Quincas Laranjeiras e o violão: vida artística, mediação cultural e rede de sociabilidades

Humberto Amorim
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
humbertoamorim@musica.ufrj.br

Paulo Martelli
Movimento Violão
movimentoviolao@gmail.com

Resumo

Um levantamento em revistas e jornais históricos registando a atuação do violonista Quincas Laranjeiras (Joaquim Francisco dos Santos) durante a transição entre os séculos XIX e XX evidencia dois aspectos da vida artística desse personagem: 1) A inserção de Quincas na rede de sociabilidades do violão no Rio de Janeiro, indicando a sua posição central no tabuleiro de relações, narrativas e disputas que envolviam o instrumento; 2) A atuação de alguns desses agentes num processo de mediação cultural que desempenhou um papel decisivo para que, naquele momento, o violão transitasse entre camadas e espaços socioculturais diversos. Os resultados da pesquisa apontam para a posição de destaque ocupada por Quincas dentro dessa rede e de que modos as suas atuações sociais e artísticas o levaram a se tornar um dos mediadores culturais que impulsionaram a circulação do instrumento.

Palavras-chaves: violão no Rio de Janeiro; rede de sociabilidades; mediação cultural; história do violão; Quincas Laranjeiras.

Quincas Laranjeiras and the Guitar: Artistic Life, Cultural Mediation and Sociability Networks

Abstract

A survey of historical newspapers and magazines that outline the activity of the guitarist Quincas Laranjeiras (Joaquim Francisco dos Santos) at the turn of the twentieth century highlights two aspects of the artistic life of this musician: 1) The insertion of Quincas in the social network around the guitar in Rio de Janeiro, indicating his central position in the board of relationships, narratives and disputes that involved the instrument; 2) The role of some of these agents in the process of cultural mediation, which was a crucial factor in allowing the guitar to circulate between different sociocultural layers and spaces. The results of this research point to the prominent position of Quincas within this network as a top cultural mediator who promoted the circulation of the instrument in Rio de Janeiro through his social and artistic performances.

Keywords: Guitar in Rio de Janeiro; Social Network; Cultural Mediation; Guitar History; Quincas Laranjeiras.

Fecha de recepción: 27-12-2022/ Fecha de aceptación: 21-03-2023.

Introdução

Ao analisar os "processos de consolidação" do circuito do violão em São Paulo, Flavia Prando (2021, 71) afirma que a constituição de uma rede de sociabilidades (ou seja, uma "rede de relações em torno do violão") foi o fator que "deu suporte à formação do *mundo* do instrumento" na cidade, apontando ainda que, "rastreando a rede formada" por esses agentes, seria possível desvelar parte das condições e possibilidades que permitiram "o estabelecimento" desse circuito. Mais do que isso, ao citar Gilberto Velho (1994, 25), a pesquisadora indica que tais redes são caracterizadas pela possibilidade de circulação de seus membros entre códigos e extratos sociais diversos, exercendo "diferentes papeis" de acordo com os múltiplos espaços e contextos nos quais atuam:

> Uma característica que deve ser notada em relação às redes de sociabilidades é a possibilidade de membros de um extrato social particular acionarem códigos ligados a categorias sociais diferentes das suas. Ou seja, indivíduos vivem diferentes papéis em função dos diversos planos em que se movimentam, o que poderia parecer incompatível sob o ponto de vista de uma ótica linear. Ainda segundo Velho [1994, 25], '[...] essa maleabilidade e fluidez é um dos aspectos mais cruciais para um esforço de compreensão das sociedades complexas, particularmente nas grandes metrópoles' (Prando 2021, 72).

No Rio de Janeiro, o violão também parece ter sido marcado pela atuação de músicos que circularam com "maleabilidade e fluidez" entre camadas sociais diversas. O instrumento nem sempre teve entrada fácil em determinados espaços socioculturais, movimento que só começou a ganhar contornos novos a partir da atuação de certas figuras mediadoras, dentre as quais Catullo da Paixão Cearense granjeou posição de destaque, conforme destaca a pesquisadora Marcia 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, 131).

Entre fins dos anos oitocentos e princípios dos novecentos, figuras mediadoras entre matrizes culturais diversas tiveram papel decisivo no processo de naturalizar a circulação do violão, potencializando as condições de possibilidade que permitiram a criação de um circuito do instrumento no Rio de Janeiro. Movendo-se nos mais variados contextos, 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 dos muitos exemplos de mediadores culturais que atuaram no período.

Tal 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 por 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. Através da apresentação de fontes primárias, esse estudo busca demonstrar parte da presença de Quincas no bojo dessa rede de sociabilidades, sua possível importância como mediador cultural e de que modo sua atuação eventualmente colaborou para que algumas resistências em torno do violão, naquele período, fossem paulatinamente vencidas.

1. Quincas Laranjeiras na orquestra de Couceiro

Desde meados da década de 1890, o violonista Joaquim Francisco dos Santos, popularmente conhecido como Quincas Laranjeiras, teve seu nome associado a um personagem decisivo no panorama musical brasileiro da segunda metade do século XIX e primeira década do XX: o *luthier*, compositor, professor, instrumentista e comerciante português João dos Santos Couceiro (1848-1905), membro de uma destacada família conimbricense de construtores de instrumentos musicais. De acordo com Taborda, em Coimbra, os Couceiros "desempenhavam importante papel social como artesãos e sobretudo músicos, notadamente João, artista reconhecido por seus pares e com marcada atuação em importantes instituições musicais da sociedade conimbricense da época" (2016, 295).

Os detalhes da chegada e dos primeiros anos de atuação de Couceiro no Rio de Janeiro já foram abordados em estudo anterior (Amorim 2018, 9-21). Única a se debruçar sobre o personagem, Taborda publicou um artigo de referência sobre a família Couceiro, destacando o papel de João no eixo luso-brasileiro, mas pontuando que a sua trajetória no Brasil "ainda está por ser contada" (2016, 319). Aqui, pretendemos apenas chamar atenção para um aspecto da atuação de Couceiro ainda pouco sabido: a criação e direção de uma estudantina de cordas e percussão e, posteriormente, de uma orquestra de bandolins, grupo que teve contínua participação de Quincas durante cerca de uma década, entre 1895 e 1904.

Em 25 de agosto de 1895, seu nome aparecerá pela primeira vez como integrante do grupo, uma "Orquestra de bandolins composta de 60 amadoras e amadores" (*Gazeta de Notícias* 1895a, 3):

> Convite para o grande concerto em beneficio da sociedade Amante da Infancia e dos Pobres, realizado em 26 de Agosto, no Cassino Fluminense. Nesta brilhante festa, cujo programma era excellente e foi executado a primor por hábeis artistas e amadores, tomou parte uma orchestra de bandolins composta de 60 amadoras e amadores, e dirigida pelo notável bandolinista João dos Santos Couceiro, organizador do concerto.[1]

Conforme descrito, a apresentação ocorreu no Cassino Fluminense. Dividido em duas partes, o longo programa incluía números de piano a quatro mãos, harpa, canto, violino, além de peças camerísticas com formações pontuais. A orquestra de bandolins dirigida por Couceiro participou com dois números: Um *pot-pourri* da ópera *La Traviata*, de Verdi, arranjada por Luiz Costa para o grupo; e "Renato", grande valsa de concerto de Giuseppe Bellenghi. O conjunto se apresentou com 57 integrantes divididos em cinco naipes. Nos violões, havia nove participantes, incluindo uma mulher, dona Leonor Granjo, e oito homens, dentre os quais José Ribeiro do Amaral, Carlos Graça, José Antonio da Silva, José da Cunha, Nicoláo Rosa Cavallier, além de três nomes mais conhecidos, Januario Sampaio, Alfredo Imenes e Quincas Laranjeiras.

Assinada por uma "pessoa competente", a crítica do *Jornal do Brasil* (1895, 3) classificou o concerto como "esplêndido", destacando o fato de que "cerca de duas mil pessoas enchiam o vasto salão, galerias e mais dependências, do que há de mais distincto nesta sociedade do Rio de Janeiro".

> Todos tinham sido atrahidos por programma de concerto habilmente organisado, onde salientavam-se amadores de mérito real. Era bello o aspecto do salão repleto de senhoras de fina elite, bem assim a orchestra de bandolins onde viam-se gentis moças, vestidas com toilettes de muito gosto, colocadas artisticamente em lugar elevado de modo a dar áquella festa realce e brilho encantadores. [...] Um bravo a todas as amadoras e amadores, do concerto do dia 26 de agosto (*Jornal do Brasil* 1895, 3).

Em relação a Quincas, o concerto é relevante em três aspectos:

(1) Marca a sua estreia em um grupo camerístico dirigido por João Couceiro;

(2) Registra a sua participação em uma orquestra com quase sessenta integrantes e que se apresentara para um impressionante público de duas mil pessoas;

(3) Passa a integrar um naipe de violões com personagens amplamente citados nos periódicos do período, especialmente Alfredo Imenes.

Apesar de parcamente documentados, é possível que os encontros com Imenes tenham deixado algumas marcas na relação de Quincas com o violão, já que ambos acabaram por se tornar, a partir de fins do século XIX, dois dos grandes difusores da escola de Dionísio Aguado no Rio de Janeiro. Em seu dicionário, Prat afirma que Alfredo "dominava com perfeição a teoria e técnica da Escola de Aguado" (1934, 305). A carreira de um de seus discípulos mais

1. Esta e as demais citações do artigo foram realizadas por meio da transcrição diplomática.

destacados, Melchior Cortez (com quem Quincas fez apresentações em duo na década de 1920), atesta a inferência, uma vez que Cortez também utilizava o método do espanhol. Por sua vez, Quincas também o adotava, conforme sugere o depoimento de Lourival Montenegro (1931, 28) (Figura 1) à revista A *Voz do Violão*: "Às pessoas que estudam, aconselho o methodo de Aguado, adoptado aqui por Quincas Laranjeiras, que considero o melhor, pelo menos, na parte de dedilhação e harmonia". Nesse mesmo artigo, o músico confessou que o método do próprio Quincas também havia sido fundamental no período em que estudava como autodidata:

> Desde essa época [a partir de 1915], com effeito, Lourival começou a estudar violão, sosinho, conseguindo, por fim, comprehender bem o seu instrumento, mercê das claras explicações contidas em um pequeno methodo de Quincas Laranjeiras (*A Voz do Violão* 1931, 27).

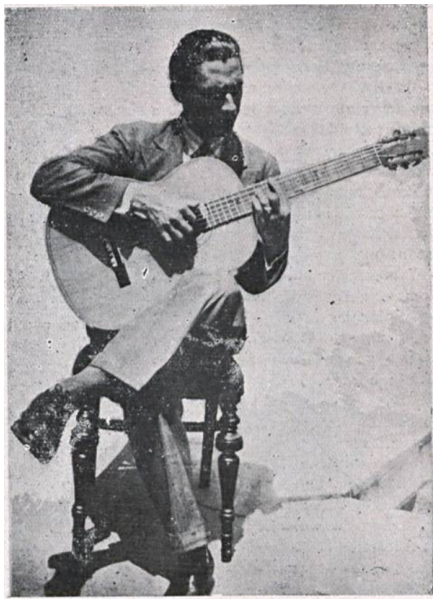


Figura 1 / Lourival Montenegro e o violão. *A Voz do Violão* (1931, 27).

A participação de Quincas na orquestra de Couceiro e seus consequentes encontros com Imenes e outros personagens do instrumento perduraram por quase uma década. Os jornais indicam que o grupo realizou dezenas de apresentações nos anos seguintes, como as ocorridas em 12 de outubro de 1895,[2] no 6º aniversário do Grêmio Fluminense (*Gazeta de Notícias* 1895b, 2), e em 27 de julho de 1896, no Cassino Fluminense (*Jornal do Commercio* 1896, 3). Nessa última, a crítica destaca a maciça participação das mulheres, indicando como essa presença era filtrada por um olhar masculino datado:

> O conjunto da orchestra de bandolins é indubitavelmente improprio para a maior parte dos effeitos sensacionais que se conseguem das orchestras modernas, mas é indubitável que, para certas composições, presta-se a incutir no espirito

2. "[...] A parte concertante satisfez geralmente, tendo provocado calorosíssimos e merecidos applausos, todos os trechos do programma e com especialidade, o pot-pourri da Traviata executado pela orchestra de bandolins e o solo de harpa [...]" (*A Notícia* 1895, 2).

> do auditório uma impressão ao mesmo tempo doce e delicada, sumamente agradável, effeito ante-hontem reforçado pela frescura e beleza do quadro constituído pelas formosas executantes: um verdadeiro ramalhete de flores.
>
> Fazia bem aos olhos aquelle grupo de jovens com suas *toilettes* de rosa, creme, azul desmaiado e branco, dando a impressão de uma mimosa aquarela, desenhada por mão feminina [...] (*Gazeta de Notícias* 1896, 2).

Algumas das apresentações da orquestra se destacam pela quantidade de participantes. Em 24 de junho de 1897, o Cassino Fluminense voltou a abrigar um "concerto promovido por caridosas senhoras em benefício da Sociedade Amante da Infância e dos Pobres" (*Jornal do Commercio* 1897, 2). Com salão cheio, a "orquestra de bandolins sob regência do sr. Couceiro" apresentou-se com 58 membros, com destaque para a inclusão de oboés e "timbres" na formação. Quincas e Imenes novamente integram o naipe de violões formado por doze membros, dentre os quais constavam onze homens[3] e uma mulher, d. Leonor Granjo, que já havia participado do concerto de 1895. Em 2 de agosto de 1898, o grupo atinge o maior número de integrantes em outro concerto no Cassino Fluminense: "A orchestra de bandolins é composta de 70 amadoras e amadores" (*O Paiz* 1898, 2).

Pouco mais de um ano depois, o conjunto protagoniza nova apresentação no Cassino Fluminense. Dentre as 61 pessoas nominalmente elencadas, treze integravam o naipe de violões (duas mulheres e onze homens), novamente com as presenças de Quincas e Imenes. Destaca-se o fato de que, dos 40 integrantes que compunham o naipe dos bandolins, 39 eram mulheres. Eis a lista dos violonistas que tocaram no evento:

> Violões – DD. Elise Signeuret e Maria Ribeiro Alves Casaes e os Srs. Alfredo Imenes, Carlos Graça, Joaquim Francisco dos Santos, José Antonio da Silva, Agnelo Mario Carneiro, Nicoláo Rosa Cavallier, Arlindo Lopes de Castro, Felix Leite, Constantino Silverio, Antonio José Pereira de Araujo e Januario Sampaio. Castanholas – O Sr. Alfredo dos Santos Couceiro.

Três dias depois, a imprensa noticia outra apresentação ocorrida no Teatro S. Pedro de Alcântara, em benefício do Instituto de Proteção e Assistência à Infância do Rio de Janeiro. No evento (Figura 2), organizado pela "distinta escritora brasileira d. Adelina Lopes Vieira" (*Jornal do Brasil* 1899, 2), Quincas Laranjeiras, Alfredo Imenes e Constantino Silvério voltam a encabeçar o forte time de violonistas que compunham o grupo:

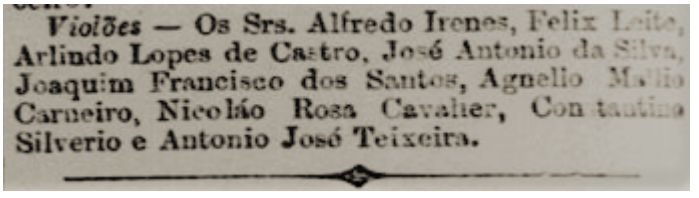

Violões — Os Srs. Alfredo Imenes, Felix Leite, Arlindo Lopes de Castro, José Antonio da Silva, Joaquim Francisco dos Santos, Agnello Mello Carneiro, Nicoláo Rosa Cavalier, Constantino Silverio e Antonio José Teixeira.

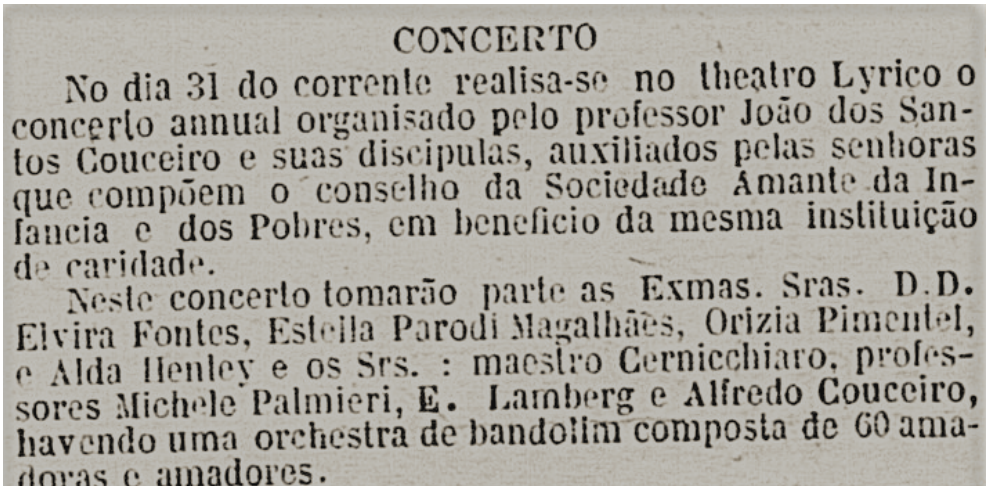
Figura 2 / Naipe de violões da orquestra de Couceiro em 1º de outubro de 1899 (*Jornal do Commercio* 1899, 2).

3. Eram eles "os Srs. Alfredo Imenes, José Antonio da Silva, José Ribeiro do Amaral, Manoel Buentes, Joaquim Francisco dos Santos, Januario Sampaio, Carlos Cordeiro da Graça, Pedro de Vasconcellos, Nicoláo Rosa Cavallier, José da Cunha e Joaquim Lopes Martins" (*Jornal do Commercio* 1897, 2).

A crítica voltou a acenar positivamente para o desempenho do conjunto: "A maviosa orchestra de bandolins, sob a hábil regência do professor J. Carneiro [Couceiro], foi enthusiasticamente applaudida em quatro números, applausos que mereceu" (*Jornal do Brasil* 1899, 2).

A partir do século XX, os jornais anotam o surgimento de várias orquestras de bandolins no Rio de Janeiro. A dirigida por Couceiro seguiu ativa e, ininterruptamente, apresentou-se em diferentes espaços entre os anos de 1900 e 1904. A última apresentação do grupo foi registrada na imprensa carioca em 31 de outubro de 1904. Couceiro faleceu poucos meses depois, em abril de 1905, "suicidando-se no cemitério de S. Francisco Xavier" (Taborda 2016, 320).

O evento derradeiro do conjunto ocorreu no Theatro Lyrico. Na ocasião (Figura 3), o naipe de violões contou com doze integrantes: três mulheres, Maria Arminda Falcão, Irene Alves do Valle e Gracilia Baptista; e nove homens, dentre os quais uma trinca que marcou época no violão carioca, Quincas Laranjeiras, Alfredo Imenes e Ernani de Figueiredo.



CONCERTO

No dia 31 do corrente realisa-se no theatro Lyrico o concerto annual organisado pelo professor João dos Santos Couceiro e suas discipulas, auxiliados pelas senhoras que compõem o conselho da Sociedade Amante da Infancia e dos Pobres, em beneficio da mesma instituição de caridade.

Neste concerto tomarão parte as Exmas. Sras. D.D. Elvira Fontes, Estella Parodi Magalhães, Orizia Pimentel, e Alda Henley e os Srs. : maestro Cernicchiaro, professores Michele Palmieri, E. Lamberg e Alfredo Couceiro, havendo uma orchestra de bandolim composta de 60 amadoras e amadores.

Figura 3 / Anúncio do concerto da orquestra de Couceiro no Theatro Lyrico (*A Notícia* 1904, 3).

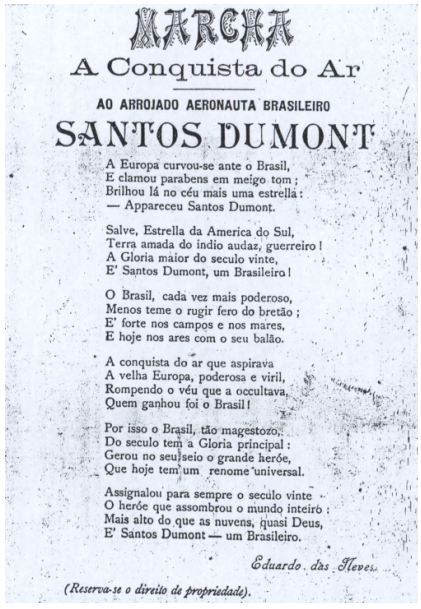
Em síntese, as fontes sugerem que Quincas participou ativamente do grupo de Couceiro na década compreendida entre 1895-1905. Além do contato nas apresentações, preparar um concerto com uma orquestra de sessenta a setenta participantes certamente mobilizava uma série de ensaios, o que indica que os encontros entre João Couceiro, Quincas Laranjeiras, Alfredo Imenes, Ernani de Figueiredo, Januário Sampaio, Constantino Silvério, Santos Coelho, dentre outros, não foram eventuais e necessitam ser melhor avaliados em futuras pesquisas. Com os indícios apresentados, parece certo que esses personagens não passaram incólumes à carreira musical de Quincas, com o músico estabelecendo uma rede de sociabilidades decisiva não somente para sua formação, mas também para o reconhecimento que paulatinamente conquistou dos pares. Direta ou indiretamente, os contatos com destacadas figuras do instrumento na orquestra de Couceiro –realizados durante anos seguidos– possivelmente se converteram em uma grande escola de violão para Quincas, que soube aproveitar as oportunidades para criar laços e mostrar o seu valor musical.

2. Vida artística, rede de sociabilidades e eventos marcantes

Os contatos estabelecidos por Quincas no cenário do violão carioca não se limitaram a personagens da orquestra de Couceiro. No início do século XX, seu nome já era guardado com respeito, admiração e carinho entre os pares e o músico participou de diversas estudantinas e grupos camerísticos, dentre os quais se destacam a Estudantina Euterpe e a Estudantina Arcas, cuja atuação no Rio de Janeiro principia ainda em fins do século XIX (*O Paiz* 1896, 3).

As funções contínuas e o crescente prestígio logo se converteram em convites para participar de eventos musicais emblemáticos. Já em setembro de 1903, Quincas teria participado ao lado de colegas ilustres (Sátiro Bilhar, Chico Borges, Mário Cavaquinho, Irineu de Almeida, entre outros) da serenata em homenagem a Santos Dumont organizada por Eduardo das Neves. Vindo de Paris, onde havia acabado de triunfar com os aviões que projetou (*14 Bis*, em 1906; *Demoiselle*, em 1907), o aviador brasileiro desembarcou por mar no Rio de Janeiro, em 07 de setembro de 1903 (segunda-feira), sob as pompas de uma gigantesca homenagem que uniu imprensa, instituições públicas e privadas e população em uma mobilização sem precedentes.

A programação principal ocorreu no dia da chegada (com manifestações públicas em diversas localidades), mas os eventos comemorativos se sucederam ao longo de toda a semana. No dia 10 de setembro, Eduardo das Neves protagonizou no Parque Rio Branco, em Niterói, "uma apoteose ao grande aeronauta" (*O Fluminense* 1903, 2). Ele e seus convidados ganharam protagonismo durante as celebrações em função do enorme sucesso de *A Conquista do Ar* (Figuras 4 e 5), marcha de sua autoria composta no ano anterior (1902), à época publicada e vendida pela Livraria do Povo ao preço de 1000 réis (*Gazeta de Notícias* 1903, 3).



Figuras 4 e 5 / Capa e contracapa de *A Conquista do Ar*, de Eduardo das Neves. Acervo de partituras da Casa do Choro.[4]

4. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_5262.pdf.

No início do século XX, o entendimento do violão como suposto instrumento de malandros tinha alcançado patamares elevados. Parte dos esforços de alguns de nossos personagens pioneiros foi justamente o de legitimar a presença do instrumento em práticas e espaços socioculturais que pudessem criar narrativas alternativas àquela, mostrando que, a depender dos contextos e personagens envolvidos, o violão não deixava de participar da vida artística da elite financeira, política e intelectual. Quincas Laranjeiras foi um dos principais artífices desse propósito.

Ocorrida em setembro de 1906, a *Serenata Veneziana* em homenagem ao então prefeito do Distrito Federal (Rio de Janeiro), Francisco Pereira Passos (1836-1913), ilustra bem tal perspectiva. Dirimida por um grupo de "*demoiselles*" [donzelas] que estudavam ou ensinavam música no Conservatório Livre de Música, o evento de grandes proporções contemplava a ida de três lanchas do cais Pharoux em direção à Enseada de Botafogo, onde "distintas famílias" ladeavam a "figura respeitável do Dr. Pereira Passos" em um pavilhão preparado para uma recepção noturna. Antes da chegada, contudo, um jornal carioca indica que as "moças" já haviam protagonizado números musicais durante o trajeto marítimo:

> A *Luiza* [uma das embarcações] levava as distinctas moças, trajando branco, de gorros à marinheira, que mais pareciam flocos de neve sobre as madeixas negras que lhes cobriam as cabeças.
>
> Durante todo o trajecto, as gentis *demoiselles* executaram varias peças de harmonia numa Orchestra deliciosa de bandolim e violão (*Gazeta de Notícias* 1906, 5).

Já no evento, a "orquestra de bandolins executou o hymno nacional", motivando uma "longa salva de palmas" e um elogio especial de Pereira Passos, que "agradeceu aquela expressiva manifestação". Da lancha, ancorada em frente ao pavilhão do evento, a "deliciosa orquestra" seguiu executando "gavotas, serenatas e valsas" para o deleite dos presentes.

A orquestra de 24 pessoas era predominantemente composta por mulheres: a professora de piano do Conservatório Livre de Música, Maria Amalia de Paiva; sete integrantes no naipe de bandolins, incluindo a menina Guidmar Bandeira (responsável por entregar um buquê de flores a Pereira Passos); e 13 integrantes do coro (havia apenas um homem), dentre as quais despontava Branca Bilhar, pianista e sobrinha do violonista Satyro Bilhar. E o naipe de violões? Exclusivamente composto por três homens: Manuel Gonçalves da Silva, Ernani de Figueiredo e Joaquim Francisco dos Santos.

Por um lado, é notável a ausência de mulheres no naipe de violões (especialmente se levarmos em consideração a ampla participação nos outros naipes), uma presença que havia sido relativamente comum nas estudantinas musicais que, através dos periódicos, conseguimos documentar ao longo da segunda metade dos oitocentos (a orquestra de João Couceiro é apenas o exemplo mais conhecido). Na transição entre os séculos XIX e XX, o estigma de instrumento de baderneiros teria distanciado a participação das mulheres do naipe de violões? Por outro lado, independente de quem o empunhava, cumpre destacar que o violão, mesmo nas décadas em que sua imagem simbólica sofreu os maiores desgastes na imprensa e na parcela da sociedade mais rica, não deixou de ter circulação nos mais diversos estratos sociais. Em algumas ocasiões, a depender dos contextos e dos envolvidos, sua presença poderia inclusive

agregar ou suscitar narrativas positivas. Na homenagem a Pereira Passos, por exemplo, o violão, empunhado por três homens (dentre os quais despontam dois de nossos pioneiros mais importantes), é sempre referido – e sem ressalvas – como um dos componentes que colaboraram para a noite musical especial.

Muitas vezes, tais situações foram protagonizadas pelo que hoje chamamos de mediadores culturais, personagens que tinham trânsito *entre* camadas sociais e que foram responsáveis por demonstrar a viabilidade do instrumento nas mais diversas práticas e espaços socioculturais (Amorim y Martelli 2023, 1-29). Fernando Hidalgo, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Catullo da Paixão Cearense, entre outros, são apenas alguns dos exemplos que encarnam a figura do mediador. Não são poucos os indícios que demonstram que Ernani de Figueiredo e Quincas Laranjeiras também desempenharam tal papel. Um deles se encontra no testemunho do próprio Ernani, ao relatar o concerto que ele, Quincas Laranjeiras e Levino Albano da Conceição protagonizaram no Conservatório Livre do Rio de Janeiro, a mesma instituição cujas alunas, as *demoiselles*, organizaram a serenata em homenagem ao prefeito Pereira Passos.

> Eram então nossos companheiros, o Fernando Senra, dos Feitos da Fazenda Municipal; o nesse tempo cadete Arthidoro Costa; o Zezé Fragoso, escrevente juramentado do Tabelionato 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 [Joaquim dos] Santos demos um concerto no Conservatório Livre do Rio de Janeiro (Figueiredo 1929, 9).

Note-se que Ernani de Figueiredo faz questão de mencionar que o seu grupo violonístico, "nossos companheiros", era formado por servidores federais, municipais e militares, possivelmente na tentativa de demonstrar que a rede de sociabilidades criada em torno do violão ultrapassava eventuais barreiras entre as camadas sociais. E, sobretudo, que parte do empenho de sua geração foi justamente esse: demonstrar a viabilidade do violão na execução de qualquer repertório, inclusive "dos clássicos". Esse propósito fica nítido quando seguimos a sequência de seu depoimento:

> A seguir, o Santos foi convidado por Catullo da Paixão Cearense para acompanha-lo numa audição de suas cantatas, no Instituto Nacional de Música, onde teve oportunidade de, com Alfredo Imenes, Santos Coelho e outros, apresentar o violão na exibição dos clássicos. [...] (Figueiredo 1929, 9).

Ladeado por personagens como João Couceiro, Quincas Laranjeiras, Alfredo Imenes, Catullo da Paixão Cearense, Levino Albano da Conceição, José Rebello e Santos Coelho, entre outros, Ernani classificou esses esforços como uma verdadeira "cruzada" violonística, listando os teatros, salas e espaços nos quais, em diferentes momentos ao longo da década de 1900, o grupo ou parte dele se apresentou abrindo caminhos para o instrumento, dentre os quais despontavam o Conservatório Livre de Música, o Club dos Diários, o Theatro Lyrico e o Instituto Nacional de Música (Figueiredo 1929, 9).

Ocorrida em 5 de julho de 1908 e liderada por Catullo da Paixão Cearense, a apresentação no Instituto Nacional de Música foi um momento emblemático.[5] Diante das lutas simbólicas

5. De tal forma que, mais de três décadas depois, a imprensa do Rio de Janeiro continuava se referindo ao evento como um divisor de águas, em relatos que por vezes douravam o episódio com acontecimentos que, de fato, não ocorreram (como

travadas em torno do violão, o empenho de nossos pioneiros criava, por vezes, narrativas alternativas àquelas que projetavam sobre ele uma imagem pejorativa, de instrumento musical "menor". Figura cativa nos salões da elite, Catullo, que sempre se acompanhava ou era acompanhado ao violão, capitalizou o seu prestígio para furar a bolha, fazendo ecoar suas canções e poesias no "sacralizado" salão do Instituto Nacional de Música.

Mas não foi só. A crítica publicada no *Jornal do Brasil* do dia seguinte nos deixa saber que, entre declamações poéticas e audição de canções, o programa abriu espaço para que solos de violão fossem protagonizados por alguns dos principais "virtuoses" do instrumento no Rio de Janeiro daquele tempo:

> Nesse concerto, em que collaboraram quatro distinctos *virtuosi* do violão e uma menina, o Sr. Catullo Cearense teve ensejo de ver quanto é estimado e o valor que o nosso meio intellectual dá às suas canções, confortado, ainda, com a presença de uma sociedade distinctíssima.
>
> Affigurou-se a muitos commettimento arrojado o do Sr. Catullo Cearense, fazer ecoar no vasto recinto do nosso principal estabelecimento de Instrucção musical a sua poesia enclausurada na cadência de música de dansas: deviam esses ter subido à escadaria do Instituto com um sorriso de duvida e complacência. As canções, porém, triumpharam, applausos calorosos as pontuaram [...].
>
> A menina Amelia Margulie disse com muita propriedade uma [ilegível] poesia do Sr. Catullo e os Srs. professores Alfredo Imenes, Santos Coelho, Joaquim dos Santos e José Rebello executaram ao violão *A lágrima*, de Carlos Garcia [Tolsa], *Rambino* [*Bambino*], tango de Ernesto Nazareth e *Edith*, mazurka, todas interpretadas com arte e muito applaudidas (*Jornal do Brasil* 1908, 6).

O salão cheio se distinguia não somente pela quantidade expressiva de pessoas, mas também pela notoriedade do público: além de personalidades musicais como Ernesto Nazareth e Satyro Bilhar, estiveram presentes autoridades políticas (inclusive estrangeiras), militares de alta patente, membros da elite financeira e professores do Instituto Nacional de Música, dentre os quais despontavam os maestros e compositores Francisco Braga (1868-1945) e Henrique Oswald (1852-1931). Este último, aliás, ocupava o cargo de diretor do Instituto.

Naquele período, portanto, as bases necessárias para que tal cena se tornasse uma realidade plausível já tinham sido minimamente alicerçadas: Quincas Laranjeiras e outros violonistas sem formação conservatorial protagonizam números de violão no salão principal do Instituto Nacional de Música, aplaudidos por uma plateia seleta e pelo diretor da casa, Henrique Oswald, um dos mais importantes personagens da história da música de concerto brasileira.

---

as participações de João Pernambuco e Satyro Bilhar, que constava apenas na plateia), registro memorial turvo típico dos momentos tomados como emblemáticos: "Catullo victorioso tornou-se o ídolo da alma nacional. Elle que tocava como fazia versos, expontaneamente, executava magistralmente flauta, fazendo-se depois violonista e dos mais apreciados. Nas suas mãos as cordas do 'pinho' adquiriam sonoridades estranhas, falavam a linguagem sonora da alma brasileira, tocando a fibra da nossa sensibilidade. Apaixonado pelo violão, seu interprete querido Catullo resolveu organizar uma audição de suas producções, fazendo-se acompanhar por Quincas Laranjeira[s], Satyro Bilhar e João Pernambuco, violonistas famosos. E, onde havia Catullo de exhibir-se? No salão de concertos do Instituto Nacional de Musica, do Rio de Janeiro, em 5 de Junho de 1908. Era a primeira vez [...]" (Pranóve 1939, 6).

A excepcionalidade da ocasião talvez se justifique por alguns fatores: ao nos lembrar que, mais de uma década depois, em 1922, o próprio Ernesto Nazareth realizou um recital de piano e foi aviltado por um público indignado no mesmo salão do Instituto, Taborda comenta que o sucesso de Catullo e de seus companheiros violonistas, no evento de 1908, pode ser explicado pelo "selo do 'pitoresco' atribuído ao violão", o que "acabava por permitir-lhe certas excentricidades" (2004, 133). Outro fator a se considerar é o inegável prestígio pessoal de Catullo, grande artífice daquele momento e o personagem capaz de reunir, na mesma plateia, figuras oriundas de tradições musicais tomadas, naquele momento, como díspares: Satyro Bilhar e Francisco Braga; Ernesto Nazareth e Henrique Oswald. Sem a sua liderança, a qualidade de suas músicas e poesias e o papel que desempenhou como mediador cultural, os solos de violão no Instituto Nacional de Música teriam sido possíveis?

Certamente ambos foram fatores decisivos para a viabilidade da apresentação, mas não podemos perder de vista que mesmo eventos tomados como excepcionais são frutos das condições de possibilidade disponíveis (por vezes de forma latente) em um determinado momento histórico. Catullo e seus companheiros apenas souberam articular –com rara perspicácia– a linguagem, os espaços e os meios que estavam "historicamente à sua disposição", expandindo os limites de atuação não somente do instrumento, mas também de seus personagens: "Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes –uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um" (Ginzburg 1996, 27).

O fato de, em 1908, o diretor do mais renomado estabelecimento de ensino musical do período se sentar para escutar um recital com números de violão revela, por isso, não somente a excepcionalidade do evento (marcante, de fato), mas sobretudo que essa iniciativa não emerge do nada, como um aparte da história. Antes, é fruto de um longo processo que, explícita ou implicitamente, perpassa a trajetória do violão no Rio de Janeiro desde o século XIX, em um caldeirão de lutas simbólicas, disputas de narrativas, usos e práticas variadas e concomitantes, ocupação de espaços socioculturais diversos e influências culturais recíprocas:

> Nos salões que frequentou, Catullo promoveu seus dotes artísticos apresentando-se para personalidades como o Senador Hermenegildo de Morais, Afonso Arinos, Paulo Silva Araújo, Humberto de Campos, Eliseu César, Celso Vieira. Numa dessas ocasiões, foi convidado a ler seus poemas na casa de Luiz Edmundo, para o que ele denominou 'uma plateia de eminências' (Taborda 2004, 132-133).

A ocupação dos clubes e salões musicais por Catullo e outros personagens do violão esteve no cerne dos antecedentes que abriram caminhos para a apresentação no Instituto Nacional de Música. Esse movimento histórico, contudo, teve início já em meados da segunda metade do século XIX, pelo menos, quando o engenheiro Clementino Lisboa, cujas atividades artísticas foram documentadas nos periódicos oitocentistas desde a década de 1850, passa a frequentar tais espaços angariando êxitos, contatos, aplausos e críticas positivas nos jornais.

Clementino empunhou o seu violão em espaços como o Teatro São Pedro, o Teatro Lírico, o Clube Mozart, além dos saraus organizados e frequentados pela elite financeira e intelectual da época, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro. O evento pontual do Instituto, portanto, conecta-se a uma cadeia de eventos historicamente mais longa e que antecede Catullo da Paixão Cearense e Quincas Laranjeiras. Aqui e acolá, a imagem do instrumento ocupando

determinados espaços foi uma construção prática e simbólica de décadas, ainda que através de fluxos descontínuos e, por vezes, desconexos.

Em São Paulo, por exemplo, os acadêmicos do Largo de São Francisco, ainda na década de 1860, organizaram dois saraus literários e musicais em homenagem a Clementino Lisboa, o segundo deles com "três salas brilhantemente iluminadas e ornadas" e que "continham o que na literatura e na arte se tem visto de mais notável nesta capital [paulista]". Dentre os oradores ilustres, Fagundes Varela (1841-1975), poeta brasileiro da 2ª geração romântica e patrono da Academia Brasileira de Letras, foi um dos recitadores. A performance musical do violonista, por sua vez, foi destacada em pelo menos dois artigos do jornal *Imprensa Acadêmica*:

> A parte musical nada deixou a desejar. O sr. Clementino Lisboa, como sempre, mostrou-se insigne no dedilhar do ingrato instrumento. No dizer de um de seus admiradores, então presente, o sr. Lisboa: 'immaterialisava os sons; havendo em seu pensamento e seus dedos uma acção tão directa e immediata que parecia que os sons eram extrahidos pelo pensamento percorrendo as cordas, do que pelos próprios dedos'. Seu elogio está feito (*Imprensa Acadêmica* 1864a, 2).
>
> Artistas, escriptores, poetas, reunirão-se e fizerão-nos esquecer o aborrecimento quotidiano das noites. [...] O sr. Varella como sempre enthusiasmou o auditorio. [...]
>
> O sr. Clementino Lisboa, fez mais e muitas vezes tremer aquelle violão inspirado sob seus dedos, como as veias palpitantes d'uma alma de poeta! [...] *Luciano d'Athayde* (*Imprensa Acadêmica* 1864b, 2).

A atuação de Clementino no Rio de Janeiro não foi diferente e o violonista frequentou alguns dos salões e saraus musicais mais disputados e ilustres da corte, como aquele que inaugurou uma das tipografias e lojas de música mais importantes da cidade carioca ao longo da segunda metade do século XIX.

> **Sarao.** Esteve explendido o concerto com que os Srs. Narciso, Arthur Napoleão & Cª inauguraram o seu estabelecimento de pianos, sito à rua dos Ourives n. 62.
>
> Uma sociedade selecta de artistas e amadores fraternizava e se confundia enchendo os vastos salões do estabelecimento, que estavam decorados com toda a elegância e com profusão de flôres e luzes. [...]
>
> Concorreram poderosamente para o brilhantismo da função alguns talentosos artistas e amadores, entre os quaes citaremos as senhoras Mello, Ribas, Leite Basto, Redondo, Fontes e Senhorinha Mello; e os senhores Furtado Coelho, Demetrio Rivera [Rivero, que também tocava violão] e Clementino Lisboa (*Semana Illustrada* 1869, 7).

Ao adentrarem nos salões da elite, portanto, Catullo da Paixão Cearense e Quincas Laranjeiras não se moveram em terreno completamente inóspito. A luta para dissuadir as imagens simbólicas negativas atreladas ao violão era enorme, de fato, em princípios do século XX, mas havia um lastro percorrido por seus antecessores: Fernando Hidalgo, B. F. Mascarenhas,

Demetrio Rivero, Clementino Lisboa, Alfredo Imenes, Santos Coelho e Januário Sampaio são apenas alguns dos violonistas que, no Rio de Janeiro da segunda metade dos oitocentos, abriram caminhos para o instrumento ao ocupar espaços públicos, privados e/ou oficiais atrelados à música de concerto. Aliás, cumpre destacar que quase todos esses personagens tiveram algum nível de contato direto com o jovem Quincas, o que reforça a hipótese de que fatos pontuais são reverberações, na verdade, de cadeias mais amplas de personagens e/ou acontecimentos, muitas vezes anônimas, silenciadas ou obliteradas diante dos momentos historicamente tomados como divisores de águas. Esses cortes, entretanto, são apenas as pontas de um iceberg cujas bases são muito mais profundas e longevas.

A propósito, em princípios do século XX, as fontes sugerem que o próprio Quincas Laranjeiras já havia se tornado um desses mediadores culturais que seguidamente levavam o violão aos salões e saraus de personagens que ocupavam cargos importantes na dinâmica sociocultural. Em 13 de junho de 1911, por exemplo, o violonista é convidado pelo maestro Annibal de Castro para integrar o elenco responsável pela função musical do aniversário natalício de uma autoridade militar, o major Xavier Pinheiro. Entre as performances solo ou camerísticas de piano, violino, violoncelo e flauta, Quincas participa com dois números: na 1ª parte do programa, com o trio *La Serenata*, de Gaetano Braga (1829-1907), em adaptação para violino, flauta e violão; na 2ª parte, com o *Bolero*, de Velloso, obra e autor dos quais não encontramos maiores informações (*O Paiz* 1911, 3). Pelas mãos de Quincas, o que cumpre destacar é que o violão exerce dupla função na comemoração: a de instrumento camerístico capaz de acompanhar outros instrumentos já absorvidos pela tradição musical (violino e flauta): e a de instrumento solista capaz de dividir o protagonismo dos solos com o violino, o violoncelo, o piano e a flauta.

Essas inserções do violão como instrumento solista e camerista em teatros, salões e saraus cariocas foi, portanto, uma construção paulatina desde o século XIX, de Clementino Lisboa a Quincas Laranjeiras, de Fernando Hidalgo a Melchior Cortez. Contudo, poucas vezes esse limiar foi atravessado, ou seja, o violão até se integrava a eventos ou espaços oficiais, dialogando com a tradição, os personagens e os instrumentos mais vinculados à música europeia de concerto, mas ainda havia um salto necessário para que seus representantes, repertórios e práticas fossem incorporados a partir de códigos próprios (sua técnica, sua literatura, suas figuras de destaque, etc.), sem precisar necessariamente se ancorar ou dividir protagonismo com outros instrumentos da música oficial. Nesse contexto, um concerto para violão solo já seria possível no Rio de Janeiro?

Em maio de 1916, Ernani de Figueiredo e Brant Horta bancaram a aposta, com recitais apresentados nos salões da Associação Brasileira de Imprensa e do Jornal do Commercio. Nos salões e saraus da elite, ambos já trabalhavam peremptoriamente como mediadores culturais e figuravam entre os mais prestigiados violonistas "clássicos" radicados em terras cariocas. Os resultados dos recitais solo, porém, sugerem que ainda havia um caminho a ser percorrido até que os personagens do violão compreendessem como expressar as riquezas e possibilidades do instrumento em ambientes formais e diante de públicos especializados: do repertório escolhido ao formato e formações apresentadas, a aparente ânsia de provar que o violão tudo podia acabou resultando em uma miscelânea musical que teve efeito contrário. Mello (2014, [s.p.]) aponta que o programa apresentou "algumas curiosidades, com músicas completamente estranhas ao repertório de violão erudito da atualidade". Já Taborda conclui que "a falta de unidade do programa revela que o recital de violão ainda não havia chegado à forma e conteúdo aceitos pela tradição musical":

> Os dois violonistas foram os organizadores do concerto, do qual também tomaram parte os violonistas *Joaquim dos Santos*, Manuel Barravento, Raul Palmieri, e a senhorita Ceo da Câmara Paradeda Kemp [aluna de Brant Horta], que executou ao violão composições de Brant Horta e cantou uma romanza com acompanhamento de violões, bandolins, bandolas e alaúdes. O programa constava de nada menos do que sete partes, onde apresentavam-se desde um batuque intitulado 'Bumba meu boi' [de Brant Horta], à "Marcha Fúnebre" de Chopin, passando por "Tanhäuser", marcha de Wagner (Taborda 2004, 62-63, grifo nosso).

Na busca por legitimidade, aparentemente esses pioneiros tentavam encaixar o repertório do instrumento (original ou adaptado) dentro de parâmetros já consagrados por outros instrumentos na tradição musical, sem se dar conta que isso acabava se configurando, direta ou indiretamente, também em uma espécie de camisa de força. Para jogar luz à hipótese, é preciso inverter os paradigmas costumeiros de análise: parte substancial das riquezas violonísticas produzidas e praticadas no Brasil, naquele momento, eram justamente desdobramentos ou escapes às formas, formatos e repertórios da música ocidental europeia, tomada, muitas vezes, como matéria-prima para as sínteses originais que pululavam das cordas do violão através da verve criativa de seus personagens (e não somente o contrário): o maxixe, o lundu, a polca brasileira, a valsa brasileira, o tango brasileiro, o choro, depois o samba, são apenas os gêneros mais conhecidos dentre as dezenas que surgiram – quase sempre com protagonismo do violão – no caldeirão da cultura brasileira entre meados do século XIX e princípios do XX. Era uma via de mão-dupla, mas nossos pioneiros, talvez estigmatizados pela tradição e pelos guardiões de seus códigos, ainda não estavam completamente conscientes do valor inestimável da música que criavam.

Até que essa consciência começasse a se consolidar, restava tentar legitimar o instrumento a partir (e dentro) dos códigos estritos dos espaços e personagens oficiais, absorvendo o que a tradição musical de concerto poderia oferecer, naquele momento, para o desenvolvimento da prática do violão no Brasil: o estudo de métodos e escolas europeias; o conhecimento e difusão de um repertório clássico e romântico já avalizado na Europa; e a realização de transcrições de peças canônicas que pudessem demonstrar a viabilidade do instrumento como portador desse repertório. Paralelamente, crescia o número de composições originais brasileiras, muitas vezes guardando relações mais diretas com nossos gêneros musicais genuínos.

Voltando ao papel desempenhado por Quincas Laranjeiras nesse processo, vale frisar que ao participar do evento coordenado por Ernani de Figueiredo e Brant Horta, em 1916, o músico volta a marcar presença em outro evento emblemático na trajetória do violão no Rio de Janeiro. Na ocasião, Quincas se apresentou em dois números como integrante da orquestra de bandolins, bandola, alaúde e violões, uma das convidadas para o concerto.

Nos anos seguintes, o violonista seguiu protagonizando saraus nos salões abastados da república e ensinando os fundamentos do instrumento para senhoras e senhorinhas da elite financeira, esforços que se somaram a um contexto sociocultural paulatinamente mais favorável ao violão: a chegada e atuação de instrumentistas estrangeiros de destaque aqueceram a cena violonística de algumas regiões (especialmente Josefina Robledo, Agustín Barrios e Juan Rodriguez); os ideários modernistas passaram a ressignificar o papel do instrumento na cultura brasileira; consequentemente, os repertórios, personagens e práticas associadas ao

violão ganham uma relação quase simbiótica com os valores culturais tomados como "nossos". Nos jornais, pipocam os termos "música característica", "música regional", "música típica", "música sertaneja", "música brasílica", "música nacional", entre outros, marcas identitárias que reiteradamente encontravam no instrumento um símbolo decisivo.

Se, por um lado, ainda havia o preconceito de limitar o violão e sua rede (personagens, repertórios, práticas, etc.) como meros fornecedores de matéria-prima para o que seria "a verdadeira arte" (atrelada aos parâmetros da música de concerto europeia), por outro, essa imagem simbólica –de instrumento "característico" de nossa cultura– descortinava horizontes e espaços de atuação que nossos pioneiros aproveitaram para mostrar as potencialidades diversas do violão.

Nesse contexto, a dura resistência enfrentada por Brant Horta e Ernani Figueiredo, em 1916, foi pouco a pouco sendo mitigada, através da soma de contextos socioculturais mais favoráveis e o contínuo trabalho de mediação cultural desempenhado por alguns personagens. Pouco mais de uma década depois, quando dois desses mediadores –Quincas Laranjeiras e Melchior Cortez– se juntaram para um novo concerto exclusivo de violão, o terreno encontrado já não era tão hostil. Embora tenham participado juntos de apresentações coletivas em datas anteriores, os laços entre ambos só se estreitam, de fato, quando organizam, em 19 de fevereiro de 1927 (sábado), um primeiro concerto no Theatro Casino de Copacabana. Em breve nota, a *Revista da Semana* (1927, 25) classificou o evento como "uma esplêndida hora de música": "MUSICA. Sabbado ultimo teve logar no Casino Copacabana uma esplendida hora de musica, organizada pelos professores Joaquim F. dos Santos e Melchior Cortez". Sem maiores alardes na imprensa e aparentemente mais reservada, essa apresentação foi balão de ensaio para a que ocorreria logo a seguir. A convite de Melchior Cortez, o duo voltou a protagonizar um concerto no Theatro Casino de Copacabana exatamente um mês depois, em 19 de março de 1927. Na ocasião, a recém-formada estudantina Tuna Luso-Brasileira, grupo dirigido por Domingos de Castro, reforçou o time. O evento foi uma iniciativa de Cortez em resposta ao pedido do crescente número de alunas que, mais adiante, comporiam a base da Academia Brasileira de Violão fundada por ele.

Amplamente coberto pela imprensa carioca, o acontecimento ficaria marcado como mais um dos simbólicos momentos de tentativa de afirmação do violão "clássico" no bojo sociocultural do Rio de Janeiro. Ao comentar o espetáculo, o *Jornal do Brasil* (1927) pontua o "surpreendente impulso" que o instrumento havia tomado na então capital federal, dominando a cena em salões aristocráticos e teatros populares a tal ponto que o redator classifica o fenômeno como o ressurgimento do "violonismo". De fato, pouco depois, as revistas *O Violão* (1928-1929) e *A Voz do Violão* (1931) ratificariam o arranque dado pelo instrumento no período. Entretanto, a par do que ocorrera nessas publicações, o jornal pontua que o violão ainda detinha franca dificuldade de se impor em "sua forma clássica", destacando, nesse sentido, os papeis decisivos desempenhados por Melchior Cortez e Quincas Laranjeiras:

> RECITAL DE VIOLÃO CLASSICO
> [...] Com o apoio que lhe vêm dando selectos elementos da nossa alta sociedade, é de prever que, dentro de pouco tempo seja o violão, na sua forma clássica, bastante conhecido aqui, como o é na Hespanha, onde o cultivam com acendrado carinho e onde a cultura artístico-musical das classes populares, de há mais de duzentos annos permite levar ao apogeu vultos de inegável mérito, que podem

> ser postos em franco paralelo com os grandes "virtuoses" do piano e do violino, como Litz [Lizst], Beethoven, Chopin, etc. [...]
>
> No Brasil, infelizmente, são poucos os que se dedicam ao estudo do violão clássico, como já se vem fazendo, desde longos annos, na visinha Republica Argentina, onde estão se centralizando grandes violonistas. [...] Comtudo, acreditamos para breve o estabelecimento definitivo do violão clássico nos centros musicaes e artísticos desta Capital, em vista do amparo que lhe está dispensando a alta sociedade carioca.
>
> [...] A pedido de suas alumnas, o Sr. professor Melchior Cortez resolveu realizar um recital de violão clássico, tendo para esse fim convidado o Sr. Joaquim F. dos Santos – Quincas Laranjeiras, que é o mais velho mestre de violão do Brasil. [...] O programma organizado é excellente, estando plenamente assegurado o êxito desse recital que vae reunir, pela primeira vez, aqui, dous consummados mestres do violão clássico, ambos de reputação invejável. Melhor que qualquer elogio ás aptidões musicais do Sr. professor Melchior Cortez, o recommenda aos applausos dos afficionados da musica o facto de ser o consagrado violonista, actualmente, o professor da viúva do seu antigo mestre – Alfredo Imenes, que foi quem o iniciou nos grandes segredos do violão classico. Quanto ao professor Quincas Laranjeiras, quem o não conhece? O seu nome, só por si, é uma garantia do sucesso da noitada musical de 19 do corrente. [...]
>
> A recita de violão classico 'a duo', dos eméritos professores Joaquim F. dos Santos (Quincas Laranjeiras) e Melchior Cortez, no próximo dia 19 de Março corrente, no Theatro Casino Copacabana, vae constituir, portanto, um acontecimento sem precedentes no Rio musical. Será um espectaculo a que nenhum amante da musica scientifica deverá faltar (*Correio da Manhã* 1927, 10).

Nas entrelinhas, a passagem nos revela que Melchior Cortez e Quincas Laranjeiras haviam compreendido o que levou Catullo da Paixão Cearense à posição de destaque que galgara nas décadas anteriores: para se afirmar como instrumento solista (e mesmo acompanhador), era necessário ascender o violão aos círculos da elite, onde seria possível reunir apoio e amparo de "seletos elementos" da "alta sociedade". Nesse sentido, Cortez e Quincas são reconhecidos como "o melhor testemunho" do movimento, especialmente em função do "escolhido corpo de alunas de violão clássico" que ambos possuíam e que se dedicavam com "raro devotamento", carregando a bandeira de transformar o instrumento no "predileto das gerações vindouras". Se, por um lado, os dois violonistas enfrentavam restrições socioculturais aqui ou acolá, por outro, já eram figuras "bastante conhecidas no Rio, principalmente na alta sociedade" (*Correio da Manhã* 1927, 10).

A notícia do concerto tomou conta dos jornais. *O Jornal do Brasil* (1927b, 12) reproduziu integralmente, no dia 16 de março, a matéria do *Correio da Manhã* originalmente veiculada no dia 13. Ademais, com pouquíssimas variações, três jornais publicaram nominalmente o programa da apresentação no dia 19, data do evento (*Jornal do Brasil* 1927c, 14; *Correio da Manhã* 1927b, 5; *A Noite* 1927, 8).

Além de duetos com obras de Vinhas-Alais, Gaspar Sartori, F. Castelli, Ernesto Nazareth e Carlos Garcia Tolsa, os dois músicos também formaram trio com Domingos de Castro em alguns números, além de cada um deles tocar peças solo: Quincas executou *Página d'Álbum*, de Agustín Barrios; enquanto Cortez tocou *Meditación* (*Nocturno*), de Tolsa, peça que já havia apresentado em público quase duas décadas antes, no emblemático concerto coletivo (com a participação de Villa-Lobos)[6] realizado, em 23 de maio de 1909, no Jardim Zoológico do Rio de Janeiro.

A crítica do evento se dividiu entre o entusiasmo franco e o elogio cauteloso. A *Revista da Semana* (1927b, 24), por exemplo, classificou o recital de "magnífico", sugerindo que houve um "fino" e "numeroso" público para assistir ao "ótimo" programa:

> MUSICA
> Sabbado ultimo, teve logar, á noite, o magnifico recital de violão dos exímios professores Joaquim F. dos Santos e Melchior Cortez.
>
> A concorrência era numerosa e o mais fina possível, e o programma que os festejados musicistas organisaram foi optimo.

A resenha publicada no *Correio da Manhã* foi mais parcimoniosa. Destacando o interesse que causou a iniciativa em face à raridade de concertos do violão no Brasil do período, o crítico lamenta que a noite chuvosa e a distância do lugar tenham impedido que o evento tivesse um público que correspondesse às expectativas. Além disso, apesar de frisar as "qualidades de conhecedores do pinho" de Quincas Laranjeiras e Melchior Cortez, a nota afirma que o ponto alto da noite esteve a cargo do grupo camerístico comandado por Domingos de Castro. Finalmente, sintetiza: se encarada como uma estreia, a noite não deixou de ser "auspiciosa":

> **RECITAL CLASSICO DE VIOLÃO NO THEATRO CASINO DE COPACABANA.**
> Os concertos de violão são raros no nosso paiz, por isso foi um successo de interesse quando se annunciou um recital desse instrumento para a noite de sabbado no theatro Casino de Copacabana. [...]
>
> Ainda agora, recentemente, exhibia-se na sala Gaveau, em Paris, o eminente 'violonista' hespanhol Sainz de la Maza, conquistando para si e para o seu instrumento os applausos mais calorosos.

6. Nas duas primeiras décadas do século XX, pode-se pensar que Villa-Lobos também cumpriu um papel de mediador cultural para o violão na sociedade carioca, já que parte de sua produção já tinha sido composta (versões embrionárias das peças da *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912), o *Choros* 1 (1920), e a *Valsa de Concerto n. 2* (1904), que sobreviveu em um manuscrito inacabado). No entanto, até então, essas peças eram tomadas por ele como meras reverberações de seus contatos com os violonistas populares de seu tempo e sequer eram citadas em seus catálogos de obras. Nesse período, o instrumento musical público de Villa-Lobos era o violoncelo e o compositor só passou a considerar, de fato, o violão como instrumento de concerto depois de sua primeira chegada em Paris, em 1923, quando os caracteres "nacionais" de sua música foram redimensionados: "Especificamente para o violão, a chegada em Paris deve ser sublinhada por três motivos: a popularidade do instrumento na capital francesa aliada à presença de grandes intérpretes e construtores; o fato de Villa-Lobos encontrar um ambiente propício para redimensionar o valor e o lugar dos elementos típicos da música brasileira em sua produção; e o contato direto do compositor com algumas das mais importantes personalidades do violão mundial no século XX [Andrés Segovia e Regino Sanz de la Maza, por exemplo]. Fatores que, reunidos, representariam uma decisiva mudança de trajetória na relação de Villa-Lobos com o violão" (Amorim 2009, 113).

> Infelizmente, a noite tempestuosa não permittiu que a concorrência correspondesse ao ineditismo da audição.
>
> Fizeram valer, não obstante, as suas qualidades de conhecedores do 'pinhô' os professores Joaquim F. dos Santos (Quincas Laranjeiras) e Melchior Cortez, executando vários duettos e alguns Trios, com o concurso do professor Domingos de Castro. Sozinhos o sr. J. F. dos Santos tocou uma pagina de Album, de A. Barrios, e o professor Melchior Cortez, uma meditação, de C. Garcia e um tango de Nazareth.
>
> A segunda parte do concerto, para apresentação da Tuna Luso-Brasileira, sob a direcção do regente Domingos de Castro, constituiu o *clou* da festa, pelo capricho na execução e homogeneidade dos componentes da Tuna.
>
> O programma desempenhado, em que figurava Cimarosa, Mozart, Henrique Braga e M. Santos, teve magnifica execução, sendo muito applaudido os números de toda essa parte do concerto.
>
> Pena que o tempo e, especialmente, a longitude do local onde se realizou a sugestiva festa, não tivessem permittido maior concorrência.
>
> Enfim, como estréa não deixou de ser auspiciosa, mormente para a Tuna Luso-Brasileira que mereceu os applausos dos entendidos (*Correio da Manhã* 1927c, 9).

Apesar do entusiasmo moderado, o fato é que, com os seguidos anúncios e críticas da mídia impressa, Quincas Laranjeiras e Melchior Cortez voltaram a posicionar o violão no centro das atenções, novamente pleiteando o seu espaço como instrumento de concerto. Nos anos seguintes, as revistas especializadas (*O Violão e A Voz do Violão*) que sucederam o evento demonstram que esta não seria a primeira e nem a última batalha em torno do intento, reconhecendo o papel decisivo que Joaquim Francisco dos Santos desempenhava nesse longo processo: "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" (*O Violão* 1928, 10).

Importante destacar que Quincas tentou (e conseguiu) ocupar espaços socioculturais da música de concerto sem silenciar o "violão brasileiro" tão caro à sua formação como músico e que ele jamais abandonaria em suas práticas musicais cotidianas, individuais ou coletivas. Prova disso é a sua presença recorrente – como convidado ou integrante – em diversos grupos vinculados a tradições populares, incluindo a afamada "orquestra do rancho Ameno Resedá, tradicional agremiação carnavalesca, da qual faziam parte músicos de primeira linha." (Taborda 2004, 69). Jorge Mello oferece detalhes de como se deu a entrada de Quincas no grupo, mostrando que a sua rede de sociabilidades mais próxima incluía outro personagem decisivo do violão carioca naquele momento: José Rebello da Silva.

> José Rebello da Silva (Zé Cavaquinho) conta que viu Quincas pela primeira vez ainda na Rabeca de Ouro. Um pouco mais tarde, Quincas, que ouvira Zé Cavaquinho tocar com seu grupo, num baile na rua Ipiranga, convidou-o para

> integrar o seu conjunto, substituindo Mário Álvares (Mário Cavaquinho), que havia brigado com os outros integrantes, José Fragoso e Fernando Senra (*informação obtida no Acervo Almirante/Quincas Laranjeiras, do Museu da Imagem e do Som*). O mesmo Zé Cavaquinho, ao recrutar músicos para formar a orquestra do Ameno Resedá, convidou Quincas para integrá-la, como figura de destaque (Mello 2014, [s.p.]).

A presença de Quincas Laranjeiras no grupo é testemunhada pelos jornais da época, que revelam que o músico não somente integrou o rancho (Figura 6) já em seus primeiros anos, em fins da década de 1900 (*Diário Carioca* 1930, 5), mas também era tomado como um dos baluartes responsáveis pelos "triunfos que [a agremiação] conquistou nos áureos tempos" (*Diário Carioca* 1931, 10).

Figura 6 / Letreiro de matéria sobre o rancho carnavalesco Ameno Resedá.
(*Diário Carioca* 1930, 5).

Essas práticas não eram abandonadas quando Quincas atuava nos circuitos mais vinculados ao violão de concerto. Pelo contrário, seguindo o exemplo de Catullo, houve ocasiões em que o violonista não se furtou a jogar holofotes justamente sobre as raízes brasileiras de sua música: fosse através da inclusão de números "populares" nos programas em que eram executados os "clássicos", promovendo uma paridade programática que desmontava a hierarquia costumeira entre essas tradições musicais; fosse através de um processo mais profundo, qual seja a incorporação de elementos das duas tradições em uma mesma obra, inseparavelmente, o que fica patente em algumas de suas composições (*Legenda, Andantino* e *La Candida*, por exemplo).

Teria sido Quincas um dos primeiros pioneiros a ter a consciência de que o fenômeno que hoje chamamos de "violão brasileiro" era, na verdade, o produto de sínteses originais cujo valor musical não necessitava se subjugar ou ser subjugado pela tradição da música de concerto? Estudioso dos "clássicos" (métodos, autores, obras), Quincas parece ter tomado essa tradição como mais uma matéria-prima decisiva no caldeirão de suas influências, sem permitir, porém, que ela abafasse a riqueza dos gêneros populares que marcaram a sua formação artística, notadamente o Choro.

Não é de se estranhar, por isso, que o músico jamais tenha deixado de pautar esse aspecto de sua produção, inclusive nos eventos de "violão clássico", como sugere outra nota sobre um dos concertos realizados em duo com Melchior Cortez:

> Dentro em poucos dias terá o publico carioca occasião de apreciar no aristocrático Casino de Copacabana o recital de Joaquim Fernandes [Francisco] dos Santos, o *Quincas Laranjeira*, como é conhecido, o mestre do violão.

> Será um facto curioso, pois *Laranjeira*, depois de ensinar a muitos, só agora apparece para mostrar os seus raros dotes de musicista.
>
> Nas duas primeiras partes interpretará clássicos, reservando a ultima aos 'sambinhas' bem nacionaes.
>
> Quincas Laranjeira terá a seu lado, nesta festa de arte, seu collega o Prof. D. Melchior Cortez, que é bem conhecido em nossos meios artísticos (*O Paiz* 1927, 4).

Transitando de "aristocráticos" cassinos para os teatros cariocas populares ou de salões luxuosos para os forrobodós suburbanos (e vice-versa), Quincas foi dando contornos práticos a um dos aspectos da mediação cultural mais relevantes em relação ao violão no Brasil: a música urbana produzida nos subúrbios ou a regional que fervilhava nos interiores vai paulatinamente tomando conta dos espaços socioculturais da elite. E não mais pela porta dos fundos, mas avalizada por mediadores que, articulando-se dentro das condições de possibilidade do período, foram capazes de vencer resistências (ou, ao menos, mitigá-las) e demonstrar as diversas possibilidades artísticas oferecidas pelo instrumento.

Essa transitividade foi uma marca decisiva da atuação de Quincas. Não são poucos, por isso, os registros em que o músico surge em eventos mais ligados às tradições musicais ditas populares. Pelos personagens envolvidos, alguns deles merecem registro:

1) Em 1919, no Theatro Recreio, o músico integra o elenco do espetáculo variado (um festival organizado por Eduardo das Neves e E. Arouca) que fechou a apresentação da peça *A Estátua*, protagonizada pela atriz Italia Fausta e a Companhia Dramática Nacional. Na ocasião, o violonista alternou números com troupes sertanejas, artistas diversos e palhaços, incluindo as super estrelas Bahiano e Eduardo das Neves (*Correio da Manhã* 1919, 10).

2) Em 1927 (mesmo ano das apresentações de "violão clássico" em duo com Cortez), no Club Central, em Niterói, Quincas participa do "Festival de Arte em Homenagem a Catullo Cearense", evento dirigido pelo poeta Walfrido Faria. Tal qual ocorrera no Instituto Nacional de Música, em 1908, o programa do evento contou com audição de modinhas, declamações de poesias e solos de violão. Os números do instrumento foram protagonizados por alguns dos principais violonistas em atividade no Rio de Janeiro: "João Pernambuco, Rogerio Pinheiro Guimarães, João Corrêa e Quincas Laranjeira[s]" (*Jornal do Brasil* 1927, 12).

3) Ainda em 1927, no salão roxo do Atlântico Club, no bairro de Copacabana, o músico participa de mais uma "Noite Sertaneja", evento cujo sucesso mereceu a seguinte nota na imprensa:

> Com a presença de selecto auditório, composto da mais distincta sociedade do bairro, que tão bem soube apreciar os admiráveis solos de [João] Pernambuco, José [Augusto] de Freitas e Quincas Laranjeira[s]; as encantadoras modinhas de Gastão Formenti; os tangos de Dutra e os engraçadíssimos sambas de Ary Kerne. Fechou a noite o Hymno Nacional, executado ao violão com verdadeira maestria por José [Augusto de] Freitas (*Beira-Mar* 1927, 1).

Comparando os programas dessa apresentação "sertaneja" com o concerto de "violão clássico" em duo com Melchior Cortez, ambos realizados no ano de 1927, observa-se que os solos de violão são o eixo comum entre os eventos. E os violonistas que os protagonizaram, por sua vez, são os mediadores culturais responsáveis por essa transitividade.

3. Considerações finais: vida artística, mediação cultural e rede de sociabilidades

Mais do que revelar ações práticas da vida artística de Joaquim Francisco dos Santos, as fontes apresentadas revelam dois aspectos fundamentais para compreendermos de forma menos limitada o panorama do violão no Rio de Janeiro na transição entre os séculos XIX e XX:

1) A rede de sociabilidades que girava em torno do instrumento, com Quincas Laranjeiras ocupando uma das posições centrais; 2) O processo de mediação cultural desempenhado por alguns desses personagens, fazendo com que o violão e os seus usos variados transitassem entre camadas e espaços socioculturais distintos.

A atuação de Quincas dentro desses dois movimentos se nota já a partir de fins dos anos oitocentos, quando o violonista começa a frequentar as lojas de instrumento mais famosas da Rua da Carioca e, ali, passa a ser querido e respeitado pelos seus dotes humanos e musicais:

> Como um dos 'habitués' da Rabeca de Ouro, então na rua da Carioca 44, onde o conhecido professor de bandolim, João dos Santos Couceiro, fabricava e vendia instrumentos de corda, veio ele a conhecer todos os tocadores de violão naquele tempo. Com outros companheiros de armas sonoras foi ele organizador da 'Estudantina Arcas', prestando-lhe relevantes serviços como professor de violão. Pouco depois era um dos mais apreciados executores na boa orquestra de instrumentos de corda da 'Estudantina Euterpe' (*Correio da Manhã* 1926, 11).

Publicado em 1926, esse artigo biográfico indica que Quincas não somente conhecia "todos os tocadores de violão naquele tempo", mas também que sua rápida inserção na rede o permitiu ocupar posições de destaque (como organizador, professor ou "um dos mais apreciados executores") em algumas das orquestras e estudantinas de cordas mais importantes da época: Orquestra de João dos Santos Couceiro; Estudantina Arcas; Estudantina Euterpe, entre outras, até que o violão começasse a ser integrado em conjuntos camerísticos cujos instrumentos já pertenciam à tradição da música de concerto, caso da orquestra mista sob regência de Euclydes Cícero. As resistências existiam, mas aos poucos iam sendo derrubadas a partir do trabalho de mediação cultural desempenhado por alguns de nossos pioneiros:

> 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 Euclydes Cicero, professor de música do Club Gymnastico Portuguez. *Em concertos de responsabilidade realizados por este conjunto, eu e o Santos 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 tropeços, 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, 7-10, grifos nossos).

No processo de afirmação do instrumento em espaços socioculturais diversos, esse seria mais um dos episódios emblemáticos que teve a participação de Quincas Laranjeiras. A ele, somam-se diversos outros, dentre os quais elencamos e analisamos seis no presente estudo (Quadro 1).

DATA	LOCAL DO EVENTO	GRUPO/ARTISTA	FUNÇÃO DE QUINCAS
1895	Cassino Fluminense (2 mil pessoas de público)	Orquestra de Bandolins de João Couceiro (57 pessoas)	Integrante do naipe de violões (9 pessoas)
1903	Serenata nas homenagens públicas a Santos Dumont	Artistas diversos liderados por Eduardo das Neves	Violonista
1906	Serenata Veneziana em homenagem a Pereira Passos – Enseada de Botafogo	Orquestra de Bandolins (24 pessoas)	Integrante do naipe de violões (3 pessoas)
1908	Instituto Nacional de Música	Artistas diversos liderados por Catullo da P. Cearense	Solista de violão
1916	Associação Brasileira de Imprensa e Jornal do Commercio	Artistas diversos liderados por Ernani de Figueiredo e Brant Horta	Integrante do grupo de cordas convidado (bandolins, bandolas, alaúdes e violões)
1927	Theatro Casino de Copacabana	Duo de Quincas Laranjeiras e Melchior Cortez	Solista de violão e apresentação em duo

Quadro 1/ Lista de alguns eventos emblemáticos que tiveram participação de Quincas Laranjeiras entre as décadas de 1890 e 1920. Elaboração da autora.

Em seus périplos, Quincas Laranjeiras se apresentou em teatros, salas, salões, conservatórios, institutos, clubes, cassinos, saraus e festas públicas ou privadas, convivendo com personagens de todas as esferas sociais: servidores federais e municipais, autoridades civis e militares, professores, políticos, intelectuais, poetas, palhaços, boêmios, músicos das mais diversas tradições. Transitando por espaços variados e sem jamais abandonar as suas raízes musicais, o violonista cumpriu seguidamente o papel de mediador cultural, por um lado, disseminando os ensinamentos das obras e métodos "clássicos" às suas discípulas e discípulos, por outro,

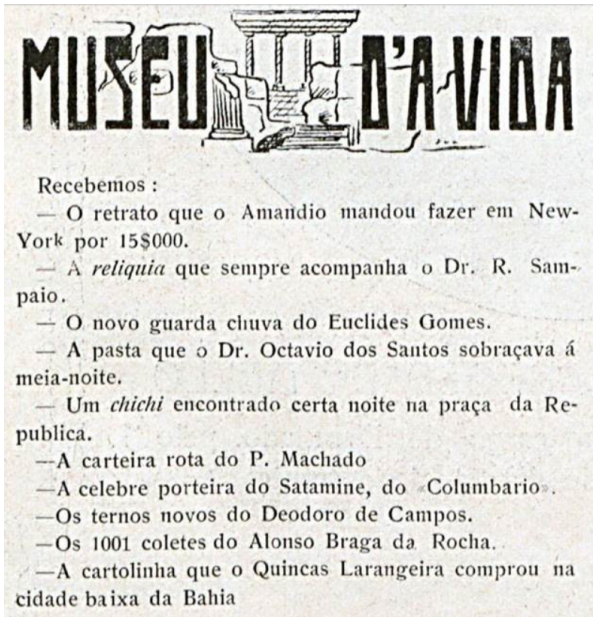
levando às camadas abastadas os repertórios "populares" que havia aprendido entre os bambas que se reuniam nos subúrbios da cidade ou nas lojas de música da Rua da Carioca. E de onde, muitas vezes, rumavam para os festejos da elite financeira que eram convocados a animar. No longínquo ano de 1900, o relato de Catullo da Paixão Cearense sobre a celebração natalícia de um major na Ilha de Paquetá não somente ilustra o fato, mas também nos dá uma dimensão do sucesso que tais mediadores podiam alcançar, a depender das condições de possibilidade e dos contextos criados:

> 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 [de Almeida], oficleide; Lica, bombardão; eu e Quincas Laranjeira[s], 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 reboliço. 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 (*Vamos Ler* 1943, 42).

Em contextos diversos, não são poucos os registros da presença de Quincas entre membros da elite financeira e intelectual. E não apenas em ocasiões nas quais era chamado para animar um evento aqui ou acolá (o que ocorria com frequência), mas como um personagem do violão que circulava de forma efetiva e orgânica no bojo social (uma organicidade construída, pontue-se), criando elos e pontos de fricção entre os espaços socioculturais disponíveis. Não é de se estranhar, por isso, que seu nome apareça em colunas sociais de algumas das revistas mais populares do início do século XX, em relatos de sua presença nos eventos particulares de pessoas com notoriedade na sociedade:

> Fez annos hontem o bello poeta Augusto de Lima.
>
> Em sua residência das Laranjeiras foram cumprimental-o o violonista Quincas Laranjeira, o escritor Lima Barbosa e o vice-versa – Director do Lloyd (*O Malho* 1919, 33).

Seu nome começa a ser tão popular nas primeiras décadas do século XX que, aos poucos, o violonista foi se tornando uma daquelas figuras sociais arquetípicas, cujo personagem antecede o ser humano e passa a ser suscitado como um ente conhecido por todos no senso comum. Em 1911, a coluna Museu da Vida (Figura 7), da revista quinzenal ilustrada *Vida Moderna* (de São Paulo), testemunha a hipótese, sugerindo que Quincas Laranjeiras vinha se tornando, ele próprio, uma espécie de crônica ambulante da (e na) vida social cotidiana.



MUSEU D'A VIDA

Recebemos :

— O retrato que o Amandio mandou fazer em New-York por 15$000.

— A *reliquia* que sempre acompanha o Dr. R. Sampaio.

— O novo guarda chuva do Euclides Gomes.

— A pasta que o Dr. Octavio dos Santos sobraçava á meia-noite.

— Um *chichi* encontrado certa noite na praça da Republica.

—A carteira rota do P. Machado

—A celebre porteira do Satamine, do «Columbario».

—Os ternos novos do Deodoro de Campos.

—Os 1001 coletes do Alonso Braga da Rocha.

—A cartolinha que o Quincas Larangeira comprou na cidade baixa da Bahia

Figura 7 / Sugestão de Quincas Laranjeiras como um personagem icônico ou arquetípico do bojo social ("Museu da Vida" 1911, 18).

Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, em suas reminiscências sobre os chorões antigos, utiliza uma expressão latina para classificar Quincas: *primus inter pares*, ou seja, o primeiro entre os pares, afirmando que o violonista "era valorizado" como executor e professor, legando-nos ainda "muitas produções" como compositor (Pinto 1936, 75). Essa valorização das três faces mais aparentes de seu trabalho musical através do violão – compositor, professor, instrumentista – fica nítida quando observamos a rede de sociabilidades articulada por Quincas: Alfredo Imenes, Antonio Rebello, Arthidoro da Costa, Bahiano, Brant Horta, Catullo da Paixão Cearense, Constantino Silvério, Domingos de Castro, Eduardo das Neves, Ernani de Figueiredo, Ernesto dos Santos (Donga), Gustavo Ribeiro, Januário Sampaio, João dos Santos Couceiro, João Pernambuco, José Augusto de Freitas, José Rebello da Silva, Levino Albano da Conceição, Lourival de Souza Lima, Melchior Cortez, Rogério Guimarães, Sátiro Bilhar, dentre outros personagens.

São personagens historicamente importantes para o violão brasileiro (sobretudo no Rio de Janeiro) e que guardaram relações estreitas com Quincas Laranjeiras, ora como companheiros de palco e/ou ora como alunos diretos ou indiretos. Através das fontes apresentadas, tentamos demonstrar como o violonista angariou uma posição de referência dentro dessa rede e de que modos as suas atuações sociais e artísticas o levaram a se tornar um dos mediadores culturais que impulsionaram a circulação do instrumento e de seus repertórios entre camadas e espaços socioculturais diversos.

Referências

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

_____. 2018. "Alfredo Imenes: um pioneiro da música de câmara com violão no Brasil". *Revista Vórtex* 6 (3): 9-21.

Amorim, Humberto y Paulo Martelli. 2023. "O 'avô do violão moderno': Quincas Laranjeiras e seu papel como mediador cultural". *Revista Vórtex* 11 (1): 1-30.

Figueiredo, Ernani de. 1929. "A voz de uma autoridade sobre o Violão". *O violão* I (3):7-10.

Ginzburg, Carlo. 1996. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. San Pablo: Companhia das Letras.

Mello, Jorge. [2014]. "Quincas Laranjeiras". https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/joaquim-francisco-dos-santos-quincas-laranjeiras.

Montenegro, Lourival. 1931. "Lourival Montenegro e a sua actividade artística". *A Voz do Violão* I (3): 27-28.

"Museu da Vida". 1911. *A Vida Moderna* VI (83): 18.

Pinto, Alexandre Gonçalves. 1936. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Typ. Glória.

Prando, Flavia Rejane. 2021. "O mundo do violão em São Paulo: processos de consolidação do circuito de instrumento na cidade (1890-1932)". Tese de Doutorado em Musicologia, Universidade de São Paulo.

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

Taborda, Marcia Ermelindo. 2004. "Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930". Tese de Doutorado em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Taborda, Marcia Ermelindo. 2016. "De Coimbra ao Rio de Janeiro: os violeiros da família Couceiro e sua participação nas exposições regionais e internacionais". *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra* 29: 291-321.

Velho, Gilberto. 1994. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. San Pablo: Zahar.

Fontes documentais

A Noite (Rio de Janeiro), Ed. 5503, 19 de março de 1927: 8, "Musica".

A Notícia (Rio de Janeiro), 14-15 de outubro de 1895: 2.
A Notícia (Rio de Janeiro), 22-23 de outubro de 1904: 3.

A Vida Fluminense (Rio de Janeiro), 8 de março de 1873: 6.

A Voz do Violão (Rio de Janeiro), abril de 1931: 27-28, "Lourival Montenegro e a sua actividade artística".

Beira-Mar (Rio de Janeiro), V (117), 2 de outubro de 1927: 1.

Correio da Manhã (Rio de Janeiro), Ed. 7262, 14 de janeiro de 1919: 10.
Correio da Manhã (Rio de Janeiro), Ed. 9785, 12 de dezembro de 1926: 11.
Correio da Manhã (Rio de Janeiro), Ed. 9862, 13 de março de 1927: 10.
Correio da Manhã (Rio de Janeiro), Ed. 9867, 19 de março de 1927b: 5, "Correio Musical".
Correio da Manhã (Rio de Janeiro), Ed. 9870, 23 de março de 1927c: 9, "Correio Musical".

Diário Carioca (Rio de Janeiro), Ed. 482, 16 de fevereiro de 1930: 5.
Diário Carioca (Rio de Janeiro), Ed. 955, 7 de agosto de 1931: 10, "Club e Foliões".

Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro), 29 de dezembro de 1878: 4.
Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro), 25 de agosto de 1895a: 3.
Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro), 14 de outubro de 1895b: 2.
Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro), 29 de julho de 1896: 2.
Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro), Ed. 166, 15 de junho de 1903: 3.
Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro), Ed. 252, 9 de setembro de 1906: 5, "Serenata Veneziana".

Guia do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro), Ed. 02, 1875:67.

Imprensa Academica (San Pablo), I (IX), 15 de maio de 1864a: 2.
Imprensa Academica (San Pablo), I (IX), 15 de maio de 1864b: 2.

Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), 1 de setembro de1895: 3.
Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), 30 de setembro de 1899: 2.
Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), Ed. 188, 6 de julho de 1908: 6, "Catullo Cearense".
Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), Ed.145, 18 de junho de 1927: 12.
Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), Ed. 64, 16 de março de 1927b: 12. "Música".
Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), Ed. 67, 19 de março de 1927c: 14. "Música".

Jornal do Commercio (Rio de Janeiro), 1 de novembro de 1871a: 1.
Jornal do Commercio (Rio de Janeiro), 7 de novembro de 1871b: 5.
Jornal do Commercio (Rio de Janeiro), 30 de novembro de 1889a: 2.
Jornal do Commercio (Rio de Janeiro), 2 de dezembro de 1889b: 1.
Jornal do Commercio (Rio de Janeiro), 14 de dezembro de 1889c: 2.
Jornal do Commercio (Rio de Janeiro), 26 de julho de1896: 3.
Jornal do Commercio (Rio de Janeiro), 24 de junho de 1897: 2.
Jornal do Commercio (Rio de Janeiro), 1 de outubro de 1899a: 2.

O Fluminense (Rio de Janeiro), Ed. 5304, 7 de setembro de 1903: 2.

O Malho (Rio de Janeiro), XVIII (865), 12 de abril de 1919: 33.

O Paiz (Rio de Janeiro), 31 de janeiro de 1896: 3, "Artes e Artistas".
O Paiz (Rio de Janeiro), 2 de agosto de 1898: 2.

O Paiz (Rio de Janeiro), 28 de setembro de 1899: 2.
O Paiz (Rio de Janeiro), Ed. 9749, 16 de junho de 1911: 3, "Festas".
O Paiz (Rio de Janeiro), Ed.15449, 6 de fevereiro de 1927: 4.

O Violão (Rio de Janeiro), I (1), dezembro de 1928: 10.

Pranóve (Rio de Janeiro), I (9), março de 1939: 6.

Revista da Semana (Rio de Janeiro), Ed. 10, 26 de fevereiro de 1927: 25, "Musica".
Revista da Semana (Rio de Janeiro), Ed. 14, 26 de março de 1927b: 24, "Noticiario Elegante".

Revista Illustrada (Rio de Janeiro), setembro de 1895: 7.

Semana Illustrada (Rio de Janeiro), Ed. 457, 12 de setembro de 1869: 7.

Vamos Ler (Rio de Janeiro), Ed. 347, 25 de março de 1943: 42.

R