

Possível influência de Quincas Laranjeiras no desenvolvimento do estilo violonístico de Heitor Villa-Lobos

Humberto Amorim | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil

Sérgio Abreu

Resumo: Em fevereiro de 2007, ao comparar excertos de peças de Quincas Laranjeiras e Heitor Villa-Lobos até então pouco conhecidas (*Dores d'Alma*, *Valse-Choro* e *Valsa Concerto N. 2*), Sérgio Abreu (1948-2023) notou proximidades significativas na obra de ambos, esboçando considerar uma possível influência de Quincas na formação do “estilo violonístico” de Villa-Lobos. Em maio de 2023, no processo de organização e catalogação de seu espólio documental (Sérgio falecera em 19 de janeiro, poucos meses antes), foram encontradas seis páginas de um estudo aparentemente acabado, assinado e datado por Abreu em novembro de 2007, no qual apresenta argumentos, dados históricos e oito exemplos musicais comparativos de obras de Quincas e Villa-Lobos. Além de apresentar dados biográficos inéditos de Laranjeiras e de contextualizar o percurso de construção desse estudo, o artigo reproduz literalmente o trabalho de Sérgio, dando luz a uma de suas facetas menos conhecidas: a do músico-investigador capaz de traçar paralelos originais entre as obras de dois personagens seminais do violão no Brasil.

Palavras-chave: Violão brasileiro, História do Violão, Quincas Laranjeiras, Heitor Villa-Lobos, Sérgio Abreu.

Abstract: In February 2007, when comparing excerpts from pieces by Quincas Laranjeiras and Heitor Villa-Lobos that were previously little known (*Dores d'Alma*, *Valse-Choro* and *Valsa Concerto N. 2*), Sérgio Abreu (1948-2023) noticed significant similarities in work of both, outlining a possible influence of Quincas in the formation of Villa-Lobos' “guitar style”. In May 2023, in the process of organizing and cataloging his documentary collection (Sérgio had passed away on January 19, a few months earlier), six pages of an apparently finished study were found, signed and dated by Abreu in November 2007, in which presents arguments, historical data and eight comparative musical examples of works by Quincas and Villa-Lobos. In addition to presenting unpublished biographical data about Laranjeiras and contextualizing the construction of this study, the article literally reproduces Sérgio's work, giving light to one of his lesser-known facets: that of the musician-researcher capable of drawing original parallels between the works of two decisive characters of the guitar in Brazil.

Keywords: Brazilian guitar, History of the guitar, Quincas Laranjeiras, Heitor Villa-Lobos, Sérgio Abreu.

Embora Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935) seja uma das figuras mais reconhecidas do violão brasileiro, sobretudo quando se destaca a importância dos pioneiros do instrumento no Brasil, as informações sobre sua trajetória e obra ainda são escassas e, por vezes, desconstruídas, quase sempre baseadas em relatos indiretos ou informais e poucas fontes primárias. O fato é que ainda sabemos muito pouco sobre esse personagem que parece ter cativado seus contemporâneos não somente por seus conhecimentos, produções e contagiante amor pelo violão, mas também por sua personalidade afável e humilde, combinação que lhe garantiu circulação nas mais diversas camadas sociais e permitiu que ele difundisse o seu trabalho em jornais, revistas e acessasse espaços socioculturais nos quais o violão, até então, tinha pouca entrada.

Se, por um lado, Quincas Laranjeiras é citado em praticamente todos os trabalhos (livros, teses, dissertações, artigos, textos em *blogs* e/ou páginas de internet) que versam, direta ou indiretamente, sobre a história do violão no Brasil, por outro, ainda não existem pesquisas específicas que esmiucem os aspectos diversos de sua contribuição, à exceção do importante papel que exerceu como pedagogo e professor de violão, competência devidamente esquadrihada por alguns dos mais importantes pensadores/as de nosso instrumento: “nos legou a tradição de ensino” e “parece não ter havido violonista na cidade [do Rio de Janeiro] que não mantivesse contato e aproveitasse os conhecimentos musicais de Quincas.” (TABORDA, 2004, 70-76); “o papel de Joaquim Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeiras, na história do violão brasileiro é o de professor de uma enorme gama de segmentos sociais.” (MELLO, 2014, [s.p.])¹; “o seu papel foi mais de formador que de criador; da maior parte de suas músicas sabe-se somente o nome.” (ZANON, 2012, [s.p.])²

Essa última citação, de Fabio Zanon, corrobora a lacuna premente em torno de Quincas – a de que quase nada sabemos sobre a sua produção – e aponta para o objetivo principal dos esforços empreendidos no resgate deste pequeno artigo escrito por Sérgio Abreu: a de apresentar Laranjeiras como um violonista de soluções técnicas, estilísticas ou musicais que alargaram as condições de possibilidade do instrumento em seu tempo, o que acabou reverberando direta ou indiretamente na

¹ Jorge Carvalho de Mello em verbete escrito para o Acervo Digital do Violão Brasileiro, com dados completos nas referências.

² Fabio Zanon, no programa 23 da série: “O Violão Brasileiro / Os criadores / Pioneiros do Violão” (Rádio Cultura FM), com dados completos nas referências.

produção de seus contemporâneos, incluindo Heitor Villa-Lobos (1887-1959).³

Em estudos passados, já discorreremos sobre o papel de mediador cultural desempenhado por Quincas (AMORIM; MARTELLI, 2023a, p. 1-29), reunimos e aprofundamos as informações existentes em torno de suas contribuições como artista/violonista⁴ e professor (AMORIM; MARTELLI, 2023b, p. 1-30), além de já termos realizado as primeiras análises e publicações de sua produção como compositor e arranjador⁵, cujo papel decisivo no repertório pioneiro do violão brasileiro ainda não parece devidamente dimensionado. No presente artigo, a partir do estudo dirimido por Sérgio Abreu, nos concentraremos em evidenciar as eventuais contribuições e influências de Quincas na produção de seus contemporâneos, notadamente Heitor Villa-Lobos, alvo das detalhadas anotações que Sérgio realizou comparando excertos das obras de ambos.

Antes, contudo, com o objetivo de contextualizar o personagem e seu tempo, faremos não somente uma breve abordagem biográfica de Quincas Laranjeiras (origens, dados familiares, trabalho infantil e iniciação musical, seus endereços e empregos paralelos, além de sua contribuição no ensino “por música” ou “de ouvido”) e discorreremos sobre dúvidas que pairam em torno de seus estudos (como o modo correto de grafar o seu nome artístico, por exemplo), mas também contextualizaremos a relação tanto de Sérgio Abreu quanto de Antônio Rebello, seu avô, com a produção de Quincas, desvelando os motivos que levaram o legendário violonista e luthier a desenvolver um estudo comparativo entre obras de Villa-Lobos e Laranjeiras.

³ Nota sobre publicação póstuma: Em fevereiro de 2007, ao comparar excertos de peças de Quincas Laranjeiras e Heitor Villa-Lobos até então pouco conhecidas (Dores d’Alma, Valse-Choro e Valsa Concerto N. 2), Sérgio Abreu (1948-2023) notou proximidades significativas na obra de ambos, esboçando considerar uma possível influência de Quincas na formação do “estilo violonístico” de Villa-Lobos. Em maio de 2023, no processo de organização e catalogação de seu espólio documental (Sérgio falecera em 19 de janeiro, poucos meses antes), foram encontradas seis páginas de um estudo aparentemente acabado, assinado e datado por Abreu em novembro de 2007, no qual apresenta argumentos, dados históricos e oito exemplos musicais comparativos de obras de Quincas e Villa-Lobos. Além de apresentar dados biográficos inéditos de Laranjeiras e de contextualizar o percurso de construção desse estudo, o artigo reproduz literalmente o trabalho de Sérgio, dando luz a uma de suas facetas menos conhecidas: a do músico-investigador capaz de traçar paralelos originais entre as obras de dois personagens seminais do violão no Brasil. Esta é uma publicação autorizada.

⁴ Artigo já aprovado e em fase de editoração no periódico chileno *Resonancias: Revista de investigación musical*, com publicação impressa e *online* prevista para dezembro de 2023.

⁵ Dois artigos já submetidos e em fase de avaliação, além da série integral das partituras de Quincas Laranjeiras publicadas em uma parceria do Memorial do Violão Brasileiro com o Acervo Digital do Violão Brasileiro.

1. O nome de guerra: é Laranjeira(s) ou Larangeira(s)?

Se não resta qualquer dúvida sobre o nome de batismo de Joaquim Francisco dos Santos, são abundantes as confusões terminológicas que circundam a alcunha artística que ele adotou a partir do momento no qual, por meio do violão, começou a transitar com mais frequência em (e entre) espaços socioculturais diversos e nas redes de sociabilidade adjacentes que se formavam a partir de tais lugares. A quantidade de variações em torno de duas palavras nos remete a um número considerável de possíveis combinações: Quinca, Quincas, Laranjeira, Laranjeiras, Larangeira e Larangeiras são apenas os mais comuns. Todos esses vocábulos foram (e são) recorrentemente utilizados e combinados em fontes diretas e indiretas, de jornais antigos a pesquisas recentes. Mas, afinal, qual a genealogia e a grafia correta do nome artístico de Joaquim Francisco dos Santos?

O mapeamento do primeiro nome é mais fácil. Quincas é um hipocorístico de Joaquim, ou seja, um vocábulo que deriva de um substantivo ou nome próprio para denotar tratamento próximo ou familiar (como avô = vô ou Luís = Luizinho). Quincas, portanto, seria uma espécie de apelido carinhoso de Joaquim, o que muitas pessoas desconhecem por se tratar de um hipocorístico raramente utilizado no século XXI. Como consequência da pouca difusão, o único embaraço se dá pela eventual supressão do “s”: “Quinca”, o que parece refletir uma instintiva (embora equivocada) correspondência do artigo masculino no singular com o nome próprio: “o Quinca” ao invés de “o Quincas”.

A confusão maior se concentra em torno do segundo nome. A primeira remissão à sua origem parece estar na conferência escrita por Ernani de Figueiredo, originalmente em 1917, mas publicada apenas em fevereiro de 1929, postumamente, no terceiro número da revista *O Violão*. Nela, ao retratar a importância de Quincas para a afirmação do instrumento no Rio de Janeiro, esse outro importante personagem pioneiro comenta que o amigo tocava trombone na banda “da Fábrica de Tecidos Aliança, nas Laranjeiras, da qual era músico e de onde vem o seu nome de guerra.” (FIGUEIREDO, 1929, p. 9).

Note-se que Ernani se refere à fábrica como situada em “Laranjeiras”, uma referência ao bairro que a abrigava, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Embora a grafia correta do vocábulo seja com o final na letra “s” – Laranjeiras –, houve, no senso comum, uma enorme confusão em seu uso,

muitas vezes articulado no cotidiano da cidade com a supressão do “s” – Laranjeira. Essa articulação dúbia foi tamanha que repercutiu amplamente na imprensa carioca do início do século XX (justamente o período de consolidação do epíteto de Quincas), conforme atestam os anúncios de compra, venda e aluguel de imóveis do logradouro.

FIGURA 1 – Anúncio de aluguel de um imóvel no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro, em 1926.



Fonte: (CORREIO DA MANHÃ, 1926, p. 11).

A eliminação do “s” foi reforçada por mais um detalhe: tal qual ocorrera com Quinca(s), houve uma tendência entre os seus coetâneos de concordar o codinome com o artigo masculino no singular: o “Laranjeira”, ao invés de o “Laranjeiras”, o que poderia soar uma aparente incongruência aos que desconheciam a história do epíteto. A essa dubiedade, somou-se outra, de natureza ortográfica, que foi a recorrente substituição do “j” pelo “g” – Larangeira(s) –, troca comum mesmo em nossos dias (nesse e em outros vocábulos), consequência da paridade fonética que existe entre essas duas consoantes ao formar sílabas com as vogais “i” e “e” (caso do codinome “Laranjeiras”), um fato potencializado, no período vivido por Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), pela alfabetização insuficiente que ainda atingia grande parcela da população brasileira.

Desde que adotados, portanto, esses dois vocábulos foram recorrentemente utilizados sob o signo de seis variantes: Quinca; Quincas; Laranjeira; Laranjeiras; Larangeira; e Larangeiras. Como se não bastasse, muitas vezes o violonista assinava as suas produções com ambos os nomes (ou prescindindo de um deles), o de batismo e o artístico (este por vezes entre parênteses ou aspas), sendo aquele também alvo de uma série de usos variados: Santos; J. Santos (um dos mais comuns); Joaquim Santos; Joaquim dos Santos (majoritariamente adotado nas revistas *O Violão* e *A Voz do Violão*); Joaquim F. dos Santos; Joaquim Francisco dos Santos.

FIGURA 2 – Exemplos das diversas grafias empregadas para os nomes de batismo e artístico de Joaquim Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeiras.



Fonte: exemplos retirados, entre os anos de 1926 e 1931, do jornal *Correio da Manhã* e das revistas *O Violão* e *A Voz do Violão*.

Essa diversidade nominal também alcançou os primeiros textos (por vezes com o uso de diferentes variantes em um mesmo escrito) e esboços biográficos sobre o compositor, alguns dos quais largamente reproduzidos posteriormente, caso do famoso artigo publicado pelo jornal *Correio da Manhã* (1926a, p. 11), que apresenta o violonista como “Quincas Laranjeira”. Nas revistas *O Violão* (1928-1929) e *A Voz do Violão* (1931), por sua vez, quase todas as variantes possíveis são utilizadas nas menções ao seu nome, reforçando o fato de que, embora a confusão terminológica tenha sido habitual entre personagens e repertórios pioneiros do violão no Brasil, Quincas esteve entre as figuras cujo nome foi grafado das maneiras mais diversas na imprensa e na pena de seus contemporâneos. Para todos os efeitos, fica o registro: Joaquim Francisco dos Santos, nome de batismo; Quincas Laranjeiras, nome de guerra.

2. Origens e família

Quase todas as informações sobre a família original de Quincas Laranjeiras são conhecidas a partir do artigo “Mestres do Violão”, publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 12 de dezembro de 1926. Em seu bojo, consta que o violonista era filho de pais pobres: José Francisco dos Santos, “carpinteiro e violeiro afamado”; e Faustina Maria dos Santos. Sabe-se que Quincas também tinha um irmão apelidado de Juca, aquele que o inspirou a se aproximar inicialmente do violão, e um sobrinho-neto chamado Godofredo de Carvalho, que também era seu afilhado.

FIGURA 3 – Foto em perfil americano de Joaquim Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeiras.



Fonte: (CORREIO DA MANHÃ, 1926b, p. 11).

Sobre as suas origens, o artigo afirma que o músico “nasceu em Olinda, Pernambuco, em 8 de dezembro de 1873”, mas se mudou “para o Rio com seis meses de idade apenas” (1926b, p. 11). Se os dados estiverem corretos, Quincas aportou na corte carioca no final do primeiro semestre de 1874. O pesquisador Jorge Mello sugere que a família buscava “uma vida melhor para os filhos” (2014, [s.p.]) e Fabio Zanon (2012, [s.p.]) aponta que, sendo negro, o futuro violonista desembarcou no Rio de Janeiro “catorze anos antes da Abolição [da Escravatura]”, em um

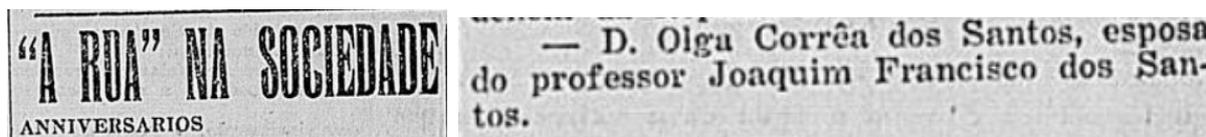
efervescente e crescente ambiente de lutas e discussões pela liberdade das (os) escravizadas (os): em 1850, fora aprovada a Lei Eusébio de Queirós, proibindo o tráfico de negras (os) em navios; em 1871, a Lei do Ventre Livre⁶; em 1885, a Lei dos Sexagenários; e em 1888, finalmente, a Lei Áurea, todos episódios construídos e entremeados por profundos embates políticos, econômicos e ideológicos. A falta de dados não nos permite aferir o quão tal contexto foi decisivo para o núcleo familiar de Quincas, mas certamente trata-se de uma realidade que não passou incólume às decisões de uma família negra, ainda que seus membros já não estivessem na condição direta de escravizadas (os). É possível, por isso, que a mudança de Pernambuco para o Rio de Janeiro refletisse, de fato, a busca dos pais por uma condição de vida menos opressora, especialmente para os filhos.

Embora a naturalidade olindense de Quincas nunca tenha instigado discussões, é preciso salientar que o já citado sobrinho-neto, Godofredo de Carvalho, aponta outro caminho para as suas origens. Em resposta a um artigo que mencionava o músico e foi escrito na famosa coluna Brasil Sonoro, assinada por Mariza Lira e publicada no jornal carioca Diário de Notícias, o familiar do violonista ponderou que ele, na verdade, “era carioca [e] nasceu na rua Monte Alegre, na subida para o bairro de Santa Teresa.” (LIRA, 1959, p. 5 [do suplemento literário]), acrescentando ainda informações sobre um de seus métodos e sobre os lugares nos quais o tio-avô lecionou o instrumento. Futuras pesquisas poderão aferir se há fundamentos para a hipótese ou se o afilhado de Quincas foi apenas traído por uma memória distante, trazida à tona somente em 1959, mais de duas décadas depois do passamento do músico.

Seja como for, é provável que Quincas Laranjeiras tenha vivido de forma praticamente ininterrupta no Rio de Janeiro, já que são raras as fontes que comprovem seus eventuais deslocamentos para outras cidades. Em terras cariocas, o músico contraiu casamento com Olga Corrêa dos Santos, em data desconhecida, fato que pode ser averiguado tanto pelas notas fúnebres assinadas pela esposa quando Quincas faleceu, quanto pelas colunas sociais que celebravam aniversários natalícios e a identificavam como companheira do músico. Não há notícias de que o casal tenha tido filhas (os).

⁶ Segundo a qual, “todo nascido de escrava, a partir de 1871, seria declarado livre, mas desde que prestasse um tempo de serviço, sendo libertado com oito anos (com indenização) ou com vinte e um anos (sem indenização).” Fonte: <https://brasilecola.uol.com.br/datas-comemorativas/dia-abolicao-escravatura.htm>. Acesso: 01 jun. 2023.

FIGURA 4 – Celebração do aniversário de D. Olga Corrêa dos Santos, esposa de Quincas Laranjeiras, na coluna “A Rua na Sociedade”, do jornal carioca A Rua.



Fonte: (A RUA, 1927, p. 2).

QUADRO 1 – Núcleo familiar conhecido de Quincas Laranjeiras.

| NÚCLEO FAMILIAR CONHECIDO DE JOAQUIM FRANCISCO DOS SANTOS | | |
|---|--------------------|-----------------------------------|
| Nome | Grau de Parentesco | Detalhes |
| José Francisco dos Santos | Pai | Carpinteiro e violeiro afamado |
| Faustina Maria dos Santos | Mãe | ? |
| “Juca” | Irmão | De quem tomou o gosto pelo violão |
| Godofredo de Carvalho | Sobrinho-neto | Afilhado de Quincas |
| Olga Corrêa dos Santos | Esposa | Quem assinou suas notas fúnebres |

Fonte: Elaboração do autor.

3. Trabalho infantil e iniciação musical

Segundo o artigo biográfico publicado no jornal *Correio da Manhã* (1926b, p. 11), Quincas Laranjeiras começou a trabalhar na Fábrica de Tecidos Aliança ainda criança, aos 11 anos. Inaugurada em 1880, a companhia engendrou uma transformação significativa na região, levando ao bairro vilas operárias, bondes elétricos e uma farta rede de comerciantes, reconfigurando a dinâmica do logradouro e escancarando as contradições e desigualdades sociais de um país que ainda explorava peremptoriamente o trabalho escravo e semiescravo.

Localizada na Rua Aliança (atual General Glicério), a Fábrica Aliança foi a maior indústria de tecidos do país, no final do século XIX. Em uma elogiosa reportagem publicada no jornal *O Paiz* em 1913, o empreendimento era descrito como ‘uma cidade erguida dentro do Rio de Janeiro’. A tecelagem contava com dois mil operários, entre homens, mulheres e crianças, que enfrentavam extenuantes jornadas de trabalho. Em seus poucos momentos de lazer, o jornal destacava que os/as operários/as saíam da fábrica e se dirigiam para ‘os cinemas, o teatro, as salas das sociedades recreativas, os salões de música...’ que a companhia oferecia. (PIRES, 2019, [s.p.])⁷

⁷ Isabelle Pires, Doutora no Programa de Pós-Graduação em História Social (UFRJ), em artigo publicado *online* no Laboratório de Estudos de História dos Mundos do Trabalho (LEHMT-UFRJ). Dados completos nas referências.

A pesquisadora Isabelle Pires afirma que tal estrutura de entretenimento criada pela fábrica (cinema, teatro, bandas, salões de música, sociedades recreativas, etc.), na verdade, “visava à disciplinarização dos/as trabalhadores/as”, artifício que não impediu a mobilização operária (manifestada através de greves, protestos, moções de solidariedade, comícios e encontros) em busca por melhores condições de trabalho (PIRES, 2019, [s.p.]), conforme atestam as diversas notícias recolhidas em jornais cariocas desde fins do século XIX até o encerramento das atividades da companhia, em 1937.

Ainda criança, a presença de Quincas entre os milhares de funcionários empregados na fábrica aponta para algumas questões incontornáveis:

1) A condição financeira de sua família era, de fato, precária, uma vez que não era possível prescindir do trabalho dos filhos pequenos para a subsistência do grupo.

2) Quincas Laranjeiras trabalhou na fábrica provavelmente entre 1895 e 1899, dos 11 aos 15 anos de idade. Quando iniciou a labuta, três anos ainda restariam até a abolição da escravatura. Depois disso, contudo, a esmagadora realidade do trabalho escravo/semiescravo permaneceu latente no cotidiano de fábricas, comércios, engenhos e lares brasileiros (por meio dos trabalhos domésticos). Não espanta, por isso, que houvesse um número significativo de negras(os), mulheres e crianças entre os milhares de empregados da companhia, o que refletia o interesse de atrair uma mão-de-obra pobre e barata (ou mesmo gratuita), formada por um contingente de pessoas que reunia condições sociais, econômicas e culturais vulneráveis e que, portanto, teria menos potencial para se organizar em sindicatos ou oferecer resistência às jornadas extenuantes de trabalho. Em síntese, trabalhar muito para receber pouco (ou nada). É nesse contexto que o pequeno Quincas começa a sua vida profissional fora de casa, transitando no chão de uma fábrica entre o fim de sua infância e o início de sua adolescência.

3) Nesse contexto, o que restaria a uma criança fadada a cumprir jornadas fatigantes de trabalho? Não é difícil deduzir que a opção, para o pequeno Joaquim, foi a de se agarrar febrilmente às únicas oportunidades que o próprio sistema oferecia, como medida paliativa aos pesados sacrifícios laborais, de resguardar algum traço da ludicidade, imaginação e alegria próprias de uma vida infantil/juvenil ideal. Para Quincas, a música parece ter sido, antes de tudo, uma oportunidade de ser criança em um contexto no qual ser criança não lhe era uma opção natural. Daí resulte,

talvez, a chama do sentimento grato, amoroso e devocional que o jovem dedicou à música e ao violão ao longo de sua existência, um fato testemunhado por diversos depoimentos de seus contemporâneos. “Homem consciente, modesto e probo, fez disso sacerdócio, ministrando aos seus inúmeros discípulos seus criteriosos ensinamentos, com aquela simplicidade que o tornou querido de toda a nossa sociedade.” (O VIOLÃO, 1928, p. 10).

O entendimento de como a fábrica funcionava cotidianamente torna-se um aspecto importante para compreendermos o contexto dos primeiros passos musicais de Quincas Laranjeiras:

Dois mil operários, homens, mulheres, crianças maiores de 12 anos [Quincas começara na fábrica aos 11] habitam as oficinas, das 6 horas da manhã, às 5 ½ da tarde, tendo uma hora completa para almoço e meia hora para café. Aos sábados, fecham-se-lhes as oficinas a 1 hora, precisamente. É de ver-se que trabalham regularmente [...]. Abandonada a fábrica [no fim da jornada de trabalho], os cinemas, o teatro, as salas das sociedades recreativas, os salões de música, enchem-se de operários [...]. (O PAIZ, 1913, p. 3)

Embora o relato seja posterior ao período no qual Quincas trabalhou na fábrica, supõe-se que a realidade cotidiana enfrentada pelo músico não tenha sido muito diferente, uma vez que relatos de seus contemporâneos e fontes do período indicam que a banda musical da companhia foi o primeiro agrupamento musical frequentado pelo jovem Joaquim: “Nessa fábrica havia uma banda de música, cujo regente era o professor João Elias, de quem Quincas recebeu os primeiros elementos musicais. Facilmente tornou-se ‘monitor’ na aula de música, ensinando assim seus companheiros mais atrasados, tal foi o seu aproveitamento.” (CORREIO DA MANHÃ, 1926b, p. 12). O jornal acrescenta que o instrumento inicial de Quincas foi a flauta, mas é possível que o músico o alternasse com o trombone, segundo sugere Ernani de Figueiredo na revista *O Violão*: “Como eu, tivera em princípio o trombone como instrumento, na banda da Fábrica de Tecido Alliança.” (FIGUEIREDO, 1929, p. 9).

Tais depoimentos nos sugerem que, nesse momento, Quincas unia a notável predisposição para a música com uma enorme vontade de aprendê-la, já que a rotina laboral diária era exigente: os operários entravam às seis da manhã e eram obrigados a cumprir uma jornada de dez horas de trabalho, entremeadas por uma hora de almoço e trinta minutos de café (totalizando, portanto, 11 horas e meia de permanência ininterrupta no local). Somente depois desse expediente, que

finalizava às 17:30h, poderiam usufruir dos espaços culturais que tornavam a fábrica uma espécie de “cidade erguida dentro do Rio de Janeiro.” (O PAIZ, 1913, p. 3).

4. Violão “por música” (partitura) e “sem música” (de ouvido)

Tocando instrumentos melódicos e utilizados em contextos camerísticos e com um aproveitamento musical que o levou à condição de monitor dos colegas menos adiantados, presume-se que Quincas logo dominou os fundamentos teóricos e técnicos que aprendia com o professor João Elias, maestro da banda musical da fábrica. O jornal *Correio da Manhã* (1926b, p. 12), contudo, indica que um episódio casual acabou reconfigurando o interesse musical imediato do jovem: “Nesse tempo, por acaso, quando alguém ensinava violão a um seu irmão, veio Quincas prender-se de entusiasmo por esse instrumento.” Com pouco mais de uma década de vida, portanto, Joaquim começou os seus estudos violonísticos possuindo alguma bagagem musical e já dominando a leitura de partituras, o que lhe permitiu travar contato com os fundamentos técnico-musicais dos autores clássicos mais em voga do período: “Reconhecendo desde logo o valor do instrumento, procurou ele apreciá-lo, sob todos [os] aspectos, estudando Carcassi, Carulli, Aguado, Castellatti, Antonio Cano.” (CORREIO DA MANHÃ, 1926b, p. 12). À época, esse tipo de formação tinha difusão restrita, especialmente entre crianças oriundas de sua classe social.

A essa rara condição, Quincas ainda somaria uma outra. No Rio de Janeiro, desde as primeiras décadas do século XIX, os professores de violão e/ou de seus instrumentos predecessores buscavam ampliar suas redes de estudantes oferecendo lições “por música” (partitura) e “sem música” (de ouvido). Já em 1828, por exemplo, um xará de Quincas chamado Joaquim Santa Anna anunciava aulas de violão francês ou viola de corda de arame nos seguintes termos:

Joaquim de Santa Anna, faz Publico que todas aquellas pessoas que quizerem aprender a tocar violão Francez, ou viola de corda de arame, pela escalla Portugueza; pódem dirigir-se a rua do Espirito Santo N. 2, na entrada da Praça da Constituição; adverte-se que ensina-se por muzica, e também sem ser por muzica. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1828, p. 3)

Essa modalidade dupla de ensino foi paulatinamente aumentando nas décadas seguintes, no Rio de Janeiro e em outras províncias, a tal ponto que, já na segunda metade do século XIX,

tornara-se uma marca distintiva dos que, em tese, eram os professores mais qualificados: “Ensina-se violão por música ou sem ele, assim como qualquer outro instrumento: procurem na rua das Violas, n. 30, 1º andar.” (JORNAL DO COMMERCIO, 1864, p. 4). Os melhores mestres, portanto, podiam tanto ensinar a ler as partituras que circulavam em manuscritos ou em edições comerciais (caso do periódico *Guitarrista Moderno*, de 1857, que teve ao menos 30 números publicados) quanto ensinar a acompanhar árias operísticas, danças de salão em voga ou gêneros populares (como a Modinha, o Lundu e o Choro), repertório que pipocava nos mais diversos espaços socioculturais.

No fim dos anos Oitocentos, Quincas adquiriu essa dupla habilidade ao unir os ensinamentos musicais adquiridos na fábrica àqueles que vivenciava em outros ambientes informais, na convivência direta e indireta com alguns dos músicos mais inventivos de seu tempo: “Logo revelou-se o bom ouvido de Quincas nos muitos e frequentes acompanhamentos de modinhas, canções, etc. para o que era, então, muito procurado.” (CORREIO DA MANHÃ, 1926b, p. 11). Assim, não demorou a se tornar “presença cativa nos saraus promovidos pelo pai de Pixinguinha, que também eram frequentados por Villa-lobos e Satyro Bilhar.” (ZANON, 2012, [s.p.]), o que sugere um possível espaço de convivência comum entre Quincas Laranjeiras e Heitor Villa-Lobos.

Por um lado, a formação na banda lhe dera acesso aos códigos musicais teóricos e escritos ainda pouco acessíveis à maioria de seus pares; por outro, o recorrente treinamento em rodas de choro e acompanhamentos de modinhas, danças de salão e canções populares lhe conferiram uma refinada capacidade auditiva. Em síntese, Quincas se tornara, muito jovem, um artista capaz de tocar “por música” (partitura) e “sem música” (de ouvido), habilidade dupla que, anos depois, seria decisiva para que ele se convertesse em uma espécie de “mediador” do instrumento em (e entre) camadas e espaços socioculturais diversos.

5. Empregos paralelos e endereços: o funcionário público e o músico

Assim como ocorrera com a maioria esmagadora dos violonistas da época, as realizações musicais de Quincas Laranjeiras não eram suficientes para sustentar, exclusivamente, a vida

financeira de sua família. A quantidade ínfima de trabalhos pagos (ainda raros no período) e a sazonalidade de estudantes regulares denotavam uma dupla dificuldade para os músicos do início do século XX: por um lado, criava-se um ambiente imprevisível e difícil de controlar para quem tinha contas a pagar em datas certas; por outro, deflagrava-se a enorme resistência sociocultural em compreender a atividade musical como profissão passível de remuneração, estigma que se potencializava no caso do violão, instrumento que já enfrentava barreiras culturais específicas pela associação quase sempre pejorativa com personagens, contextos e gêneros populares.

Nos melhores eventos, quando muito, os músicos podiam acessar livremente a fartura dos comes e bebes, o que se convertia em uma espécie de pagamento informal pelos serviços prestados. Tal prática acabou por se tornar um dos estigmas mais arraigados à profissão musical, com reverberação direta no imaginário social ainda hoje. Desde muito jovem, Quincas integrou grupos musicais que animavam encontros, bailes, saraus e festividades das mais diversas, muitas vezes acompanhado de uma equipe de escol. Por volta do ano de 1900, por exemplo, um depoimento de Catullo da Paixão Cearense (1863-1946) nos deixa saber que Joaquim, então com 16 para 17 anos, já pertencia à elite dos chorões, então comandadas pelo maestro Anacleto de Medeiros (1866-1907), que animou um portentoso aniversário natalício em Paquetá, ilha que fica a dezoito quilômetros da cidade do Rio de Janeiro. O pagamento? “Uma mesa de surpreendentes iguarias”.

FIGURA 5 – Cabeçalho do artigo publicado por Catullo da Paixão Cearense no periódico carioca *Vamos Ler!*



Fonte: (CEARENSE, 1943. p. 42).

LEVANDO os nossos instrumentos, (nós éramos nove, comigo), chegamos à casa do major Braga Torres, em Paquetá, para tomarmos parte na festa de seu aniversário natalício. A ilha em peso estava ali para felicitá-lo.

Entramos, tocando uma [um] ‘choro’ de Anacleto de Medeiros, o ‘comandante’ dos ‘chorões’ presentes. O grupo era composto dos seguintes músicos: Anacleto, saxofone; Luiz de Souza, piston; Irineu, oficleide; Lica, bombardão; eu e Quincas Laranjeira, violões; Geraldino, cavaquinho; Pedro Augusto, clarinete e João Pereira, bombardino, quase todos da banda do Corpo de Bombeiros. O nosso ‘terno’ pôs o pessoal em reboição. Tivemos de repetir três vezes o mesmo ‘choro’, não repetindo pela quarta vez, porque o

major nos conduziu ao quintal, onde nos aguardava uma mesa de surpreendentes iguarias. Peixada, feijoada, perus, leitões, arroz de forno... tudo se via ali, desafiando o nosso apetite devorador. Quanto aos doces... é melhor não falar! Aquilo lembrava uma confeitaria, em dia de domingo. (CEARENSE, 1943, p. 42).

Apesar do entusiasmo narrativo de Catullo, feijoadas, leitões e doces não pagavam contas. Por isso, nesse mesmo período, Quincas acabara de abandonar o emprego na fábrica de tecidos Aliança (onde permanecera de 1885 a 1889) para se tornar, ainda em 1889, funcionário do Departamento Municipal de Assistência, a “antiga Inspectoria de Hygiene e Assistência Pública”, onde teria ocupado o posto de porteiro⁸. Nessa instituição, o músico trabalhou por 36 anos ininterruptos, “aposentando-se em 1925, merecendo a simpatia e estima de seus chefes e companheiros pelos ‘bons serviços prestados com zelo, dedicação e escrupulosa honestidade’, como provou a citação em ordem do dia do perfeito funcionário.” (CORREIO DA MANHÃ, 1926b, p. 11).

Quincas não foi uma exceção, já que a luta pela sobrevivência incluiu jornadas duplas para grande parte dos violonistas naturais ou radicados no Rio de Janeiro mais destacados do período, que tomavam a música e o violão (especialmente as aulas particulares) como uma maneira de complementar a renda, preservando, contudo, empregos nos quais poderiam gozar de salários fixos e certa estabilidade: Satyro Bilhar (1862-1926) foi telegrafista na Estrada de Ferro Central do Brasil; Brant Horta, professor de Literatura (1877-1959); Melchior Cortez (1882-1947), encarregado da seção musical na Casa Phoenix; João Pernambuco (1883-1947), calceteiro e contínuo, só para citar alguns exemplos.

⁸ “De condição modesta (Porteiro da Diretoria de Higiene e Assistência Pública), são até hoje lembradas, com saudade, as suas interpretações. Enquanto morou em Catumbi foi conhecido entre os do seu meio por Quincas Catumbi. / Logo se instalou em Laranjeiras e desde aí foi Quincas Laranjeira. O que valia mesmo era o Quincas que fez nome e firmou escola no violão com falsas arriscadas e pertranas [pestanas] difíceis.” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1959, p. 5 [suplemento literário]).

FIGURAS 6 e 7 – Brant Horta (esquerda) e João Pernambuco (direita).



Fonte: O Que Há... Grande Magazine Popular (1929, p. 14).

FIGURAS 8 e 9 – Satyro Bilhar (esquerda) e Melchior Cortez (direita).



Fontes: Correio da Manhã (1926c, p. 10); Fon Fon (1927, p. 72).

No entanto, o caso de Quincas guarda algumas peculiaridades. Se a maioria de seus pares anunciava lições de violão com frequência nos jornais da época, Joaquim tinha um perfil mais discreto e pouco propagava os seus serviços como professor do instrumento, cenário que mudou apenas depois de sua aposentadoria: de 1885 a 1925 (dos 11 aos 51 anos de idade), o músico trabalhou durante 40 anos seguidos em jornadas diárias que começavam muito cedo e terminavam

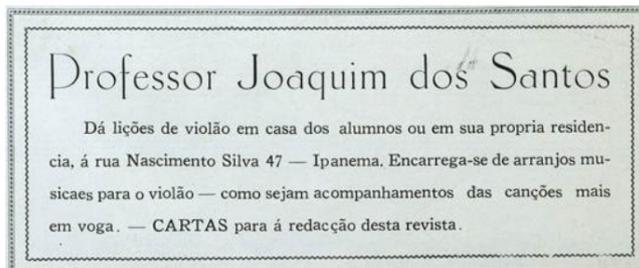
ao final da tarde. Embora Quincas já tivesse fama de autoridade no instrumento desde a primeira década do século XX, o pouco tempo disponível certamente foi um fator que limitou o número de seus discípulos possíveis, ainda que os relatos da época indiquem que o violonista não se furtava a compartilhar o que sabia com quem quer que batesse à sua porta.

Antes de se aposentar, em 1925, a soma desses três fatores – o perfil discreto; o trabalho exigente como funcionário público; e o fato de não abrir mão de participar de grupos e eventos artísticos – parece ter eclipsado a divulgação de suas contribuições didáticas mais significativas. Praticamente todos bebiam de sua fonte, mas a sua personalidade humilde o mantinha quase sempre longe dos holofotes midiáticos de seu período: “Deve à sua excessiva modéstia o fato de, talvez, não ser conhecido em todo o Brasil o homem que serviu a tantos como mestre, como guia, dirigindo-os até alcançarem o ponto de evidência em que se encontram em nosso meio violonístico.” (CORREIO DA MANHÃ, 1926b, p. 11).

Há poucas notícias sobre os endereços nos quais Quincas residiu ou ensinou. O jornal *Correio da Manhã* (1926b, p. 11) afirma que o violonista habitou no bairro de Laranjeiras “desde sua chegada ao Rio”, o que não sabemos se perdurou após o seu período de trabalho na fábrica de tecidos Aliança (1885-1889), ou seja, quando se tornou funcionário do Departamento Municipal de Assistência (1889-1925). Em data incerta, o músico também se casou com Olga Corrêa dos Santos, o que pode ter resultado em uma mudança de logradouro. O que se sabe ao certo é que, depois de aposentado, o músico se fixou com a esposa na Rua Nascimento Silva, n. 47, bairro de Ipanema, endereço imortalizado nos anúncios da revista *O Violão* e que se tornou circuito obrigatório para boa parte dos violonistas cariocas daquele período.

Atualmente é ele o mestre consagrado de senhoras, senhoritas e cavalheiros da nossa elite e, à sua residência, à rua Nascimento Silva 47, em Ipanema, choveu constantemente os pedidos de pessoas desejosas de iniciar-se nos segredos do instrumento que fez a glória de Tárrega, Llobet, Mozzani, Barrios e tantos outros. (CORREIO DA MANHÃ, 1926b, p. 11).

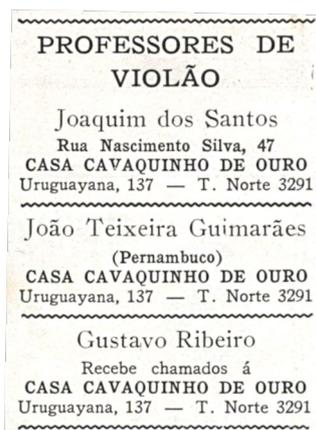
FIGURA 10. Anúncio de Quincas Laranjeiras na revista O Violão.



Fonte: O Violão (1929a, n. 3, p. 27).

Além de ensinar em sua própria residência, Quincas também dava aulas a domicílio, um serviço particularmente decisivo para o atendimento das alunas mulheres, muitas vezes impedidas de se deslocarem desacompanhadas às casas dos professores. Sabe-se, ainda, que o músico ensinou em algumas lojas de música, conforme relato de seu sobrinho-neto, Godofredo de Carvalho: “dava lições particulares de violão no ‘Cavaquinho de Ouro’, à rua Uruguaiana – Rio, e numa casa de músicas da rua Gomes Machado, em Niterói.” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1959, p. 5 [suplemento literário]). Trata-se da antiga Casa Verdi e, até o momento, desconhecia-se que o violonista tinha dado aulas regulares em uma loja musical de Niterói, cidade vizinha ao Rio de Janeiro, mas a sua presença como professor da Casa Cavaquinho de Ouro (onde também ensinavam João Pernambuco e Gustavo Ribeiro), no centro carioca, é ratificada em anúncios veiculados pela revista O Violão entre 1928 e 1929.

FIGURA 11. Anúncio de aulas de violão de Quincas Laranjeiras, João Pernambuco e Gustavo Ribeiro na Casa Cavaquinho de Ouro, no Rio de Janeiro.



Fonte: (O VIOLÃO, 1929b, n. 4, p. 23).

É possível, com isso, traçar um mapa inicial de alguns dos lugares nos quais Joaquim Francisco dos Santos circulou e/ou exerceu as suas atividades profissionais, seja no serviço fabril, no funcionalismo público ou na música, corroborando o indício de que o violão ainda era uma ferramenta de trabalho cujo retorno financeiro se concentrava basicamente por meio de aulas particulares, geralmente utilizadas para complementar a renda obtida em outros empregos fixos. Quincas foi mais um violonista brasileiro do início do século XX que não pôde prescindir de seus empregos fora da música. Como consequência, os trabalhos didáticos e artísticos no instrumento (embora presentes e reconhecidos desde a juventude) só passaram a ser plenamente noticiados e exercidos depois de sua aposentadoria no serviço público, em 1925, quando o músico finalmente pôde se dedicar integralmente ao universo do violão.

QUADRO 2 – Atividades profissionais exercidas por Quincas Laranjeiras.

| ENDEREÇOS DE TRABALHO CONHECIDOS DE JOAQUIM FRANCISCO DOS SANTOS | | |
|---|---|--------------------------|
| Lugar / Atividade Profissional | Endereço | Período de atuação |
| Fábrica de Tecidos Aliança (Empregado e membro da banda musical) | Rua Aliança (atual General Glicério), bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro | 1885-1889 |
| Departamento Municipal de Assistência (antiga “Inspetoria de Higiene e Assistência”) / Porteiro | [?] Rio de Janeiro | 1889-1925 |
| Estudantina Arcas / Estudantina Euterpe | [?] | Décadas de 1890/1900 [?] |
| Casa Cavaquinho de Ouro (Professor de Violão) | Rua Uruguaiana, 137, Centro, Rio de Janeiro | Década de 1920 [?] |
| Casa Verdi / Loja de Música (Professor de Violão) | Rua [Coronel] Gomes Machado, 33, Centro, Niterói-RJ | Década de 1920 [?] |
| Aulas particulares em sua residência (Professor de Violão) | Rua Nascimento Silva, 47, bairro de Ipanema, Rio de Janeiro | 1925-1935 [?] |

Fonte: Elaboração do autor.

6. Os últimos acordes

Na década de 1930, com o avanço da idade, a saúde de Quincas Laranjeiras foi paulatinamente ficando combalida. Ainda assim, em 1931, produziu arranjos para a revista *A Voz do Violão* e seguiu dando aulas particulares do instrumento em sua residência, ofício que manteve

até o final de sua vida, um dado corroborado no obituário publicado em um jornal carioca poucos dias depois de seu desaparecimento:

O DESAPARECIMENTO DESSE GRANDE VIOLONISTA BRASILEIRO
[...] Joaquim Francisco dos Santos, que em tempos idos mantinha uma actividade dinamica nos meios musicais cariocas, tendo realizado inúmeros concertos com a colaboração de Ernani de Figueiredo, Levino da Conceição, Brant Horta, Catullo Cearense e muitos outros, limitava-se ultimamente a leccionar violão, em sua residência, impossibilitado já de se locomover, por pertinaz enfermidade. [...] (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1935, p. 6)

A “pertinaz enfermidade” que acompanhou Quincas nos últimos anos de sua vida acabou por vitimá-lo entre os dias 03 e 04 de fevereiro de 1935, aos 61 anos, conforme constata o convite para a missa de 7º dia publicado nos jornais cariocas por sua viúva, D. Olga Corrêa dos Santos, em cerimônia realizada na antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no Centro do Rio de Janeiro.

FIGURA 12 – Anúncio/convite para a missa de 7º dia de Joaquim Francisco dos Santos.



Fonte: (CORREIO DA MANHÃ, 1935, p. 14).

7. A influência de Quincas Laranjeiras em seus contemporâneos e a presença de suas obras no Acervo de Antônio Rebello / Sérgio Abreu

Em dezembro de 1926, um diário carioca avaliou o legado de Quincas Laranjeiras para o violão nos seguintes termos: “todos que por aqui tangem esse mavioso instrumento devem alguma coisa à Quincas, o que, aliás, todos eles espontaneamente proclamam.” (CORREIO DA MANHÃ,

1926b, p. 11). O impacto de Joaquim Francisco dos Santos em seus contemporâneos já foi avaliado por nós em artigo passado (AMORIM; MARTELLI, 2023a, p. 1-29), mas cumpre destacar que um dos personagens mais influenciados por seus ensinamentos foi justamente Antônio Rebello (1902-1965), português da Ilha dos Açores que se radicou no Rio de Janeiro, em 1920, cidade na qual se estabeleceu como comerciante e se tornou avô materno de Eduardo e Sérgio, os irmãos do Duo Abreu.

Antônio Rebello estudou com Quincas de meados da década de 1920 até 1933, quando passou a ser orientado por Isaías Sávio (1900-1977): “Vindo para o Rio de Janeiro em 1920, [Rebello] conhece João Pernambuco e Quincas Laranjeiras, com quem começa a estudar seriamente o violão. Prossegue seus estudos com Isaías Sávio de 1933 a 1940.” (MORAIS, 2007, p. 130). De acordo com o relato de um dos mais importantes discípulos de Rebello, Jodacil Damaceno (1929-2010), o avô dos irmãos Abreu tocava apenas a viola açoreana quando chegou ao Brasil, “mas aí ele se apaixonou pelo violão de choro, o violão de Quincas Laranjeiras, porque o professor Rebello foi estudar com o Quincas Laranjeiras [...] até o Sávio chegar no Brasil”. (*apud* MORAIS, 2007, p. 163-164). O próprio Sérgio Abreu nos confirmou essa informação durante o processo de catalogação da obra de seu avô, gentilmente doada por Sérgio – ainda em vida – ao Memorial do Violão Brasileiro, ocasião em que atestou que Antônio Rebello foi discípulo de Quincas, por anos seguidos, provavelmente entre fins da década de 1920 e princípios da década de 1930.

Corroborando os testemunhos de Sérgio Abreu e Jodacil Damaceno, diversos documentos coligidos no acervo de Antônio Rebello corroboram a relação estreita e recíproca cultivada entre ele e Quincas Laranjeiras, a começar pelas dedicatórias manuscritas grafadas em obras originais de ambos, algumas das quais ratificando a condição de Quincas como professor de violão de Rebello.

FIGURA 13 – “Ao distinto aluno Antonio Rebello, Offerece / J. Santos”. Dedicatória de Quincas Laranjeiras para Antonio Rebello na lateral esquerda do original de *La Candida*.



Fonte: Coleção Antônio Rebello / Memorial do Violão Brasileiro.

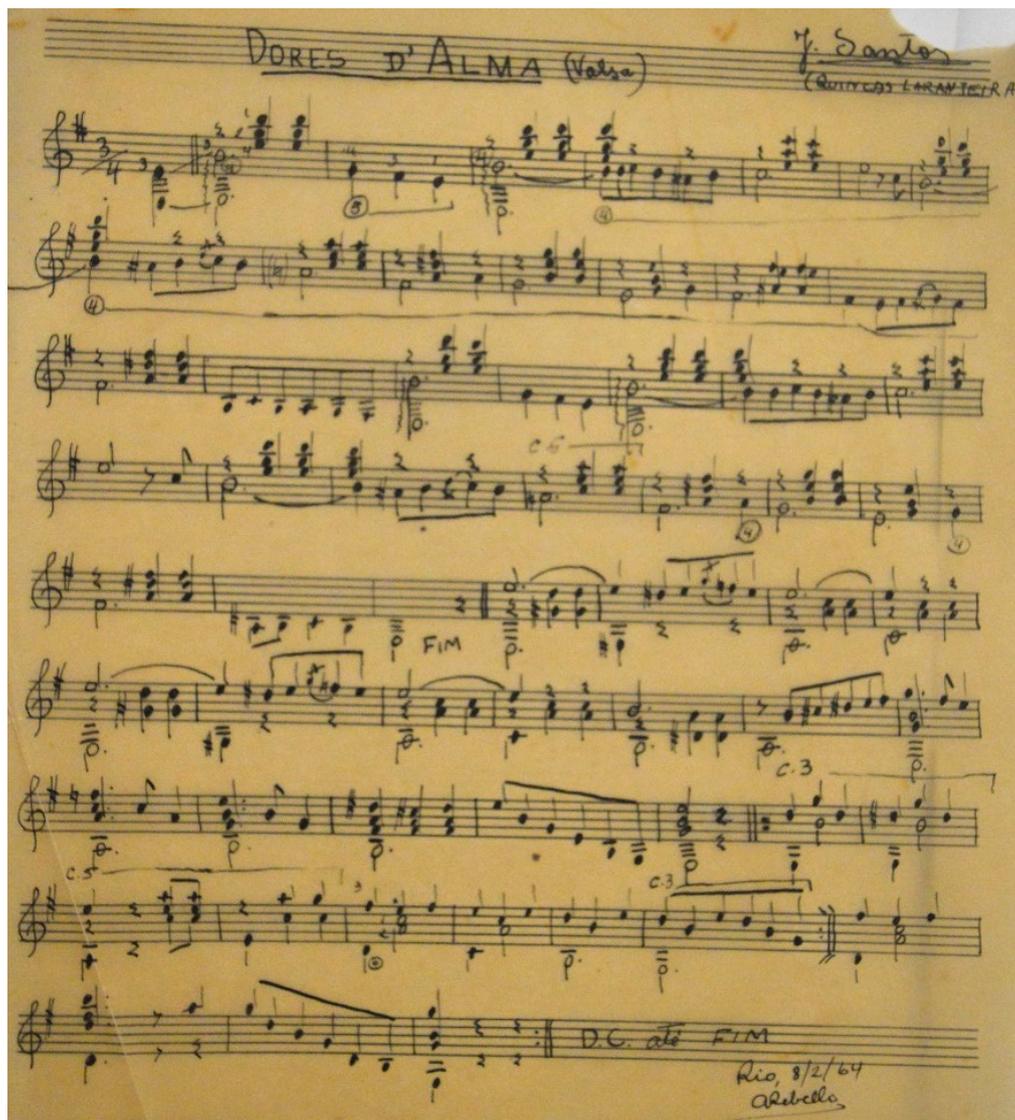
FIGURA 14 – Cabeçalho do Manuscrito de *Deslizando (Estudo)*. “Dedicado ao ilustre mestre J. dos Santos / Por A. Rebello”.



Fonte: Coleção Antônio Rebello / Memorial do Violão Brasileiro.

Antônio Rebello passou a estudar violão com Isaías Sávio a partir de 1933, quando Quincas Laranjeiras já se encontrava no final de sua carreira. Quincas faleceu logo depois, em 1935, e Rebello viveu exatamente três décadas a mais (1902-1965), período no qual, contudo, a gratidão e a presença do antigo mestre foram preservadas em suas atividades pessoais e musicais. Até o fim de sua vida, Rebello foi o guardião dos únicos autógrafos de Quincas localizados até o momento, além de ter realizado, ele próprio, cópias e revisões contínuas de sua produção, conforme atesta o manuscrito de *Dores d'Alma* copiado por Rebello, no Rio de Janeiro, em 08 de fevereiro de 1964, apenas um ano antes de seu desaparecimento.

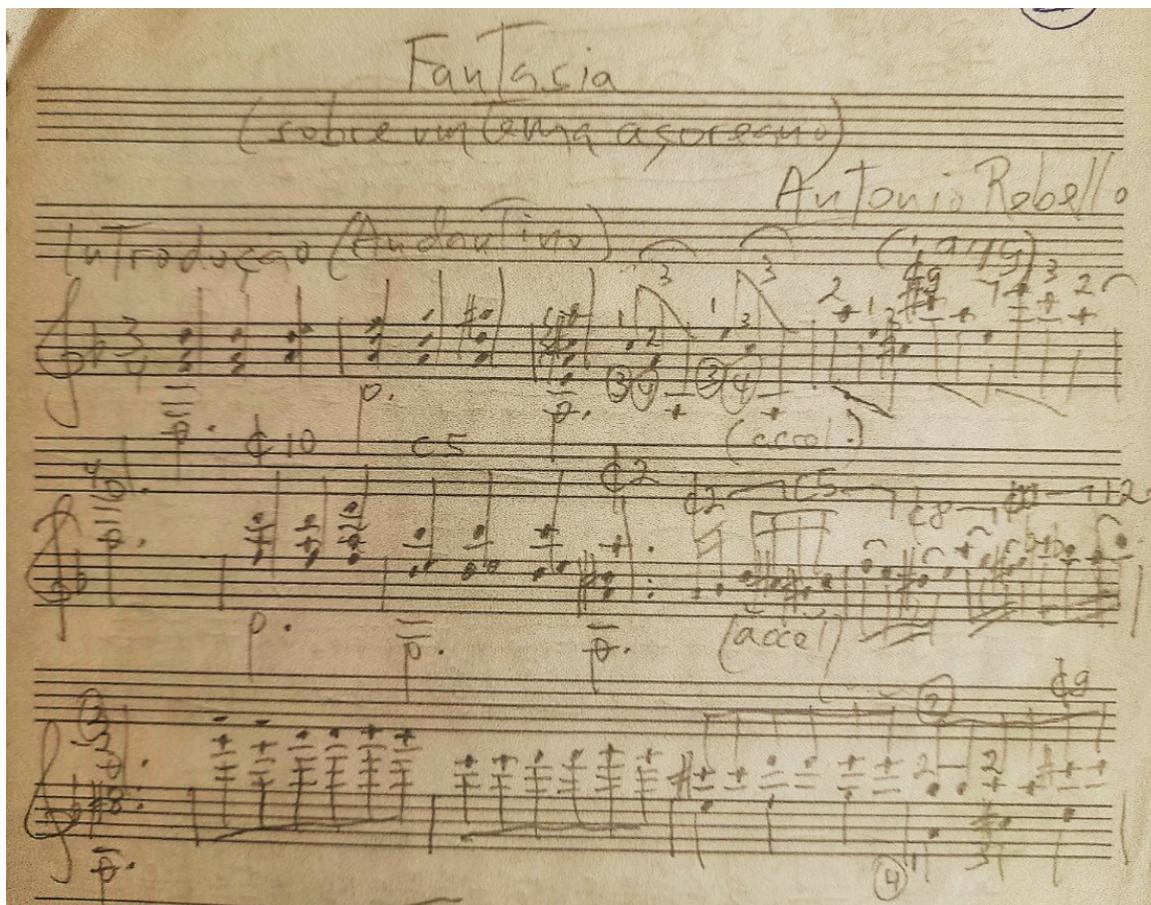
FIGURA 15 – Manuscrito de *Dores d'Alma* em cópia de Antônio Rebello. “Rio, 8/2/64 / A. Rebello”.



Fonte: Coleção Antônio Rebello / Memorial do Violão Brasileiro.

Da década de 1920 à de 1960, Antônio Rebello coligou e preservou mais de uma dezena de obras de Quincas Laranjeiras, entre originais e arranjos, algumas das quais com diferentes versões, o que se constitui na maior e mais importante coleção de peças desse importante personagem pioneiro do violão no Brasil reunida em um único acervo. Quando Rebello faleceu, em 1965, a sua coleção de documentos e partituras (incluindo as obras de Quincas) foram preservadas no apartamento da família, em Copacabana, sob os cuidados de D. Maria de Lourdes (sua filha) e, posteriormente, de Sérgio Abreu (seu neto), que esporadicamente revisitava e revisava a produção para violão tanto de Quincas quanto de Rebello.

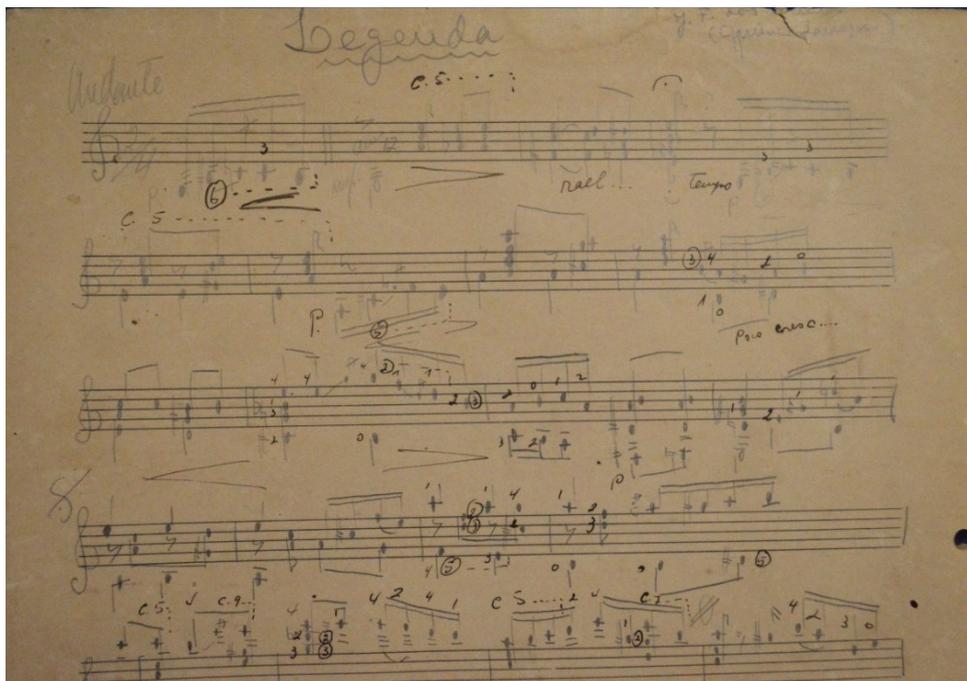
FIGURA 16 – *Fantasia sobre um tema açoreano*, de Antônio Rebello, em cópia manuscrita, revisada e digitada por Sérgio Abreu.



Fonte: Acervo pessoal de Sérgio Abreu / Memorial do Violão Brasileiro.

Em depoimentos pessoais recolhidos durante o processo de catalogação da Coleção Antônio Rebello (realizado entre os anos 2019-2022), não foram poucas as vezes, por isso, que Sérgio se referiu a Quincas Laranjeiras como uma figura ainda subvalorizada na trajetória do violão no Rio de Janeiro, indicando que parte significativa de sua produção ainda precisava ser conhecida e/ou reavaliada, um testemunho compartilhado tanto com Humberto Amorim quanto com Ricardo Dias, seu biógrafo. Prova incontestável do fato é a revisão pessoal que ele próprio realizou de *Legenda*, uma das obras originais de Quincas que sobreviveu por meio de um manuscrito autorizado de Antônio Rebello.

FIGURA 17 – Manuscrito de *Legenda* em cópia de Antônio Rebello, “19-6-37”, com anotações musicais posteriores de Sérgio Abreu.



Fonte: Coleção Antônio Rebello / Memorial do Violão Brasileiro.

A revisão da obra dirigida por Sérgio Abreu não incluiu apenas anotações musicais, de dedilhados, dinâmicas e articulações, mas também a “limpeza” do documento quase centenário no programa de imagens *Photoshop*, com o objetivo de produzir uma cópia mais legível do conteúdo musical já deteriorado pelo tempo e pelo quase apagamento, em algumas passagens, da escrita à lápis do manuscrito. Atento à concepção mais arrojada da obra, que inclui passagens virtuosísticas e encadeamentos harmônicos surpreendentes quando comparados ao conteúdo da maioria das peças brasileiras para violão do início do século XX, Sérgio reputava *Legenda* como uma das principais produções de Quincas e o testemunho definitivo de que esse personagem merecia um olhar mais atento na historiografia do violão brasileiro. Em 2019, no início do processo de catalogação da obra de seu avô, o legendário violonista e luthier se referiu especificamente a essa obra nos seguintes termos: “há uma ambiência, nessa peça, que nos remete às harmonias e melodias de parte da obra de [Gabriel] Fauré” (1845-1924)⁹, compositor francês frequentemente relacionado ao Impressionismo e cuja obra é reconhecida como um elo entre o Romantismo e o Modernismo.

⁹ Depoimento pessoal de Sérgio Abreu recolhido por Humberto Amorim em 04/05 de fevereiro de 2019.

Muito antes disso, porém, Sérgio Abreu já havia demonstrado o seu interesse específico na obra de Quincas Laranjeiras e indicado o quão a importância de seu legado eventualmente poderia ser reavaliada. Ainda em 2007, ao receber de mim uma cópia da então recém-descoberta *Valse-Choro*, de Heitor Villa-Lobos, encontrada pelo violonista italiano Frédéric Zigante nos arquivos passivos da editora francesa Max-Eschig, Sérgio Abreu se surpreendeu com a proximidade dos elementos técnico-estilísticos utilizados por Villa-Lobos que, por sua vez, também eram facilmente identificados nas valsas de Quincas Laranjeiras, avaliando a questão nos seguintes termos:

[...] Evidentemente não houve plágio. Ou foi uma coincidência muito grande ou o Villa pode ter ouvido o próprio Quincas tocar essa *Valsa* [refere-se à *Dores d'Alma*] anos antes, o que teria sido uma fonte de inspiração. Realmente acho difícil ter havido apenas coincidência. Há muitos elementos em comum, ainda que retrabalhados, começando pela anacruse inicial e incluindo o final da 1ª seção. Acho que o Villa deve ter tido acesso a uma cópia dessa peça, pois ele fez quase que uma variação à maneira moderna [...] a partir das células da 1ª seção da *Valsa do Quincas* [...] ¹⁰

Ainda nesse depoimento, Sérgio Abreu nos relatou que chegou “a fazer uma análise comparativa das duas peças, listando quatro exemplos dos trechos onde as obras [de Quincas e Villa-Lobos] mais se aproximam” (AMORIM, 2007, p. 115-116), o que ficou registrado, portanto, 16 anos antes de seu falecimento. Esse contato inicial foi realizado em fevereiro de 2007, durante a finalização de minha pesquisa de mestrado em torno da produção de Villa-Lobos, quando o luthier expressou que, em momento oportuno, finalizaria o texto de seu estudo sobre a proximidade dos dois personagens e de suas respectivas obras.

Posteriormente, em 05 de março de 2007, houve a defesa de minha dissertação de mestrado (acompanhada por Sérgio Abreu, que havia colaborado com documentos, entrevistas e sugestões), o início das tratativas para a publicação do livro sobre Villa-Lobos pela Academia Brasileira de Música, além de ocasionais encontros com Sérgio em seu apartamento ou oficina, nas célebres reuniões que ele promovia quase sempre ao lado do luthier Ricardo Dias. Em nenhuma dessas ocasiões, Sérgio voltaria a mencionar diretamente comigo o desejo de finalizar o estudo comparativo entre as obras de Villa-Lobos e Quincas Laranjeiras, o que nos motivou a pensar que a tarefa havia

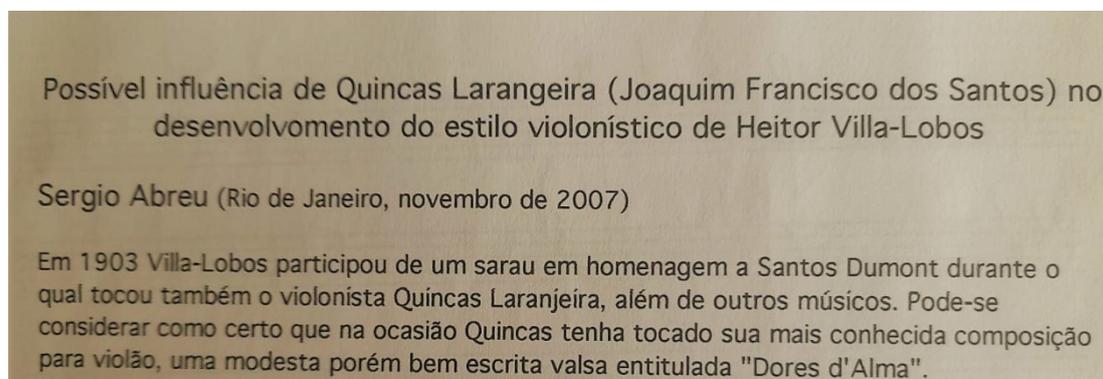
¹⁰ E-mail recebido de Sérgio Abreu em 25 de fevereiro de 2007 e reproduzido em: (AMORIM, 2007, p. 116).

sido engolida pelas exigentes demandas da carreira de um luthier de reconhecimento mundial (sempre às voltas com uma impressionante produção continuada e, ainda assim, com uma prolongada fila de espera de interessados em seus violões).

Em fevereiro de 2023, contudo, recebi de Ricardo Dias, biógrafo e testamentário de Sérgio Abreu, a incumbência de ajudá-lo na honrosa tarefa de organizar parte do espólio documental de Sérgio. Durante as prolongadas sessões de trabalho que tivemos (atravessando meses em dias espaçados), houve uma enorme surpresa quando nos deparamos, em uma das caixas-arquivos de documentação heterogênea que pertencia à imensa massa de documentos passivos (não catalogados) encontrados no apartamento de Sérgio, com uma sequência de páginas impressas reunidas sob o seguinte título: *Possível influência de Quincas Laranjeira (Joaquim Francisco dos Santos) no desenvolvimento do estilo violonístico de Villa-Lobos*.

As seis páginas em questão (duas textuais e quatro de exemplos musicais) eram, de fato, a concretização do breve estudo comparativo entre as produções de Quincas Laranjeiras e Villa-Lobos que, ainda em fevereiro de 2007, Sérgio Abreu havia planejado fazer. Logo abaixo do título, outra informação surpreendente: a assinatura de autoria do documento fora acompanhada, entre parêntesis, pela localização e data de sua realização, situando a realização do estudo em novembro de 2007, ou seja, nove meses depois de seu planejamento inicial.

FIGURA 18 – Cabeçalho e 1º parágrafo do estudo de Sérgio Abreu sobre a possível influência de Quincas Laranjeiras na produção de Villa-Lobos.



Fonte: Acervo pessoal de Sérgio Abreu / Memorial do Violão Brasileiro.

Os nove meses que separam o planejamento e a concretização do estudo indicam que esse tema permaneceu no pensamento de Sérgio por um período significativo, em mais uma

demonstração da importância que ele delegava à tarefa de melhor compreender a relação entre as obras dos personagens envolvidos. Na confecção do trabalho, algumas de suas ações reiteram tal perspectiva:

- 1) O luthier se preocupou em localizar o original autógrafo de *Dores d'Alma*, valsa de Quincas Laranjeiras tomada por Sérgio como a vertente inspiradora de obras de Villa-Lobos, para realizar o estudo. E qualquer pessoa que tenha visitado o seu apartamento nos últimos anos reconhecerá imediatamente o quão encontrar uma partitura específica na montanha de documentos heterogêneos e não catalogados guardados por ele não era tarefa das mais fáceis;
- 2) De próprio punho, Sérgio transcreveu ao menos oito passagens comparativas entre as obras de Quincas Laranjeiras e Heitor Villa-Lobos;
- 3) Em alguns desses exemplos, Sérgio cotejou trechos da valsa de Quincas copiados por ele com excertos de partituras publicadas de Villa-Lobos (*Valse-Choro* e *Estudo 11*), literalmente recortando e colando essas passagens entre as suas anotações manuscritas, o que demonstra o tempo e o cuidado que dispendeu na realização da tarefa.

O documento, portanto, reúne as argumentações e análises textuais de Sérgio Abreu escritas no programa *Word*, a apresentação do manuscrito autógrafo de *Dores d'Alma* (Quincas Laranjeiras), exemplos manuscritos com a caligrafia de Sérgio que copiam e comparam passagens das obras de Villa-Lobos e Quincas, além de excertos de partituras publicadas. Como homenagem póstuma, publicamos o estudo de Sérgio na íntegra, reproduzindo diplomaticamente o texto¹¹ tal qual fora encontrado em seu espólio documental.

¹¹ As únicas intervenções realizadas foram a inclusão de notas de rodapé para referenciar dados e/ou documentos mencionados por Sérgio Abreu, além de correções em erros de digitação que não alteram em quaisquer níveis o conteúdo do texto. No título do estudo, por exemplo, consta no original “desenvolvimento” ao invés de “desenvolvimento”, visivelmente um lapso de digitação sem maiores consequências.

8. Possível influência de Quincas Laranjeiras no desenvolvimento do estilo violonístico de Heitor Villa-Lobos

por Sérgio Abreu (Rio de Janeiro, novembro de 2007)

Em 1903, Villa-Lobos participou de um sarau em homenagem a Santos Dumont durante o qual tocou também o violonista Quincas Laranjeira[s], além de outros músicos¹². Pode-se considerar como certo que na ocasião Quincas tenha tocado sua mais conhecida composição para violão, uma modesta, porém bem escrita valsa intitulada *Dores d'Alma*¹³.

Uma característica incomum (para a época) da seção inicial dessa peça foi o uso da 4ª corda do violão como voz principal, ficando as cordas agudas restritas ao acompanhamento. Em várias de suas composições para violão, Villa-Lobos aproveitou esplendidamente os recursos expressivos das cordas graves do violão, e de uma maneira que parecia ser uma consequência natural de sua vivência como violoncelista.

No entanto, duas peças suas para violão anteriormente desconhecidas vieram à luz nos últimos anos, e sugerem que *Dores d'Alma* pode ter tido uma influência marcante sobre o jovem Villa-Lobos, que tinha então 16 anos de idade. A primeira tem o título de *Valsa-Concerto Nº 2 Op. 8*, e foi escrita no ano seguinte, em 1904, existindo da mesma apenas um manuscrito incompleto. A segunda é uma *Valsa-Choro* que foi encontrada nos arquivos da editora Max-Eschig, fazendo parte da primeira versão da *Suíte Popular Brasileira* que Villa-Lobos preparou para publicação¹⁴.

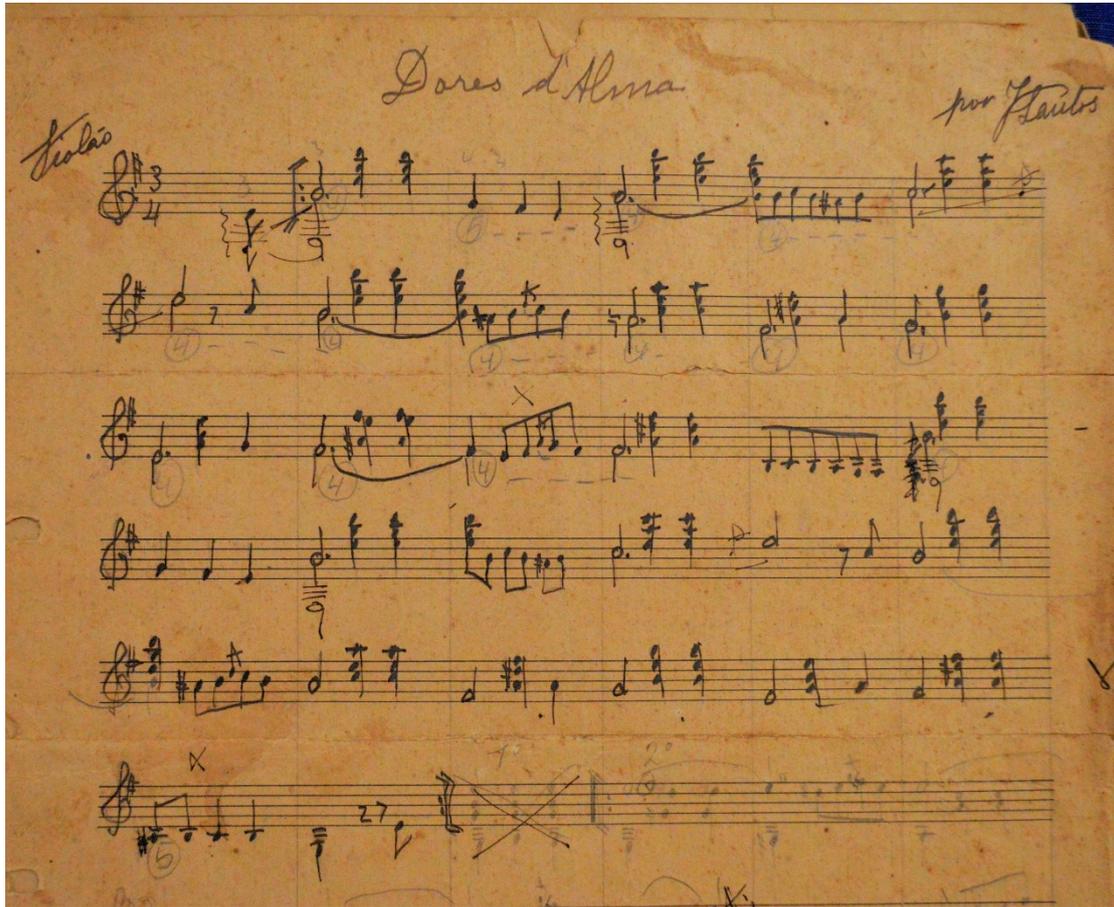
¹² Sérgio Abreu se refere ao episódio narrado em detalhes na seguinte passagem do livro de Ary Vasconcellos: “[...] Na rua Conde de Baependi num distante 07/09/1903 [Villa, com 16 anos], [estava] numa festa em homenagem a Santos Dumont, que regressava de Paris. Da serenata, além de Eduardo das Neves, participaram Ventura Careca, Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras e Chico Borges, violões; Mário Álvares, Galdino Barreto, João Ripper e José Cavaquinho, cavaquinhos; Irineu de Almeida e Alfredo Leite, oficleides; Antônio Maria Passos, Geraldo dos Santos e Felisberto Marques, flautas; Luís de Souza, piston; Lica, bombardão. E na ocarina, quem? Esse mesmo: Villa-Lobos! (VASCONCELLOS, 1985, p. 30).

¹³ Composição datada de 1898, segundo manuscrito de Melchior Cortez localizado na Coleção Ronel Simões (Discoteca Oneyda Alvarenga / CCSP) pelo pesquisador Jefferson Motta. Desde então, tornou-se uma das valsas mais tocadas e gravadas do repertório brasileiro para violão, com gravações históricas de Mário Pinheiro e Américo Jacomino (Canhoto), além de interpretações documentadas de alguns dos mais importantes personagens pioneiros contemporâneos a Quincas Laranjeiras (Melchior Cortez, José Augusto de Freitas, Antônio Rebello, etc.).

¹⁴ Detalhes sobre as obras se encontram em: (AMORIM, 2007; AMORIM, 2009).

Segue uma reprodução da seção inicial de *Dores d'Alma*, seguida de algumas comparações com trechos da *Valsa-Concerto* e da *Valsa-Choro*. São muitas as semelhanças¹⁵ para se tratarem apenas de coincidências, ainda que não haja propriamente citações diretas.

[FIGURA 19 – Cabeçalho e pautas iniciais do manuscrito autógrafo de *Dores d'Alma*, de Quincas Laranjeiras, apresentado no estudo original de Sérgio Abreu comparando as obras de Villa-Lobos e Quincas. “por J. Santos”.]



[Fonte: Coleção Antônio Rebello / Sérgio Abreu / Memorial do Violão Brasileiro.]

¹⁵ “semelhanças” no original. Corrigido para “semelhanças”.

[FIGURA 20 – Três exemplos comparativos da *Valse-Choro* e da *Valsa-Concerto N. 2*, de Villa-Lobos, e da valsa *Dores d'Alma*, de Quincas Laranjeiras, em estudo realizado por Sérgio Abreu].

The image displays a handwritten musical score on aged paper, comparing three pieces. The top section features two staves for 'Quincas' and 'Villa-Lobos Valsa-Concerto N. 2'. The middle section shows 'Quincas' and 'V. Lobos: Valse-Choro' with a 'Très lent' tempo marking and fingerings (4, 5) and 'mf' dynamics. The bottom section shows 'Quincas' and 'V. Lobos: Valsa-Choro' with fingerings (4, 5) and a measure number '12'. The notation includes treble clefs, key signatures of one sharp (F#), and various rhythmic values and articulations.

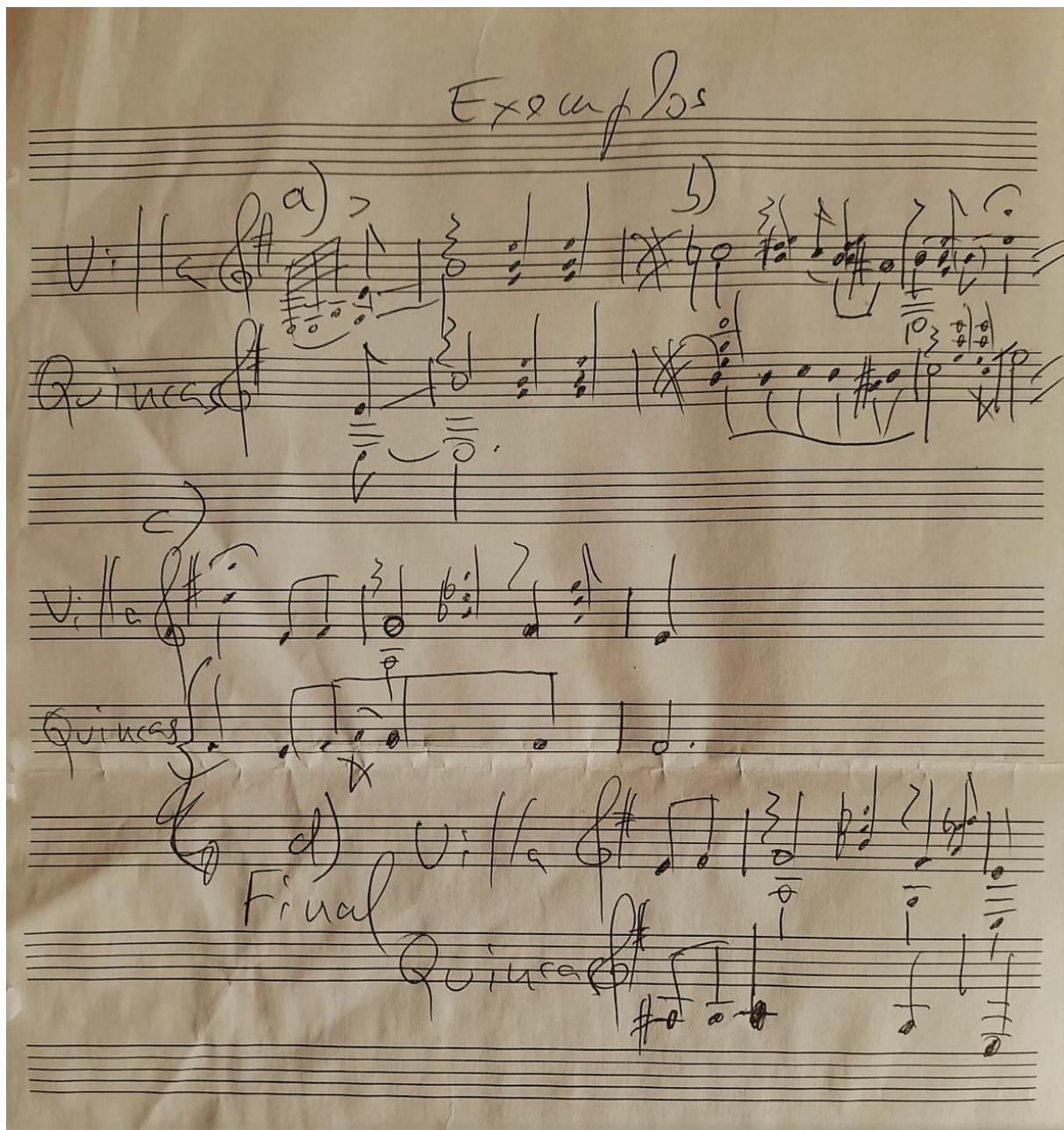
[Fonte: Coleção Antônio Rebello / Sérgio Abreu / Memorial do Violão Brasileiro.]

[FIGURA 21 – Dois exemplos comparativos da *Valse-Choro*, de Villa-Lobos, e da valsa *Dores d'Alma*, de Quincas Laranjeiras, em estudo realizado por Sérgio Abreu].

The image displays a handwritten musical score on aged paper, comparing two pieces. The top section features two staves: the first is labeled 'Quincas' and the second 'V. Lobos: Valse-Choro'. Both are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The 'Quincas' staff shows a melodic line with a fermata. The 'V. Lobos' staff shows a more complex rhythmic pattern with accents and slurs. Below this, there are four staves of printed music for 'V. Lobos: Valsa-Choro'. The first staff is marked 'Plus vite' and 'IX', starting at measure 21. The second staff is marked 'A tempo' and starts at measure 25. The third staff starts at measure 29. The fourth staff starts at measure 33. The printed score includes various performance instructions such as 'rall.', 'animando', 'cresc.', and 'p.'. Fingerings (1-4) and breath marks (v) are indicated throughout the printed sections.

[Fonte: Coleção Antônio Rebello / Sérgio Abreu / Memorial do Violão Brasileiro.]

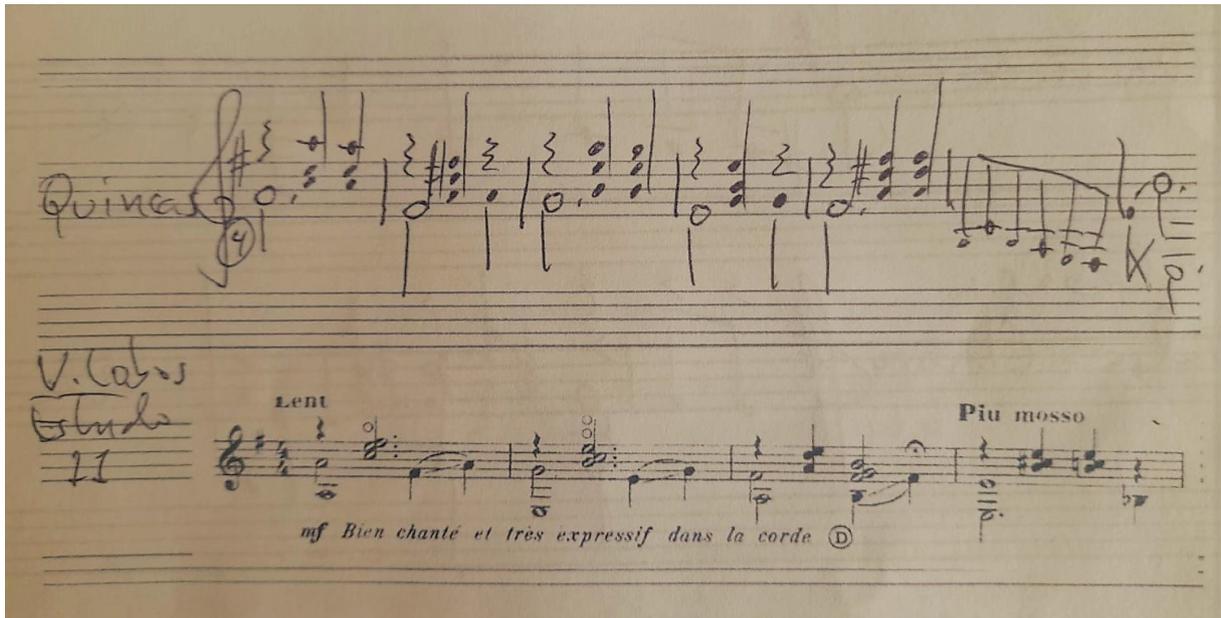
[FIGURA 22 – Dois exemplos comparativos da *Valse-Choro*, de Villa-Lobos, e da valsa *Dores d'Alma*, de Quincas Laranjeiras, em estudo realizado por Sérgio Abreu].



[Fonte: Coleção Antônio Rebello / Sérgio Abreu / Memorial do Violão Brasileiro.]

Pode-se também especular sobre a possível influência de *Dores d'Alma* no *Prelúdio N° 1*, ou na segunda seção do *Prelúdio N° 5*, porém é especialmente notável a semelhança com o motivo inicial do *Estudo N° 11*:

[FIGURA 23 – Exemplo comparativo do *Estudo N. 11*, de Villa-Lobos, e da valsa *Dores d'Alma*, de Quincas Laranjeiras, em estudo realizado por Sérgio Abreu].



[Fonte: Coleção Antônio Rebello / Sérgio Abreu / Memorial do Violão Brasileiro.]

O *Estudo N.º 11* é, sem dúvida, uma das mais exuberantes peças de Villa-Lobos para violão. Neste, as cordas graves têm papel preponderante do início ao fim, demonstrando de maneira eloquente a capacidade que teve o compositor de levar às últimas conseqüências a sugestão para uma nova maneira de usar o violão que havia sido proposta por Quincas Laranjeiras em sua singela valsa *Dores d'Alma*.

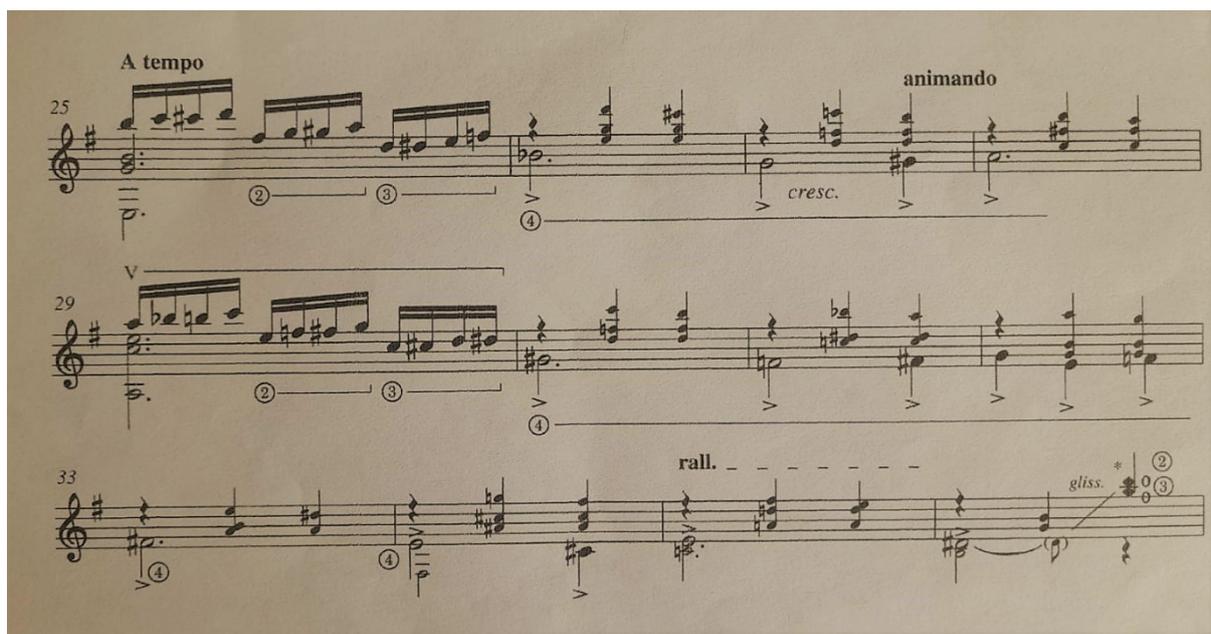
Há vários relatos sobre o relacionamento amistoso que Villa-Lobos manteve com Quincas, e o compositor o mencionou em entrevista que deu a Madeleine Milhaud, em 1958, a qual se encontra nos arquivos do Instituto Nacional de Música de Paris¹⁶.

¹⁶ Não foi possível localizar a referência citada por Sérgio Abreu.

Considerações finais

Além das quase seis páginas transcritas no tópico anterior, também localizamos uma página extra anexada ao conteúdo do trabalho, um exemplo musical isolado de uma passagem publicada da *Valse-Choro*, de Villa-Lobos, em uma possível indicação de que Sérgio Abreu talvez desejasse ampliar o escopo de seu estudo com a soma de outros exemplos comparativos.

[FIGURA 24 – Excerto da partitura publicada da *Valse-Choro*, de Villa-Lobos, anexado ao estudo comparativo realizado por Sérgio Abreu entre obras de Quincas e Villa-Lobos].



[Fonte: Editora Max-Eschig / Acervo pessoal de Sérgio Abreu.]

Embora tenha comentado esporadicamente com seu biógrafo e amigo mais próximo, Ricardo Dias, que a obra de Quincas merecia mais atenção e que ele, por isso, estava escrevendo algo para demonstrar o quão Villa-Lobos tinha “bebido naquela fonte”¹⁷, é provável que Sérgio Abreu jamais tenha comentado a efetivação desse estudo comparativo (planejado ainda em fevereiro de 2007) com ninguém justamente porque ainda cogitava somar outras obras e exemplos ao bojo do trabalho, hipótese plausível especialmente se considerarmos a quantidade significativa de peças de Quincas Laranjeiras que constavam no acervo herdado por ele de seu avô, Antônio Rebello,

¹⁷ Depoimento pessoal recolhido por Ricardo Dias, biógrafo e testamentário de Sérgio Abreu.

discípulo direto de Quincas. Como observamos, dentre tais obras constavam algumas que Sérgio reputava como pequenas pérolas musicais do repertório brasileiro para violão, casos de *Dores d'Alma* e *Legenda*. Entre os anos de 2019-2022, quando catalogamos a produção de Antônio Rebello sob sua supervisão, não foram poucos os momentos nos quais Sérgio ratificou o seu interesse na produção de Quincas Laranjeiras e corroborou a importância pessoal e profissional que ele teve na vida musical de seu avô.

Com a apresentação contextualizada desse breve estudo comparativo realizado por Sérgio Abreu, esperamos não somente realizar mais uma homenagem póstuma ao legendário violonista e luthier, mas também pautar uma vertente de seu pensamento pouco esquadrihada: a do músico investigador, capaz de traçar paralelos originais entre as obras de dois personagens pioneiros decisivos do violão no Brasil.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

AMORIM, Humberto; MARTELLI, Paulo. O “avô do violão moderno”: Quincas Laranjeiras e seu papel como mediador cultural. *Revista Vórtex*, 11(1), 1–29, abr. 2023a. <https://doi.org/10.33871/23179937.2023.11.1.7100>. Disponível em:

<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/7100>. Acesso em: 20 out. 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. e0205, 2023. DOI: 10.5965/2525530408022023e0205. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/23178>. Acesso em: 20 out. 2023.

A RUA. *A Rua na Sociedade*. Rio de Janeiro, Ed. 153, 7 abr. 1927, p. 2.

CEARENSE, Catullo da Paixão. Minha vida de poeta e de boêmio. *Vamos Ler!* Ed. 347, Rio de Janeiro, 25 mar. 1943, p. 42.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 9786, 14 dez. 1926a, p. 11.

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

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 9749, 31 out. 1926c, p. 10.

- CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Domingo, Ed. 12338, 10 fev. 1935, p. 14.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS, *Brasil Sonoro*, Rio de Janeiro, Ed. 11196, 17 maio 1959, p. 5. [Suplemento Literário].
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, N. 14, 17 jan. 1828, p. 3.
- FIGUEIREDO, Ernani de. A voz de uma autoridade sobre o Violão. *O VIOLÃO*, Rio de Janeiro, Ano I, N. 3, fev. 1929, p. 7-10.
- FON FON, Rio de Janeiro, Anno XXXI, N. 52, 24 dez. 1927, p. 72.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, Ed. 30, 6 fev. 1935, p. 6.
- JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, Ed. 140, 20 maio 1864, p. 4.
- LIRA, Mariza. História de uma velha modinha baiana. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Ed. 11208, 31 maio 1959, p.5 [Suplemento literário].
- MELLO, Jorge. *Quincas Laranjeiras*. Acervo Digital do Violão Brasileiro, [2014]. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/joaquim-francisco-dos-santos-quincas-laranjeiras>. Acesso: 01 jun. 2023.
- MORAIS, Luciano César. *Sérgio Abreu: Herança Histórica, Poética e Contribuição Musical Através de Suas Transcrições para Violão*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PPGM/USP, 2007.
- O PAIZ. *Uma cidade nas Laranjeiras: Como e porque prosperam 2.000 almas*. Rio de Janeiro, Ed. 10.538, 14 ago. 1913, p. 3.
- O QUE HÁ..., *Successos e Triumphos do Violão nos Meios Artísticos Cariocas*, Rio de Janeiro, Ed. 02, 15 ago. 1929, p. 14.
- O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 1, dez. 1928, p. 10.
- O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 3, fev. 1929a, p. 27.
- O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 4, mar. 1929b, p. 23.
- PIRES, Isabelle. *Fábrica de Tecidos Aliança, Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Laboratório de Estudos de História dos Mundos do Trabalho, 2019. Disponível em: <https://lehmt.org/lugares-de-memoria-dos-trabalhadores-fabrica-de-tecidos-alianca-rio-de-janeiro-rj-isabelle-pires/>. Acesso: 01 jun. 2023.
- TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. 168 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.
- VASCONCELLOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1985.
- ZANON, Fabio. *O Violão Brasileiro / Os criadores / Pioneiros do Violão*. São Paulo: Rádio Cultura FM, [2012]. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/o-violao-brasileiro/o-violao-brasileiro-1>. Acesso em 01 jun. 2023.

SOBRE OS AUTORES

Humberto Amorim é 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. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2622-8698>. E-mail: humbertoamorim@musica.ufrj.br

Sérgio Abreu (1948-2023) foi um violonista e luthier brasileiro. Iniciou os seus estudos violonísticos com o avô, Antônio Rebello, e com o pai, Osmar Abreu, sendo posteriormente orientado por D. Monina Távora. A partir de 1963, iniciou uma consagrada carreira artística em duo com o irmão, Eduardo Abreu, com o qual ganhou os palcos do mundo nos anos seguintes. Em 1967, venceu o concurso de violão mais importante da época, o ORTF, em Paris (França). Com o fim do Duo Abreu, em 1975, prosseguiu em carreira solo ou em trabalhos camerísticos com canto e flauta até 1981, quando passou a se dedicar exclusivamente à luteria, ofício no qual se tornou uma referência mundial.