

O “avô do violão moderno”:

Quincas Laranjeiras e seu papel como mediador cultural

Humberto Amorim / Paulo Martelli

Universidade Federal do Rio de Janeiro / Movimento Violão | Brasil

Resumo: Com base em fontes suscitadas na bibliografia dedicada ao tema ou recolhidas em periódicos e publicações antigas, o artigo objetiva demonstrar que Quincas Laranjeiras (1873-1935) atuou como mediador cultural no Rio de Janeiro de seu tempo, colaborando para que o seu instrumento, o violão, circulasse em dinâmicas socioculturais diversas. Ancorados no cotejamento da literatura disponível e no pressuposto de que as práticas são irredutíveis aos discursos (CHARTIER, 1995), os resultados alcançados sugerem que tal mediação se deu em duplo sentido: 1) trazendo o violão dos primeiros rudimentos formativos ao estágio “moderno”, a partir da disseminação mais ampla de seus fundamentos técnicos e do ensino através de partituras; 2) fazendo com que o instrumento transitasse entre espaços e redes de sociabilidades nos quais, antes, o seu acesso parecia restrito ou mesmo inacessível.

Palavras-chave: Violão no Rio de Janeiro; Quincas Laranjeiras; Mediador cultural; “Violão moderno”; Cultura popular; Joaquim Francisco dos Santos.

Abstract: Based on bibliographical sources, periodicals and publications of the time, this article aims to demonstrate how Quincas Laranjeiras (1873-1935) acted as cultural mediator in Rio de Janeiro, promoting the dissemination of the guitar in different sociocultural dynamics. Anchored in the comparison of available literature and in the assumption that actions are irreducible to discourses (CHARTIER, 1995), the achieved results suggest that such mediation took place in two ways: 1) bringing the guitar from the first formative rudiments to the “modern” stage, through a wider dissemination of its technical foundations and teaching through sheet music; 2) making the instrument move between spaces and networks of sociability in which, before, its access seemed restricted or even inaccessible.

Keywords: Guitar in Rio de Janeiro; Quincas Laranjeiras; Cultural mediator; “Modern guitar”; Popular culture; Joaquim Francisco dos Santos.

A depender do contexto, tocar violão na década em que Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935) nasceu poderia ser encarado como um ato de rebeldia, malandragem e/ou desordem. Por vezes, um caso de polícia e que acabava no xilindró. Se o praticante era negro e membro de uma família pobre (caso de Quincas Laranjeiras), então, aumentava exponencialmente a chance de o personagem dormir na cadeia meramente por ser violonista ou, no mínimo, de carregar o estigma pejorativo que parte da sociedade associava ao instrumento, mais detidamente a gêneros musicais, repertórios e práticas populares que, especialmente durante a segunda metade do século XIX, tomavam as ruas do Brasil em serenatas, descantes, choros e batuques.

No Rio de Janeiro dos anos oitocentos, os usos do violão perpassaram contextos socioculturais diversos, transitando em (e entre) espaços, camadas sociais e personagens variados. Trata-se de uma história, ou melhor, de histórias não lineares, repletas de fluxos e refluxos, idas e vindas e práticas concomitantes, por vezes com predominância de determinados usos em detrimento de outros, mas que jamais perderam completamente o aspecto da simultaneidade, o que acabou por possibilitar amálgamas e trocas simbólicas entre tradições culturais aparentemente conflitantes e inconciliáveis.

Por um lado, o instrumento circulava em apresentações públicas de alguns dos teatros, sociedades e salões mais requisitados da corte, nas mãos de membros da realeza, na prensa das editoras oficiais do Império e em saraus domésticos realizados em casas de famílias da elite. Ao longo do século XIX, especialmente a partir da década de 1850 até princípios do século XX, os milhares de anúncios de leilões com os imóveis de famílias ricas cujos membros morriam, declaravam falência ou se mudavam do Brasil, vendendo suas casas com todos os móveis e pertences integrados aos cômodos, nos dão uma dimensão do quão o violão era recorrente entre os itens leiloados (muitas vezes anunciado juntamente com outros instrumentos musicais assimilados pela tradição, como pianos, flautas e violinos), em um nítido indício da força de sua presença nos círculos financeiramente avantajados.

FIGURA 1 – Anúncio de leilão com piano de mogno, flauta de ébano e “violão de jacarandá embutido de madrepérola, do autor Jérôme Thibouville (Paris).”



[...] 1 rico e forte piano de mogno, de meio armario, do autor P. H. Henz, com 3 cordas e 7 oitavas, com harmoniosos sons e maviosas vozes.

1 rico violão de jacarandá embutido de madrepérola, do autor Jérôme Thibouville (Paris).

1 rica flauta de ébano com 11 chaves.

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO (1872, p. 4, com tratamento de imagem).

Violões de todos os tipos foram anunciados nesses leilões: de autores nacionais e estrangeiros (especialmente franceses, italianos, espanhóis e portugueses); feitos com madeiras de jacarandá, cedro, ébano, *maple*, mogno, oliva etc.; com “chaves” de marfim, cravelhas, cases aveludados e toda sorte de ornamentos e artefatos que nos colocam diante da diversidade dos instrumentos que circulavam no Brasil oitocentista. Havia, portanto, um público significativo que sustentava uma rede comercial em torno do violão, ou seja, não somente fomentava a compra e a venda do instrumento, em si, mas também de todas as dimensões que envolviam a sua prática: aulas, partituras, acessórios etc. Por isso, não é de se espantar que, já entre as décadas de 1850 e 1860, a presença desse público tenha instigado, no Rio de Janeiro, a criação de um periódico musical que veiculava especificamente obras para (ou com) violão: *O Guitarrista Moderno*, publicado pela Imprensa de Música de Filippone & Tornaghi, a mais importante editora oficial do Império brasileiro.

- Primo, isto parece feio; não me siga sempre e à toda parte onde vou. Papai póde reparar, e ficará furioso contra nós.
- Primiinha da minh'alma, não tenhas receio. Ainda hontem teu pai me disse que eu podia acompanhar-te com o violão, quantas vezes quisesse. (A SEMANA ILLUSTRADA, 1863, p. 4).

FIGURA 3 – *Charge* e hipotético diálogo de um casal de primos brancos e bem vestidos, com o rapaz portando um violão sobre o seu ombro esquerdo.



Fonte: A SEMANA ILLUSTRADA (1863, p. 4, com tratamento de imagem).

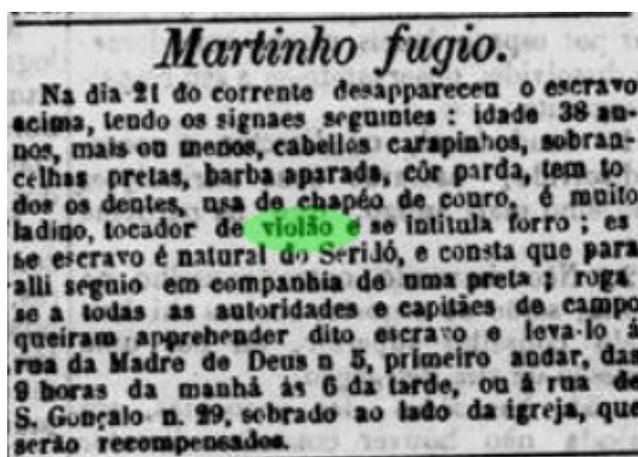
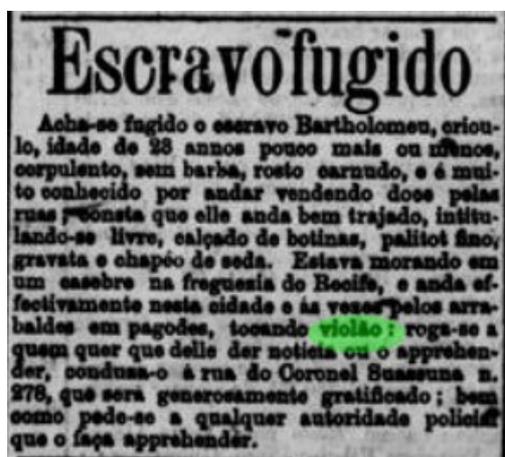
Por outro lado, paralelamente, vários estigmas negativos foram sendo sedimentados em torno do violão ao longo do século XIX, especialmente a partir da década de 1850, vinculando parte de suas manifestações culturais a contextos moralmente condenáveis ou a personagens tomados como malandros, desordeiros, delinquentes e fugitivos.

E os outros passageiros são vinte e nove traficantes – sendo charuteiros – desses bons que andam pela rua da Alfândega [no centro do Rio de Janeiro] depois das 11 horas com toques de violão – alguns que andam às portas de camarotes em noites de espectáculo, e que vem fugidos da policia; alguns ratoneiros de gallinhas; alguns carneiros que roubam no peso; alguns vendilhões que vendem generos podres; alguns traficantes de trastes, e dous que compram e vendem escravos. (O BARCO DOS TRAFICANTES, 1861, p. 4).

Note-se que os “toques de violão” são atacados tanto pelo horário em que eram realizados (23h) quanto pela natureza de seus protagonistas, “charuteiros” dos bons e que andavam pelas ruas do centro do Rio de Janeiro metidos em toda espécie de malandragem. A esses supostos capadócius, recorrentemente descritos e combatidos nas páginas dos jornais, somavam-se, no imaginário social

vinculado ao violão, uma gama de escravizados fugitivos que lutavam por liberdade plena no efervescente contexto pré-abolição (AMORIM, 2017, p. 1-27). Em 1874, em Pernambuco (mesmo Estado no qual Quincas Laranjeiras nasceu poucos meses antes), os escravizados Bartholomeu (28 anos, bem trajado, vendedor de doces e tocador de violão “em pagodes”) e Martinho (38 anos, com “todos os dentes”, ladino e tocador de violão), por exemplo, são reiteradamente procurados por seus “proprietários”, que oferecem generosas gratificações às autoridades e aos capitães do mato pelos seus respectivos resgates.

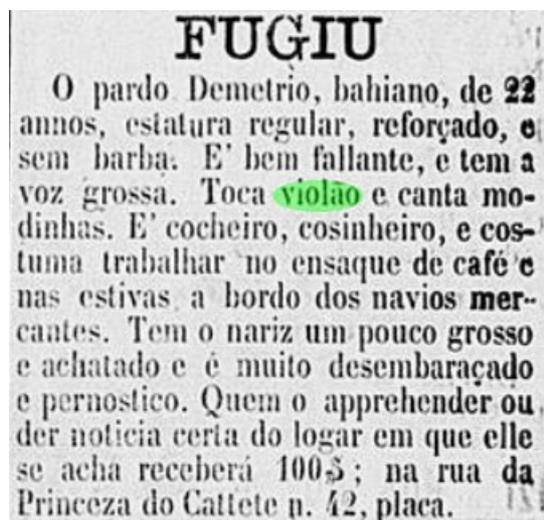
FIGURAS 4 e 5 – Descrição dos escravizados Bartholomeu e Martinho nos anúncios que ofereciam gratificações pelos seus resgates. Pelo de Martinho, o valor da recompensa chegou a 200 mil réis.



Fontes: JORNAL DO RECIFE (1874, p. 4); DIÁRIO DE PERNAMBUCO (1874, p. 4).

Quincas Laranjeiras, então um bebê negro de seis meses de idade, chegou ao Rio de Janeiro com a família no fim do primeiro semestre de 1875, não se sabe em que contextos familiares específicos. Contudo, a situação dos escravizados na corte, incluindo os que eventualmente tocavam violão, não era diferente daquela enfrentada em Pernambuco. Na verdade, os casos de fugitivos eram mais abundantes, já que o Rio recebia grande afluência de cativos advindos de outras regiões do Brasil. Foi o caso do baiano Demetrio: 22 anos, cocheiro, cozinheiro, ensacador de café, trabalhador mercantil, tocador de violão, cantor de modinhas e para o qual se pagava, em agosto de 1875, uma recompensa de resgate de 100 mil réis.

FIGURA 6 – Descrição do escravizado Demetrio no anúncio que oferecia recompensa de 100 mil réis pelo seu resgate.



Fonte: GAZETA DE NOTÍCIAS (1875, p. 3).

Aqui, observamos a entrada de um componente importante, que é a associação do escravizado a um repertório específico, “cantor de modinhas”, o que abre um terceiro galho no rizoma de práticas pejorativas associadas ao violão: 1) Os personagens: boêmios, malandros, desordeiros, delinquentes, fugitivos, etc.; 2) Os espaços e seus horários noturnos de atuação: cortiços, ruas, casas de espetáculos, lupanários, bares, “pagodes” particulares, etc.; 3) O repertório de gêneros musicais e danças populares: modinhas, lundus, choros, batuques, maxixes, serestas, “tocatas”, etc. A combinação desses fatores motivou uma verdadeira guerra de narrativas em torno do instrumento, sob a qual prevaleceu, muitas vezes, a visão moralista de que o violão não era um instrumento digno ou afeito aos bons costumes. Recolhidos em cidades do interior do Rio de Janeiro (Magé e Niterói), os exemplos seguintes nos dão uma dimensão de como esse fenômeno alcançava o imaginário social de localidades que tinham um número variado de habitantes, escapando dos grandes centros e atingindo também regiões menos populosas.

Magé. Roga-se às Sras. autoridades desta cidade para que olhem um certo cortiço que temos à rua municipal, onde se junta uma sucia de pandilhas, sendo o dono da casa o primeiro, pois que não deixão socegar a vizinhança depois das 10 horas da noite, com toques de violão, que desgraça! No Paraguay precisa-se muito destes pandilhas para defender a patria. Continuaremos a publicar se as Sras. autoridades não derem providencias. Então melhor narraremos e publicaremos os nomes dos gozos. Muitos vizinhos.
Um por todos. (CORREIO MERCANTIL, 1865, p. 2).

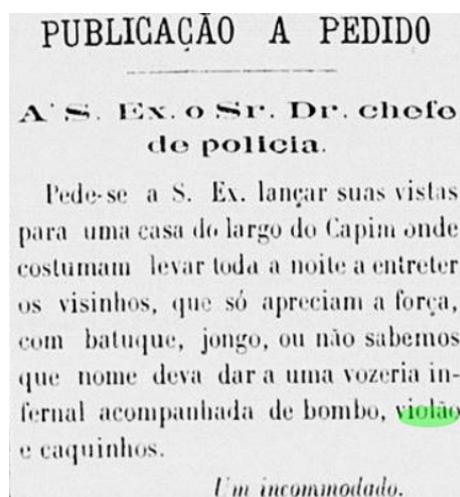
No caso seguinte, em Niterói, a reclamação anônima é praticamente análoga (são condenados os mesmos contextos, práticas, horários e personagens), mas, dessa vez, encontra uma resposta à altura do sujeito autointitulado de: “o que gosta de modinhas”.

São vadios. Recommendamos às autoridades policiais de S. Domingos de Nitherohy para que enxote do largo do Palacete certos vadios tocadores de violão, que depois das 10 horas da noite incommodão a vizinhança com as suas berrarias. Todo o homem que de dia trabalha, à noite procura o descanso, mas os vadios passeião de noite; era bom que a policia os mandasse cantar modinhas no acampamento de Tuyuty, que muito se precisa. (JORNAL DO COMMERCIO, 1867a, p. 1).

São vadios. Com este titulo sahio no *Jornal* de hontem um apelo às autoridades de S. Domingos; pedindo providencias a respeito de certos vadios, tocadores de violão, que depois das 10 horas incommodão a vizinhança; em resposta a esse vizinho temos a dizer-lhe que quem toca violão trabalha todo o dia, talvez mais do que o autor de tal publicação, e nas horas de descanso procura distrahir se em socego, pois que, por cujo motivo ainda autoridade alguma o reprehendeu. Se S. S. quer ser palmatoria da civilização, seria melhor que fosse prégar a sua moral para o Paraguay, que o bispo de lá está desmoralizado. *O que gosta de modinhas.* (JORNAL DO COMMERCIO, 1867b, p. 2).

Detenções por tocar violão (e instrumentos predecessores) ocorreram, no Brasil, desde a década de 1820, ao menos, mas o fato é que a pressão cada vez maior dos que encarnavam o posto de “palmatória da civilização” foi tornando o número de casos mais visível nos anos seguintes. Na década de 1870, nesse contexto, o violão já era publicamente naturalizado como um potencial caso de polícia.

FIGURA 7 – Pedido de providências à autoridade policial em relação ao batuque, jongo e “vozeria infernal acompanhada de bombo, violão e caquinhos” que ocorriam numa casa do largo do Capim, no Rio de Janeiro.



PUBLICAÇÃO A PEDIDO

A S. Ex. o Sr. Dr. chefe de policia.

Pede-se a S. Ex. lançar suas vistas para uma casa do largo do Capim onde costumam levar toda a noite a entreter os visinhos, que só apreciam a força, com batuque, jongo, ou não sabemos que nome deva dar a uma vozeria infernal acompanhada de bombo, violão e caquinhos.

Um incomodado.

Fonte: A PÁTRIA (1873, p. 2).

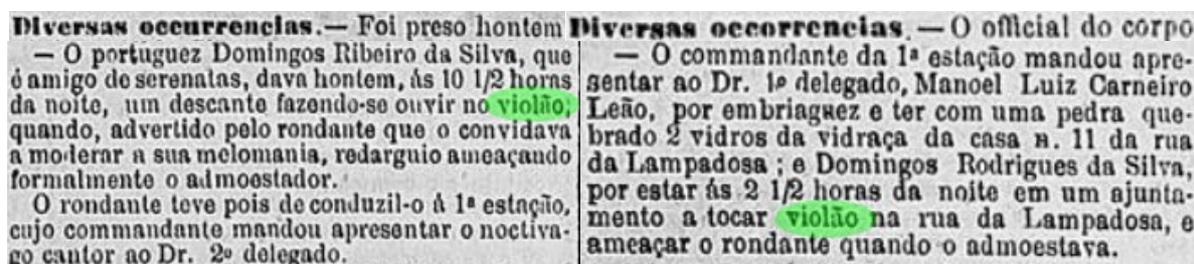
Assim, relatos de cidadãos presos por tocar violão se tornaram comuns na segunda metade do século XIX, com as narrativas sendo documentadas, por vezes, das maneiras mais inusitadas.

Mote	S. Christovão. [...]
Cantigas e modinhas, Cavaquinho e violão, Levaram nove rapazes À casa de detenção.	Da correcção, Por tocar violão, Lá fomos parar Sem compaixão.

Fontes: CORREIO MERCANTIL (1860, p. 1); CORREIO MERCANTIL (1860b, p. 3)

Na década em que Quincas Laranjeiras nasceu, portanto, ser violonista e seresteiro poderia ser uma combinação perigosa. Que o diga o português Domingos Ribeiro da Silva, preso duas vezes entre dezembro de 1872 e janeiro de 1873 (em menos de dois meses, portanto) por ser um “amigo de serenatas” e alguém que se fazia “ouvir ao violão” nas madrugadas do Rio de Janeiro.

FIGURAS 8 e 9 – Relatos das prisões de Domingos Ribeiro da Silva, detido por tocar violão e fazer serenatas.



Fontes: A NAÇÃO (1872, p. 2); A NAÇÃO (1873, p. 2).

Por um lado, se o violão era capaz de ter um repertório publicado por tipografias oficiais, estar em saraus aristocráticos e burgueses nas mãos brancas e livres de senhoras (es), cavalheiros e senhoritas, circular em alguns dos espaços da tradição musical clássica (teatros, sociedades, salões) e se conectar ao repertório de árias, passagens operísticas e danças de salão europeias que dominavam os ambientes de entretenimento da elite financeira; por outro, também transitava em cortiços, bordeis, bares, ruas e/ou festividades das mais diversas, empunhado por escravizados, seresteiros, boêmios, chorões e alguns dos músicos mais inventivos que o efervescente caldeirão cultural brasileiro do século XIX foi capaz de suscitar, gerando não somente um repertório original (solo ou de acompanhamento) de modinhas, lundus, choros, tangos, maxixes e outros gêneros populares (cantados ou instrumentais),

mas também reinventando as danças de salão estrangeiras em voga e conferindo cor própria às valsas, polcas, mazurcas, schottisches, gavotas e quadrilhas que embalavam os passos do Império e, posteriormente, da República. Em maior ou menor grau, parte significativa desse repertório acabou ganhando o qualificativo de “brasileiro” (“valsa brasileira” ou “polca brasileira”, por exemplo), resultado das trocas práticas e simbólicas que ocorriam entre (e em) diferentes tradições socioculturais.

Eis um ponto chave e que muito explica o papel decisivo que Quincas Laranjeiras exerceu em seu tempo: para que as gêneses e simbioses originais ocorressem, era preciso que houvesse transitividade, circulação, quebra de barreiras, paradigmas e/ou estigmas sociais, muitas vezes presentes mais nos discursos moralistas do que na vida cotidiana, fato que exemplifica o pressuposto teórico de que as práticas, afinal, são irredutíveis aos discursos.

Toda análise cultural deve levar em conta esta irredutibilidade da experiência ao discurso, resguardando-se de um uso incontrolado da categoria de texto, indevidamente aplicada às práticas (ordinárias ou rituais) cujas táticas e procedimentos não são, em nada, semelhantes às estratégias produtoras dos discursos. (CHARTIER, 1995, p. 189).

As camadas socioculturais que compunham o bojo da sociedade brasileira jamais foram estanques, apesar das tentativas – por vezes hercúleas – de se neutralizar a cultura dita “popular”.

FIGURA 10 – “O maxixe era infernal. Bico de pena de Célio Barroso, Rio, 1973.”



Fonte: EFEGÊ (1974, p. 65).

Contudo, de meados do século XIX às décadas iniciais do XX, os esforços para reprimir as danças e gêneros musicais “excomungados” por parte da elite financeira não refrearam a sua circulação nas mais diversas camadas sociais. Às escondidas, por vezes, as senhoritas “recatadas e do lar” recortavam internamente as suas bíblias para introjetar no lugar os romances populares oitocentistas (muitas vezes proibidos nas abastadas casas de “família”) ou ensaiavam em seus quartos, a sós, os passos do lundu e/ou do maxixe depois de espiar pela fresta da janela o cortejo de dançantes e músicos atravessando as ruas da cidade.

Para naturalizar esse processo, entre fins dos anos oitocentos e princípios dos novecentos, as figuras mediadoras entre as diversas matrizes culturais tiveram um papel decisivo. Possibilitados por contextos específicos, esses personagens colocaram determinados repertórios musicais no cerne de ambientes nos quais eles eram veementemente coibidos: Nair de Teffé (1886-1981), Catullo da Paixão Cearense (1863-1946), Quincas Laranjeiras (1873-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935) são apenas alguns dentre os muitos exemplos marcantes de mediadores culturais que atuaram no período.

No imediato dia 21, ainda em 1912, o Cinema-Teatro São José [...] iniciava as representações da opereta *Colégio de Senhoritas*, de F. Cardoso de Menezes, com números de música da maestrina Chiquinha Gonzaga. Ressaltado no programa, constava o quadro ‘Uma Lição de Maxixe’, indicando-se que ele teria como intérprete a àquele tempo famosa Cinira Polônio. (EFEGÊ, 1974, p. 87).

A mediação tinha duplo aspecto: dava-se tanto em nível artístico, com o atravessamento de componentes culturais de diferentes tradições (a obra de tais personagens é irremediavelmente marcada pela originalidade proveniente dessas trocas culturais práticas e simbólicas); quanto em nível social, com a presença e circulação maciça dessas figuras em salões, sociedades, teatros, cinemas, recepções oficiais, etc. Para ocupar tais espaços, porém, era necessário enfrentar estigmas sociais que afetavam o olhar sobre o instrumento e seus personagens, preconceitos que resvalaram inclusive em descrições pejorativas do próprio Quincas Laranjeiras.

Nos anos de 1920, por exemplo, uma revista carioca nos deixa saber que o articulista autointitulado “Mestre d’Armas” ficou profundamente incomodado com a função musical que animou a inauguração de um busto, em Ilha Grande (RJ), com a presença do então ministro da Marinha. Intitulada de “Scena de Cabaret”, a crônica é repleta de críticas aos personagens e repertórios

envolvidos, incluindo menções irônicas à “música incomparável” de Quincas Laranjeiras e outras figuras que constituíam a “claque” artística em questão: “Toda essa gente reunida resolveu oferecer ao ministro, numa noite de calma e de luar, uma vasta e movimentada cena de ‘cabaré’. MESTRE D’ARMAS.” (D. QUIXOTE, 1923, p. 22). Quase uma década depois do fatídico episódio protagonizado por Nair de Teffé no Palácio do Catete (1914), o violão tocado por (ou apresentado a) pessoas com cargos institucionais continuava a escandalizar uma parcela moralista da sociedade.

Alguns dos pressupostos modernistas que eclodiram sobretudo na década de 1920 (com a valorização de “o que é nosso”) redimensionaram parte do olhar simbólico depreciativo que se lançava para o violão e os repertórios vinculados à tradição popular, entretanto, sem jamais deixar de tomá-los como matéria-prima para a realização de uma arte que supostamente seria “superior”. Essa derivação do preconceito continuou ganhando esteio nas décadas seguintes, quando os estereótipos vinculados aos chorões, capadócios e malandros se deslocaram sutilmente de lugar. Em sua célebre coluna “Pelo Mundo da Música”, do *Jornal do Commercio*, o crítico Andrade Muricy (1895-1984) nos deixa saber que esses personagens continuavam a ser vistos como seresteiros temerosos (e por vezes criminosos), mas tinham lá os seus méritos na “orgia musical” que permitiu uma “*música carioca* de caráter próprio”. Reforçando o estigma subsidiário da música instrumental de base popular, a crônica traça um perfil biográfico e artístico de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), com os amigos chorões da juventude sendo tomados como aqueles que permitiram ao “filho de pai erudito, professor e amador de música” recolher os substratos musicais que, depois, permitiram-no criar obras que, de fato, tinham “verdadeiro” valor artístico.

O filho de pai erudito, professor e amador de música, estava dando para nada. Que companhias: o Cadete, cançoneteiro e seresteiro famoso, ex-soldado e criminoso convicto; o Quincas Laranjeira, formidável ‘chorão’ do violão, e funcionário da Prefeitura; Olympio Bezerra, seresteiro do gênero Cadete; e o jovem Artidoro da Costa, aluno da Escola Militar (que lá fez um curso legendário, de 14 anos), também seresteiro temeroso!... Euclides Hermes da Fonseca, desse tempo, conheceu esse Artidoro e o Villa-Lobos dessa época pré-histórica.

O menino terrível (pelo de hoje pode-se imaginar o infante e o adolescente) foi vivendo redonda e plenamente a grande orgia musical da fase carioca em que a *música carioca* tomou caráter próprio, e cresceu, cristalizada, até culminar em Ernesto Nazareth e na canção popular de Catullo Cearense. [...]. Andrade Muricy. (JORNAL DO COMMERCIO, 1937, p. 2).

De criminosos a subsidiários. Ocorrido entre a segunda metade do século XIX e as décadas iniciais do XX, esse deslocamento simbólico, contudo, raramente permitia ao violão entrada fácil nos salões cariocas, um movimento que só começou a ganhar novos contornos a partir da atuação de certas figuras mediadoras, dentre as quais o mencionado Catullo da Paixão Cearense granjeou posição de destaque, conforme destaca Taborda ao analisar os processos de trocas culturais a partir da teoria burkiana:

Peter Burke complementa sua teoria destacando peça fundamental para manutenção do tráfego de mão dupla: traz à luz o mediador, grupo situado entre a grande e a pequena tradição, cuja atuação desempenha um papel vital na interação entre elas. A figura do mediador se revela ferramenta privilegiada para compreensão da singularidade que caracterizou a difusão do violão na sociedade carioca.

Tomemos, por exemplo, o trovador Catullo da Paixão Cearense, natural do Maranhão. Chegou ao Rio de Janeiro com 17 anos de idade, depois de conviver com poetas e cantadores do interior. Estudioso, aprendeu francês, dedicou-se com afinco ao domínio da língua portuguesa, assumindo em pouco tempo a condição de professor de português dos filhos do Conselheiro Silveira Martins, que o abrigou em sua residência na Gávea.

Transitou por ambientes boêmios, fazendo-se amigo dos grandes músicos do tempo. A fama do trovador correu a cidade e como consequência não tardariam a chegar convites para frequentar reuniões em casas da elite carioca. (TABORDA, 2004, p. 131).

Em 5 de julho de 1908, quando Catullo encabeçou uma audição de modinhas e violão no Instituto Nacional de Música ladeado por uma série de convidados ilustres (incluindo Quincas Laranjeiras), o objetivo era inequívoco: “moralizar” e naturalizar a presença da modinha (sobretudo) e do violão em determinados espaços sociais. Nas palavras do próprio trovador: “Fiz, como já disse o grande Hermes Fontes, uma grande reforma na modinha, civilizando-a. Está ganha a primeira batalha. Penetramos na fortaleza dos clássicos... Mas ainda falta alguma coisa.” (MAUL, 1971, p. 67)¹.

De fato, os jornais e revistas da época ratificam que certos personagens acabaram encarnando mais decisivamente tal papel, tornando-se representantes simbólicos de um movimento cultural mais amplo e que começara já em meados do século XIX: primeiro, o de conferir ao violão a condição de instrumento musical mais difundido no país; depois, o de promover a sua entrada e aceitação (o que incluía alguns dos gêneros musicais aos quais se vinculava) em espaços oficiais e/ou da elite financeira.

Para cumprir a primeira etapa, os artistas circenses (e posteriormente o rádio) estiveram dentre

¹ Fonte completa em: (TABORDA, 2004, p. 133). Para mais detalhes sobre o papel de Catullo como mediador cultural, recomenda-se a leitura de: (TABORDA, 2004, p. 131-134).

os principais responsáveis por tornar o violão um objeto de massa, através da difusão de um amplo repertório (modinhas, lundus, canções, polcas, pilherias, etc.) cantado e tocado nas lonas itinerantes que percorriam os rincões do Brasil, com destaque para a atuação do célebre palhaço Eduardo das Neves (1874-1919); já para a segunda tarefa, Catullo não esteve sozinho. Dentre tantos exemplos possíveis, pulula o nome de Quincas Laranjeiras como artista que também teve importância capital na função de mediador cultural. Publicado em 1929 na popular revista “O que há”, o artigo do violonista Ruy de Olinda intitulado “Sucessos e triunfos do violão no meio artístico carioca” corrobora o quão tais personagens (Eduardo das Neves, Catullo e Quincas) foram decisivos para a entronização do instrumento nos mais diversos estratos sociais.

FIGURA 11 – Cabeçalho do artigo de Ruy de Olinda na revista “O que há”.



Fonte: OLINDA, 1929, p. 14, com tratamento de imagem.

[...] Foi Eduardo das Neves o precursor das vitórias populares do violão no Brasil: em suas mãos hábeis experimentou este os primeiros grandes sucessos públicos e dividiu com ele os primeiros aplausos das multidões.

Cantando, no seu estro sui-generis, os feitos extraordinários do Brasil e de seus filhos mais notáveis, o negro-patriota impôs ao apreço das grandes camadas populares o instrumento que elegera seu eterno companheiro.

Assim começou o violão a vencer. Eduardo das Neves, que tanto se esmerara por conquistar as simpatias e a preferência do público, já imortalizado através [d]a canção em que a sua alma de patriota extravasara de orgulho porque **'A Europa curvou-se ante o Brasil'** pelo feito incomparável de Santos Dumont, multiplicou esforços para conservar a merecida posição que desfrutava entre os trovadores nacionais.

A sua arte medrou, incentivando novos cultores do violão e da canção popular.

As lindas serenatas de que já foi teatro o Rio atestam, positivamente, o entusiasmo despertado por aqueles primeiros triunfos.

No interior, o mesmo movimento febricitante do violão vitorioso. Do sertão ele visita as capitais onde, afinal, se instala para dominar também.

...

Entrementes o violão ingressa nos grandes salões cariocas, conduzindo-o a essa honrosa posição um grande artista da palavra escrita e dos costumes sertanejos, cujos poemas originais o Brasil inteiro conhece e admira.

É Catullo Cearense o seu ‘introdutor diplomático’ nos saraus da elite.

O instrumento que fora o cartão de visita do capadócio, porque assim convencionara o costume vazado em princípios rudes e intransigentes, atinge, então, alturas vertiginosas.

A arte mágica de Catullo quebrou os velhos preconceitos; a ela se converteram os mais austeros e exagerados conservadores dos costumes anacrônicos que não puderam resistir à fascinação da modinha e do violão de Catullo.

Foi por essa época que o violão transpôs as escadas do Instituto de Música para extasiar um auditório seletivo. Quincas Laranjeira, o grande violonista patricio a quem a idade impõe hoje absoluto repouso, tomando parte num festival realizado naquele cenáculo da arte, executou com tal maestria trechos do seu admirável repertório que os inúmeros ouvintes, surpreendidos, o glorificaram com o seu aplauso unânime. [...]

Seria difícil enumerar os grandes violonistas dos últimos tempos. Em todas as camadas sociais se têm destacado vários cultores do violão.

Não são apenas Rabello [Antonio Rebello], o discípulo dileto de Quincas Laranjeira, o capitão do Exército Arthidoro da Costa, o jornalista Eustachio Alves, o literato e professor Brant Horta, que o Rio tem conhecido. São congressistas, militares, engenheiros, médicos, professores, funcionários públicos, etc... que, em número incontável, se dedicam ao violão. Há, mesmo, senhoras ilustres e senhoritas da melhor sociedade que tangem melodias nas suas cordas, com entusiasmo e conhecimento.

Presentemente ocupam os lugares mais destacados entre os violonistas brasileiros e ‘cantadores’, Rogério Guimarães – o ‘Canhoto’, Francisco Alves, Patrício e Lourival Montenegro, para só falar dos que se encontram no Rio. **Ruy de Olinda** (OLINDA, 1929, p. 14 e 60).

Assim, Catullo é tomado pelo articulista como o “introdutor diplomático” do violão nos espaços oficiais da música de concerto e nos ambientes privados da elite carioca, mas vinculado de forma mais estreita à modinha e à sua condição de poeta. O introito do instrumento nesses mesmos espaços na condição de solista, por sua vez, é atribuído ao “grande violonista patricio” Quincas Laranjeiras, cujo “admirável repertório” foi tocado com tal maestria no evento do Instituto Nacional de Música que causara surpresa e encantamento nos “inúmeros ouvintes [que] o glorificaram com o seu aplauso unânime.”

De fato, a crítica recolhida em jornais e revistas ao longo das três primeiras décadas dos anos noventa é praticamente unânime em reconhecer que Quincas fizera com o violão solista aquilo que Catullo havia feito com as modinhas. Em 1916, por exemplo, Hermes Fontes publica no jornal noturno *A Lanterna* uma resenha elogiosa do concerto de Agustín Barrios (1885-1944), realizado em 09 de novembro daquele ano, afirmando que o paraguaio havia dado “interesse novo aos concertos da estação e a algumas recepções da alta roda”, mas lembrando aos leitores(as) que o artista “não veio descobrir a pólvora”: “o verdadeiro ‘civilizador’ do Violão, entre nós, foi o modesto Joaquim [dos]

Santos (Quincas Laranjeira), bem assim que o civilizador da modinha é o Catullo da Paixão Cearense”. (A LANTERNA, 1916, p. 5).

Hermes Fontes afirma ainda que “depois de Quincas vieram outros mais prestos na digitação, mais ricos de técnica, mais brilhantes e mais rumorosos”, destaca a importância de personagens históricos como Alfredo Imenes, Ernani Figueiredo, Constantino Silvério (“o português”), Brant Horta e Castro Afilhado, mas pontua que foi o “tocador brasileiro”, Quincas, “um dos primeiros domadores da ‘fera’ que o notável Barrios já encontrou perfeitamente domesticada”, em uma espécie de “revelação que já estava feita”: “A arte do Violão era como uma casa já construída, a que Barrios veio aumentar um novo pavimento e colocar sanefas de veludo”, concluindo que “o que há em tudo isso a gabar e encarecer é a entrada vitoriosa do Violão nos grandes salões brasileiros.” (A LANTERNA, 1916, p. 5).

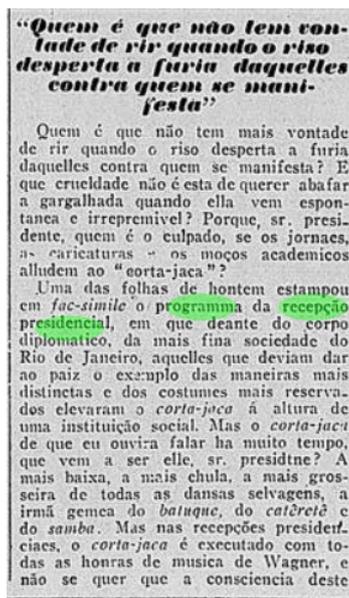
Quincas, então, assume a alcunha de “civilizador” do violão nos relatos de seus próprios contemporâneos, papel que desempenhava em saraus, salões, institutos e palácios: “Devido a Ernani de Figueiredo e *Quincas* o nosso mavioso instrumento começou a ser apreciado em camadas sociais mais elevadas e no tempo do governo Hermes [da Fonseca] fez pela primeira vez a sua triunfal entrada no palácio do Catete.” (O VIOLÃO, 1928, p. 10).

O citado Ernani de Figueiredo, outro importante pioneiro do violão carioca, também ratifica a importância de Quincas no processo que levou o violão a vencer algumas de suas barreiras sociais, destacando que o respeito alcançado pelo músico o permitiu estabelecer “grandes relações” e circular em uma ampla rede de sociabilidades.

Em plena harmonia de vistas, o Santos [Quincas] no meio dos violonistas era e é respeitado, e dispunha como hoje de grandes relações, aproximou-se de todos os seus íntimos e entramos em ação conjunta. Os concertos públicos e particulares sucederam-se como as audições íntimas, das quais se destacavam as que fazíamos em casa do distinto amigo Dr. Pedro Tavares, pela sociedade fina que ali se reunia para ouvir os nossos violões. Eram então nossos companheiros, o Fernando Senra, dos Feitos da Fazenda Municipal; o nesse tempo cadete Arthidoro Costa; o Zezé Fragoso, escrevente juramentado do Tabelação Federal; o José e o Mario Cavaquinho, além de outros e por fim o Levino Albano, cego do Instituto Benjamin Constant, um dos melhores violonistas conhecidos, com o qual eu e o Santos demos um concerto no Conservatório Livre do Rio de Janeiro. Continuando a Cruzada, apresentamo-nos com os nossos violões no antigo Casino, depois Club dos Diários, nas orquestras de mandolinos [bandolins] do professor Santos Couceiro e no Theatro Lyrico em 31 de Outubro de 1904, com o concurso artístico de patrícias da mais alta sociedade, de entre as quais se destacava então a senhorita Adelia Ruy Barbosa, filha do grande intelectual. (FIGUEIREDO, 1929, p. 9).

Cumprir notar a presença de Maria Adélia Ruy Barbosa (1878-1953) dentre as participantes da orquestra de bandolins de João dos Santos Couceiro (1848-1905), cujo naipe de violão teve participação da maioria dos mais importantes violonistas cariocas (ou radicados no Rio) de seu tempo: Fernando Hidalgo, Alfredo Imenes, Constantino Silvério, Januário Sampaio, além de algumas senhoras e senhoritas da elite, como d. Guilhermina Phillippes, Elise Signeuret, Maria Ribeiro Alves Casaes e a própria Adélia Barbosa (esta no naipe de bandolins), filha do intelectual Ruy Barbosa (1849-1923), responsável pelo célebre discurso que condenou a presença do violão no emblemático episódio do Palácio do Catete (1914), quando Nair de Teffé sacudiu a república ao solar o *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga, em pleno salão presidencial, “diante do corpo diplomático e da mais fina sociedade do Rio de Janeiro”.

FIGURA 12 – Excerto do discurso de Ruy Barbosa destacado pelo jornal O Imparcial.



[...] E que crueldade não é esta de querer abafar a gargalhada quando ella vem espontânea e irremovível? Porque, sr. presidente, quem é o culpado, se os jornais, as caricaturas e os moços académicos aludem ao ‘corta-jaca’?

Uma das folhas de hontem estampou em fac-simile o programma da recepção presidencial, em que deante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aquelles que deviam dar ao paiz o exemplo das maneiras mais distinctas e dos costumes mais reservados elevaram o *corta-jaca* à altura de uma instituição social. Mas o *corta-jaca* de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser elle, sr. presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciaes, o *corta-jaca* é executado com todas as honras de musica de Wagner, e não se quer que a consciencia deste paiz se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria! [...] [Ruy Barbosa]. (O IMPARCIAL, 1914, p. 3).

Por um lado, Ruy Barbosa, que era adversário político do presidente Hermes da Fonseca (esposo de Nair de Teffé), condenava veementemente a execução do *Corta-jaca* em recepções oficiais e pelas mãos da primeira-dama da república, o que, de acordo com os seus argumentos, não era o “exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados” que a sociedade carioca deveria prezar; por outro, sua própria filha integrou uma orquestra de cordas na qual o violão teve participação significativa, empunhado tanto por mulheres quanto por alguns dos personagens “chorões” mais ilustres daquele período, como Quincas Laranjeiras, em mais um indício de que as práticas em torno do violão eram múltiplas e a sua presença foi marcante em todos os círculos sociais. Os discursos simbólicos de aceitação ou não do instrumento é que mudavam de acordo com os espaços, personagens e contextos políticos e socioculturais envolvidos: “É preciso, ao contrário, postular que existe um espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido visado e o sentido produzido, um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações.” (CHARTIER, 1995, p. 182).

E uma das tarefas desempenhadas pelos mediadores culturais do período foi justamente essa: alargar os limites da aceitação do violão no bojo de tais práticas, discursos e contextos moralizadores. Na conferência que escreveu em 1917 e na qual traça um panorama histórico do violão no Rio de Janeiro, Ernani de Figueiredo narra um episódio que exemplifica de forma assertiva o embate simbólico que se travava em torno do violão e como a atuação de alguns personagens acabou sendo decisiva para que determinados espaços fossem paulatinamente ocupados. Ora, uma orquestra mista incluindo naipe de violões na função musical de uma missa solene seria uma realidade plausível no início do século XX? Não fossem os solos de violão protagonizados por Ernani e Quincas em “concertos de responsabilidade” prévios e a intervenção providencial de um certo monsenhor Amorim, a tenaz resistência do capelão da irmandade – que considerava a presença do violão uma “inominável heresia” – provavelmente não seria vencida.

Tempos depois o Sr. Manoel Antonio da Silva e o Dr. Guarany Goulart tiveram a iniciativa de fundar um conjunto misto de instrumentos de grande orquestra e mandolinos, mandolas, alaúdes modernos, bandurras e violões, sob a regência do nosso patrício Euclides Cicero, professor de música do Club Gymnastico Portuguez. Em concertos de responsabilidade realizados por este conjunto, eu e o Santos [Quincas Laranjeiras] muitas vezes executamos o violão a solo.

Aproximando-se o dia da festa de N. S. da Penha do Livramento, o Dr. Guarany, provedor da referida Irmandade, teve a ideia de fazer o conjunto executar durante a missa solene à

gloriosa Santa.

O capelão da Irmandade opôs-se tenazmente, aduzindo razões de ordem teológica contra o que ele chamava inominável heresia, cedendo, afinal, depois de uma relutância hercúlea e do veredictum patriarcal do Revmo. Monsenhor Amorim, Vigário Geral da Arquidiocese do Rio de Janeiro. Parecia que estavam vencidos todos os troços, quando o capelão propôs a exclusão do violão no conjunto, como instrumento por demais irreverente, cedendo a custo ante o *beneplacitum* do Monsenhor Amorim.

Destruídos os obstáculos, eis, no dia da festa o violão no coro da Igreja, fazendo parte da orquestra e executando o 1º prelúdio de Bach que serve de acompanhamento à Ave-Maria de Gounod.” (FIGUEIREDO, 1929, p. 7-10).

O episódio é emblemático por conferir entrada ao violão em uma série de contextos nos quais enfrentava dura resistência: o espaço (uma igreja); a dinâmica sociocultural (realização de missa solene); o repertório (música sacra/Bach); e o *establishment* musical (integrando conjunto misto com instrumentos da “grande orquestra”). Violonistas como Quincas Laranjeiras e Ernani de Figueiredo, portanto, começavam a dividir espaços com músicos formados em conservatórios e oriundos da tradição da música de concerto europeia, alargando pouco a pouco as condições de possibilidade que, naquele momento, giravam em torno do instrumento.

Tratava-se não de desconsiderar a riqueza única das matrizes culturais populares que, no Brasil, o violão absorveu como nenhum outro instrumento musical (Quincas jamais enveredou por tal caminho, muito pelo contrário), mas de mostrar que ele poderia se sustentar, prática e simbolicamente, em quaisquer contextos musicais, inclusive nos da tradição da música de concerto europeia, o que, na transição entre os séculos XIX e XX, foi tomado como um passo importante – nas palavras dos próprios violonistas da época – para que o instrumento vencesse alguns dos estigmas sociais aos quais fora vinculado. Por isso, não é por acaso que Quincas tenha estudado a fundo os autores clássicos do violão, procurando cercar seus caminhos e segredos “sob todos os aspectos”.

Joaquim Santos, como violonista e acompanhador, filho de seu próprio esforço e do seu pendor natural para a música, tem grande merecimento. O violão, quando chegou-lhe às mãos, não passava no nosso meio de simples instrumento de ‘Seresteiros’ que se faziam ouvir em noites enluaradas. 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, 1926, p. 11).

Nesse sentido, a importância de Quincas Laranjeiras foi ratificada por alguns de seus pares mais ilustres (atuantes no Rio de Janeiro ou em outros estados) em textos publicados em livros, revistas e jornais, como atesta o artigo “O violão e seus cultores no Brasil”, veiculado no Diário Carioca e

assinado pelo professor Oswaldo Soares, discípulo de Josefina Robledo (1897-1972), autor do célebre método *A Escola de Tárrega* e considerado pela revista *O Violão* (1929a, p. 27) como a “glória paulista” do instrumento.

Quem quer que conheça a evolução do violão no Brasil, não poderá por certo ignorar quanto concorreu para elevá-lo a saudosa pessoa de Joaquim dos Santos, o Quincas Laranjeira[s], como era geralmente conhecido.

Sua vida, transcorreu dedicada e voltada à música e ao violão.

Foi um cultor sincero da boa música, bem intencionado e um excelente executor de violão e graças à sua perseverança esse delicioso instrumento penetrou os salões da sociedade carioca e viu-se bem aceito por inúmeras senhoras e senhorinhas de quem Quincas foi um professor estimadíssimo. A sua conduta impecável, a lhanza do seu tratamento e o profundo respeito com que cercava suas discípulas, granjearam-lhe uma excelente e justa reputação que implicitamente refletia sobre o violão, nobilitando-o! (DIÁRIO CARIOCA, 1936, p. 20-21).

FIGURA 13 – “Professor Oswaldo Soares, glória paulista do Violão.”



Fonte: *O VIOLÃO* (1929a, p. 27, com tratamento de imagem).

Uma prova da ampla circularidade e do respeito alcançados por Joaquim dos Santos reside no fato de que seu papel como mediador cultural foi reconhecido tanto pelos pares do “violão clássico”, como Oswaldo Soares, quanto pelos amigos chorões de longa data, que também o enxergavam como aquele “que elevou o seu nome e de seu instrumento”, conforme descreve Alexandre Gonçalves Pinto

(1936, p. 58), o Animal, em suas reminiscências dos chorões antigos: “Quincas foi o continuador de Catullo, nos salões aristocráticos do violão, elevando-o até ao Conservatorio de Musica para depois ser conquistado pela nata social, onde o violão tem primazia manejado por tocadores do quilate de Quincas Laranjeira”.

Em outra passagem, Pinto (1936, p. 58) traça um perfil de Quincas, reiterando o quão o artista foi modesto, educado e admirado pessoal e profissionalmente pelos chorões: “era bom amigo, exímio violonista, grande artista, modesto e attencioso, de maneiras esplendorosas, por isso tinha em cada collega do chôro um verdadeiro admirador de suas excellentes qualidades”. Nos documentos da época, a propósito, outra narrativa comum em torno de Quincas foi a de que o músico só não se tornou nacionalmente mais conhecido devido “à sua excessiva modéstia”, uma vez que “todos que por aqui tãgem esse mavioso instrumento devem alguma coisa à Quincas, o que, aliás, todos eles espontaneamente proclamam.” (CORREIO DA MANHÃ, 1926, p. 11).

Em 1927, a articulista Victória Régia (BRASIL REVISTA, 1927, p. 7) é mais uma a corroborar que “o popular Quincas Laranjeiras” havia granjeado “um vasto número de amigos, admiradores e alunos”, sobretudo por ser um “artista que sabe prender as almas ao som do seu violão magnífico”, detentor de uma “alma superior” e na qual “só existe a bondade e a cordialidade, tão difíceis de encontrar nos círculos em que a Arte musical é cultivada”, concluindo que o músico “conservou no coração a modéstia e a reserva do artista que se preza, sem a alteração da calma estudiosa e do ar refletido” com os quais invariavelmente atendia aos seus discípulos. Pergunta-se, afinal: “qual o discípulo que não lhe tem amizade e não o admira?”

Mais uma vez, o retrato de um profissional querido e respeitado e de uma personalidade afável e modesta. Uma humildade, contudo, que não o impediu de ter o seu trabalho descrito no célebre *Diccionario de Guitarristas*, do argentino Domingo Prat (1934, p. 284.), como “o mais intenso e meritório que um professor levou a cabo em seu país; pois a maioria dos melhores violonistas brasileiros atuais foram seus discípulos e figuram neste Dicionário”².

Pelo número de relatos, a importância daqueles que os proferiram (alguns personagens históricos ou referências bibliográficas importantes nos estudos de violão, como Alexandre Gonçalves

² Tradução nossa: *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 Diccionario.*

Pinto, Domingo Prat, Ernani de Figueiredo, Oswaldo Soares e Ruy de Olinda) e o conteúdo praticamente invariável das fontes, reconhecendo em Quincas uma combinação de qualidades humanas e profissionais que, naquele contexto específico, permitiram que ele circulasse em espaços e camadas socioculturais diversas como uma espécie de mediador cultural, pode-se sugerir que tais depoimentos não se tratavam de mero encômio gratuito ou narrativas laudatórias impregnadas de outros interesses que não o de reconhecer o justo papel exercido por um personagem que se dedicou com afinco ao violão.

A síntese desse reconhecimento pode ser depreendida no editorial inaugural da revista *O Violão* (1928, p. 10), quando, ao traçar um panorama histórico do violão no Rio de Janeiro, Quincas é descrito como alguém respeitado tanto por seus conhecimentos e devoção ao instrumento quanto pelas características de sua personalidade: “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”.

Pelas contingências socioculturais e qualidades humanas que possuía, a revista atribui a Quincas o papel mais determinante na transição do violão brasileiro de sua era “amadora” para a “profissional”, o que teria sido possibilitado por uma dupla condição de mediador cultural: 1) a de trazer o violão dos primeiros rudimentos formativos ao estágio “moderno”, a partir de uma disseminação mais ampla de seus fundamentos técnicos e do ensino através de partituras; 2) a de fazer o violão transitar em espaços, dinâmicas socioculturais e redes de sociabilidades nas quais, antes, o seu acesso era restrito ou mesmo inacessível. A conclusão editorial da revista *O Violão* (1928, p. 10, grifo nosso) é a de que tais feitos conferiam a Quincas um papel pioneiro significativo: “Pode-se, por isso, dizer com justiça que *Quincas Laranjeiras* é o **avô do violão moderno**. A ele se devem, mais do que a qualquer outro, os primeiros passos no estudo do Violão”.

Considerações finais

Nas décadas iniciais do século XX, “civilizador”, “moralizador”, “notabilizador” e “avô do violão moderno” brasileiro foram alguns dos epítetos conferidos a Quincas Laranjeiras por seus contemporâneos. Mais do que deflagrar a importância desse personagem, tais rótulos são retratos históricos de um momento em que parte dos violonistas do período, especialmente os que se

dedicavam ao estudo do violão “clássico”, lutavam para que o instrumento vencesse certos estigmas que vinham sendo engendrados, no Brasil, desde a segunda metade dos anos oitocentos: o de instrumento que só se prestava a “mero” acompanhador de gêneros populares, incapaz de representar o repertório tradicional da música de concerto e empunhado majoritariamente por capadócios, baderneiros e/ou criminosos.

Amplamente reproduzida e naturalizada nos documentos da época, essa visão limitadora precisou de novos alicerces – figuras que funcionavam como espécies de mediadoras culturais entre camadas e matrizes socioculturais diversas – para ser redimensionada, permitindo que o instrumento pudesse ser (re)incorporado aos espaços e dinâmicas socioculturais da música de concerto e/ou da música de salão praticada nos ambientes da elite econômica. Pelas fontes e relatos que apresentamos, pode-se sugerir que Quincas Laranjeiras tenha sido um desses decisivos mediadores do violão na cultura brasileira.

Todavia, é preciso considerar que muitos desses processos responsáveis por redimensionar o *status* do violão foram fagulhados na sociedade brasileira desde a primeira metade do século XIX, quando já havia certa circulação do instrumento em ambientes da elite econômica (inclusive nas mãos de membros da realeza), ocupação (ainda que tímida) de espaços formais e informais da música de concerto, presença em sociedades, saraus e *petits comités* nas quais as danças de salão europeias embalavam os sonhos e passos de aristocratas e burgueses, sem contar a publicação de um significativo repertório escrito nas tipografias mais importantes do Império (na década de 1850, por exemplo, o violão chegou a contar com um periódico musical específico – *O Guitarrista Moderno* – que veiculou, no mínimo, 30 números). Os jornais cariocas, aliás, indicam que o ensino da viola e do violão “por música”, ou seja, por partitura, já era uma realidade plausível, no Rio de Janeiro, desde a década de 1820, pelo menos:

Mestre de Muzica

Manoel de Andrade e Almada, continua a dar lições de muzica na rua do Senhor dos Passos, caza N. 84, pelos seguintes preços por mez: lições em sua caza a 3\$200; por caza de discípulos a 8\$000, offerece-se tambem a dar lições por Muzica, ou sem ella, a quaesquer curiosos que para seu divertimento queirão tocar em Rabeca Waçças, Minuetes e Contradanças, ou **acompanhar em Viola** as mesmas peças a 4\$800 rs [réis] por mez. [...]. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1821, p. 7).

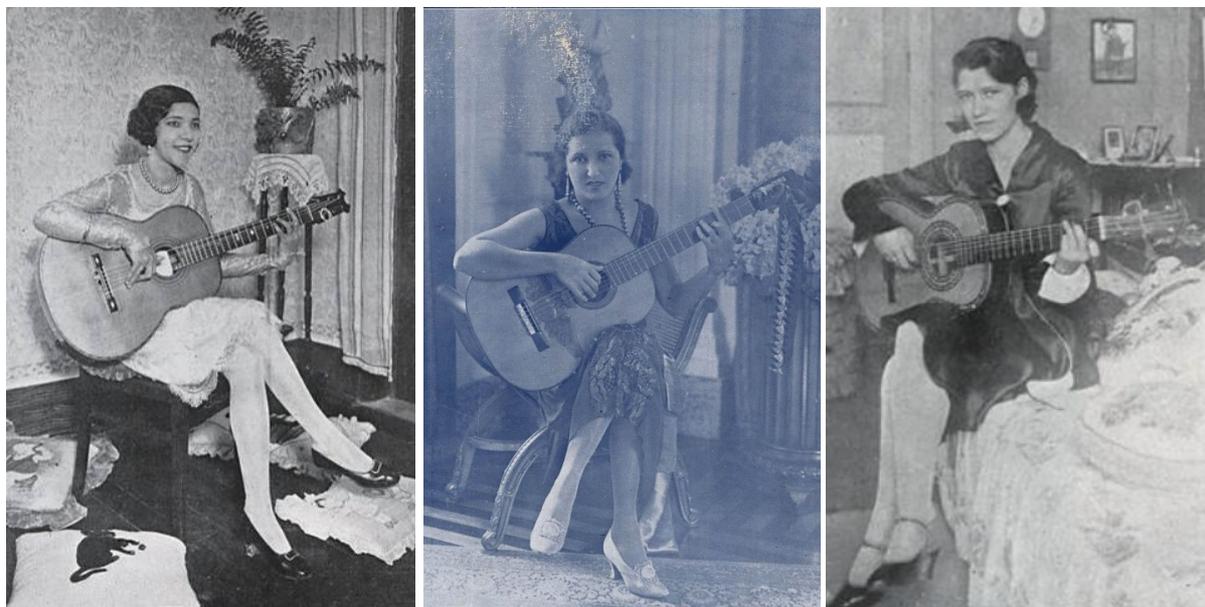
Joaquim de Santa Anna, faz Publico que todas aquellas pessoas que quizerem aprender a tocar violão Francez, ou viola de corda de arame, pela escalla Portugueza; pódem dirigir-se a rua do Espirito Santo N. 2, na entrada da Praça da Constituição; adverte-se que ensina-se por muzica, e também sem ser por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

- HENRIQUE José Aranha, chegado a esta côrte, professor de musica, faz saber a todas as pessoas que quizerem aprender a tocar violão com perfeição e por musica que dirija-se á rua Valla n. 47: na mesma casa se acha hum lavrante de prata e de ouro. (JORNAL DO COMMERCIO, 1840, p. 4).

Quincas, portanto, não atuou em terreno completamente inóspito. Antes, foi fruto de um longo processo de fluxos e refluxos imagéticos que sempre giraram em torno do violão, no Brasil, em movimentos que pouco a pouco foram produzindo e naturalizando as imagens simbólicas mais fortes atreladas ao instrumento. Em fins do século XIX, quando Quincas começou a atuar mais decisivamente como músico, o entendimento do violão como objeto social próprio de boêmios, capadócios, desordeiros e criminosos havia alcançado o seu auge no Rio de Janeiro, motivando objeções socioculturais e mesmo detenções de seus praticantes. Aproveitando as raras oportunidades que, naquele momento, um jovem negro e de origem pobre dispunha para obter ensino formal de música, Quincas soube reunir as qualidades humanas e artísticas necessárias para ajudar a compor uma narrativa alternativa àquela que preponderava no bojo mais conservador da sociedade, devolvendo ao violão a condição de frequentar os lares de qualquer família sem objeção (ou, pelo menos, minimizando-a). Foi, portanto, uma peça fundamental para ajudar a redimensionar o papel do instrumento no tabuleiro sempre movedição das lutas culturais práticas e simbólicas.

Na pauta dos costumes cotidianos da cidade, essa foi realmente uma curva importante para o violão e que fora ratificada pelos testemunhos diretos e indiretos dos “inúmeros discípulos que tanto o consideravam pela maneira afável que dispensava aos seus alunos [e alunas]”. (PINTO, 1936, p. 58).

FIGURA 14, 15 e 16 – Almerinda Campos, J. Mendes e Thereza Alves, discípulas de Quincas Laranjeiras pertencentes à elite econômica e que estamparam números diversos da revista *O Violão*.



Fontes: O VIOLÃO (1929b, p. 13); O VIOLÃO (1929c, p. 7; p. 20).

A inegável importância de Quincas nesse processo, porém, não deve nos impelir à armadilha de conceber análises históricas fundamentalmente lineares e/ou evolutivas, conferindo ao violão, no Brasil, uma espécie de trajetória redentora como objeto social: a do instrumento que prolifera nas ruas, entra nos salões, ocupa as salas de concerto para, depois, instalar-se na academia e – somente então – ratificar-se como um instrumento “digno”. Essa visão acaba por reiterar uma dicotomia estanque (e inexistente) entre as matrizes culturais ditas “clássicas” e “populares”, subjugando estas como subsidiárias daquelas. Há, pelo menos, dois pontos em questão para relativizarmos tal entendimento:

1) Em maior ou menor grau, e a depender da época e dos contextos, tais processos (notadamente a presença do instrumento em espaços socioculturais variados) jamais deixaram de ocorrer paralelamente ao longo dos anos oitocentos e décadas iniciais dos novecentos, compondo um mosaico de narrativas e ações diversas em torno do violão que muitas vezes se interpenetraram e se influenciaram reciprocamente, o que resultou em amálgamas cujos componentes (as matrizes culturais diversas) não podem ser apartados e/ou meramente hierarquizados. Seria mais próprio, portanto, pensar não *na história* do violão no Rio de Janeiro, mas *nas histórias* cujas dinâmicas de fluxos e refluxos jamais deixaram de se atravessar.

Assim, pensar o instrumento historicamente tomando apenas uma porta de entrada como chave de leitura para as demais seria desconsiderar a imensa diversidade de práticas e dinâmicas socioculturais que compuseram a riqueza de sua trajetória no Brasil. Podemos sugerir, por isso, que a essência do que chamamos de violão brasileiro talvez seja um desdobramento da proposição antropofágica e modernista de Oswald de Andrade, se deslocamos a compreensão do *Tupi or not Tupi* para o *Tupi and not Tupi*. E Quincas Laranjeiras, deliberada ou intuitivamente, parece ter sido um dos primeiros a reconhecer a força das sínteses originais que borbulhavam do caldeirão de nossa cultura para as cordas do nosso instrumento. Além dos relatos de seus coetâneos, sua atuação e produção diversificadas corroboram a inferência.

2) Embora a entrada (ou reentrada) do violão em determinados espaços socioculturais tenha sido, naquele contexto histórico específico, uma conquista de fato importante, não se pode atribuir a isso uma lógica determinista (de causa e consequência) para sugerir que o instrumento finalmente estava apto a representar uma “arte de valor”. Esse estigma, aliás, foi alimentado por grande parte dos próprios violonistas e revistas especializadas da época, ainda não completamente conscientes de que grande parte da riqueza inventiva de nossa música saía justamente de suas mãos, em ambientes e práticas musicais que escapavam aos repertórios e espaços formais da música de concerto.

O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição [da cultura popular], sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. Não se pode mais aceitar acriticamente uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais. (CHARTIER, 1995, p. 184).

O que possivelmente torna a trajetória artística de Quincas relevante não é meramente o domínio do código musical ou o estudo que fez da literatura canônica do instrumento (sobretudo os métodos clássicos), mas a articulação desse conhecimento formal com todas as idiosincrasias que recolheu a partir da convivência estreita com os gêneros musicais e músicos populares de seu tempo. Talvez fosse mais próprio, portanto, repensar a lógica da revista *O Violão* (geralmente preponderante nas análises históricas do violão brasileiro), a considerar que o instrumento só se tornaria digno quando revelasse a sua capacidade de interpretar os “grandes clássicos”, para propor, quiçá, uma inversão de paradigma (ou, pelo menos, um caminho de mão dupla): no caldeirão das trocas práticas e simbólicas, foi justamente o repertório tradicional quem mais se beneficiou dos componentes

culturais trazidos por esses personagens ditos populares, o que possibilitou a criação de um rico e original repertório entre fins do século XIX e décadas iniciais do XX, costumeiramente tomado como a base fundamental do que chamamos, posteriormente, de “violão brasileiro”.

Essa é uma hipótese a ser desenvolvida em estudos futuros, quando uma análise mais detida dos registros musicais (sobretudo das partituras sobreviventes) possa nos dar uma dimensão menos limitada de como as mais de 20 obras de Quincas Laranjeiras (entre originais e transcrições recentemente redescobertas) se situam na trajetória do violão no Rio de Janeiro e eventualmente dialogam com os processos de mediação cultural abordados no artigo.

REFERÊNCIAS

- A LANTERNA: JORNAL DA NOITE, Rio de Janeiro, Ano I, N. 18, 16 nov. 1916, p. 5.
- A NAÇÃO, Rio de Janeiro, Ed. 136, 6 dez. 1872, p. 2.
- A NAÇÃO, Rio de Janeiro, Ed. 17, 23 jan. 1873, p. 2.
- A PÁTRIA, Rio de Janeiro, Ed. 256, 10 dez. 1873. p. 2.
- A SEMANA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, Ed. 140, 16 ago. 1863, p. 4.
- AMORIM, Humberto. ‘A carne mais barata do mercado é a carne negra’: comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil Oitocentista. *Opus*, vo. 23, n. 2, 2017, p. 89-115. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2304>
- BRASIL REVISTA, Rio de Janeiro, Ano 2, N. 6, 1927, p. 7.
- CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.
- CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, Ed. 9785, 12 dez. 1926, p. 11.
- CORREIO MERCANTIL, Rio de Janeiro, Ed. 234, 27 ago. 1865, p. 2.
- CORREIO MERCANTIL, Rio de Janeiro, Ed. 246, 4 set. 1860b, p. 3.
- CORREIO MERCANTIL, Rio de Janeiro, Ed. 32, 1 fev. 1860a, p. 1.
- D. QUIXOTE, Rio de Janeiro, Ano VII, N. 342, 29 nov. 1923, p. 22.
- DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, Ed. 2577, Domingo, 6 dez. 1936, p. 20-21.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Recife, Ed. 296, 28 dez. 1874, p. 4.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 03 set. 1821, p. 7.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 17 jan. 1828, p. 3.
- EFEGÊ, Jota. *Maxixe – a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1974.

- 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.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, Ed. 9, 10 ago. 1875, p. 3.
- HIDALGO, Fernando. *O Guitarrista Moderno*. Rio de Janeiro: Filippone & Tornaghi, 1857. Partitura, 4p. Violão.
- JORNAL DO COMMERCIO, Pelo Mundo da Música, Rio de Janeiro, Ed. 23, 27 out. 1937, p. 2.
- JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, Ed. 147, 02 jun. 1840, p. 4.
- JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, Ed. 287, 13 out. 1872, p. 4.
- JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, Ed.157, 7 jun. 1867a, p. 1.
- JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, Ed.158, 8 jun. 1867b, p. 2.
- JORNAL DO RECIFE, Recife (PE), Ed. 84, 15 abr. 1874, p. 4.
- MAUL, Carlos. *Catullo: sua vida, sua obra, seu romance*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971.
- O BARCO DOS TRAFICANTES, Rio de Janeiro, Ed. 19, 20 set. 1861, p. 4.
- O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, Ed. 677, 8 nov. 1914, p. 3.
- O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 1, dez. 1928, p. 10.
- O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 2, jan. 1929a, p. 27.
- O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 6, maio-jun. 1929b, p. 13.
- O VIOLÃO, Rio de Janeiro, Ano I, N. 8, ago-set. 1929c, p. 7; p. 20.
- OLINDA, Ruy de. Sucessos e triunfos do violão no meio artístico carioca. *O que há... Grande magazine popular*, Rio de Janeiro, Ano I, N. 2, 15 ago. 1929, p. 14 e 60.
- PINTO, A. G. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Typ. Glória, 1936.
- PRAT, Domingo. *Dicionario de Guitarristas*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez, 1934.
- TABORDA, Marcia. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2004.

SOBRE OS AUTORES

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

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. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1059-9064>. E-mail: movimentoviola@gmail.com