

Quincas Laranjeiras e o violão solista no Rio de Janeiro: “el maestro de los mejores guitarristas”

Quincas Laranjeiras and the solo guitar in Rio de Janeiro: “the master of the best guitarists”



Humberto Amorim¹

(UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil)

humbertoamorim@musica.ufrj.br



Paulo Martelli²

(Movimento Violão, São Paulo, SP, Brasil)

movimentoviola@gmail.com

Resumo: Como já abordamos em estudos anteriores (AMORIM; MARTELLI, 2023a; AMORIM; MARTELLI, 2023b), Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), o Quincas Laranjeiras, exerceu significativo papel de mediador cultural por meio de suas atividades composicionais e artísticas, colaborando para que o violão transitasse entre espaços e camadas socioculturais diversas nas primeiras décadas do século XX. Ancorado na literatura disponível e em partituras e fontes recolhidas em jornais e revistas da época, o presente artigo visa demonstrar como a sua atuação pedagógica entre os “violonistas clássicos” que atuavam no Rio de Janeiro se converteu em mais um dos aspectos dessa “identidade transitiva” (LLANOS, 2018), tornando-se um dos fatores que permitiram que o instrumento vencesse barreiras práticas e simbólicas e aumentasse a sua circularidade no bojo da sociedade carioca.

¹ Violonista, professor e pesquisador, leciona violão na Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2007. Doutor em Musicologia pela UNIRIO, mestre em violão pela Universidade de Alicante (Espanha), com uma formação acadêmica que compreende sete diplomas (1 doutorado, 2 mestrados e 4 graduações). Publicou dezenas de artigos em revistas científicas e é autor de dois livros publicados pela Academia Brasileira de Música.

² Concertista de carreira internacional e com diversos prêmios em concursos, Paulo Martelli é doutor em música pela UNESP, com mestrados e formações na Manhattan School of Music e na Julliard School (Nova York) e pós-doc na UFRN. Seus trabalhos incluem publicações de livros, CD's e apresentações em alguns dos palcos mais importantes do mundo (incluindo o Carnegie Hall). É o idealizador e diretor da série Movimento Violão.

Palavras-chave: Violão no Rio de Janeiro; Professores de violão; História do violão no Brasil; "Identidade Transitiva"; Mediação cultural.

Abstract: As we have discussed in previous studies (AMORIM; MARTELLI, 2023a; AMORIM; MARTELLI, 2023b), Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), Quincas Laranjeiras, played a significant role as a cultural mediator through his compositional and artistic activities, contributing to the circulation of the guitar in various sociocultural spaces in first decades of the twentieth century. The present article aims to demonstrate, anchored in the available literature and in scores and primary sources collected in newspapers of the time, that his pedagogical activities (focusing on the relationship with the "classical guitarists") also became a decisive aspect of this "transitive identity" (LLANOS, 2018), becoming one of the factors that allowed the instrument to overcome practical and symbolic barriers and increase its circularity in the society of Rio de Janeiro.

Keywords: Guitar in Rio de Janeiro; Guitar teachers; Guitar history; "Transitive identity"; Cultural mediation.

Submetido em: 7 de fevereiro de 2023

Aceito em: 29 de maio de 2023

Introdução

O trabalho de Quincas como professor de violão é o aspecto de sua trajetória mais lembrado na ainda parca bibliografia dedicada ao tema: Mello (2014) afirma que a sua importância “na história do violão brasileiro é o de professor de uma enorme gama de segmentos sociais.”; Zanon (2006) sugere que ele foi “o verdadeiro disseminador do ensino de violão por música no Rio”; Taborda (2004, p. 69-70) vai além ao indicá-lo como “o grande mestre do violão no Rio de Janeiro” de seu tempo e o “precursor do ensino de violão para senhoras da boa sociedade”.

Embora hoje saibamos, sobretudo através de fontes heterogêneas, documentos e partituras redescobertas, que Quincas deixou um precioso legado também como compositor, arranjador e violonista, que o violão no Brasil tem sido largamente ensinado por partitura desde meados do século XIX e que ensiná-lo em classes específicas para mulheres já havia sido uma iniciativa engendrada antes ou paralelamente aos seus esforços (vide os casos de Fernando Hidalgo e Melchior Cortez), o cerne das análises desses pesquisadores de referência nos entreabre uma questão decisiva na atuação musical pedagógica de Quincas: a sua capacidade de atingir um público sociocultural variado, de diferentes contextos e classes sociais, colaborando para que o violão não ficasse restrito a guetos ou marginalizado pela parcela da sociedade que o associava exclusivamente à prática de boêmios, malandros e bandidos.

Esse significativo alcance de sua atuação pedagógica se arquitetou em torno de algumas falanges (grupos sociais específicos e/ou vinculados a determinados gêneros ou repertórios musicais), que muitas vezes se entrecruzam ou criam adjacências:

1) A atuação entre personagens vinculados às matrizes culturais populares (chorões, sambistas, regionalistas, sertanistas, cantores vinculados ao rádio ou à indústria fonográfica, etc.);

2) A atuação entre as senhoras e senhoritas da elite financeira, geralmente vinculadas à tradição do instrumento como acompanhador de canções;

3) A atuação entre os solistas vinculados à tradição do que hoje chamamos de “violão brasileiro”, personagens que muitas vezes transitaram e/ou deixaram contribuições importantes nos outros grupos;

4) A atuação entre os “violonistas clássicos”, dedicados, naquele momento, ao estabelecimento de bases técnicas e musicais que se ancorassem, sobretudo, nos autores clássico-românticos canônicos do violão: Aguado, Carcassi, Carulli, Sor, Coste, Legnani, Regondi, Tárrega, etc.

Com base na apresentação e análise de fontes primárias e do que foi escrito sobre Quincas por seus contemporâneos, o propósito do artigo é evidenciar uma das falanges³ dessa rede de sociabilidades heterogênea na qual o músico se articulou por meio de seu trabalho como professor de violão: a atuação entre os “violonistas clássicos” que visavam promover o instrumento, em espaços oficiais e “salões aristocráticos”, como um legítimo portador do repertório de concerto.

1. *El maestro “de los mejores guitarristas”*

No Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, o reconhecimento de Quincas Laranjeiras como professor referencial de violão foi uma realidade plausível desde princípios do século XX. Sua fama, contudo, logo se espalhou para além das terras e mares cariocas. A hipótese ganha corpo quando nos deparamos com o verbete escrito por Domingo Prat (1886-1944) em seu célebre *Diccionario*

³ Por razões espaciais, dado o limite de 20 páginas exigido para publicação na revista *Música Hodie*, abordaremos as outras falanges da atuação pedagógica de Quincas em novo artigo.

de Guitarristas, publicado na Argentina, em 1934, pouco antes do falecimento de Quincas. Nele, o musicólogo, compositor e violonista espanhol radicado em Buenos Aires reconhece o mérito de Laranjeiras, como professor, ao constatar que a maioria dos melhores violonistas brasileiros listados no dicionário eram seus discípulos.

Seu trabalho didático é, sem dúvida, o mais intenso e louvável que um professor levou a cabo em seu país, já que a maioria dos melhores violonistas brasileiros da atualidade foram seus discípulos e figuram nesse Dicionário. Entre alguns de seus alunos, que não se incluem individualmente aqui, recordamos os nomes de J. Méndez e Teresa Alves. (1929). (PRAT, 1934, p. 283-284)⁴

Dentre esses alunos ilustres elencados no dicionário de Prat, despontam dois nomes já consagrados na historiografia do violão brasileiro: Levino Albano da Conceição (1895-1955) e José Augusto de Freitas (1909-1990).

ALBANO DA CONCEIÇÃO, Levino. – Concertista de violão e professor brasileiro. Fez seus estudos do instrumento com o professor Joaquim dos Santos. É considerado um dos maiores solistas de sua pátria, com seu nome alcançando, de fato, uma notoriedade muito grande. [...] (PRAT, 1934, p. 19).⁵

FREITAS, José Augusto. – Concertista e professor de violão, brasileiro. Nasceu na cidade de Pomba, estado de Minas Gerais, em 20 de fevereiro de 1909. Aos oito anos se mu-

4 Tradução nossa de: *Su labor didáctica es, a no dudarlo, la más intensa y meritoria que un profesor haya llevado a cabo en su país; pues la mayoría de los mejores guitarristas actuales brasileños han sido sus discípulos y figuran en este Dicionario. Entre algunos alumnos suyos, que no se incluyen individualmente aquí, recordamos los nombres de J. Méndez y Teresa Alves. (1929).*

5 Tradução nossa de: *ALBANO DA CONCEIÇÃO, Levino. – Concertista de guitarra y profesor brasileño. Hizo los estudios del instrumento con el profesor Joaquín dos Santos. Está considerado como uno de los más grandes solistas de su pátria, alcanzando su nombre una notoriedad en verdad muy grande. [...]*

dou para o Rio de Janeiro. Aprendeu as primeiras notas de ouvido, mas logo seu desenvolvimento exigiu um professor, que foi Joaquim dos Santos (Quincas Laranjeiras).” (PRAT, 1934, p. 131-132).⁶

Além deles, outro de seus alunos diretos merece destaque pela importância que teve no desenvolvimento do violão no Rio de Janeiro: Antonio da Costa Rebello (1902-1965), cujos mestres foram dois pilares do ensino de violão no Brasil, Joaquim Francisco dos Santos e Isaías Sávio (1900-1977), violonista, compositor e professor uruguaio naturalizado brasileiro (1963). A partir de Quincas Laranjeiras, a pesquisadora Marcia Taborda identifica duas possíveis linhagens para o ensino do instrumento em terras cariocas:

Como fruto de sua atividade didática, sobrevive o que alguns caracterizam como uma ‘Escola do violão’ no Rio de Janeiro: Antonio Rebello, músico português que chegou à cidade em 1920 e estudou com Quincas de 1927 a 1930, se tornaria um dos grandes mestres do ensino técnico de violão. Foi responsável pela formação de grandes músicos como Jodacil Damaceno e Turíbio Santos, além de seus netos, destacados virtuosos do instrumento: os violonistas Sérgio e Eduardo Rebello Abreu. Se encararmos essa tradição como uma linha evolutiva do ensino, não podemos deixar sem menção um segundo ramo estabelecido também a partir de Quincas Laranjeiras: seu aluno Levino Conceição foi mestre maior de Dilermando Reis, violonista e compositor que exerceu grande influência no meio violonístico carioca. (TABORDA, 2004, p. 70).

Levando em consideração que, historicamente, tais tradições nunca tiveram paredes rígidas e muitas vezes se interpenetraram, Quincas teria colaborado decisivamente, portanto, na fixação de

⁶ Tradução nossa de: FREITAS, José Augusto. – *Concertista y profesor de guitarra, brasileño. Nació en la ciudad de Pomba, estado de Minas Geraes el 20 de Febrero de 1909. A los ocho años lo trasladaron a Rio de Janeiro. De ‘oído’ aprendió las primeras notas; pero bien pronto requirió un profesor, que fue Joaquín dos Santos (Quincas Laranjeiras). [...]*

dois troncos pedagógicos fundamentais para o violão solista no Rio de Janeiro:

Quadro 1 – Tronco vinculado à tradição do violão brasileiro solista ancorado em matrizes culturais populares.

Rio de Janeiro: linhagem de Quincas Laranjeiras no ensino do violão brasileiro solista	
1ª geração	Joaquim Francisco dos Santos “Quincas Laranjeiras” (1873-1935)
2ª geração	Levino Albano da Conceição (1895-1955)
3ª geração	Dilermando Reis (1916-1977)
4ª geração em diante	Violonista diversos

Fonte: Elaboração dos autores.

Descrição da imagem: quadro apresentando quatro gerações de violonistas brasileiros a partir de Quincas Laranjeiras.

Quadro 2 - Tronco vinculado à tradição do violão de concerto (ou “clássico”) solista praticado no Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro: linhagem de Quincas Laranjeiras no ensino do violão de concerto	
1ª geração	Joaquim Francisco dos Santos “Quincas Laranjeiras” (1873-1935)
2ª geração	Antonio da Costa Rebello (1902-1965) / José Augusto de Freitas (1909-1990)
3ª geração	Turíbio Santos (1943) ⁷ / Jodacil Damaceno (1929-2010) ⁸
4ª geração	Bacharéis pela UFRJ/UNIRIO (décadas de 80/90) ⁹ / alunas (os) particulares
5ª geração	Violonistas diversos

Fonte: Elaboração dos autores.

Descrição da imagem: quadro apresentando cinco gerações de violonistas clássicos a partir de Quincas Laranjeiras.

As duas últimas gerações desse segmento (4ª e 5ª) contemplam parte significativa dos atuais violonistas cariocas ou radicados no Rio de Janeiro que tiveram ou têm carreiras de destaque na

7 Sergio Abreu e Eduardo Abreu não foram aqui listados por terem se dedicado quase que exclusivamente à carreira artística.

8 Que também foi aluno de José Augusto de Freitas, outro aluno de Quincas.

9 Nesse grupo se concentram boa parte dos professores(as) aposentados ou atuais das duas universidades federais do Rio de Janeiro: Nicolas de Souza Barros, Maria Haro, Graça Alan, Bartolomeu Wiese e Marcia Taborda, todos alunos de Turíbio Santos em algum período entre as décadas de 1980/1990 (parte deles também estudou com Jodacil Damaceno em aulas particulares). Leo Soares, professor aposentado da UFRJ e outro personagem central no ensino do instrumento em terras cariocas, foi aluno de Jodacil Damaceno. Os demais professores efetivos em atividade foram, em dado momento, alunos diretos ou indiretos de algum (ou alguns) desses personagens: Clayton Vetromilla (Turíbio Santos), Paulo Pedrassoli (Leo Soares), Celso Ramalho (Graça Alan), Marcello Gonçalves (Nicolas de Souza Barros e Maria Haro), Marcus Ferrer (Graça Alan) e Humberto Amorim (Nicolas de Souza Barros e Maria Haro). Cumpre destacar a atuação pedagógica institucional de outros dois violonistas inseridos na 4ª geração dessa linhagem, ambos formados por Turíbio Santos: Carlos Alberto de Carvalho, professor do extinto bacharelado em violão da Universidade Estácio de Sá; e Mara Ribeiro, professora que formou um número significativo de bons alunos(as) no curso técnico da Escola de Música Villa-Lobos.

música de concerto (artísticas ou pedagógicas), muitas vezes responsáveis pela formação acadêmica dos músicos jovens atuantes na cidade. No âmbito dessa tradição, como síntese, constata-se que são poucos os personagens que, em algum momento de sua formação, não tenham sido alunas ou alunos diretos ou indiretos (aluno do aluno) de Turíbio Santos e/ou Jodacil Damaceno, ícones maiores da 3ª geração e dois dentre os violonistas que mais trabalharam para a consolidação do instrumento nos currículos das universidades brasileiras.

Figura 1. “Neto” e “bisnetos(as)” de Quincas Laranjeiras no violão do Rio de Janeiro: Turíbio Santos (em pé, ao centro, de terno) e seus alunos(as) integrantes da Orquestra de Violões do Rio de Janeiro, grupo criado e dirigido por Turíbio na década de 1980. Foto: André Krajcsi.



Fonte: (MANCHETE, 1985, p. 58-59).

Descrição de imagem: violonistas que pertenciam à Orquestra de Violões do Rio de Janeiro em 1985.

Quincas esteve, portanto, na base de dois troncos fundamentais (e fundantes) do violão solista no Rio de Janeiro. Não bastasse, realizou tal proeza deixando um rastro de respeito, admiração e carinho unânimes entre os seus discípulos, às e aos quais sempre dedicou solicitude pessoal e profissional. Foi copista das obras de muitos deles, por exemplo, enquanto os códigos da escrita musical não eram completamente dominados. Entre os manuscritos sobreviventes no arquivo passivo do Acervo Jodacil Damaceno (UFU),

por exemplo, constam peças de Levino Albano da Conceição e João Pernambuco, dois ícones do violão brasileiro solista ancorado em matrizes culturais populares.

O impacto e reconhecimento de seu trabalho didático também são observados nas diversas dedicatórias que Quincas recebeu em composições de alunos diretos ou indiretos (alunos de seus alunos), dentre os quais despontam Antonio Rebello (*Deslizando*), José Augusto de Freitas (*Gavota*), Nicanor Teixeira (*Cateretê das Farinhas*) e Turíbio Santos¹⁰.

Figura.2. *Gavota*, de José Augusto de Freitas.
“Ao meu mestre Quincas Laranjeira[s]”.



Fonte: (*O VIOLÃO*, 1929a, p. 25).

Descrição da imagem: Cabeçalho da partitura *Gavota*, de José Augusto de Freitas.

Essas dedicatórias são testemunhos práticos daquilo que o jornal *Correio da Manhã* prenunciou em dezembro de 1926, quando Quincas havia acabado de completar 53 anos de idade: “[...] todos que por aqui tangem esse mavioso instrumento devem alguma coisa à Quincas, o que, aliás, todos eles espontaneamente proclamam.” (1926, p. 11). O reconhecimento de seus alunos era tal que, mesmo os já firmados ou alçados à condição de “astros” do violão brasileiro, jamais deixavam de mencionar a sua importância em entrevistas, matérias ou artigos. Vejamos, por exemplo, alguns recortes sobre José Augusto de Freitas recolhidos entre 1928 e 1931, anos em que realizou alguns de seus mais importantes feitos:

¹⁰ Turíbio o incluiu na série de homenageados da *Suíte Senhores: II. Seu Quincas*, composição gravada no álbum *Turíbio Santos: Um Violão em São Luís* (Kuarup Música, 2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yRes0VHArHc>. Acesso em 03 jan. 2022.

Sr. José Augusto de Freitas, hábil violonista, um dos mais inspirados executores do instrumento de Barrios [com quem Freitas também estudou]. Apesar de bastante jovem, [...] já revela uma técnica segura a par de uma espontaneidade emocional incommum. É discípulo de Quincas Laranjeira[s], hoje considerado justamente um grande mestre na arte do violão. (BEIRA-MAR, 1928, p. 9).

Professor José Freitas, conhecido de todo o Rio, o maior e mais elevado continuador da obra de seu mestre Joaquim dos Santos, a quem dedica a música de autoria [*Gavota*], que publicamos em outro lugar [lugar]. (O VIOLÃO, 1929a, p. 21).

[...] iniciou os estudos, sozinho, aprendendo 'de ouvido', e procurando, sem auxílio de mestre ou methodo, fazer o instrumento interpretar os sentimentos que se achavam custodiados em sua alma.

Em chegando ao Rio, porém, teve ocasião de se orientar com um mestre: Joaquim dos Santos (Quincas Laranjeiras). Foram-lhe proveitosíssimas as lições do conhecido professor. José de Freitas, em pouco tempo, desenvolveu-se com desembaraço, dando expansão plena ao seu decidido pendor pelo violão. Em alguns mezes já o discípulo satisfazia as maiores exigências do mestre. [...]

José de Freitas lecciona violão. O seu curso, frequentadíssimo, é a prova insofismável da sua capacidade e da sua proficiência artística.

O seu genero preferido é o clássico, que elle executa com habilidade e interpreta com gosto. [...] (A VOZ DO VIOLÃO, 1931, p. 10).

Modesto, humilde mesmo, encontrou no Violão o elemento necessário à sua alma simples. Sem outras credenciaes sinão essas qualidades, abrigou-se à sombra do bondoso Joaquim dos Santos, o mestre generoso e abnegado do

Violão, e com elle ensaiou seus primeiros passos. Estudou com afinco e Santos descobriu nelle grandes qualidades com as quaes podia tornar-se um grande artista. Aproveitou-as com carinho e encarreirou-o com grande habilidade.

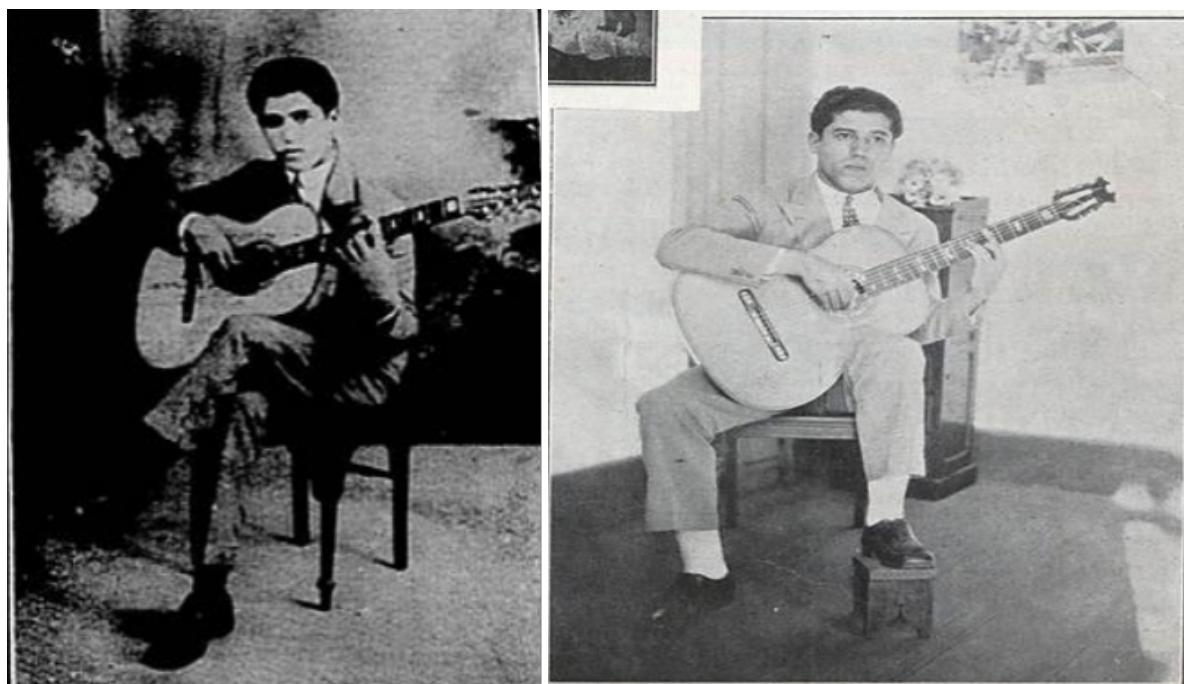
Em pouco tempo tornou-se Freitas o seu maior discípulo, aliás com justiça, porquanto, realmente se desenvolveu com rapidez conseguindo uma technica apreciável.

Naturalmente não tendo ainda nem idade nem a cultura necessária, não pode ser ainda um artista perfeito como poderá chegar a ser, porém, agrada imenso quando não ultrapassa as raias de seus conhecimentos artísticos. [...]

Seu programma foi tambem criteriosamente organizado, pois obedeceu a exigencia de suas forças.

Delle, de musica de concerto, faziam parte Recuerdos de la Alhambra, de Tarrega; Canção Catalã, de Miguel Llobet, e preludio n. 20 de Chopin, nas quaes Freitas se revelou com as qualidades que o fizeram o maior e o melhor discípulo de Joaquim dos Santos. (O VIOLÃO, 1929b, p. 14-15).

Figuras 3 e 4. Fotos de José Augusto de Freitas.



Fontes: (BEIRA-MAR, 1928, p. 9); (O VIOLÃO, 1929a, p. 21).
Descrição da imagem: fotografias da década de 1920 do violonista José Augusto de Freitas.

Figuras 5 e 6. Foto e título de matéria sobre
José Augusto de Freitas publicados em 1931.



Fonte: (A VOZ DO VIOLÃO, 1931, p. 10).

Descrição da imagem: Foto e título da matéria publicados na revista A Voz do Violão sobre José Augusto de Freitas.

No teor das citações, nota-se não somente a reiterada alusão ao papel de Quincas na formação de Freitas, mas também como o professor, ao perceber as potencialidades do aluno, “aproveitou-as com carinho e encarreirou-o com grande habilidade”, ou seja, uma sugestão de que as articulações em prol do discípulo ultrapassavam o aprendizado técnico-musical do instrumento, com Laranjeiras se empenhando em abrir caminhos para a carreira da jovem promessa.

Sintomático que esse último evento tenha marcado a estreia de Freitas no Salão Nobre do Instituto Nacional de Música, então guardião do ensino da música de concerto no Brasil e o mesmo tablado no qual, em 1908, Quincas Laranjeiras, Alfredo Imenes, José Rebello da Silva e Santos Coelho, capitaneados por Catullo da Paixão Cearense, protagonizaram pioneiramente solos de violão, em uma audição coletiva que também contou com a apresentação de canções e poesias de Catullo. Até o concerto de Freitas, em 1929, passaram-se 21 anos e poucos foram os violonistas radicados no

Brasil que voltaram aos palcos do Instituto, especialmente para solos de violão (caso de um concerto coletivo de Melchior Cortez e suas alunas), fato que evidencia as lutas práticas e simbólicas que o instrumento ainda enfrentava para se afirmar como portador do repertório clássico e canônico.

A guerra de narrativas a favor ou contra o instrumento tomou conta dos jornais cariocas nas primeiras décadas do século XX, muitas vezes em debates acalorados e pouco amistosos, o que repercutiu na crítica publicada sobre o concerto de Freitas na revista *O Violão*, publicação que geralmente apresentava uma visão encomiástica de seus personagens, um indício de que o violonista havia enfrentado resistências em sua estreia no Instituto Nacional de Música.

Mas o sonho de quem se dedica a um instrumento é se exhibir num recital e esse sonho atormenta os jovens arrebatados. Geralmente, quando eles, começam a sonhar, são invaidecidos pelos que os ouvem na intimidade e se excedem na lisonja. Tocam em serões íntimos, agradam, são aplaudidos e ouvem de todos a pergunta clássica: porque não dá um concerto? Ora quem assim age o faz na melhor das intenções, certo de que o executante tem, realmente qualidade e requisitos necessários a um concertista, mas se esquece de que no sarau íntimo ao tablado do qual se enfrenta um público pagante, na maioria desconhecido, vai uma grande, uma enorme diferença. (INM, 1929b, p. 14-15).

O articulista pontua que a experiência dos saraus íntimos era diferente daquela enfrentada em um concerto com público misto e pagante, no qual se reuniam desconhecidos, críticos, cultores de outros instrumentos e/ou personagens que escapavam aos círculos do violão. Até aí, nenhuma novidade, já que as resistências de representantes desses grupos para aceitar o violão como instrumento solista, no Brasil, já haviam se tornado públicas, de forma mais contundente, desde a segunda metade do século XIX.

Club Guanabareense – [...] Um concerto, exclusivamente de viola franceza, é difficil de contentar. O instrumento tem bellezas, mas reduzido só a *pizzicatos*, torna-se por mim, um pouco monótono. Os dous concertistas de ante-hotem fazem porém, o que é humanamente possível fazer, para variar os limitados recursos do instrumento [...].

Em resumo, como guitarristas, são os dous professores hespanhóes verdadeiras notabilidades e não nos parece que, em instrumento tão difficil, haja quem faça mais ou mesmo tanto. [Crítica do concerto de estreia dos espanhóis José Martinez Toboso e Praxedes Gil Orozco no Club Guanabareense] (JORNAL DO COMMERCIO, 1891, p. 1).

Na crítica do concerto de Freitas no Instituto Nacional de Música, contudo, a revista O Violão revela um outro problema enfrentado por nossos concertistas pioneiros nesse processo de afirmação do instrumento em espaços oficiais e como portador de um repertório clássico-romântico: as barreiras enfrentadas dentro do próprio universo do violão, com colegas pouco entusiasmados para prestigiar seus pares e compreender o instrumento fora dos ambientes socioculturais já dominados, ou seja, aqueles de encontros gratuitos e/ou perfilados por um público homogêneo.

Contava como certo, que seus inumeros admiradores estivessem a postos e o auxiliassem no festival, esquecendo-se tambem de que nesta terra toda gente gosta, admira o Violão, mas em pyjama, na casa, sem dispende 10\$ de uma localidade.

Não podia elle contar com isso por estar sonhando e, além disso, ignorar os precalços [percalços] oriundos do conjuncto de circumstancias só conhecidas de outros que passaram pelos mesmos dissabores.

São precalços dos estreantes e Freitas não foi o primeiro nem será o ultimo a passar por elles.¹¹

11 O próprio Quincas já tinha passado por situação semelhante dois anos antes, em 1927, em um concerto dividido com Melchior Cortez (1882-1947): “RECITAL CLASSICO DE VIOLÃO NO THEATRO CASINO DE COPACABANA. Os concertos de violão são raros no nosso paiz, por isso foi um successo de interesse quando se annunciou um recital desse instrumento para a noite de sabbado no theatro Casino de Copacabana. [...] Infelizmente, a noite tempestuosa não permittiu que a concorrência correspondesse ao ineditismo da audição. [...] Pena que o tempo e, especialmente, a longitude do local onde se realizou a suggestiva festa, não tivessem permitido maior concorrência.” (CORREIO DA MANHÃ, 1927, p. 9).

Mas, se eles se apresentam sempre, Freitas deve estar contente por tel-os enfrentado neste momento, quanto tem ainda a alma forrada de doces ilusões. (O VIOLÃO, 1929b, p. 14-15).

No Rio de Janeiro, esse aspecto da profissionalização do instrumento começa a entrar em pauta mais decisivamente a partir da década de 1920: os personagens, práticas, repertórios e produtos artísticos vinculados ao violão vão pouco a pouco despertando para a necessidade de serem tomados como bens culturais passíveis de remuneração pecuniária. Até então, salvo raras exceções, contratantes geralmente ofereciam deslocamento, comida e/ou suposta publicidade pelos trabalhos artísticos prestados, discurso cujas falanges reverberam ainda nos dias de hoje.

Excetuadas as atividades pedagógicas, raramente outros serviços profissionais relacionados ao violão eram pagos, uma mentalidade incrustada nos hábitos dos próprios violonistas. Ao menos em parte, isso explica a baixa concorrência dos pares no concerto de estreia de Freitas no Instituto Nacional de Música, ocasião na qual, além dos ingressos, exigia-se que os personagens do instrumento pagassem deslocamento de suas casas até um espaço de atuação diferente do convencional. Seria um indício de que, desde os primórdios de nossas atividades artísticas, faltava-nos união e consciência de classe? Para Freitas, a resposta viria três anos depois do concerto no Instituto, em entrevista concedida à revista *A Voz do Violão*:

A uma pergunta nossa, sobre o seu pensamento a respeito da musica e dos compositores nacionaes, respondeu-nos o conhecido violonista:

- Os meus colegas são os meus irmãos: estimo-os a todos, apesar de sentir uma grande desunião na classe... (A VOZ DO VIOLÃO, 1931, p. 10).

As aulas de violão seguiam sendo a fonte de renda mais importante dos que se dedicavam ao ofício musical, especialmente para a minoria que dependia exclusivamente da música, já que a maioria dos violonistas do período ainda eram obrigados a equilibrar o

orçamento entre as atividades artísticas e os empregos públicos ou privados não musicais. Nesse sentido, o trabalho pedagógico de Quincas ganharia um novo impulso a partir de 1925, quando o músico finalmente se aposentou do posto de funcionário da antiga Inspectoria de Higiene e Assistência Pública, departamento público no qual trabalhou por 36 anos seguidos (e que se somaram aos outros quatro dedicados à Fábrica de Tecidos Aliança). Até princípios da década de 1930, Quincas seguiu sendo um dos professores mais requisitados do Rio de Janeiro, realidade que só mudou quando a idade avançada e os problemas de saúde foram paulatinamente minando as suas forças.

Durante mais de três décadas, portanto, parte significativa dos principais violonistas solistas atuantes no Rio de Janeiro foram alunos diretos ou indiretos de Quincas. O alcance de seu trabalho pedagógico se faz notar, inclusive, em personagens que fizeram parte de sua formação em terras cariocas e posteriormente foram atuar em outros estados, dentre os quais despontam Lourival de Souza Lima e Miguel Olivé Leite.

SOUZA LIMA, Lourival de. Violonista intérprete e compositor, brasileiro, contemporâneo. Goza de merecido prestígio por suas capacidades e conhecimentos musicais, ainda que não realize um trabalho artístico muito intenso, já que apenas esporadicamente dá a conhecer alguma de suas obras originais ou transcrições. (PRAT, 1934, p. 305-306).¹²

OLIVÉ LEITE, Miguel. Violonista aficionado, brasileiro, residente no Rio Grande do Sul. O doutor Miguel Olivé Leite é uma das principais personalidades violonísticas do Brasil e o mais entusiasmado incentivador do instrumento no estado citado. O excelente concertista uruguaio Isaias Savio nos deu informações preciosas sobre os méritos de Olivé Leite. (PRAT, 1934, p. 229).¹³

12 Tradução de: SOUZA LIMA, Lourival de. *Guitarrista ejecutante y compositor, brasileño, contemporáneo. Goza de merecido prestigio por sus condiciones y conocimientos músicos. Aunque no realiza una labor artística muy intensa, suele de vez en cuando dar a conocer una obra original o alguna transcripción. En la revista carioca 'O violão', se publicó en Diciembre de 1929 una de sus transcripciones, ocupándose ésta y otras publicaciones, de su personalidad.*

13 Tradução de: OLIVÉ LEITE, Miguel. *Guitarrista aficionado, brasileño, residente en Río Grande del Sur. El doctor Miguel Olive Leite es una de las más grandes personalidades guitarrísticas del Brasil, y el propulsor más entusiasta del instrumento en el citado estado. El excelente concertista uruguayo Isaias Savio, nos dio inmejorables informes de los méritos de Olive Leite.*

Lourival de Souza Lima atuou por um tempo em Tremembé, no interior de São Paulo, cidade que fica a cerca de 148km da capital, entre Taubaté e Pindamonhangaba. Em fins da década de 1920, a revista *O Violão* divulgou foto e notícias sobre ele, então o posicionando como uma das promessas brasileiras do violão de concerto e publicando a sua transcrição para o instrumento da *Valsa em Lá Maior* (Op. 39, N. 15), de Johannes Brahms (1833-1897).

OS NOSSOS COLLABORADORES. Lourival de Souza Lima, nosso assignante em Tremembé, E. S. Paulo, ex-discípulo do grande mestre Joaquim dos Santos [...]. Trata-se de um moço de extraordinária vocação e muito amor ao estudo. Delle o nosso instrumento muito espera, a julgar pelo que, com tão pouca idade já produz de apreciável. Nesse número publicamos uma adaptação, em que mostra à evidência os seus conhecimentos musicaes e o seu elevado gosto artístico. (1929c, p. 29).

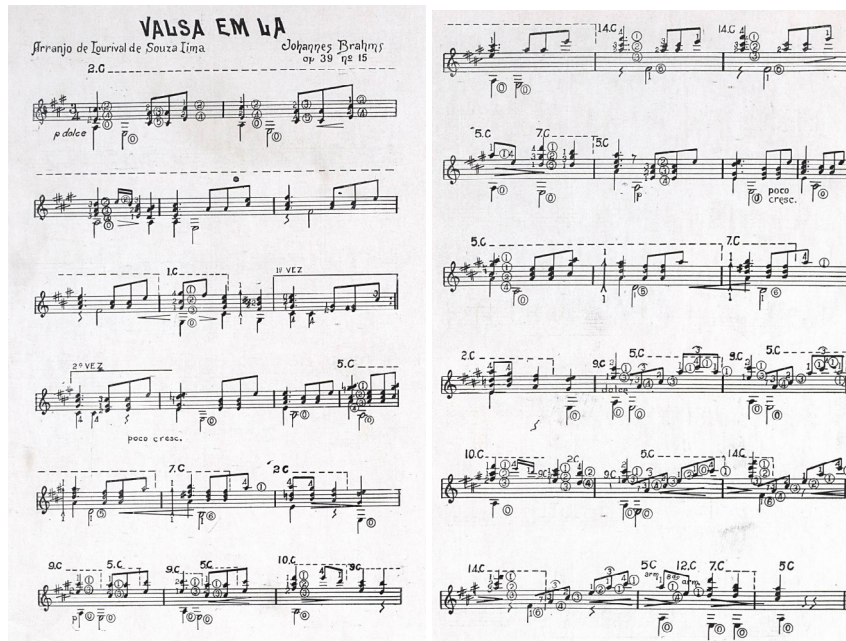
Figura 7. “À excellente revista ‘O Violão’ / Lourival de Souza Lima / 27-9-1929”.



Fonte: (*O VIOLÃO*, 1929c, p. 29).

Descrição de imagem: Foto de Lourival de Souza Lima com dedicatória para a revista *O Violão*, que a publicou em setembro de 1929.

Figuras 8 e 9. Arranjo de Lourival de Souza Lima para a famosa
Valsa em Lá Maior Op. 39 N. 15, de Brahms.



Fonte: (O VIOLÃO, 1929d, p. 16-17).

Descrição da imagem: Valsa em Lá Maior Op. 39 N. 15, de Brahms,
em arranjo de Lourival de Souza Lima.

Já o médico Miguel Olivé Leite, depois de formado, retornou ao Rio Grande do Sul, seu estado de origem, para atuar como clínico geral no município de Alegrete. A revista O Violão (1929c, p. 8) o classificou como um “violonista culto e apaixonado” e que “foi discípulo de violão, quando estudante [da] Escola de Medicina [no Rio de Janeiro], do grande mestre carioca Joaquim dos Santos”. Em carta dirigida ao diretor da revista O Violão, B. Dantas de Souza Pombo, e que foi integralmente publicada na seção “Correspondência” de sua nona edição (outubro de 1929), o próprio Miguel revela seu contato com personagens importantes do violão (Josefina Robledo, Agustín Barrios, Juan Rodriguez) e confirma as aulas com Quincas em um longínquo ano de 1913:

Fui em 1913, discípulo do grande Joaquim dos Santos, o Quincas Laranjeira[s], o solista primoroso e o rei do violão carioca, n’aquella época, no dizer de Catullo Cearense e foi com o maior prazer, que após 16 annos, vim encontrar colaborando no ‘O Violão’ o meu antigo mestre, de quem

guardo uma agradável lembrança. [...] *Dr. Miguel Olivé Leite*. (LEITE, 1929, p. 27).

Figura 10. Miguel Olivé Leite em foto publicada na revista *O Violão*.



Fonte: (*O VIOLÃO*, 1929c, p. 8).

Descrição da imagem: O violonista Miguel Olivé Leite, de terno, empunhando um violão.

Tomado como um dos principais defensores do violão nos “salões aristocráticos”, Miguel Olivé Leite integrava um grupo de violonistas que organizavam eventos para impulsionar o instrumento no estado do Rio Grande do Sul e do qual também participavam Ovídio Magalhães¹⁴ e Ildefonso Thielen¹⁵. Este último, também em

14 “MAGALHAES, Ovidio. – Excelente guitarrista y didacta brasileño, residente en Puerto Alegre. Trátase, según las informaciones del gran concertista uruguayo Isaías Savio, de un guitarrista culto y de acertado criterio. Cuenta Ovidio Magalhaes en su favor una intensa campaña en pro de la elevación de nuestro instrumento, tan mal encaminado en el Brasil. Es de espera que, conjuntamente con el Dr. Miguel Leite, de Rio Grande del Sur, con Alfonso Thielen, Osvaldo Soares, Melchior Cortez, ‘Quincas Laranjeiras’, el uruguayo Savio e el argentino Juan Angel Rodriguez, al parecer aclimatado en el Brasil, intensifique la cruzada guitarrística encaminándola a una mejor comprensión en el exclusivo cultivo de los clásicos compositores del siglo de oro de la guitarra.” (PRAT, 1934, p. 187).

15 “THIELEN, Alfonso. – Excelente guitarrista brasileño, residente em Puerto Alegre. El gran concertista de guitarra uruguayo Isaías Savio nos comunica desde el Brasil que Thielen es uno de los más cultos y consecuentes guitarristas de ese país. Ultimamente ha desarrollado una intensa actividad artística y didáctica que galardona sus méritos de gran ejecutante. Es de esperar que, conjuntamente con el Dr. Miguel Leite, de Rio Grande del Sur, el ingeniero Homero Alvarez, Ovidio Magalhaes, Melchior Cortez, Osvaldo Soares y otros más, intensifiquen la campaña en pro de la elevación guitarrística, encaminándola a una mejor didáctica, que será efectiva en el cultivo acentuado de los compositores del siglo de oro de la guitarra Sor, Carcassi, Coste, Carulli, Regondi, Legnani, etc.” (PRAT, 1934, p. 321)

carta à revista O Violão, indicou os propósitos que os guiavam ao comentar a passagem de Agustín Barrios pelo estado:

Há pouco se fez ouvir nesta cidade o eminente virtuoso paraguayo, Agustín Barrios, que aqui veio [veio] a convite do nosso 'grupo'. Barrios foi relativamente bem sucedido, tendo comparecido a um dos seus recitales o Sr. Presidente do Estado, o que bastante confortou ao nosso núcleo, que vem tentando pelo estudo paciente e pela propaganda e levantamento do nível do violão no nosso ingrato meio. (THIELEN, 1929, p. 27).

Miguel Olivé Leite faz coro ao companheiro quando comenta as críticas dos concertos realizados pelo argentino Juan Angel Rodriguez no Rio de Janeiro, citando nominalmente, inclusive, o despreço do crítico Oscar Guanabario (1851-1937) pelo violão como algo que precisava ser finalmente superado.

Li as chronicas referentes aos seus concertos (de Juan Rodriguez) e vi com pesar, que os verdadeiros artistas são ainda recebidos friamente, porém há de chegar o dia em que o publico compreenderá até onde póde ir o genio artístico do violão e estou certo que o próprio Sr. Guanabario, que do alto de sua cathedra procurou menosprezar um instrumento, cuja intimidade lhe é desconhecida, será o primeiro a modificar seu modo de pensar, quando esse mesmo instrumento despresado agora, fizer sua entrada triumphal nos salões aristocráticos, levado pelo seu próprio valor, como fatalmente acontecerá. (LEITE, 1929, p. 29).

Observa-se, portanto, que parte dos discípulos de Quincas, especialmente os mais vinculados à tradição do "violão clássico", continuavam lutando para que o violão circulasse com "entrada triunfal nos salões aristocráticos", uma perspectiva pela qual o mestre já vinha trabalhando desde o início do século XX, quando passou a frequentar assiduamente as *soirées* da elite econômica e quando

participou do emblemático concerto capitaneado por Catullo da Paixão Cearense no Instituto Nacional de Música, em 1908, ao lado de nomes como Alfredo Imenes (1865-1918), Manoel dos Santos Coelho (?) e José Rebello da Silva (1884-1951), o José Cavaquinho.

Este último, aliás, foi uma demonstração viva de que a fama de Quincas como professor de violão alcançou patamares tão elevados que, por vezes, cruzava a linha entre realidade e fantasia. No contexto em que foi tomado como referência maior de sucessivas gerações, raramente se encontrava um violonista de destaque radicado no Rio de Janeiro que, nas três primeiras décadas do século XX, não tivesse sido seu aluno em algum momento da formação musical. José Rebello da Silva foi uma dessas exceções. Porém, apesar de aparentemente não ter tido aulas diretas com Quincas, seu nome quase sempre aparecia vinculado como um de seus discípulos nos jornais e revistas do período (talvez uma confusão pelo sobrenome homônimo com Antonio Rebello, outro dos estudantes destacados de Laranjeiras e com o qual José Cavaquinho não detinha qualquer grau de parentesco), o que o motivou a escrever, em abril de 1929, a seguinte carta em resposta à revista O Violão:

DIZ QUE NÃO FOI...

Do professor José Rebello recebeu o nosso director a carta que se segue:

‘Rio de Janeiro, 27 de Abril de 1929.

Meu caro Pombo – Saúdo-te:

O teu interessante mensário – ‘O Violão’ – em seu numero ultimo e no artigo de H.A [Homero Alvarez] faz uma referência a meu nome, que, por não ser verdadeira, deixa de ser honrosa, faltando, portanto, aos fins que com certeza teve em mira o seu generoso autor.

Nunca fui discípulo do nosso Quincas Laranjeiras: não, que não sentisse, por vezes, a ânsia de elevação, a volúpia de ascender; mas, a minha timidez sempre me impeliu para a obscuridade, de que nunca saí, e onde o teu jornal me vem

buscar, para o deslumbramento de tamanha glorificação. ... Não, meu amigo! É como te disse linhas acima: não posso aceitar um título indevido. Depois, que triste figura faria eu, olhando de longe a constelação dos discipulos do eminente violonista, em que brilha como estrella de primeira grandeza o extraordinário Levino da Conceição, sem achar nella um logarzinho? E, o discípulo ficaria tão distanciado do mestre, que lhe desdouraria os laureis. O Quincas, para ser gigante, não precisa de ter sido o mestre de pigmeus... Muito grato pela publicação desta, ficará o amigo certo – (ass.) José Rebello da Silva.’ (DA SILVA, 1929, p. 25).

“Diz que não foi”: o título conferido pela revista à retratação sugere certa dúvida em torno do episódio, ao não encampar o testemunho de Rebello como verdade inequívoca (afinal, “diz que não foi” soa diferente de simplesmente “não foi”). De fato, não há indícios concretos de que ambos tiveram aulas formais, apenas encontros esporádicos em eventos artísticos protagonizados em espaços socioculturais diversos, ocasiões nas quais eventualmente tocavam juntos: do concerto com Catullo no Instituto Nacional de Música até as prováveis “quebradas” que animavam as noites boêmias do Rio de Janeiro.

E quando a Marietta terminava o pedido, veio o lutador e acardosado Jayme que, com a vênica do Barãozinho, cahia num *quebra* medonho, solado pelo glorioso Quincas Laranjeira e acompanhado na flauta pelo Emilinho e o José Cavaquinho e amenizado pelos accordes do bom cavaquinho do Lulú, que estava radiante... [...] *Língua de Prata*. (O RIO NÚ, 1907, p. 7).¹⁶

O fato é que, mais do que deflagrar a questão de ter sido aluno ou não de Quincas, o episódio da carta revela parte das disputas

¹⁶ Fonte gentilmente cedida pelo pesquisador Luciano Lima, a quem expressamos nossos agradecimentos.

práticas e simbólicas que ocorriam dentro do próprio universo do violão, já que o problema da filiação ou não a uma determinada Escola e/ou professor parecia ir além de um – ou desse – acontecimento isolado. Como o próprio José Cavaquinho expressou, sua missiva tratava-se de uma resposta à passagem publicada no editorial assinado por Homero Alvarez no número anterior da publicação (N. 4), de março de 1929, e no qual o articulista faz uma contundente e irônica crítica a Melchior Cortez¹⁷ (sem citá-lo nominalmente) pelos supositivos contrapontos que esse violonista fazia aos conteúdos publicados no mensário, notadamente em relação a três pontos: 1) Que a Escola de Tárrega, tão defendida pela publicação, tinha limitações para os arpejos de mão direita; 2) Que já existiam violonistas no Rio de Janeiro capazes de superar as qualidades artísticas de Josefina Robledo (tomada como personagem central na revista); 3) Que já circulavam métodos de violão (inclusive assinados por Cortez) que alargavam os conteúdos técnicos então veiculados pelo magazine. Em um determinado trecho, para contrapor as presumíveis ideias de Melchior, Homero recorre à autoridade de Quincas para arbitrar a contenda:

Apellamos nesse sentido para a maior autoridade do nosso meio, a respeito de Violão, que é esse bondoso e modesto Joaquim dos Santos, e mestre de José Rabello, Levine Conceição, José de Freitas e outros que souberam aproveitar seus ensinamentos e se elle nos confirmar isso, nos comprometemos a uma retratação formal. (ALVAREZ, 1929, p. 3).

Não há notícias de que Quincas tenha tomado partido por este ou aquele lado, mantendo-se em uma linha amistosa com ambas as vertentes. Em 1927, por exemplo, ele protagonizou importantes concertos em duo com Melchior Cortez no Theatro Casino de Copacabana, apresentações que voltaram a pautar na imprensa

¹⁷ Outro personagem decisivo do violão de concerto carioca até meados da década de 1930. Mais detalhes em: (AMORIM, 2018a; AMORIM, 2018b; AMORIM, 2020; AMORIM; MARTELLI, 2022).

carioca as possibilidades e potenciais do “violão de concerto”. Alheio às querelas entre seus pares e aparentemente sem gastar energia com o que de fato não importava para o violão, Laranjeiras seguia sendo tomado – pelas correntes que disputavam a primazia das narrativas – como “a maior autoridade” do instrumento, talvez justamente por ser alguém capaz de não se desviar do propósito essencial de legitimar o violão – suas práticas, repertórios e personagens – nos mais diversos espaços socioculturais.

Considerações finais

Uma das principais fontes para compreender o panorama do violão brasileiro nas décadas iniciais do século XX e recolher depoimentos ou impressões dos personagens do instrumento daquele tempo, a revista *O Violão* reiteradamente posicionou Quincas como aquele “que julgou, e muito acertadamente, conhecer mais profundamente os segredos musicais do mavioso e querido instrumento”. O magazine sugere que “a ele se devem, mais do que a qualquer outro, os primeiros passos no estudo do violão” no Rio de Janeiro, posicionando-o como “avô do violão moderno” e, ao lado de Ernani de Figueiredo, o responsável pelo instrumento começar “a ser apreciado em camadas sociais mais elevadas.” (*O VIOLÃO*, 1928, p. 10).

Como base de seus ensinamentos aos violonistas de concerto, Quincas utilizava o método de Dionísio Aguado (1784-1849) e o repertório clássico-romântico canônico, em um arco que ia de Matteo Carcassi (1792-1853) a Francisco Tárrega (1852-1909), bojo ao qual somava o repertório latino-americano e parte da produção dos pares com os quais convivia. Sua colaboração massiva à revista *O Violão* demonstra que, mais do que se adequar à chegada no Brasil dos fundamentos da “Escola Moderna” de Tárrega (sobretudo através da atuação de Josefina Robledo e seus primeiros discípulos, com destaque para Oswaldo Soares), Laranjeiras o fez sem jamais deixar de privilegiar, também, as matrizes culturais

populares decisivas para o violão de seu tempo, fosse na condição de solista ou acompanhador.

Com isso, habilitou-se como referência para uma gama ampla de personagens e práticas, não fortuitamente sendo encampado como o professor “oficial” da revista *O Violão*, o que se nota nas respostas da publicação às missivas de leitoras/es que buscavam recomendação de professores. Assim aconteceu, por exemplo, nas indicações para o sr. Almmuno Cardua (1929a, p. 15) e para a senhora Anna Margarida:

ANNA MARGARIDA – Copacabana – Não incomoda em coisa alguma. Nosso telephone é C. 1430. Quanto a segunda parte da carta, temos a informar que não muito longe da senhora, reside Joaquim dos Santos. Está em condições de lhe guiar. Seu endereço pode ser visto no annuncio que publica nesta revista. (*O VIOLÃO*, 1929e, p. 20)

Sem distinguir esse ou aquele grupo como melhor ou essa ou aquela tradição ou prática musical como a mais adequada, Quincas foi um leitor arguto de seu tempo, promovendo fricções e sínteses a partir das matrizes culturais e condições de possibilidade então disponíveis. Com isso, ilustrou decisivamente um dos aspectos da “identidade transitiva” que caracteriza a trajetória do instrumento no Brasil e que o pesquisador Fernando Llanos definiu como “uma propriedade do fazer instrumental do violão que ora admite, ora exige diversos complementos para o exercício do seu sentido semântico.” (LLANOS, 2018, p. 96).

Ao esmiuçar a sua relação professoral com alguns violonistas (José Augusto de Freitas, Levino Albano da Conceição, Antonio Rebello, Miguel Olivé Leite, Lourival de Souza Montenegro), o presente artigo procurou demonstrar como Quincas teve uma atuação genealógica decisiva entre os violonistas que, naquele momento, buscavam não somente uma formação mais voltada à música de concerto, mas que buscavam também abrir caminhos para o violão

em espaços oficiais e socioculturais vinculados a essa tradição (teatros, institutos, salões, etc.). Como desdobramento desse estudo, em novo artigo, pretendemos investigar a importância de Quincas nas outras falanges de ensino em que atuou, igualmente decisivas para compor o rico mosaico de matrizes e matizes que caracteriza a trajetória do violão no Rio de Janeiro.

Referências

AMORIM, Humberto. Melchior Cortez e a Academia Brasileira de Violão: uma página do ensino do instrumento na primeira metade do século XX. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.6, n.1, p. 1-27, 2018a. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/23179937.2018.6.1.2402>. Acesso em: 28 jun. 2023.

AMORIM, Humberto. Melchior Cortez: um precursor do violão de concerto no Rio de Janeiro. **Resonancias**, Santiago (Chile), v. 22, n. 43, p. 13-42, julio-noviembre 2018b. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2018.43.2>. Acesso em: 28 jun. 2023.

AMORIM, Humberto. Três obras didáticas de Melchior Cortez: o violão entre os métodos clássicos e a Escola Moderna. **Opus**, Campinas, v. 26, n. 1, p. 1-32, jan./abr. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020a2607>. Acesso em: 15 maio 2023.

AMORIM, Humberto; MARTELLI, Paulo. Funções e perspectivas históricas de transcrições e arranjos para violão no Brasil: o caso de Melchior Cortez (1882-1947). **Orfeu**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 1-37, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/22861>. Acesso em: 28 jun. 2023.

AMORIM, Humberto; MARTELLI, Paulo. O “avô do violão moderno”: Quincas Laranjeiras e seu papel como mediador cultural. **Revista Vórtex**, v. 11, n. 1, p. 1-29, jan./abr. 2023a. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/23179937.2023.11.1.7100>. Acesso em: 28 jun. 2023.

AMORIM, Humberto; MARTELLI, Paulo. Quincas Laranjeiras (1873-1935) e o ensino de violão no Rio de Janeiro: o primus inter pares entre chorões e senhoritas. **Orfeu**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 1-50, 2023b. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/23178>. Acesso em: 28 jun. 2023.

ALVAREZ, Homero. Editorial. **O Violão**, Rio de Janeiro, v. I, n. 4, mar. 1929, p. 3.

DA SILVA, José Rebello. Diz que não foi... **O Violão**, Rio de Janeiro, v. I, n. 5, abr. 1929, p. 25.

LEITE, Miguel Olivé. Correspondência. **O Violão**, Rio de Janeiro, v. I, n. 9, out. 1929, p. 27.

LLANOS, Carlos Fernando Elías. **Nem erudito, nem popular**: por uma identidade transitiva do violão brasileiro. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. 268 p.

MELLO, Jorge Carvalho de. **Joaquim Francisco dos Santos (Quincas Laranjeiras)**. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/joaquim-francisco-dos-santos-quincas-laranjeiras>. Acesso em 28 dez. 2022.

PRAT, Domingo. **Diccionario de Guitarristas**. Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez, 1934.

TABORDA, Marcia Ermelindo. **Violão e Identidade Nacional**: Rio de Janeiro 1830/1930. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social, 2014. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. 168p.

THIELEN, Ildefonso. Correspondência. **O Violão**, Rio de Janeiro, v. I, n. 9, out. 1929, p. 27.

ZANON, Fabio. **Pioneiros I**: Satyro Bilhar, Quincas Laranjeiras, Levino da Conceição. Programa de Rádio. Rádio Cultura FM (São Paulo), 2006. Disponível em: http://vcfz.blogspot.com/2006/06/23-satyro-bilhar-quincas-laranjeiras_07.html. Acesso em 29 dez. 2022

Fontes hemerográficas

A VOZ DO VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano 1, N. 3, abr. 1931, p. 10; p. 27-28.

BEIRA-MAR, Rio de Janeiro, Ano VI, N. 140, 2 set. 1928, p. 9.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 9785, 12 dez. 1926, p. 11.

CORREIO DA MANHÃ, Correio Musical, Rio de Janeiro, Ed. 9870, 23 mar. 1927, p. 9.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, Ed. 85, 26 mar. 1890, p. 1.

MANCHETE, Rio de Janeiro, Ed. 754, 1º out. 1966, p. 102-103.

MANCHETE, Rio de Janeiro, Ano 34, Ed. 1730, 15 jun. 1985, p. 58-59.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 1, dez. 1928, p. 10.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 4, mar. 1929a, p. 15; p. 21; p. 25.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 8, ago-set. 1929b, p.14-15.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 9, out. 1929c, p. 29.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 10, out. 1929d, p. 16-17.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 03, fev. 1929e, p. 20.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.