⁴⁵, o lutiê João dos Santos Couceiro recebeu uma ordem de despejo da prefeitura, pois parte da Rua da Carioca, onde se localizava a famosa *A Rabeca de Ouro* (ateliê/loja), seria demolida dali a poucos dias. Mais precisamente em 15 dias, segundo artigo publicado na Gazeta de Notícias de 04 de abril de 1905.

Faz-se necessário, neste ponto, um esclarecimento para quem não tem proximidade com a arte da luteria sobre o significado do ateliê para o construtor de instrumentos de arte. Mais do que o seu ambiente de trabalho, trata-se de um espaço feito à sua imagem e semelhança. Não só boa parte das ferramentas e dispositivos é construída por ele, mas a própria disposição de todo esse material no laboratório é absolutamente pessoal. Soma-se a isso, no caso de Couceiro, o que devia significar para ele, como realização pessoal, aquela loja onde trabalhou por quase 30 anos e que transformara em ponto de referência da música carioca.

Diante de tão medonha notícia, Couceiro consegue uma entrevista com o poderoso prefeito, mas fracassa no intuito de fazê-lo voltar atrás e mesmo em conseguir prazo maior para uma mudança de endereço e no dia 3 de abril de 1905 sai de sua casa, vai ao cemitério de São Francisco Xavier (TABORDA, 2016, p.320) e se mata com um tiro na cabeça. A trágica notícia é veiculada em vários jornais cariocas no dia seguinte: A União, Correio da Manhã, Gazeta de Notícias, O Fluminense, O Paiz. O Correio da Manhã publicou, no dia 04 de abril de 1905, uma crônica, cujo seguinte trecho vale a pena ser reproduzido:

⁴⁴ Miguel Milano em *Heróis Brasileiros*, citado por Folco Masucci em *Anedotas Históricas Brasileiras*, Editora Adanee, 1947.

⁴⁵ *Correio da Manhã* de 04 de abril de 1905.

Chamava-se João dos Santos Couceiro. Conhecem? Sim, quem não conhecia no Rio de Janeiro o honrado negociante da Rua da Carioca, o professor querido do bandolim. Pois foi ele, Santos Couceiro, que desapareceu hontem do número dos vivos. As causas, vamos relatal-as. Há longos anos, J.S.C., era estabelecido à rua citada, com fábrica de bandolim, cítaras e outros instrumentos de corda. O negócio prosperava, a reputação da casa estava feita e o proprietário rodeado do carinho dos seus e de discípulos extremosos, [...] intimou-o a Prefeitura a se mudar imediatamente. Era um grande transtorno para a vida comercial de sua casa esta ordem da municipalidade que não admite outra cousa além de sua vontade soberana, que se dobra, porém, quando uma rameira aposentada indica o que fazer. [...] Certo de que não lhe seria negada prorrogação de prazo, o Sr. João dos Santos Couceiro dirigiu-se ao Dr. Passos. Recebeu-o este pouco cortesmente, negou-se a ouvir-o e, cruelmente, apontou-lhe a porta da rua, declarando que ia mandar destelhar a casa. Imaginem o abalo que esta ameaça causou no ânimo do comerciante. Jamais habituado a lutar contra os poderosos. Inútil seria voltar à carga. O Dr. Passos, estava certo, não mais o atenderia. Mostrava-se inflexível, duro, couraçado na sua cruel resolução. E a Labat, a famosa Labat? Sim, esta conseguia o que desejava, porque é sabido que acima do prefeito está a vontade da velha francesa aposentada das lutas da galanteria e presa ao Sr. Passos como a ostra ao rochedo.

Couceiro protagonizou um embate, um choque de ideias que, de resto, deve ter sido bem comum naquele fim de século, bastando considerar a visão de um dos nossos maiores analistas sociais, Machado de Assis, que, através de *O Alienista*, nos dá sua visão daquele conturbado momento histórico brasileiro. Em seu estudo *O Terror do Positivo: O Alienista e o Positivismo Comteano*, Elton Corbanezi escreve:

De fato, o movimento dos enunciados do Dr. Simão Bacamarte permite perceber o significativo ceticismo do escritor brasileiro diante de um mundo que se despede e outro que chega enraizado no primado iluminista da razão: basta notar que, em *O alienista*, se descreve um país colonial em seus hábitos, no qual se introduz, todavia, a novidade do mundo moderno da ciência, cuja função, depreendida do papel do protagonista, seria a modernização e a civilização dos hábitos sociais. Com um pé no passado e o olhar no futuro, Machado de Assis percebe, de maneira perspicaz, que os valores de um mundo não são os do outro (CORBANESE, 2015, p.214).

A queda de braço entre o político poderoso e o artista inovador foi ganha pelo primeiro. E, em boa parte, por causa do desaparecimento desse importante personagem da música brasileira, temos como resultado, hoje em dia, uma luteria nacional ainda em busca de identidade (DANTAS-BARRETO, 2018).

Fato semelhante e que pode ser considerado um precedente histórico foi o desaparecimento do lutiê Gian Paolo Maggini (Botticino, 1580 – Brescia 1630/32) que por volta de 1630/32 sucumbiu a uma epidemia de peste que se abateu sobre a

cidade de Brescia, principal concorrente de Cremona à época, deixando a luteria daquela importante cidade sem liderança (BEARE, 1995, p.9).

Pelo que nos indicam os anúncios publicitários, seu filho Alfredo dos Santos Couceiro (1884-1960)⁴⁶ continuou com a loja paterna nos números 55 e, depois, 65 da mesma rua (fig. 36), porém com enfoque comercial diferente. Dava mais ênfase a pianos pneumáticos, rolos perfurados para estes pianos, pianos elétricos, etc. A frase “Grande fábrica de violinos e bandolins” aparece em letras pequenas num canto dos anúncios⁴⁷.

MUSICA PARA PIANOS, E PNEUMATICOS
MUSICAL-ROLL

Antes de comprardes qualquer musica para pianos-pneumaticos, deveis examinar a de nossa fabricação que não TEME CONFRONTO, além de presidir o maximo CUIDADO na sua CONFECCÃO e REVISÃO, o FREÇO é CONVIDATIVO e muito menor do que das que são IMPORTADAS.
O nosso MUSICAL-ROLL é o idéal para os pianistas-pneumaticos, confecção de primeira ordem e ES-CRUPULOSA REVISÃO.
Regamos aos Srs. amadores não comprarem musicas perforadas sem se inteirarem dos nossos preços.
Grande successo: Schottisch da Viuva Alegre, Democratico-tango, Valsa de Amor de Cremieux, e outras que vendemos pelo preço de 1\$500 até 5\$400 a mais cara.



Ninguem deve comprar pianos-pneumaticos sem examinar, tocar ou ouvir os celebres pianos Angelus-Emerson, maravilha em me-chanica, o idéal dos amadores e artistas.
Unicos pianos que têm a celebre alavanca de phrasear e os tubos conductores de ar são de alluminio e não de borracha.
Prevenimos aos Srs. amadores de pianos-pneumaticos que para bem ser-vil-os em Concertos, acha-se á sua dis-posição em nossa casa o Sr. Valentim, ex-chefe das officinas da Casa Suigon.

Concertam-se pianos de qualquer auctor, preços modicos.

Unico deposito dos afamados Pianos: "Knabe-Angelus" e "Emerson-Angelus" e Agente dos celebres Pianos Knabe.
Grande fabrica de Violinos, Ban-dolins, etc.

The New 88 Note
ANGELUS PLAYER PIANO
ALFREDO DOS SANTOS COUCEIRO
A' RABECA DE OURO
RUA DA CARIOCA, 65 --- RIO DE JANEIRO

⁴⁶ Taborda em op. cit. informa que Alfredo dos Santos Couceiro nasceu a 3 de agosto de 1889. Azevedo em op. cit. informa 3 de agosto de 1884 como data de nascimento e 1960 como ano da morte.

⁴⁷ Adriana Couceiro, neta de Alfredo, nos informou através de e-mail datado de 04.07.2018 que seu avô não era lutiê: “Em 04.07.2018 14:26, Adriana Couceiro escreveu: Caro Senhor, Entendo o seu interesse no assunto, mas não há como acrescentar ao pouco que há realmente. Como lhe disse anteriormente, meu avô, Alfredo, não construía instrumentos, não era luthier, apenas fez ajudar ao pai nos negócios de forma comercial, inclusive na loja. Bem como, não há como falar se Alfredo, funcionário público (não era pessoa pública), que viveu em outros lugares, continuou e por quanto tempo na loja após a morte de João”.

MUSICAS PERFEITAS PARA TODAS AS MARCAS DE PIANOS PNEUMATICOS
 MUSICAL-ROLL



São as musicas mais baratas, pois custam 15000 até 60000, são fabricadas em papel de linho e não têm faltas de notas, em vista da esmerada revisão.

Peditos aos Exms. amadores virem escutar, examinar, embora não comprem, pois temos pessoal habilitado para mostrá-las.

Musicas de successo: Roberto, polka, Saudades de Yará, polka, Deixa de enroucação, tango, Viva alegre, quadrilha, Chemin d'Amour valsa, e muitas outras. Tudo ao preço de 25, 35 e 45000 que em qualquer casa custa 55, 85 e 125.

Pegam catalogos

Ninguém deve comprar pianos pneumáticos sem examinar, tocar, ouvir os celebres e afamados Pianos Emerson Angelus maravilha em mecânica o ideal dos amadores e artistas. Unicos que tem a celebre alavanca de Phrasear, e os tubos conductores de ar são de allumínio e não de borracha, porque, na época actual de calor, a borracha estala.

The New 88 Note
ANGELUS PLAYER PIANO
 Alfredo dos Santos Couceiro -- Grande fabrica de musicas per uradas e instrumentos de cordas -- RUA DA CARIOCA, 55, Rio de Janeiro.

Figura 53: Anúncios de Alfredo dos Santos Couceiro (Rua da Carioca, números 65 e 55). Fonte: Almanak Laemmert

A Rabeca de Ouro, acreditamos, reabriu em 1906, fim da gestão Passos, ou no ano seguinte, e teve curta duração, pois em 1912 a Casa Nunes, famoso estabelecimento comercial carioca que vendia móveis e material de decoração estabeleceu-se na Rua da Carioca, 65/67 e lá ficou até sua expropriação em 1969. Em 1973 o prédio foi demolido (DECOURT, 2018).



Figura 54: Casa Nunes (DECOURT, 2018).

Na figura anterior podemos ver a citada Casa Nunes poucos dias antes de sua demolição.

É curioso constatar que, em outro momento da história do Rio de Janeiro, demolições modernizadoras prejudicaram as atividades de outro grande lutiê carioca. Desta vez foi o imigrante Enrico Zottolo, que aqui chegou em 1925, proveniente da Itália, onde, quando muito jovem, tocou bandolim. Em artigo publicado na revista *Manchete* de abril de 1970 (p. 100), a articulista Maria Teresa dal Moro escreveu: “Quando arrancarem o coração da Lapa, nas próximas demolições determinadas pela renovação urbanística, a única *liuteria* do Rio de Janeiro desaparecerá dali (...)”. Sabe-se que Zottolo ainda trabalhou por mais alguns anos, mas não deixa de ser significativa a notícia de mais um lutiê prejudicado ou pelo menos incomodado pelas modificações urbanas no Rio de Janeiro.

Assim, com o desaparecimento de João dos Santos Couceiro, com apenas 55/57 anos de idade perdia a música brasileira um grande nome, aquele que, como depositário de conhecimentos e experiência na arte *stradivariana*, estava em condições de fazer uma ponte consistente entre o século XIX e XX no campo da luteria brasileira.

Capítulo 3 - Violino imperial: análise organológica de um sobrevivente

Construído por Pedro José Gomes Braga no Rio de Janeiro entre os anos de 1852 e 1861, pertenceu ao violinista carioca Lauro Xavier, está em ótimo estado de conservação e pode ser considerado uma verdadeira relíquia da arte brasileira, não só por representar um período praticamente desconhecido e precoce de esplendor da nossa luteria, mas também pela sua qualidade artística.

Trata-se de um violino de medidas e estrutura contemporâneas, vale dizer de concepção atual: braço encaixado no corpo do violino (caixa harmônica) e não colado às faixas (ilhargas), com pinos metálicos no bloco superior para fixá-lo como nos violinos barrocos; diapasão do braço de 13 cm e da caixa harmônica de 19,5cm. O tampo frontal em abeto (*picea abies*) com anéis anuais ou “veios” da madeira largos (2 mm aprox.); tampo posterior de uma só peça, faixas e braço em ácer (*acer pseudoplatanus*), com ondulações estreitas e de média profundidade. Ambas as madeiras são tradicionais. O braço ainda é original e toda a estrutura encontra-se em ótimo estado de conservação, notando-se apenas uma rachadura no tampo frontal, no lado esquerdo superior, que aparenta ter sido reparada há muito tempo.

Os orifícios das cravelhas foram retificados, indicando que, mesmo aparentando pouco ou nenhum uso nos últimos anos, em época anterior o violino foi bastante utilizado.

O verniz misto (álcool e óleo) é um dos pontos altos do violino: de um belo marrom-avermelhado sobre uma base “ouro-velho”, com ótima transparência e estado de conservação, apesar de no tempo posterior apresentar indícios de ter sido removido parcialmente.

Muito já foi escrito sobre os supostos segredos de receitas para a preparação de vernizes, sobretudo daqueles dos grandes nomes do passado da luteria europeia. Não se chegou a nenhuma conclusão cientificamente comprovada no que concerne à totalidade dos ingredientes utilizados nem ao método exato de aplicação do mesmo. Algumas características bem concretas são definidoras de um bom verniz, como, por exemplo, a transparência, cor, espessura e elasticidade, além de boa resistência ao desgaste. O verniz da peça aqui estudada pode ser considerado de ótima qualidade em todos os aspectos citados anteriormente.

Três pontos são fundamentais para a análise do trabalho do lutiê no que concerne à técnica escultórica propriamente dita, sendo procedimentos que requerem específicos conhecimentos da forma e considerável habilidade manual.

São eles: o encaixe do filete, a escultura da voluta e o corte dos *efes*. Seguindo a mesma ordem, analisemos um por um.

A *filetatura* nos instrumentos da família do violino tem a dupla função de fortalecer os tampos harmônicos e ornamentá-los. O filete, constituído de três partes de madeira, deve ser encaixado em canal previamente escavado em ambos os tampos, o frontal e o posterior, de modo que não se note nenhuma lacuna na cavidade anteriormente escavada. A largura e a profundidade do canal devem seguir medidas determinadas.



Figura 55: imagem frontal do violino de Gomes Braga. Fonte: Saulo Dantas-Barreto



Figura 56: imagem posterior do violino de Gomes Braga. Fonte: Saulo Dantas-Barreto

Vera e própria escultura, a voluta que tradicionalmente adorna a parte superior do braço dos violinos e seus congêneres tem função ornamental e é por muitos considerada marca característica de cada artista. A do violino em questão é de tamanho reduzido e entalhada com precisão e delicadeza. Aliás, as dimensões discretas da voluta, juntamente com o belo trabalho de acabamento realizado na parte do braço onde este se encaixa no corpo do instrumento, conferem leveza e graça especiais ao violino e podem ser consideradas, ao lado da altura reduzida das faixas, como características principais da peça estudada.



Figura 57: detalhe dos furos harmônicos do violino de Gomes Braga. Fonte: Saulo Dantas-Barreto

Por fim, o corte dos furos harmônicos (*efes*) foi executado com destreza, indicando bom domínio da técnica de corte e acabamento de madeira de densidade irregular. O abeto normalmente utilizado na confecção dos tampos frontais tem essa característica de alternância de partes tenras e rijas.

Pode-se ver na parte inferior esquerda do tampo frontal o desgaste causado pelo uso do instrumento sem a queixeira. Como citado anteriormente, o uso da queixeira só se popularizou bem depois de sua invenção, por volta de 1820, pelo violinista alemão Ludwig Spohr. Certamente na época da construção do nosso violino esse acessório ainda não era utilizado em muitas partes do mundo.

A etiqueta impressa e de dimensões reduzidas foi aposta no interior da caixa harmônica e pode ser vista através do “efe” esquerdo (localização tradicional). Não foi datada, mas nos dá as seguintes informações: nome do lutiê: Pedro José

Gomes Braga, (grafado na etiqueta “Jozé”, assim como as palavras “depozito” e “Muzica”, também grafadas com z); lugar de construção: Rio de Janeiro; endereço: Rua de S. Pedro, 116; e a frase: “Com depozito de instrumentos [...] e Muzica de Buffet, Crampon”.

3.1 - A datação histórica

A datação histórica do violino é possível com bastante exatidão graças à conjugação de dados de dois documentos: 1º - a etiqueta do instrumento que traz, como vimos, a inscrição “com depozito...” (ver Fig. 58); 2º - os anúncios de Pedro José Gomes Braga no *Almanak Laemmert*, onde aparece a mesma frase datam de 1852 até 1861, período em que o instrumento foi certamente confeccionado.

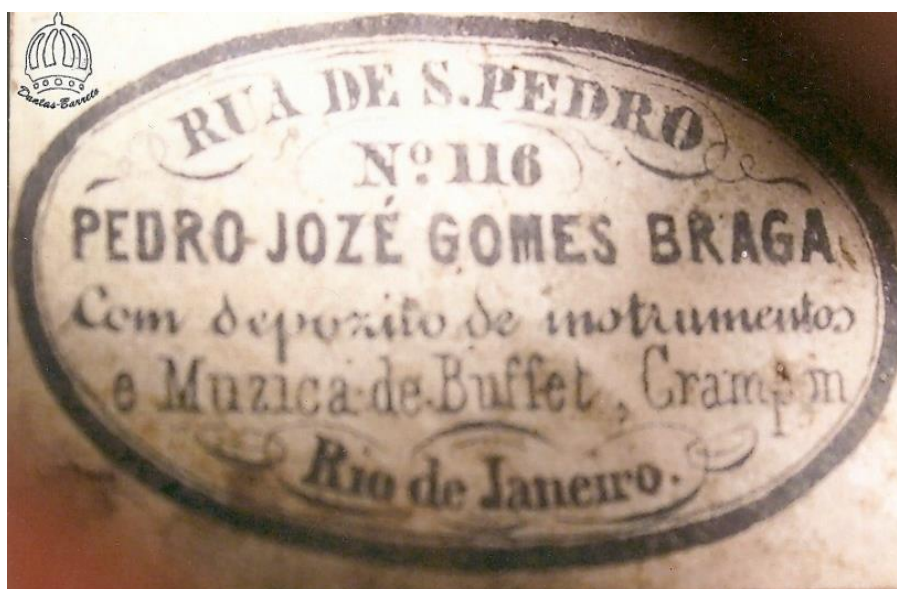


Figura 58: Etiqueta do violino de Gomes Braga. Fonte: Saulo Dantas-Barreto.

Supondo que Gomes Braga tenha utilizado etiquetas com a palavra único, que aparece apenas nos anúncios de 1856 até 1861, conclui-se que é mais provável o violino ter sido construído no período 1852/1855, quando ele ainda não era o único representante da marca francesa no Rio de Janeiro (ver Lista nº3), o que conferiria a respeitável idade de 165 a 168 anos ao violino em questão (em 2020).

Como foi dito no capítulo anterior, o braço do instrumento ainda é original e foi confeccionado dentro dos padrões atuais (diapasão de 13 cm). Isso nos indica que havia boa comunicação entre os lutiês daqui e os da Europa, pois não fazia

muito que no Velho Continente os instrumentos dessa família ainda eram fabricados na forma barroca.

3.2 – A qualidade da luteria oitocentista, uma possível explicação para o seu desaparecimento e o significado do violino Gomes Braga

Os dados aqui apresentados nos indicam que havia construção de instrumentos da família do violino no Brasil do século XIX e que esta luteria era de qualidade. O violino de Gomes Braga e os anúncios de João dos Santos Couceiro são provas definitivas disso: “Com fabrica de rabecas, violoncellos, contrabaixos e arcos, violões (...) vende cordas para todos os instrumentos”. Estes aparecem no *Laemmert* a partir de 1877. Mas, como vimos a partir de 1872 esse lutiê de origem portuguesa já construía violinos no Rio de Janeiro.

É importante lembrar que desde 1844, com o gabinete Alves Branco, começou certo protecionismo na política econômica do governo que visava a beneficiar a indústria nacional. As tarifas alfandegárias subiram para 30-60%, antes tinham baixado dos 24% *ad-valorem* iniciais para 15%.

Essa nova política tarifária visava ao aumento da arrecadação aduaneira e, com isso, equilibrar as contas do estado já que a balança comercial apresentava déficit e o orçamento do governo dependia basicamente dos impostos. O imposto territorial não era cobrado e a própria arrecadação fiscal era imperfeita.

Os instrumentos europeus continuavam a entrar no país, porém com custos maiores. Essas circunstâncias ajudaram os construtores de instrumentos musicais no Brasil.

Nelson Werneck Sodré, em *Formação Histórica do Brasil*, às páginas 254 e 255, apesar de admitir que a tarifa de 15% “Era uma desproteção total”, afirma, mais adiante, que “Falar em protecionismo em 1844, era mencionar o abstrato: não havia o que proteger, nem, concretamente, a intenção de proteger.” Isto porque não havia uma “indústria nacional” e, sobretudo, não interessava à classe dominante, ligada à exportação e que controlava o aparelho do Estado, que a principal fonte de recursos públicos fosse essa atividade (como seria natural); portanto, para aumentar a arrecadação do Estado restava taxar mais pesadamente a importação. Em resumo, mesmo que não tenha havido intenção de proteger os produtos daqui, em alguma medida este efeito ocorreu.

Não se pode afirmar que os instrumentos construídos aqui eram mais ou menos considerados do que os importados da Europa. Pelos dados apresentados conclui-se que, pelo menos, os violinos, violoncelos, violões e pianos nacionais representavam uma boa parte do instrumental utilizado no Brasil de antanho.

A existência desse violino comprova que Gomes Braga e seus colegas construíam também instrumentos de corda e arco e não só violões.

Estudos como *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*, da Dr.^a Márcia Taborda, por estarem mais focados na história do violão, que certamente era e é o cordofone mais fabricado no Brasil, podem nos dar a ideia de que, dos instrumentos de corda, só a viola de arame e a francesa (esta correspondente ao violão atual), eram aqui construídos.

Que se fabricassem instrumentos musicais no Brasil dos séculos XVI, XVII e XVIII, período em que importá-los era problemático, é algo fácil de supor. Não há dúvida de que em muitas vilas, lugarejos e até cidades da então colônia e mesmo em tempos posteriores, ou se construíam os instrumentos ou não se poderia tê-los. Com exceção de poucos abastados: “Os ricos e os padres importavam da Europa música escrita e instrumentos” (MARIZ, 2008, p. 12).

Acontece que a situação no século XIX era muito diferente: temos um Rio de Janeiro sede do Império português e depois capital do Império do Brasil, com um grande porto internacional que a colocava em contato com o mundo. Uma cidade que se modernizava rapidamente. Tornara-se possível e mesmo relativamente fácil a importação de qualquer produto europeu ou de outra parte do globo.

Do lado europeu, o momento é aquele da história do violino em que os lutiês já o tinham adaptado às exigências da música clássico-romântica (ou pós-barroca) e o surgimento de fábricas de instrumentos (na verdade grandes ateliês onde as peças eram manufaturadas), deu possibilidades à Europa de difundir este novo instrumento pelo mundo, pois começou a haver excedente na produção do Velho Continente. Não esqueçamos de que praticamente todo o instrumental dos séculos anteriores ao século XIX foi modificado com o objetivo de adaptá-lo às novas exigências da música da época e que a partir da primeira metade do século XIX, aproximadamente, os instrumentos já eram construídos segundo a nova concepção.

Não se sabe ao certo quando começou a transformação barroco-contemporâneo, cuja principal característica é o aumento da inclinação do braço em relação à caixa harmônica. Parece que numa fase intermediária o braço original foi

conservado e modificada a sua posição; posteriormente passou-se à troca do mesmo mantendo-se o conjunto caixa de cravelhas-voluta, operação chamada de “inesto”. Nestes casos o bloco superior quase sempre era trocado, ficando o instrumento ainda menos original.

Portanto, é um momento em que construir instrumentos por aqui não era só uma questão de, por assim dizer, suprir uma necessidade básica, de suprir a absoluta falta, mas sim de construí-los bem! Pelo menos tão bem quanto os europeus aqui vendidos. Isto vale principalmente para violinos, violas e violoncelos, pois sendo de construção mais complexa do que os violões, não havia a possibilidade de obtê-los com um mínimo de qualidade, a não ser que fossem feitos por lutiês especializados. Não queremos dizer com isso que seja fácil construir violões, mas sim que um construtor de instrumentos, com conhecimentos básicos de luteria, pode confeccioná-los de maneira que funcionem minimamente bem. No caso do violino isto não é possível.

O violino de Gomes Braga é uma prova cabal dessa qualidade resultante inclusive da concorrência com os importados. E vale lembrar que ele não estava só. Encontram-se mais de 30 lutiês no *Almanak Laemmert* entre os anos de 1844 e 1889. Quantos não anunciaram nesse veículo?

A seguir, gráfico demonstrativo dos lutiês do Rio de Janeiro que anunciaram por mais tempo no *Almanak Laemmert*. No eixo horizontal está representado o tempo de duração dos anúncios em anos e no eixo vertical o nome dos profissionais (Fonte: *Almanak Laemmert*).

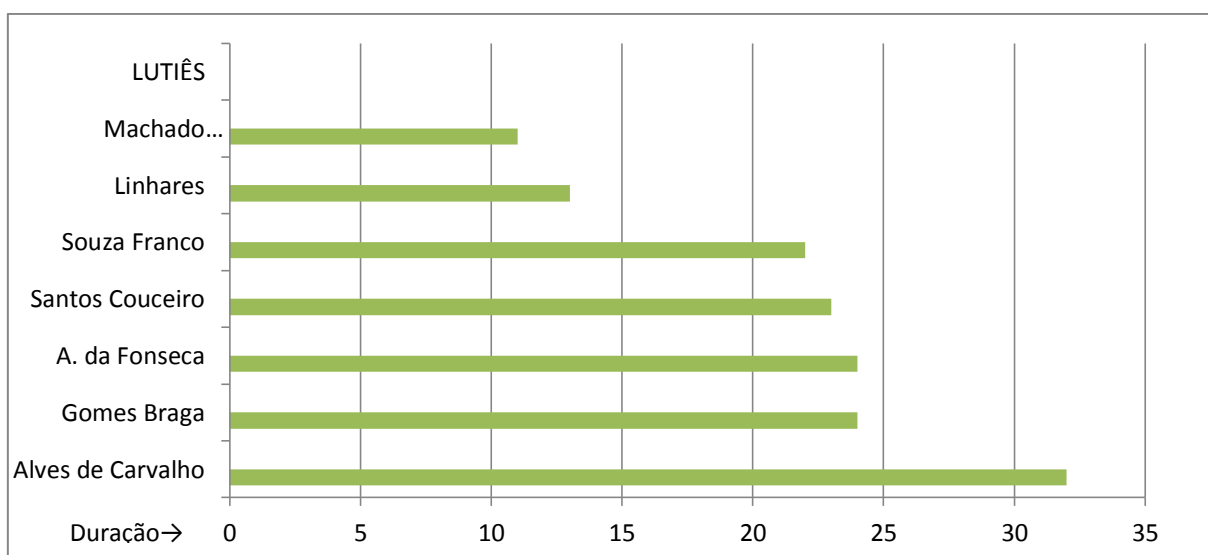


Figura 59: Lutiês que anunciaram no *Almanak Laemmert*.

Entre os quatro que mais divulgaram seus nomes naquele importante veículo midiático da segunda metade do século XIX estão Gomes Braga e Santos Couceiro. A respeito dos outros dois, A. de Carvalho e A. da Fonseca, nada mais pudemos apurar.

Discorrer sobre a credibilidade que tem (ou não) a luteria brasileira junto a instrumentistas brasileiros e estrangeiros hoje em dia foge aos objetivos do presente estudo. Porém, é certo que há 150 anos havia quantidade e qualidade na confecção de violinos por aqui e, portanto, havia ambiente favorável para tal.

Apresentamos, a seguir, lista completa de lutiês e fabricantes de instrumentos de cordas em geral que anunciaram no Almanak Laemmert, de 1844 até 1889. Em **negrito** e *itálico* o nome de Gomes Braga e de seu sucessor e o de Santos Couceiro. Obs: os nomes repetidos indicam mudança de endereço ou de seção.

<u>Nome</u>	<u>Endereço</u>	<u>Período</u>	<u>Seção</u>
Manoel José de Lima	Rua de s. Pedro, 91	1845	Violeiros
Antonio Machado Lourenço	Rua dos Latoeiros, 69	1845	Violeiros
“	R. de S. Pedro, 91	1846 a 1853	Violeiros
“	Rua de S. Pedro, 109	1854 a 1855	Violeiros
José Alves de Carvalho	Rua de S. Joaquim, 50	1845 a 1849	Violeiros
“	Rua de S. Joaquim, 52	1850 a 1851	Violeiros
“	Rua de S. Joaquim, 42	1852 a 1876	Violeiros
Manoel Mattos Guimarães	Rua de S. Pedro, 132	1846 a 1848	Violeiros
<i>Pedro José Gomes Braga</i>	<i>Rua de S. Pedro, 116</i>	<i>1846 a 1864</i>	<i>Violeiros</i>
“	“	<i>1849 a 1853</i>	<i>Fáb. de</i>
Pianos			
“	“	<i>1851 a 1863</i>	<i>Loj. de inst. e Música</i>
“	“	<i>1852 a 1864</i>	<i>Fáb. de Inst. e Música</i>

José Moreira Dias Braga	“	1868 a 1870	Violeiros
Clemente da Costa Dias	Rua da Prainha, 50	1847	Violeiros
Antonio José de Sampaio	Rua de S. Joaquim, 21	1848	Violeiros
Manoel Antonio da Silva	Rua de S. Joaquim, 37	1850 a 1851	Violeiros
Custódio José Teixeira Paula	Rua de S. Joaquim, 37	1852 a 1856(-1853)	“
João Pedro Alves da Fonseca	Rua de São Pedro, 98	1854	Violeiros
“	“	1852 a 1858	Fáb. de Inst. de Música
“	R. de S. Joaquim, 26	1855 a 1877(-1859)	Violeiros
“	R. do Sem. Pompeu, 29	1878	Violeiros
Cazal & Brazão	Rua de S. Pedro, 108	1856 até 1858	Violeiros
José Duarte Cazal	“	1859 1860	Violeiros
José de Barros Casal	“	1861 até 1867	Violeiros
João Vieira Brazão	Rua de S. Joaquim, 7	1866 até 1869	Violeiros
Joaquim Carneiro da Silva	Rua de S. Pedro, 109	1856 até 1857	Violeiros
Manoel José dos Santos	Rua de S. Joaquim, 53	1856 até 1857	Violeiros
Manoel Alves da Costa	Rua de S. Joaquim, 37	1857 até 1863	Violeiros
Manoel Alves de Paula Costa	“	1864 até 1889	Violeiros
Antonio de Souza Franco	Rua do Sabão, 193	1865 até 1870	Violeiros
“	R. do Gal. Camara, 193	1871 até 1874	Violeiros

Antonio de Souza Franco	R. do Gal. Camara, 175	1875 até 1886	Violeiros
Francisco P. de Abreu Macedo	Rua de S. Pedro, 108	1868	Violeiros
Francisco Machado Linhares	Rua de S. Pedro, 108	1869 até 1872	Violeiros
Francisco Fernandes Farinha	Rua de S. Joaquim, 35	1870 até 1875	Violeiros
“	R. dos Andradas, 93	1881 até 1889 (-1883/84)	Violeiros
J. J. Rodrigues Loureiro	Rua da Quitanda, 7 B	1872	Violeiros
José Pedro Gomes de Oliveira	Rua de S. Joaquim, 11	1874	Violeiros
Antonio Rodrigues da Costa	Rua de S. Joaquim, 11	1875	Violeiros
Manoel Machado Linhares	Rua de S. Pedro, 104	1875	Violeiros
“	Rua de S. Joaquim, 20	1876 até 1888	Violeiros
M. M. Linhares & Andrade	R. S. Franc. de Assis, 92	1889	Violeiros
Eduardo Reilly, Soares & C	R. do General Camara, 23	1876	Violeiros
Vieira de Carvalho & Azevedo	R. de Theophilo Ottoni, 88	1876	Violeiros
João dos Santos			
Couceiro	Rua da Carioca, 44	1877 até 1889	Violeiros
José Raphael da Costa	Rua de S. Joaquim, 26	1879 até 1886	Violeiros

Balthazar Alves	Rua de S. Joaquim, 42	1878 até 1886	Violeiros
Alfredo S. de Matos	Rua de S. Joaquim, 26	1887 até 1889	Violeiros

Num cálculo hipotético, considerando que dos trinta e três lutiês que anunciaram no *Almanak* de 1844 até 1889, apenas um terço deste total (onze profissionais) fabricou violinos, violas e violoncelos, e que cada um desses tivesse uma produção média de apenas cinco instrumentos por ano durante um período de dez anos (média aproximada dos anúncios dos violeiros), obtemos o seguinte resultado: 550 instrumentos de corda e arco teriam sido fabricados somente na cidade do Rio de Janeiro! É lógico pensar que a produção dos lutiês brasileiros no período tenha sido maior.

Comparemos esse resultado com outro dado baseado na produção estimada do já citado lutiê Antonio Stradivari. Não se sabe ao certo quantos instrumentos construiu o mestre cremonense. As estimativas variam muito, de quinhentos a mil instrumentos, aproximadamente. Tomemos como base de cálculo a opinião da Professora Anna Puccianti da Escola Internacional de Luteria de Cremona que, em publicação de 1959⁴⁸, afirma que o grande lutiê teria construído quinhentos e quarenta violinos, cinquenta violoncelos e dez violas, perfazendo um total de seiscentos instrumentos. Levando em conta que ele trabalhou de 1666 até 1737 (os filhos Francesco e Omobono também eram lutiês), teremos seiscentos instrumentos em setenta e um anos, o equivalente a 8,4 instrumentos por ano. Portanto, a estimativa de 550 instrumentos construídos só no Rio de Janeiro entre os anos de 1844 e 1889 está, certamente, aquém da realidade.

Dito isto, a pergunta é inevitável: onde estão os violinos, violas e violoncelos brasileiros construídos no recorte histórico aqui estudado?

Uma possível explicação para o “desaparecimento” daqueles instrumentos é a seguinte: na verdade não desapareceram todos. É provável que, posteriormente ao período estudado, comerciantes de luteria e lutiês tenham removido as etiquetas originais de uma parte desse instrumental seguindo o

⁴⁸ PUCCIANTI, Anna. I Grandi Liutai Cremonesi, Antonio Stradivari. Cremona: Scuola Internazionale di Liuteria/Industria Grafica Editoriale Pizzorni, 1959.

raciocínio segundo o qual “é mais fácil vender um possível violino europeu do que um nacional”. É um raciocínio lógico para um comerciante de um país onde até hoje se supervaloriza qualquer produto importado, porém abominável sob qualquer ponto de vista. Esta hipótese tem alto grau de verossimilidade por tratar-se de prática há muito conhecida na luteria brasileira e que perdura até nossos dias.

Não acreditamos na pura e simples destruição pelo tempo de toda a produção de violinos e afins construídos nos oitocentos. Em primeiro lugar porque esses violinos eram tão resistentes quanto qualquer instrumento fabricado na Europa, pois a mesma madeira era utilizada e a técnica de construção era equivalente, senão igual. Existem centenas (pelo menos) de violinos e afins fabricados no século XVIII que ainda funcionam e milhares fabricados no século XIX na Europa que até hoje são utilizados. Mesmo levando em conta a falta de consideração por bens históricos, objetos antigos (muitas vezes confundidos com objetos velhos) e a falta de costume de conservação do antigo que existe entre nós e admitindo que, por conta disso, a metade daquele total tenha sido destruída, mesmo assim deveríamos ter conhecimento da existência de pelo menos cerca de duzentos instrumentos.

Em segundo lugar, porque bons instrumentos sempre foram bem cuidados pelos bons instrumentistas, e estes o Brasil sempre os teve. Não é plausível crer que um músico como o compositor Leopoldo Miguez, que aparece na secção *Professores de Música* (“rabeca, piano, composição e estylo”) nos anos de 1887 até 1889, figura atuante que também se ocupou de crítica musical publicando com Arthur Napoleão a *Revista Musical e de Bellas-Artes*, não ensinasse a seus alunos os cuidados básicos com os instrumentos; e, juntamente com ele, seus colegas.

Francisco Manoel da Silva (1795-1865), aluno de José Maurício Nunes Garcia, além de compositor e professor de música, era violoncelista. Em 1825, requereu o lugar de 2º violoncelo na Capela Real⁴⁹. Esses músicos certamente respeitavam e tinham motivos para conservarem os instrumentos que utilizavam. Convém lembrar também que, importados ou não, violões, violinos, violas e

⁴⁹ Guilherme de Mello (1947, 217) nos informa de episódio interessante ocorrido nessa época: “Pertencia Francisco Manuel, nesse tempo, à orquestra da real câmara, cujo mestre era Marcos Portugal, que, invejoso de seus grandes progressos musicais e cioso dele ser discípulo de Neukomm, seu rival, e ainda para roubar ao jovem compositor o tempo de suas produções, tirou-o do violoncelo, de que era um exímio executor, e passou-o para o violino, ameaçando despedi-lo se não mostrasse muita aplicação.”

violoncelos sempre foram objetos custosos. Em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, Mário de Andrade cita um documento paulista do século XVII onde aparece o valor atribuído em inventário ao instrumento do bandeirante Sebastião Paes de Barros: “Em 1688 surge uma viola avaliada em dois mil réis, preço enorme para o tempo. E, caso curioso, esta guitarra pertenceu a um dos mais notáveis bandeirantes do século XVII” (apud CAMPOS, 2005 p. viii).

Em seu estudo *O Florão mais belo do Brasil: O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro 1841-1865*, Janaina Giroto (2007, p. 228) defende a ideia de que a anexação do Conservatório à Academia Imperial de Belas Artes fracassou porque “não conseguiu criar uma nova instituição a partir das duas já existentes”, devido, inclusive, “à especificidade de cada arte” e à diferença dos custos: “uma flauta é bem mais cara que tintas, mas não se compra uma flauta ou piano a cada nova peça” (p. 229). Não foi possível verificar os preços de flautas e violinos naquela época, mas podemos, certamente, afirmar que um violino e um violoncelo custavam bem mais que tintas.

Encontramos alusão ao custo elevado de instrumentos musicais no completo estudo da Dr.^a Lenita Mendes Nogueira (2001) sobre a música na cidade de Campinas durante o final do século XIX ao discorrer sobre o laborioso Maestro campineiro Santana Gomes: “Seu trabalho estava fortemente atrelado a uma demanda social e ao gosto do público que o sustentava, mas enfrentava dificuldades de outra ordem para a realização de seu trabalho: a dificuldade de adquirir instrumentos e partituras (...)” (p. 15, grifo nosso).

O violino de Gomes Braga é remanescente de um período bem preciso da história brasileira: havia um ambiente favorável à prática e ao desenvolvimento das Belas-Artes.

Por se tratar de período de formação do Estado brasileiro (o Segundo Reinado), momento fundador de um modelo de nacionalidade, no dizer de Schwarcz (2000), via-se a elite política e o próprio chefe do estado (D. Pedro II) empenhados no desenvolvimento das artes em geral. Schwarcz, discorrendo sobre a atuação do Imperador e do Instituto Histórico e Geográfico Nacional, conclui: D. Pedro e a elite política da corte se preocupavam, dessa maneira, com o registro e a perpetuação de

uma certa memória, mas também com a consolidação de um projeto romântico⁵⁰, para a conformação de uma cultura “genuinamente nacional” (p. 127).

Falamos de um ambiente cultural que gerou Carlos Gomes, Pedro Américo, Henrique Oswald, Machado de Assis, Rui Barbosa, Joaquim Nabuco, José de Alencar, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, só para citar alguns nomes. Uma época em que havia espaço até para quem construísse os muito tradicionais pianos “de jacarandá, tendo a taboa da harmonia e o tympano de **madeira do paiz**” (grifo nosso) (RECORDAÇÕES, 1977), como fazia Jacob Schegel em 1861. Ou para um Mestre-de-Capela (Archangelo Fiorito) da imponente Capella Imperial, que recebia o reconhecimento pelo melhoramento de outro instrumento musical, o triângulo. Provas de que existia um notável grau de liberdade, inclusive para os artistas que se dedicavam à luteria, arte considerada nos dias de hoje como muito tradicionalista e pouco inovadora.

O caso de João dos Santos Couceiro é muito significativo: chegou a ser lutiê respeitado utilizando madeiras brasileiras e, ao mesmo tempo, promovendo inovações nos instrumentos, tais como uma barra harmônica de metal para violões, guitarras e bandolins. Segundo o que pudemos apurar, foi o primeiro artista brasileiro a representar o país em exposições internacionais e, certamente, o maior nome da luteria brasileira pós-Gomes Braga.

Conclusão

Pode-se concluir que o ambiente musical aqui estudado foi bastante propício ao aparecimento de artistas da luteria, seja daqueles que fabricavam pianos, violinos ou mesmo triângulos. No que se refere aos cordofones da família do violino (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), considerando-se que foram confeccionados, pelo menos em boa parte, com madeira tradicional europeia e, destarte, tão resistentes quanto qualquer outro bom instrumento europeu, deduz-se que não foram em sua totalidade destruídos, mas que tiveram sua autenticidade prejudicada ao lhes serem retiradas e/ ou trocadas as etiquetas. Estas, mesmo não sendo elementos de identificação únicos, somadas às particularidades construtivas

⁵⁰ “Romantismo” no sentido de estilo que permitia unir a universalidade da cultura e a especificidade da nação e, portanto, a suas características.

de cada instrumento, permitem conclusões definitivas sobre a autenticidade dos mesmos.

Outro aspecto a ser evidenciado da presença de uma *liuteria d'Arte* no meio musical carioca do século XIX é o seu significado comprobatório de um ambiente maduro e completo. Quantas grandes cidades brasileiras de hoje ainda não dispõem de bons lutiês? E quantos músicos de várias regiões do país precisam enviar seus instrumentos para consertos e reparos às poucas cidades que contam com ateliês de nível confiável? Certamente muitos.

A presença de um bom profissional da luteria numa comunidade indica mais amadurecimento do universo musical do que a presença de uma orquestra sinfônica.

Procuramos dar uma ideia da atividade dos lutiês no Brasil do século XIX e do ambiente musical da época, analisando os dados que temos à disposição atualmente. A conclusão principal é a de que a luteria brasileira tem mais tradição e qualidade do que se sabia e mesmo do que se supunha. Até a quantidade de referências documentais, apesar de pouco numerosas, é maior do que se esperava encontrar no começo desta pesquisa.

O instrumento apresentado como principal base documental desta pesquisa revela um passado de alto nível artístico de nossa luteria e pode ser utilizado como parâmetro no caso de futuras descobertas de violinos brasileiros, pelo menos para a identificação certa de outros violinos de Gomes Braga. A partir de agora temos uma importante bateria de referências confiáveis para isso: tipo de verniz, estilo de construção, modelo de caixa harmônica, modelo de *efes*, modelo de voluta, etiqueta deste autor e tantos outros detalhes construtivos. No total, apresentamos 34 nomes de lutiês praticamente esquecidos e seus respectivos endereços.

O violino aqui estudado representa uma ligação concreta com a luteria brasileira da metade do século XIX. Pela primeira vez temos condições de estabelecer uma conexão criando uma linha do tempo ininterrupta que parte de época anterior àquela de João dos Santos Couceiro (décadas de 1880 até 1905) e chega até nossos dias. Temos, desse modo, um período temporal de produção de instrumentos de corda e arco aumentado de cerca 40 anos, o que propicia maior e melhor compreensão da história e da evolução dessa delicada arte em território brasileiro.

Acreditamos que o conhecimento da história desses expoentes do mundo musical, o violino, a viola, o violoncelo e o contrabaixo é necessário para a educação do músico e, num sentido mais abrangente, para o entendimento da trajetória de nossa música como um todo. Afinal, trata-se de atividade artística imprescindível à existência da música instrumental de cordas, além dela mesma constituir, em seu aspecto escultórico-organológico, no caso da luteria de arte, uma atividade independente e de grande complexidade.

Referências

ACQUARONE, Francisco. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/Editora Paulo de Azevedo Ltda, c. 1946.

AGUIAR, Rafael Hofmeister de; TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. **DE GREGÓRIO DE MATOS REPENTISTA E OUTROS IMPROVISOS NA LITERATURA COLONIAL**. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 20, n. 50, p. 36, julho, 2019.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA PROVÍNCIA DE SÃO PAULO PARA O ANNO DE 1858. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado, 1982-83. Edição facsimilar.

ALMANAK DA PROVÍNCIA DE SÃO PAULO PARA 1873. Organizado e publicado por Antonio José Baptista de Luné e Paulo Delfino da Fonseca São Paulo: IMESP, 1985.⁵¹

ALMANAK LAEMMERT (Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro) 1844 – 1889. Disponível em <<http://www.crl.edu/content/almanak2.htm>>. Acessos entre 2007 e 2009.

ALMEIDA, Carlos de. **O Violino**. 1ª ed. Rio de Janeiro. Papelaria e Livraria Gomes Pereira, 1934.

AMORIM, Humberto. **As primeiras apresentações de violão em Pernambuco (1830-1850)**. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus, 2018. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5108/1975>>. Acesso em 21 jan. 2020.

ANDRADE, Mario de. **Compendio de História da Música**. 3ª ed. São Paulo: L. G. Editor, 1936.

ARCIDIACONO, Aurelio. **La Viola**, 1ª edição, Ancona. Edizioni Bèrben, 1974.

⁵¹ Edição Fac-similar obtida a partir de exemplar raríssimo propriedade do bibliófilo José Mindlin, acervo do arquiteiro Daniel Lombardi.

AUGUSTO, Antonio José. **A Questão Cavalier: Música e Sociedade no Império e na República (1846-1914)**. Rio de Janeiro: Ed. Folha Seca, 2010.

AULER, Guilherme. **O Imperador e os Artistas**. 1ª ed. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1955.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. **150 anos de Música no Brasil (1800-1950)**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

AZEVEDO, Octávio. **Os Couceiro, mestres conimbricenses da violaria**. Publicado em 5 mai. 2016. Disponível em <<http://guitarradecoimbra4.blogspot.com/2016/05/os-couceiro-mestres-conimbricenses-de.html>>. Acesso em 23 jun. 2018.

BAGATELLA, Antonio. **Regole per la costruzione de violini-viole-violoncelli e violoni**. Padova: G. Zanibon, 1782.

BARBOSA, Valdinha de Melo. **Iberê Gomes Grosso: Dois séculos de tradição musical na trajetória de um violoncelista**. Rio de Janeiro: SindMusi, 2005.

BARONCINI, Rodolfo. Il complesso di «violini»: diffusione, funzioni, struttura e «fortuna» di un assieme cinquecentesco poco noto. Revista de Musicología, v. 16, n. 6, del **XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones**, v. 6, p. 3369-3388, 1993. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/20796940?read-now=1&seq=4#page_scan_tab_contents>. Acesso em 06 dez. 2019.

BEARE, Charles. **Il ruolo di Guarneri del Gesù nella liuteria cremonese** (páginas 8-17) em Joseph Guarnerius “del Gesù”, 1ª edição, Cremona: Edizioni NLF, 1995.

BOTTESINI – LETTERS. Disponível em <<http://bottesini.com/letters>>. Acesso em 22 nov. 2008.

CALMON, Pedro. **História do Brasil**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.

CAMPOFIORITO, Quirino. **A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado 1850-1890**. São Paulo: Edições Pinakotheke, 1983.

CAMPOS, Wagner. **Uma Breve História do Violão**. São Paulo: SESC, 2005.

CARBONELL I CASTELL, Xavier. La música a la Seu. In: PASCUAL, Aina (coord.) **La Seu de Mallorca**. Palma de Mallorca: Palma, 1995, p. 321. Disponível em <http://catedraldemallorca.org/mediawiki/index.php?title=Porta_de_la_capella_de_les_Rel%C3%ADquies/ca>. Acesso em 15 jun. 2017.

CARMO, Francimar Lopes do. A tradução de: Classificacion Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: uma revision desde la perspectiva americana. 2015. 53 f., il. Monografia (Bacharelado em Letras – Tradução – Espanhol) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em <<http://https://bdm.unb.br/handle/10483/12748>>. Acesso em 23 de jun. 2018.

CARPEAUX, Otto Maria. **O Livro de Ouro da História da Música**, Da Idade Média ao Século XX. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della Musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)**. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CERQUEIRA, João. O Rio não é a cidade mais bonita do mundo. Disponível em <http://obviousmag.org/corte_e_costura/2015/o-rio-nao-e-a-cidade-mais-bonita-do-mundo.html>. Acesso em 10 dez. 2019.

COELHO, Edmundo Campos. **As Profissões Imperiais: Medicina, Engenharia e Advocacia no Rio de Janeiro (1822-1930)**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1999.

COLLECÇÃO CHRONOLOGICA DA LEGISLAÇÃO PORTUGUEZA. Compilada e anotada por José Justino de Andrade e Silva. Segunda Parte (1648-1656). Lisboa: Imprensa de F. X. De Souza, 1856. Disponível em <<https://www.worldcat.org/title/collecao-chronologica-da-legislacao-portuguesa/oclc/6217852>>.

COLLECÇÃO DAS LEIS DO IMPÉRIO DO BRAZIL DE 1829, Parte Primeira. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1877.

CORBANEZI, Elton. O terror do positivo: O alienista e o positivismo comteano. **Plural**, revista de estudos sociais – Universidade de São Paulo, v. 22 n. 1, p. 209-232, 2015.

DAL MORO, MARIA TERESA. **Com quantos paus se faz um violino**. Revista Manchete nº 940, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1970.

DANTAS-BARRETO, Saulo. **Sejamos corajosos como Mozart!** Revista cafecomluteria, n. 1, p. 7-11, 2018. Disponível em <<https://issuu.com/cafecomluteria/docs/revistacafeluteria.09.2018.finalpag>>. Acesso em 10 dez. 2018.

DANTAS-BARRETO, Saulo. **Lutherie brésilienne: Quand la « modernité » détruit l'avenir**. Revista da Association Franco-Européenne de l'Alto, 2019. Disponível em <<https://afeafrance.wixsite.com/violas/actualites-et-liens?fbclid=IwAR2HlrOKFehldjKvyR-Hzmq7UVYx-ZazU16Rcno1Twfk7eQyTrwNwWf-Fyo>> Acesso em 27 ago. 2018.

DAZZI, Camila Carneiro. **Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: Estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890)**. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006.

DECOURT, André. Casa Nunes – Últimos Dias – 1973. Disponível em <<http://www.rioquepassou.com.br/2018/03/15/casa-nunes-%E2%80%93-ultimos-dias-1973/>>. Acesso em 27 jun. 2018.

DIARIO OFFICIAL DO IMPERIO DO BRASIL. Disponível em <<http://www.historiar.net>>. Acesso em 16 mai 2010.

DINIZ, Jaime C. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Tomos I (1969), II (1971) e III (1979). Recife: Editora Universitária/UFPE.

DOCUMENTOS HISTÓRICOS (Mandados, Provisões, Doações, 1551-1625). Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Typ. Monroe, 1929.

DOURADO, Henrique Autran. **O Arco dos Instrumentos de Cordas**, 2ª ed. São Paulo: Edicon, 1999.

D. PEDRO II E A CULTURA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional (Ministério da Justiça), 1977.

DUPRAT, Régis. A Música na Bahia Colonial. **Revista de História**, ano XVI, v. XXX, n. 61. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1965.

DUPRAT, Régis (org.). **Enciclopédia da Música Brasileira Erudita**. São Paulo: Art Editora e Publifolha, 1955.

DUPRAT, Régis (org.), BALTAZAR, Carlos Alberto (coord. técnica). **Música do Brasil Colonial**. São Paulo/Ouro Preto: Museu da Inconfidência e Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

DUPRAT, Régis, TONI, Flávia Camargo, VOLPE, Maria Alice (org.). **Recitativo e Ária para José Mascarenhas**, São Paulo: Editora da USP, 2000.

ESTUDANTE, Paulo. Precocidade ibérica na contratação permanente do grupo instrumental em relação a outros países europeus. **Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra**, n. XXVII, p. 295-339. Disponível em <file:///C:/Users/Dell/Downloads/1833-5862-1-PB%20(2).pdf>. Acesso em 20 mar. 2016.

FIOL I MONSERRAT, Andreu (org.). **Seminários de Luteria Cidade de Felanitx**. [Programa]. Maiorca, Ilhas Baleares, 1993.

GANDOLFI, Riccardo. **Appunti Intorno Agli Strumenti ad Arco**. Firenze: Tipografia Galletti e Cocci, 1905.

GARBOGGINI, Flávia de Almeida Fábio. **Um álbum imaginário**: Insley Pacheco. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

GERSON, Brasil. **História das Ruas do Rio**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

GIROTTI DA SILVA, Janaina. **O Florão mais belo do Brasil**: O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro (1841-1865). Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

GOMES, Laurentino. **1808**. São Paulo: Planeta, 2007.

HENRIQUE, Luís. **Instrumentos Musicais**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

IBGE. Disponível em <<https://censo010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>>. Acesso em 10/04/2018.

JORNAL DO COMMERCIO. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_06&pesq=santos%20couceiro&pasta=ano%201876\edicao%2000008>. Acesso em 28 jun. 2018.

JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA. **Academia Brasileira de Música – Patronos**. Disponível em <<http://abmusica.org.br/patr05.htm>>. Acesso em 20 dez. 2008.

LEBET, Claude. **Dictionnaire Universel des Luthiers**. Tomo III. Spa (Bélgica). Les Amis de la Musique Librairie Musicale, 1985.

LENORMAND et al. Veneza. Giuseppe Antonelli Editore, 1836.

LIMA, Sonia Albano de (org). **Faculdade de Música Carlos Gomes: Retrospectiva Acadêmica**. São Paulo: Musa Editora, 2005.

MARIZ, Vasco. **A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

_____. **História da Música no Brasil**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

MASUCCI, Folco. **Anedotas Históricas Brasileiras**. São Paulo: Edanee, 1947.

MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Editora MEC, 1970.

MATTOS, Luiz Alves de. **Primórdios da Educação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Aurora, 1958.

MELLO, Guilherme de. **A Música no Brasil (Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República)**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MONTEIRO, Maurício. **A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro (1808-1821)**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NABUCO, Carolina. **A Vida de Joaquim Nabuco**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1928.

NEDERLANDSE GROEP VAN VIOOLMAKERS. Disponível em <<http://www.ngv-vioolbouw.nl/index-en.html>>.

NÓBREGA, Ana Perazzo da. **A Rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba**. João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2000.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Música em Campinas nos últimos anos do Império**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

O AUXILIADOR DA ADMINISTRAÇÃO DO CORREIO DA CORTE PARA O ANO DE 1856. Rio de Janeiro: Tipografia de N. L. Vianna & Filhos. Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/auxiliador-administracao/717444>>. Acesso em 26 abr. 2012.

OLIVEIRA LIMA, Manuel de. **Formação Histórica da Nacionalidade Brasileira**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. **O Movimento da Independência (1821-1822)**. 5ª ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1972.

PENALVA, José. **Carlos Gomes**, o Compositor. Campinas: Papyrus Livraria Editora, 1986.

PINHO, Flávio. [Palestra por ocasião dos 100 anos da morte de J. dos Santos Couceiro, Coimbra, 04 nov. 2005]. Disponível em <<http://guitarradecoimbra.blogspot.com/2006/05/joo-dos-santos-couceiro.html>>. Acesso em 01 out. 2009.

PINHO, Wanderley. **Salões e Damas do Segundo Reinado**. São Paulo: Editora Martins, 1942.

PIZARRO, João Joaquim. **Catalogo dos Productos Naturaes e Industriaes Enviados pelo Municipio Neutro e Provincia do Rio de Janeiro a Exposição Nacional inaugurada na Côrte em 2 de Dezembro de 1875**. Rio de Janeiro: Typographia e Lithographia Carioca, 1875.

PUCCIANTI, Anna. **I Grandi Liutai Cremonesi, Antonio Stradivari**. Cremona: Scuola Internazionale di Liuteria/Industria Gráfica Editoriale Pizzorni, 1959.

RECORDAÇÕES DA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1861. Edição única de 1977, Confraria dos Amigos da Música, exemplar nº 1587.

REIS PEQUENO, Mercedes. **Música no Rio de Janeiro Imperial**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Gráfica Olímpica Editora, 1962.

REVISTA DAS NOTABILIDADES PROFISSIONAES COMMERCIAES E INDUSTRIAES DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1868.

REVISTA NOSSA HISTÓRIA, Ano 3, nº 31, maio de 2006. São Paulo: Editora Vera Cruz.

ROCHA, Yuri Tavares. **Pau-brasil/Da semente à madeira/Conhecer para conservar**. São Paulo: Instituto de Botânica de São Paulo, 2008.

SALDANHA DA GAMA, José de. **Estudos sobre a Quarta Exposição Nacional de 1875 por José de Saldanha da Gama**. Rio de Janeiro: Typ. Central de Brown & Evaristo, 1876.

SALLES, Marena Isdebski. **Arquivo Vivo Musical**. Brasília: Thesaurus Editora, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Formação Histórica do Brasil**. 4ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967.

SOLER, Luis. **Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

SOUSA, Octávio Tarquínio de. **A Vida de D. Pedro I**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército e Livraria José Olympio Editores, 1972.

SOUSA, Pedro Alexandre Marquês de. A Música Militar em Portugal. **Proelium: Revista da Academia Militar**, n.1, p.99-128, 2008.

SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo e. **Dimensões da Vida Musical no Rio de Janeiro**: de José Maurício a Gottschalk e Além (1808-1889). Tese (Doutorado em História). Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2003.

TABORDA, Márcia Ermelindo. **Violão e Identidade Nacional**: Rio de Janeiro 1830-1930. Tese (Doutorado em História). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

TIELLA, Marco. **Violini Barocchi e Violini Moderni**. Rovereto. Quaderni dell'Accademia Roveretana di Musica Antica, 1992.

VANNES, René. **Dictionnaire Universel des Luthiers**. Tomo I, II e III. Spa (Bélgica). Les Amis de la Musique Librairie Musicale, 1988.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira**. 1ª ed. v. 1. São Paulo: Editora Martins, 1964.

<http://www.ngv-vioolbouw.nl/index-en.html>

WOLFF, Egon e Frieda. **Judeus no Brasil Imperial**. São Paulo: Centro de Estudos Judaicos, 1975.