

QUINCAS LARANJEIRAS (1873-1935) E O ENSINO DE VIOLÃO NO RIO DE JANEIRO: *o primus inter pares* entre chorões e senhoritas

QUINCAS LARANJEIRAS (1873-1935) AND
GUITAR TEACHING IN RIO DE JANEIRO: the first
between chorões and maidens

Humberto Amorim¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro

humberto-amorim@hotmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2622-8698>

Paulo Martelli²

Movimento Violão

movimentoviola@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1059-9064>

Submetido em 27/02/2023

Aprovado em 15/03/2023

Resumo

O propósito do artigo é pautar a decisiva atuação de Quincas Laranjeiras (1873-1935) como professor de violão em grupos socioculturais mais vinculados às matrizes culturais populares: chorões, sambistas, regionalistas, cantoras e cantores vinculados à indústria fonográfica e ao rádio, destacando as suas relações com Donga e as senhoras e senhoritas da sociedade carioca. De forma complementar, o texto tangencia parte dos contextos e dinâmicas que, naquele momento, giravam em torno do instrumento, situando minimamente a vida desses personagens no tempo e no espaço. A partir do cruzamento e análise das fontes primárias coligidas e dos dados disponíveis na literatura, os resultados indicam que, ao longo da década de 1920, Quincas cumpriu um importante papel como professor de violão de praticantes mulheres, inserindo o seu trabalho pedagógico dentro do movimento de “ressurgimento da canção nacional” (CORREIO DA MANHÃ, 1926a, p. 11).

Palavras-chave: Violão no Rio de Janeiro. Ensino de violão. Pioneiros do violão. Mulheres violonistas. “O que é nosso”.

Abstract

The purpose of the article is to highlight the decisive activity of Quincas Laranjeiras (1873-1935) as a guitar teacher in socio-cultural groups more linked to popular cultural matrices: chorões, sambistas, regionalists and singers linked to the phonographic industry and the radio, highlighting the relationships with Donga and the ladies and gentlewomen of Rio de Janeiro society. In a complementary way, the text touches part of the contexts and dynamics that, at that moment, revolved around the instrument, minimally situating the lives of these characters in time and space. Based on the cross-referencing and analysis of the collected primary sources and the data available in the literature, the results indicate that, throughout the 1920s, Quincas played an important role as a guitar teacher for women practitioners, inserting his pedagogical work within the movement of “resurgence of the national song” (CORREIO DA MANHÃ, 1926a, p. 11).

Keywords: Guitar in Rio de Janeiro. Guitar teaching. Guitar pioneers. Female guitarists. “O que é nosso”.

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

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

1. O trabalho pedagógico de Quincas: uma introdução

No Brasil, raramente o reconhecimento do trabalho de um professor de violão foi alvo de unanimidade tão flagrante quanto aquela alcançada, ainda em vida, por Quincas Laranjeiras. Desde a década de 1890, ao menos, quando o violonista começou a participar mais assiduamente de grupos camerísticos, estudantinas e orquestras de instrumentos variados com violão e a frequentar as lojas de música da rua da Carioca (especialmente a Rabeca de Ouro, do *luthier* João dos Santos Couceiro, e Ao Cavaquinho de Ouro, de Francisco Garcia de Andrade), Quincas logo se tornaria um personagem amplamente conhecido entre os seus pares.

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. (CORREIO DA MANHÃ, 1926a, p. 11).

Figura 1 - “João Pernambuco, Agustin Barrios e Quincas Laranjeiras (1929)” na loja de música Ao Cavaquinho de Ouro.



Fonte: (LEAL; BARBOSA, 1982, p. 29)

Mais do que conhecido, reconhecido. Em 1926, o jornal *Correio da Manhã* (1926a, p. 11) foi categórico ao afirmar que “todos que por qui tangem esse mavioso instrumento devem alguma coisa à Quincas, o que aliás, todos espontaneamente proclamam”, entendimento da época que foi seguido por trabalhos de referência atuais: “parece não ter havido violonista na cidade que não mantivesse contato e aproveitasse os conhecimentos musicais de Quincas” (TABORDA, 2004, p. 70). No Rio de Janeiro do início do século XX, o músico se converteu em referência inescapável, a régua que seus pares

utilizavam para medir seus níveis, ambições e conhecimentos violonísticos.

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

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

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

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

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

Atuar decisivamente em cada um desses segmentos sugere que Quincas, como professor de violão, angariou respeito em redes de sociabilidades distintas: dos chorões que se reuniam nas imediações da rua da Carioca ou em festividades e saraus suburbanos aos salões frequentados por famílias com orçamentos e sobrenomes robustos; das(os) que se dedicavam musicalmente aos gêneros populares e/ou folclóricos às(aos) que buscavam alicerces na literatura do “violão clássico”.

Relatos de seus contemporâneos indicam que Quincas utilizava o método de Dionísio Aguado (1784-1849) como base da formação técnica de seus alunos e alunas (LOURIVAL..., 1931, p. 28). Gonçalves (2015, p. 100), por sua vez, sugere que o violonista ensinou e foi “um grande defensor” da Escola de Tárrega, o que teria sido, segundo o autor, uma “influência de Josefina Robledo”. Como maior colaborador da revista *O Violão* (que o tomava como o professor de referência do Rio de Janeiro), é mesmo provável que Laranjeiras também tenha absorvido e utilizado princípios da “Escola Moderna” atribuída a Francisco Tárrega (1852-1909), cuja difusão o magazine tomava como um de seus principais propósitos: “Temos certeza, por demonstrações práticas, que a moderna escola do imortal Tarrega vae triumphar e em breve tel-a-hemos disseminada em todas as camadas sociaes, mesmo naquelas onde só podia ser infiltrada pelo methodo da pauta” (POMBO, 1929, p.[3]). Não à toa, Robledo e seus discípulos brasileiros (como Oswaldo Soares) eram recorrentemente cultuados nas páginas da revista. Atento às demandas de seu tempo, Quincas possivelmente assumiu um papel “mediador” entre os métodos clássicos (Aguado, Carcassi, Carulli, Giuliani) e os princípios atribuídos a Tárrega amplamente difundidos no Brasil a partir da década de 1910, com a chegada de Josefina Robledo. Essa “conciliação” entre tradição e modernidade, aliás, foi um fenômeno também dirimido por outros personagens coevos, como Melchior Cortez (AMORIM, 2020, p. 1-32).

Mas Quincas foi além, ao colaborar na criação de zonas cinzentas entre esses personagens, espaços e práticas, causando fricções que concorreram tanto para a

superação de barreiras simbólicas quanto para o surgimento ou consolidação de processos criativos originais, um movimento sociocultural mais amplo que parece ter tido no violonista um de seus baluartes. Se o embaralhamento de camadas culturais diversas se tornou o cerne do que hoje chamamos de “violão brasileiro”, talvez seja possível sugerir que Quincas, na gênese do processo, tenha sido um de seus principais carteadores: naquele momento, um jogador cujos lances alargaram as condições de possibilidade disponíveis para o instrumento.

Na prática, como isso se efetivou? No Rio de Janeiro, a atuação de Quincas abriu horizontes para o violão em duplo sentido:

Primeiro, pela circulação de sua presença física em posições ou espaços restritos quase que exclusivamente a uma parcela ínfima da sociedade. No início do século XX, imaginemos as condições de possibilidade para um músico de corpo negro, pobre, nordestino e que viveu exatamente o período de transição, no Brasil, entre a escravidão oficial e a escravidão velada: Quincas tinha 15 anos incompletos quando a Lei Áurea foi assinada pela princesa Isabel, em 13 de maio de 1888. Como se não bastasse, o próprio violão já enfrentava duras resistências socioculturais em função de sua associação como instrumento de capadócios, boêmios e baderneiros. Nesse contexto, era preciso um grau de reconhecimento extraordinário para que um violonista dessa classe social, naturalidade e cor protagonizasse solos de violão em teatros, salas e institutos, frequentasse salões e saraus da elite financeira ou ensinasse – em suas casas – as senhoras e senhoritas das famílias ricas e tradicionais do Rio de Janeiro. Quincas soube ler os contextos socioculturais de sua época e se adequar e/ou aproveitar as mudanças de paradigma que estavam em curso. E certamente suas qualidades pessoais foram decisivas para tanto.

Depois, porque Quincas, como poucos, soube colocar em diálogo (ou fricção) as camadas culturais disponíveis de seu tempo, o que se manifestava por meio da diversidade do repertório que compunha, tocava ou ensinava: dos princípios da “escola de Tárrega” e do método de Aguado, passando pelo repertório básico da escola violonística clássica-romântica, até os gêneros urbanos, canções regionais e/ou grandes sucessos do rádio adaptados para violão (em solos ou acompanhamentos), nada parece ter escapado às antenas atentas do violonista. Além disso, pouco a pouco o músico foi friccionando esses universos, aproximando-se simbolicamente de personagens coetâneos que, inseridos em zonas de criação cinzentas, realizavam o mesmo propósito de quebrar barreiras e diluir resistências: Anacleto de Medeiros (1866-1907) e Ernesto Nazareth (1863-1934), por exemplo, foram figuras emblemáticas com as quais Quincas conviveu, chegando a transcrever pelo menos duas de suas peças para violão.

Essa diversidade cultural que caracteriza sua relação com o violão reverberou em seu trabalho como pedagogo, tanto no que diz respeito ao repertório ensinado quanto na heterogeneidade do público alcançado. Em estudos anteriores (AMORIM; MARTELLI, 2023, p. 1-30), pudemos avaliar o impacto de Quincas na trajetória tanto dos solistas relacionados à tradição do “violão de concerto” quanto dos solistas vinculados ao que hoje chamamos de “violão brasileiro”, personagens que geralmente apresentavam perfis híbridos e transitavam entre outros grupos, gêneros ou tradições

musicais. No presente artigo, procuraremos esmiuçar a sua relação nos outros dois principais agrupamentos em que atuou como professor, quais sejam: entre violonistas e/ou cantores vinculados às matrizes culturais populares (chorões, sambistas, regionalistas etc.), com enfoque em sua relação com Ernesto dos Santos (1890-1974), o Donga; e entre as senhoras e senhoritas geralmente pertencentes às famílias tradicionais e/ou ricas da sociedade carioca e que majoritariamente utilizavam o instrumento como ferramenta de acompanhamento para canções regionais.

2. Quincas entre chorões, sambistas e cantores: o *primus inter pares*

O “primeiro entre iguais”.

Essa é a tradução livre da expressão latina *primus inter pares* (PIP, em sigla abreviada) que foi utilizada por Alexandre Gonçalves Pinto (1870-1950), o Animal, para descrever Quincas Laranjeiras em seu icônico livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos* (1936).

[...] era *primus interpari* no círculo dos grandes chorões de violão, como executor e professor era valorizado, que digam os seus inúmeros discípulos que tanto o consideravam pela maneira affavel que dispensava aos seus alunos, elle, deixou muitas produções. (PINTO, 1936, p. 58).

Um professor valorizado, com inúmeros discípulos e tomado como número um entre os grandes chorões. Embora, de maneira geral, Pinto carregue a tinta na descrição de seus contemporâneos e deixe transparecer uma certa imiscuidade entre a sua memória afetiva e a análise encomiástica dos fatos, fontes diversas do período ratificam que Quincas teve, efetivamente, um impacto significativo – quantitativo e qualitativo – nas redes e rodas de choro que frequentou. O próprio Animal, aliás, corrobora a hipótese em outra passagem de sua publicação, ao escrever um necrológio em função da morte de Quincas, ocorrida em 3 de fevereiro de 1935, pouco antes de o livro ser publicado.

MORREU QUINCAS LARANJEIRAS

[...]

Quincas Laranjeiras fez a sua passagem, por entre chorões da velha e nova guarda, como uma estrella diamantina, que desapareceu deixando em seu percurso o brilho transitório das harmonias sonoras, que só elle sabia tirar de seu instrumento. (PINTO, 1936, p. 179-180).

Segundo a fonte, Quincas teria sido um personagem que transitou entre os chorões da “velha e nova guarda”, ou seja, entre aqueles que viveram integralmente ou a maior parte de suas vidas no século XIX e aqueles cujas trajetórias avançaram de forma mais decisiva no século XX. Se, por um lado, o violonista conviveu com decanos do nível de Anacleto de Medeiros, Eduardo das Neves (1874-1919) e Satyro Bilhar (1862-1926), por outro, sua influência deixou lastros em personagens que atuaram com destaque até a segunda metade dos novecentos. Ernesto dos Santos (1890-1974), o Donga, foi uma dessas

figuras que jamais deixaram de mencionar os ensinamentos recebidos de Quincas, como demonstra um trecho da entrevista concedida, em outubro de 1966, à revista *Manchete*: “Por volta de 1907, eu já estudava violão com Quincas Laranjeiras. Eu era apaixonado pelo instrumento, embora me atraísse também o cavaquinho” (SANTOS, 1966, p. 102).

Ícone da música urbana do Rio de Janeiro, Donga talvez seja o exemplo mais contundente de que o trabalho de Quincas como professor de violão atravessou sucessivas gerações de chorões e sambistas históricos. Ao comentar o legado do músico no artigo “Donga, Marco da História do Samba”, o musicólogo Vasco Mariz reitera a presença de Quincas entre esses personagens, inclusive sugerindo uma possível amizade entre ele e outro frequentador assíduo das rodas de choro do período: “Ernesto começou a tocar cavaquinho e aí por 1907 aprendeu violão com o mestre Quincas Laranjeira[s]. Dois anos mais jovem do que ‘Donga’, Villa-Lobos não foi estranho a esse grupo e chegou a ser amigo de Laranjeira[s]” (MARIZ, 1989, p. 4).

Figura 2 – Donga com o conjunto Os 8 Batutas, ladeando Pixinguinha (em pé, com a flauta) e João Pernambuco (sentado, ao centro).



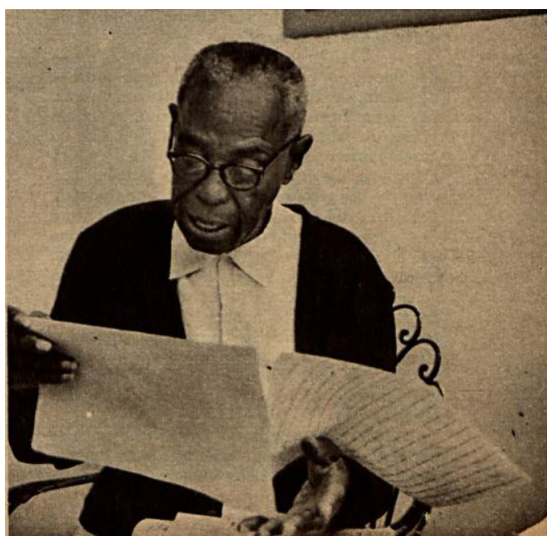
Fonte: Santos (1966, p. 103).

Figura 3 – Donga na mocidade.



Fonte: Mariz (1989, p. 4)

Figura 4 – Donga na velhice.



Fonte: Santos (1966, p. 105).

O próprio Mariz, a partir de depoimentos recolhidos diretamente de Villa-Lobos, reitera não somente a presença de nosso maior compositor entre os chorões, mas também as de personagens decisivos do violão carioca daquele tempo: José Rebello da Silva (o “Zé Cavaquinho”) e Quincas Laranjeiras, supostamente tomado por Villa como “chefe” do grupo.

Villa-Lobos pertenceu a um grupo de seresteiros de escol. Seu quartel-general era “[A]o Cavaquinho de Ouro”, na rua da Carioca, onde recebiam convites de toda a espécie para tocar nos lugares mais diversos. Faziam parte do grupo, cujo chefe era Quincas Laranjeiras, os seguintes chorões: Luiz de Souza e Luiz Gonzaga da Hora (pistão-baixo), Anacleto de Medeiros (saxofone), Macário e Irineu de Almeida (oficleide), Zé do Cavaquinho (cavaquinho) [trata-se de José Rebello da Silva], Juca Kalu, Spíndola e Felisberto Marques (flauta). O repertório abrangia peças de Calado, Nazaré, Luiz de Souza e Viriato. (MARIZ, 2005, p. 50).

Também integrante dessas rodas, Donga faleceu em 25 de agosto de 1974, aos 84 anos, vítima de um derrame cerebral que o impediu de ingerir alimentos sólidos por dois meses. Uma semana depois de sua morte, o jornal carioca *Opinião* publicou um obituário em sua edição dominical, evidenciando mais uma vez a presença de Quincas em sua formação musical e dando detalhes do repertório que ambos executavam nas “residências mais elegantes” do Rio de Janeiro.

Aos 14 anos, aproximou-se do seu primeiro instrumento, um cavaquinho, depois abandonado pela riqueza de “recursos” do violão, do qual chegaria a ser um mestre. Tomando aulas de violão com Quincas Laranjeira[s] – um dos primeiros professores desse instrumento, maldito na época como coisa de malandro –, tocando em festas “nas residências mais elegantes” – onde se ouvia valsa, polca, *schottisch* mas não samba, música de negros – e participando sempre das rodas de batuque e choro que já reuniam outros nomes ilustres como Sinhô, Pixinguinha, João da Baiana, Donga chega a 1916 com várias músicas impressas, entre modinhas, valsas, choros e o samba *Pelo Telefone* que, gravado pela Odeon, lhe garantiria a fama. (DONGA..., 1974, p. 19).

Nas entrelinhas, é intrigante notar como o articulista deixa transparecer que, naquele tempo, o instrumento – tomado como “coisa de malandro” – e seus protagonistas negros até circulavam em ambientes privados da elite financeira, mas sob certas condições: de forma geral, o violão deveria ser avalizado por mestres incontestes (como Quincas e Donga) e portador do repertório de danças de salão que já embalava as famílias abastadas em teatros, salões e saraus, muitas vezes filtrado antes por outros instrumentos já incorporados na tradição musical, como o piano e o violino.

Valsas, *schottischs*, gavotas, mazurcas, quadrilhas, polcas, tangos e até choros eram os alargamentos possíveis para a entrada do violão naqueles espaços. A “música de negros”, portanto, só era permitida se disfarçada nos hibridismos que resultavam da fricção com as danças de salão europeias. Por isso, a resistência ao samba – expressão genuína dessa negritude – era mais latente, o que motivou Donga a dedicar esforços singulares para a mudança desse panorama: “Diminuí a aos poucos a perseguição aos sambistas. Nosso desejo era introduzir o samba na sociedade carioca” (SANTOS, 1966, p. 102).

Articulando-se dentro dessa rede de resistências, personagens como Quincas e Donga lutavam para alargar as possibilidades socioculturais do violão. A atuação pedagógica de Quincas permitiu que uma parcela dos chorões aumentasse o seu nível de formação musical (teoria, técnica, repertório e interpretação), o que presumivelmente se manifestava nas performances que esse grupo realizava nos salões da elite. Nesse contexto, Donga foi apenas o aluno mais ilustre de Quincas.

Além disso, a diversidade dos conteúdos ensinados por Quincas reverberava em sua própria produção (original ou transcrita) e na de seus alunos. De tudo, um pouco: métodos, repertórios e fundamentos clássico-românticos; autores latino-americanos; gêneros populares urbanos; acompanhamento de canções regionais e do rádio; além de músicas brasileiras de diferentes tradições. Essas matrizes culturais diversas se amalgamavam com as danças de salão europeias em voga, conferindo às valsas, polcas e choros um componente criativo original que se traduziu, muitas vezes, por meio da adição do adjetivo pátrio “brasileiro” no título das peças. E foi esse repertório que, aqui ou acolá, ganhou espaço e representatividade nas salas daquelas “residências mais elegantes”.

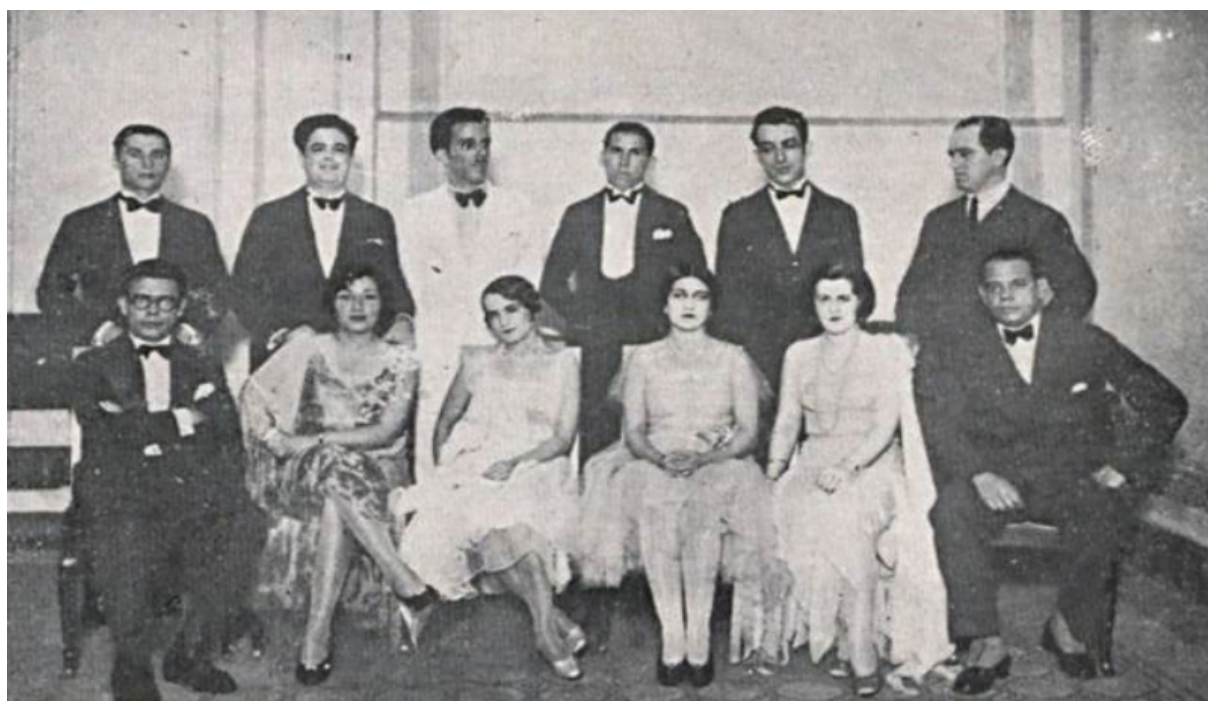
Para além de chorões e sambistas, vale destacar que Quincas também atuou decisivamente ensinando violão às e aos que se dedicavam a usá-lo como ferramenta de acompanhamento de outros repertórios. No Brasil, essa foi uma prática consolidada desde o século XIX, mas que ganhou força nas primeiras décadas do século XX a partir do advento das gravações mecânicas e da instalação de um mercado fonográfico, do sucesso do rádio e de seus intérpretes, além da franca disseminação das canções regionais e/ou típicas que, direta ou indiretamente, reverberavam os pressupostos modernistas de valorização de “o que é nosso”.

Esse aspecto de sua atuação se fez notar sobretudo no ensino de mulheres (o que analisaremos no próximo tópico), mas Quincas também teve, entre seus discípulos, nomes destacados ou em ascensão no rol dos cantores que dominavam os palcos, estúdios ou salões de um contagiante Rio de Janeiro. Um deles foi Lourival Montenegro, que, segundo a revista *A Voz do Violão*, estava entre os que podiam se “gabar de per-

petuar o verdadeiro gosto da 'brasilidade' em tudo o que cantam" (1931d, p. 27). Pernambucano como Quincas, Lourival se iniciou no instrumento como autodidata, mas logo tomou como base as "explicações contidas em um pequeno methodo de Quincas Laranjeiras", recomendando ainda "às pessoas que estudam" (1931d, p. 28) o método clássico de Dionísio Aguado (1784-1849), um dos autores adotados por Quincas na formação técnica de suas alunas e alunos.

Importante frisar que, ao se referir à prática do violão solo, Lourival indica que preferia escutá-lo "através das nossas polkas e choros" (A VOZ DO VIOLÃO, 1931d, p. 27), repertório também presente nas aulas e na produção de Quincas, um autor e transcritor recorrente de valsas, polkas, choros e mazurcas. Isso demonstra o arco diverso das matrizes culturais exploradas pelo violonista em sua atuação pedagógica: do método clássico de Aguado e dos princípios da "escola" de Tárrega difundidos na revista *O Violão* ao método prático e funcional que ele próprio criara; das polkas e choros para violão solo à realização de acompanhamentos escritos para as canções regionais que embalavam gravadoras, rádios e tablados. A revista *A Voz do Violão* nos sugere que essa formação transversal capitaneada por Quincas alcançou atores diversos da rede cultural carioca, incluindo cantores como Lourival Montenegro, "conhecido intérprete" e "um dos maiores propagadores da alma sentimental do Norte do Brasil" (1931d, p. 28).

Figura 5 - "[...] durante o concerto de canções sul-americanas, no Studio da Radio Sociedade Mayrink Veiga. (Sentados): Gastão Formenti, Jesy Barbosa, Elisa Coelho, Olga Prager, Cristina Maristany e H.Vogeler. (De Pé): Lourival Montenegro, Antonio Gomez, Tinoco Filho, Tito Sôza, Paschoal Carlos Magno e F. Mastrangelo.



Fonte: *A Voz do Violão* (1931a, p. 5).

3. Quincas: “o mestre consagrado de senhoras, senhoritas e cavalheiros da nossa elite”

Foram com essas palavras que, em dezembro de 1926, o jornal *Correio da Manhã* definiu o trabalho pedagógico que Quincas vinha realizando entre senhoras, senhoritas e cavalheiros de famílias tradicionais e/ou ricas do Rio de Janeiro, acrescentando ainda que, em sua residência, na rua Nascimento Silva 47 (Ipanema),² choviam “constantemente os pedidos de pessoas desejosas de iniciar-se nos segredos do instrumento que fez a glória de Tárrega, Llobet, Mozzani, Barrios e tantos outros” (CORREIO DA MANHÃ, 1926a, p. 11).

Na década de 1920, uma febre violonística tomou conta do cotidiano de jovens senhoritas ou senhoras da sociedade carioca. Naquele momento, dois fatores foram decisivos não somente para ressignificar o papel do instrumento na cultura brasileira, mas também a sua relação com as mulheres.

Por um lado, em grande parte reverberando os ideários modernistas que invadiam os ambientes intelectuais das grandes cidades, os repertórios, personagens e práticas associadas ao violão passam a ter uma relação quase simbiótica com os valores culturais tomados como “nossos”. Nos jornais e revistas da época, 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 de nossa cultura, muitas vezes tomado como “o alto-falante da alma nacional”.

Cantemos! Pois. Revivamos a modinha nacional, o que é nosso, muito nosso, coisa de que podemos ter orgulho, porque é da nossa alma – a fala dos nossos corações... O violão! O alto-falante da alma nacional. Nenhum outro instrumento sabe exprimir tão bem os nossos cantares plangentes e alegres. (CORREIO DA MANHÃ, 1929d, p. 9).

Por outro, seguindo uma tendência internacional (TABORDA, 2004, p. 112), os novos ares da modernidade criaram as condições de possibilidade para que a atuação feminina nos espaços socioculturais deixasse de ser majoritariamente decorativa e/ou subsidiária, abrindo caminho para que seus trabalhos intelectuais, artísticos e sociais (dimensões entrelaçadas) finalmente escapassem à ideologia canhestra que os limitavam às prendas e/ou afazeres domésticos, uma herança maldita entronizada nos currículos escolares do século XIX e cujas repercussões na cultura brasileira se notam ainda hoje (AMORIM, 2017, p. 1-24).

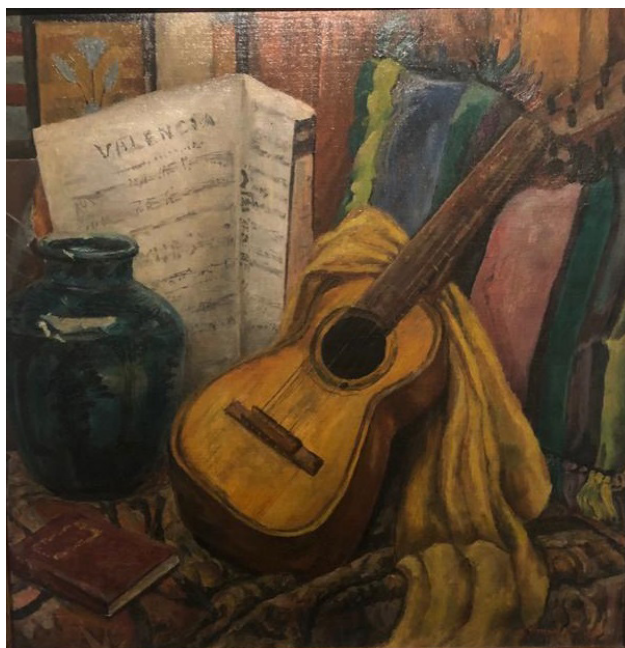
Nas primeiras décadas do século XX, jovens mulheres de diversos campos artísticos e cujas formações se deram em centros europeus cosmopolitas retornaram ao Brasil com ideias arejadas e um novo entendimento não somente sobre as artes, mas também sobre os papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade. Detendo-nos apenas a algumas participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, observamos similaridades em suas trajetórias, a começar pelo fato de que suas formações, em algum

2 Por uma diferença de poucas décadas, Quincas não foi vizinho do famoso número 107, eternizado na canção “Carta ao Tom 74”, de Vinícius de Moraes e Toquinho.

momento, deram-se em metrópoles efervescentes, nas quais, desde fins dos anos oitocentos, paradigmas comportamentais e artísticos vinham sendo quebrados ou revisitos: Guiomar Novaes (1894-1972), pianista de São João da Boa Vista (SP), estudou no Conservatoire de Paris (França); Paulina d'Ambrósio (1890-1976), violinista de São Paulo (SP), formou-se no Conservatório Real de Bruxelas; Regina Gomide Graz (1897-1973), pintora, decoradora e tapeceira de Ipatinga (SP), cursou a Escola de Belas Artes de Genebra (Suíça); Zina Aita (1900-1967), pintora e ceramista de Belo Horizonte (MG), formou-se na Accademia di Belle Arti de Firenze (Itália); Anita Malfatti (1889-1964), pintora, desenhista, gravadora e ilustradora de São Paulo (SP), dedicou-se ao estudo de técnicas expressionistas em Berlim (Alemanha), depois nos Estados Unidos.³

Em maior ou menor grau, todas elas foram influenciadas por esse duplo aspecto resultante dos ares modernistas e que, no Brasil, se fez notar sobretudo na década de 1920: a valorização dos símbolos culturais tomados como “nossos” e a compreensão de que não cabia mais, a mulher alguma, aceitar passivamente a condição de mera “musa” inspiradora dos trabalhos masculinos. Urgia botar em pauta uma produção artística deliberadamente silenciada e/ou obliterada por séculos, desde o início da colonização brasileira.

Figura 6 - Valência (1927), de Anita Malfatti.



Fonte: Malfatti (1927).

3 Não encontramos dados biográficos sobre a formação de Yvonne Daumerie (?-1977), bailarina que participou da Semana coreografando uma performance ao piano de Guiomar Novaes e que também desempenhou decisivo papel como cantora e violonista no movimento de “ressurgimento da canção nacional” (CORREIO DA MANHÃ, 1926a, p.11).

Figura 7 - Mulher com violão [19--], de Anita Malfatti.



Fonte: Malfatti ([19--]).

Figura 8 - Mulher e violão [19--], de Tarsila do Amaral.



Fonte: Amaral ([19--]).

Concebidas por Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, duas artistas que integravam o *front* do modernismo brasileiro, essas obras de arte sugerem a posição central ocupada pelo violão nesses dois movimentos socioculturais: por um lado, a valorização do que “é nosso”; por outro, a aproximação do instrumento à vida cotidiana de mulheres que, uma vez empoderadas, não poderiam mais recuar à urgência de revelar as suas potências artísticas para além dos espaços domésticos. Especificamente em relação ao violão, esses processos fomentaram e/ou acolheram personagens decisivas para a história do instrumento no Brasil: Nair de Teffé (1886-1991), Josefina Robledo (1897-1972), Paqueta Baylina (?-1962), Jesy Barbosa (1902-1987), Helena de Magalhães Castro (1902-1995), Stefana de Macedo (1903-1975) e Olga Prager Coelho (1909-2008) são apenas alguns dentre os exemplos mais ilustres.

Essas artistas icônicas, contudo, representavam apenas a ponta do *iceberg*. Na base da geleira, havia centenas de mulheres aprendendo e difundindo o violão – suas práticas, personagens e repertórios – nos mais diversos espaços socioculturais, notadamente naqueles frequentados pela elite econômica: teatros, salões, clubes, grêmios, saraus, recepções, festas filantrópicas e/ou de confraternização, *petit comités* e *soirées* privadas etc. Esse fenômeno não somente colaborou para a disseminação e afirmação do instrumento em ambientes antes restritos, mas também pôs em pauta, pela primeira vez (e ainda que de que forma não igualitária), a produção artística de mulheres que começavam a ditar tendências e angariar um número significativo de seguidores. Na década de 1920, parte substantiva do repertório do cancionário regional brasileiro foi legitimada a partir do trabalho de algumas dessas estrelas que se acompanhavam ou eram acompanhadas ao violão.

Figura 9 – “Sob um Pecegueiro”, de Paulo Setúbal e Mello Dias. “Canção do repertório da Senhorita Ivonne Daumerie”, bailarina, cantora e mais uma mulher que esteve na linha de frente do modernismo brasileiro.



Fonte: O Violão (1928, p. 24).

Como consequência da franca disseminação do violão entre senhoras e senhoritas que respiravam os novos ares modernistas, cresce o repertório diretamente identificado

com suas produções artísticas, fosse ele composto por interpretações, transcrições ou originais. O fazer musical das mulheres, portanto, finalmente encontrava as condições de possibilidade mínimas para escapar dos ambientes privados, mas ainda eram necessários meios impressos de divulgação para que essa produção alcançasse um público maior. Enquanto o mercado editorial de partituras permanecia praticamente restrito às obras masculinas (fato especialmente gritante no caso do violão brasileiro), os jornais e revistas cariocas do início do século XX, timidamente, passaram a se configurar no espaço possível de divulgação dessas obras originais e transcritas.

Na década de 1920, dois importantes veículos se tornam receptáculos de partituras produzidas para solos ou acompanhamentos de violão: a revista *O Violão*, que publicou 10 números entre dezembro de 1928 e novembro/dezembro de 1929; e o jornal *Correio da Manhã*, que, a partir de 1926, deu vida em suas edições dominicais a uma coluna batizada de “O que é nosso”, cujo objetivo era ensejar o “ressurgimento da canção nacional” (CORREIO DA MANHÃ, 1926a, p. 11), propósito que colocaria o violão ainda mais ao centro do movimento de valorização dos caracteres próprios da música brasileira, fato que se constata não somente pelos personagens pautados e partituras publicadas, mas também pela farta produção literária e iconográfica que fazia alusão direta aos aspectos telúricos evocados pelo instrumento.

Figura 10 - Gravura publicada na seção “O que é nosso”, do *Correio da Manhã*, em 26 de setembro de 1926.



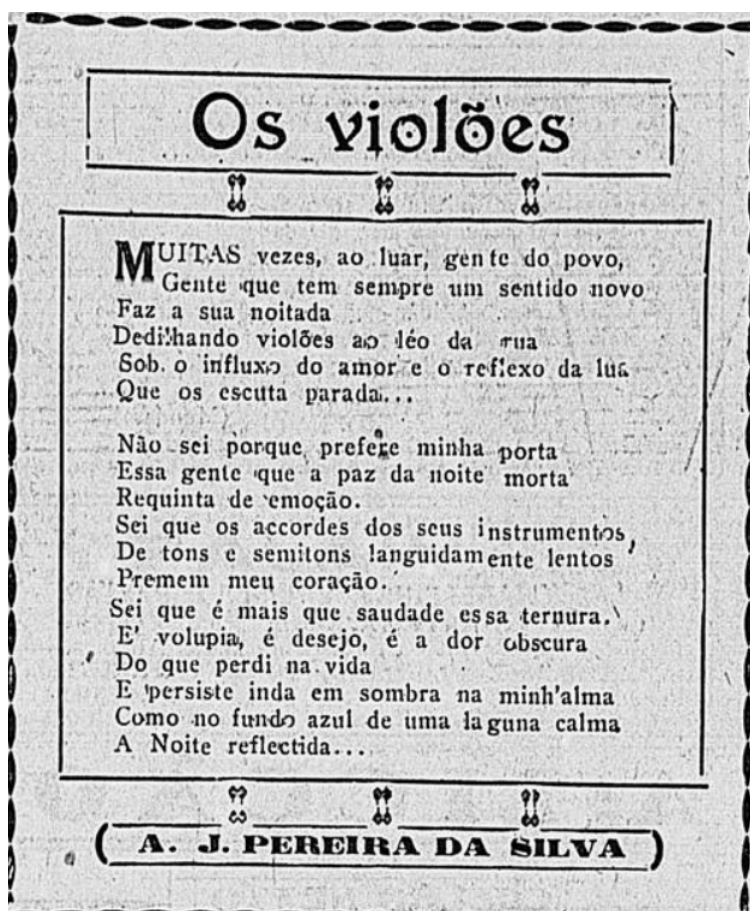
Fonte: *Correio da Manhã* (1926a, p. 11).

Figura 11 - Gravura publicada na seção "O que é nosso", do Correio da Manhã, em 26 de setembro de 1926.



Fonte: Correio da Manhã (1926a, p. 11).

Figura 12 - "Os Violões", de A. J. Pereira da Silva, poesia publicada na seção "O que é nosso" em setembro de 1926.



Fonte: Correio da Manhã (1926a, p. 11).

A seção "O que é nosso" passou a ser publicada no *Correio da Manhã* a partir de 12 de setembro de 1926, dividindo as páginas do Suplemento do jornal com colunas sobre literatura (publicação de contos, poesias, crônicas, capítulos de romances, cartas etc.), cinema ("No Mundo da Tela"), vida cotidiana das mulheres ("Assumptos Femininos", que tratava sobretudo de moda), crianças ("Página Infantil"), esportes (com as crônicas e reportagens sobre os acontecimentos esportivos mais importantes da semana), jogos de entretenimento (palavras cruzadas, xadrez, enigmas etc.), além de anúncios diversos. O violão, portanto, mostrava a sua força na pauta de costumes da sociedade carioca, revelando que a sua condição de acompanhador de canções havia penetrado no cotidiano da cidade em todas as camadas sociais.

Mais uma vez, uma decisiva figura para a história do violão brasileiro esteve no cerne desse movimento: Catullo da Paixão Cearense (1863-1946). O mesmo que encabeçara, em julho de 1908, o emblemático concerto no Instituto Nacional de Música (com participações de Quincas Laranjeiras, Alfredo Imenes e José Rebello da Silva) objetivando "moralizar" e naturalizar a presença da modinha e do violão nos espaços oficiais do ensino de música, agora se tornaria o principal artífice e avalizador de uma seção própria para o instrumento e o cancionero brasileiro nas páginas do *Correio da Manhã*.

Além de capitalizar o prestígio conquistado em décadas de contínua atuação sociocultural (suas iniciativas artísticas foram amplamente cobertas e louvadas pela imprensa carioca desde fins do século XIX), Catullo já publicava regularmente suas poesias como colaborador do jornal antes mesmo de a seção "O que é nosso" ser inaugurada, sempre corroborando a vinculação do violão aos caracteres telúricos de nossa música. Associada aos novos ares modernistas, a atuação percuciente do poeta ajudou a adubar o terreno para o significativo arranque dado à temática ao longo da década de 1920.

Figura 13 - Gravura de Catullo da Paixão Cearense, publicada no *Correio da Manhã* em 5 de setembro de 1926, pouco antes da criação da coluna "O que é nosso".



Fonte: *Correio da Manhã* (1926a, p. 11).

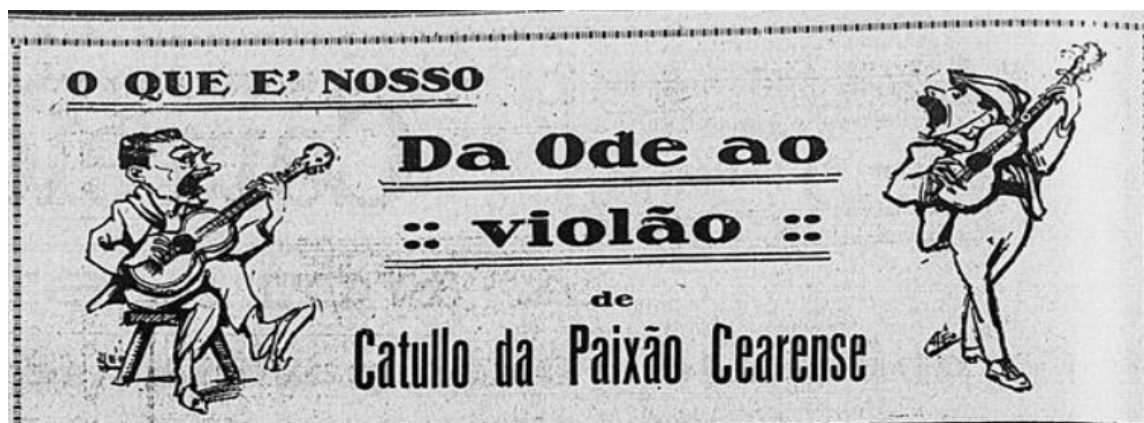
Figura 14 - Excerto da poesia "Trovas de Aldeia", de Catullo da Paixão Cearense, publicada no Correio da Manhã em 5 de setembro de 1926, pouco antes da criação da coluna "O que é nosso".



Fonte: Correio da Manhã (1926a, p. 11).

Não será fortuitamente, portanto, que a menção nominal inaugural da expressão "O que é nosso" no jornal tenha trazido, literal e simbolicamente, a digital impressa de Catullo. Em 12 de setembro de 1926, o marcante título – que representaria como nenhum outro essa tentativa de ressignificar os valores próprios de nossa música – apareceu pela primeira vez nas páginas do *Correio da Manhã*. E a poesia escolhida por Catullo para ilustrá-lo – "Da Ode ao Violão" – não poderia ser mais indicadora da posição central que o instrumento ocupava no bojo do movimento.

Figura 15 - Cabeçalho da coluna "O que é nosso", com a poesia "Da Ode ao violão", de Catullo da Paixão Cearense.



Fonte: Correio da Manhã (1926c, p. 10).

MEU violão, se te escuto as harmonias,
na atenção do silencio, em noite bela
numa eclosão de lagrimas sonoras,
me levantando do leito... abro a janella.

E, no emtanto, oh violão, dos grêmios nobres
como um paria infeliz, foste enxotado!
lá não tinhas acesso... eras maldito,
cobarde e injustamente conspurcado.

Teu delicto qual foi? Que mal fizeste?
Nenhum. Teu grande mal, teu grande crime
vem da escoria plebéa... Mas, silencio,
pois que um anjo da terra te redime.

A nobreza, por fim, rendeu-se! Exulta!
Pódes alçar teus hymnos de victoria,
que bem sabes qual foi o anjo, o archanjo
que te fez ascender ao céu da gloria.

Hoje, nas grandes salas, quantas vezes,
contrafeito, me tens acompanhado,
e, entre vibrantes palmas, que eu conquisto,
quantas vezes me tens apunhalado.

.....
A moda brasileira sã, correcta,
na voz do menestrel apaixonada,
vale mais, se gottejam nestas cordas,
[que] os brilhantes da noite emperolada. [...]

Alçando-se ao posto de “um anjo da terra” que redimiou o violão e o fez ascender aos círculos das grandes salas e nobres agremiações, Catullo mais uma vez se empenhava para cristalizar uma narrativa que permitisse a circulação irrestrita do instrumento em determinados espaços socioculturais, distanciando-o (e distanciando-se) da “escória plebeia” que, no senso comum da elite econômica, conferia ao violão o estigma de objeto de malandros, desordeiros e até criminosos. De acordo com Marcia Taborda (2004, p. 126), o intuito era o de “preservar e resguardar seu ofício de trovador da possível identificação com a música dos boêmios de esquina”, o que o levou a distinguir dois grupos de trovadores e/ou tocadores: *serenateiros* x *seresteiros*. Citando Carlos Maul (1971, p. 119), a pesquisadora destaca que o grupo de *serenateiros* nominado e integrado pelo poeta era formado por

[...] funcionários públicos, homens com família constituída, de reputação ilibada, e muitos deles com diplomas do Instituto Nacional de Música. Para distingui-los dos capadócios, o poeta chamava-os "serenateiros" e não seresteiros, apelido que deixava aos trovadores vadios sem categoria social definida. (MAUL *apud* TABORDA, 2004, p. 126).

Estratégia refinada ou apenas outra face do preconceito?

Embora hoje possamos vislumbrar parte das ideias de Catullo como datadas, esse foi o caminho possível encontrado pelo poeta e seu grupo para adentrar nos salões cariocas e tornar as matrizes culturais populares mais palatáveis aos costumes conservadores de parte da elite econômica. Da maneira de vestir-se, portar-se e comunicar-se, passando pelo *status* social de seus integrantes e pela natureza dos ambientes frequentados até a iniciativa de escrever o repertório dentro dos códigos musicais ensinados nos conservatórios (ou seja, em partituras), o que se observa é uma sequência de ações que buscavam legitimar a presença do violão e de determinado repertório nos espaços de ensino, cultura e lazer da parcela mais rica da sociedade.

E esse intento foi plenamente alcançado, conforme demonstra a matéria do *Correio da Manhã* que cobriu, em dezembro de 1926, a apresentação de Catullo da Paixão Cearense, João Pernambuco e Patrício Teixeira em um Theatro Lyrico completamente lotado de senhoras e senhores, cavalheiros e senhoritas da "nata" social carioca. Intitulado de "Noite Brasileira", o evento foi ilustrado no jornal com uma foto cujo título proclamava "A Consagração d'O que é Nosso".

Figura 16 - Casa lotada na "Noite Brasileira" do Theatro Lyrico, em dezembro de 1926.



Fonte: Correio da Manhã (1926e, p. 11).

Na legenda, um entusiasmo não menos radiante:

A NOITE BRASILEIRA pelo trio famoso Catullo-João Pernambuco e Patrício [Teixeira], com o concurso de Nelson, um dos nossos reis do cavaquinho, constituiu um acontecimento, como prova com eloquência a photographia que estampamos, tirada durante o espetáculo notável, que encheu completamente o theatro Lyrico. (CORREIO DA MANHÃ, 1926e, p. 11).

Não surpreende, portanto, que na primeira edição de “O que é nosso” a reproduzir partituras, Catullo tenha escolhido – apenas uma semana depois de publicar a sua “Ode ao Violão” – outro poema de teor ufanista para ilustrar a página e louvar os aspectos típicos da nossa música: “Ode à Modinha Brasileira”, no qual defende a superioridade do gênero brasileiro em comparação às canções francesas e italianas.

ODE À MODINHA BRASILEIRA

NÃO! Não há como tu, dengosa e bela,
suspirada na trova mais singela,
mais simples, mais fagueira!
não há canção franceza ou italizana
que se compare a ti, oh soberana
modinha brasileira.

Entre todos os cantos importados,
cujos versos são mal pronunciados,
tu nos tiras a palma,
porque os versos, com que nós te cantamos,
são incultos, mas nós os burilamos
com o buril de nossa alma.

Uma orchestra nos varios sons vibrando,
manda a nossa alma para Deus se alando,
radiante e vaidosa,
mas tu, ao meu violão acompanhada,
de um mimoso suspiro entrecortada,
és muito mais saudosa.

.....

[...]

(CORREIO DA MANHÃ, 1926d, p. 9).

Na mesma edição em que esse poema foi publicado, o articulista da seção “O que é nosso”, citando o médico e poeta baiano Egas Moniz Barreto de Aragão (1870-1924),

ratifica a posição simbólica de Catullo como “estilizador” da modinha e do violão brasileiro, considerando que esse fora “o seu maior título de glória”.

Cabe a Catullo da Paixão a glória de haver estylisado a modinha. Como escreveu o fr. Egas Moniz Barreto de Aragão (Péthion de Vilar) que foi uma das mais bellas mentalidades do Brasil, Catullo “transformou o acompanhamento, dando-lhe modulações imprevistas, metrificou com uma polyphormia de rythmos arrebatadores; descobriu sugestivos *let-motive* [*leitmotiv*], há muito em latência no coração popular; entrou os salões e obteve calorosos applausos, revelando, desta arte a verdadeira beleza do violão brasileiro, nelles enthronizando de novo, a nossa modinha, lamentavelmente ochlocratizada pelas espeluncas. É esse o seu maior titulo de gloria, não há [como] negál-o...”. (CORREIO DA MANHÃ, 1926d, p. 9).

Mas e as presenças femininas dentro desse movimento? Como expressei antes, os novos ares modernistas permitiram tanto o surgimento de mulheres empenhadas em ressignificar os papéis socioculturais que cumpriam (o que incluía projetar suas produções artísticas para além dos espaços domésticos) quanto uma valorização dos aspectos tomados como característicos da música brasileira, o que acabou reconfigurando parte da imagem simbólica negativa atrelada ao violão e aos gêneros musicais populares, manifestações artísticas que passaram a ser aceitas no *establishment* sociocultural, ainda que dentro de certas condições.

Paralelamente, houve um grande consumo e difusão do repertório produzido nas indústrias fonográficas e do rádio, nichos de mercado nos quais o violão e a música regional haviam adentrado com significativa força. A combinação desses fatores instigou uma explosão de mulheres praticantes do instrumento, o que se observa no testemunho de Patrício Teixeira (1893-1972), cantor e violonista carioca de grande sucesso e considerado pela coluna como aquele que iria “puxar este cordão de propaganda da canção nacional” em entrevista cedida à seção “O que é nosso”:

[Patrício] A ideia do “Correio da Manhã” é genial e há de forçosamente produzir os seus frutos. Posso falar de cadeira, pois sei o interesse que tenho despertado aos ouvintes do Radio Club que me honram com os seus applausos e carinhosas lembranças. E sabes v. quantos discípulos tenho na fina flór da sociedade carioca? Quarenta!

[Redação] Upa!

[Patrício] [...] senhoritas, senhoras elegantes que dedilham admiravelmente o violão e entoam melodias e canções sertanejas com graça e perfeição, digas de ser ouvidas. O violão, meu caro, está estylizado; antigamente era só o acompanhamento; hoje elle é música, a valer. [...]

[Redação] Patrício ia terminar a frase quando o chamaram ao telefone, e voltou apressado:

[Patrício] Diabo! Que já tinha esquecido do convite... Vou cantar em casa de uma discípula em Copacabana.

[Redação] E assim tivemos que interromper nossa palestra com o popularíssimo cantor. (CORREIO DA MANHÃ, 1926d, p. 10).

Patrício sugere que – somente ele – ensinava 40 senhoras e senhoritas elegantes da “fina flor” da sociedade carioca, em mais um indicativo de que as mulheres começa-

vam a sair da posição quase unívoca de “musas inspiradoras” dos personagens masculinos para também ocupar o espaço social de criar, recriar e interpretar obras do repertório do violão. Não que isso não ocorresse antes, mas o *status quo* imposto (por meio de formações educacionais, culturais e sociais distintas) dificilmente permitia que essas produções escapassem dos ambientes privados.

Esse deslocamento da relação das mulheres com o violão se deu também em nível imagético. Ao analisarmos as gravuras que ilustram o já citado poema “Ode à Modinha Brasileira”, de Catullo, observa-se que a coluna “O que é nosso” capta, logo em suas primeiras edições, essa paulatina mudança de paradigma, retirando a mulher da clássica condição de musa e passando a representá-la, ao lado da figura do trovador, também com um instrumento em mãos, em posição elegante, lendo partituras e reproduzindo os estereótipos físicos típicos de uma senhorita de família burguesa e abastada (branca, cabelos lisos e bem cortados na altura do pescoço, bem vestida e calçada, sentada em um móvel de luxo que se contrapõe ao assento mais simples do *serenateiro*). Dois anos depois, essa seria a base da imagem simbólica atrelada à mulher amplamente reproduzida nas páginas da revista *O Violão*.

Figura 17 - Gravura que ilustra “Ode à Modinha Brasileira”, de Catullo da Paixão Cearense, publicado na coluna “O que é nosso” em 19 de setembro de 1926.



Fonte: Correio da Manhã (1926d, p. 9).

Figura 18 - Gravura que ilustra “Ode à Modinha Brasileira”, de Catullo da Paixão Cearense, publicado na coluna “O que é nosso” em 19 de setembro de 1926.



Fonte: Correio da Manhã (1926d, p. 9).

Essa representação imagética da mulher empunhando o violão logo ganharia contornos reais nas páginas de “O que é nosso”. Em 28 de novembro de 1926, Ivonne Daumarie, bailarina completamente engajada nos ideários modernistas (inclusive com participação na Semana de Arte Moderna de 1922), ilustra a coluna em foto cujo título a batiza de “Rainha do Violão”. Também cantora e violonista, Daumarie havia arrebatado plateias com seu repertório (original ou interpretado), chegando a gravar pela Odeon ainda na década de 1920 e sendo mencionada na revista *O Violão* como “a intérprete consagrada das nossas canções” (1929a, p. 27).

Figura 19 – Foto de Ivonne Daumarie publicada em 1926.



Fonte: Correio da Manhã (1926f, p. 14).

Figura 20 – Foto de Ivonne Daumarie publicada em 1929.



Fonte: O Violão (1929a, p. 27).

Ao isolarmos a gravura e a foto publicadas no jornal *Correio da Manhã*, constatamos que as imagens praticamente são espelhadas, reiterando que a mudança de paradigma da relação da mulher com o violão teve, de fato, uma dimensão semiótica. Pouco a pouco, a sociedade passava a compreender as mulheres para além da condição restrita de “musas inspiradoras”.

Figura 21 – Mulher com um instrumento.



Fonte: Correio da Manhã (1926d, p. 9).

Figura 22 – Comparação com a figura 21, foto de Ivonne Daumerie com o violão.



Fonte: Correio da Manhã (1926f, p. 14).

Ivonne Daumarie não foi a única a ser representada de tal modo na seção “O que é Nosso”. Sua pequena xará, Yvonne Rebello,⁴ também foi captada em pose similar. Filha de José Rebello da Silva (1884-1951), um dos personagens mais importantes do violão do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX (cidade na qual se radicou desde jovem), a “menina do violãozinho” crescera em um contexto sociocultural diferente daquele de sua homônima. José Cavaquinho, seu pai, era negro e trabalhou como contínuo no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico,⁵ o que indica que, nas mãos das mulheres, o violão também começava a transitar em (e entre) distintas camadas sociais.

UMA VIOLONISTA EXÍMIA

Ivonne Rebello, filha do sr. José Rebello e d. Virginia Rebello; - a menina do violãozinho, é uma artista que se tem feito aplaudir em muitas audições, nos mais elegantes salões da nossa sociedade, toca como gente grande, ou melhor. (CORREIO DA MANHÃ, 1926g, p. 13).

4 Sobre a importância de Yvonne na trajetória do violão carioca e sua relação com personagens capitais de nossa música (como Radamés Gnattali), conferir Lima (2000).

5 “[Villa-Lobos] não tardou a aprender um pouco de capoeiragem e se divertia a apanhar preás com um rapaz muito hábil, o futuro Zé do Cavaquinho, figura representativa dos chorões cariocas. Curioso e sentimental é revelar que o mesmo Zé do Cavaquinho, companheiro de 45 anos de lutas, foi depois funcionário do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, organizado e dirigido por Villa-Lobos” (MARIZ, 2005, p.43).

Figura 23 – Yvonne Rebello, “a menina do violãozinho”. Republicada em fevereiro de 1927, a foto foi originalmente veiculada no jornal em agosto de 1926.



Fonte: Correio da Manhã (1927a, p. 9).

É um dado óbvio reiterar que as mulheres sempre tiveram as mesmas capacidades intelectuais e criativas que os homens, mas, no Brasil do início do século XX, havia um lastro de quatro séculos de apagamento que precisava ser enfrentado, o que tornava (e ainda torna) o processo de revelar as suas produções artísticas extremamente desigual. Diante disso, essa nova configuração imagética demorou a alcançar também as obras enviadas e/ou selecionadas para publicação. Apenas em 6 de novembro de 1927, quase um ano e dois meses após a sua criação, a seção “O que é nosso” ilustraria suas páginas com a criação de uma mulher: “Neusa”, para piano, de Marieta Vianna.⁶ Ainda assim, não era propriamente uma produção “nacional”, mas uma “imitação de *charleston*”, dança importada dos Estados Unidos em meados da década de 1920, após a Primeira Guerra Mundial, juntamente com o jazz e outros gêneros e subgêneros norte-americanos recém-consolidados. Curiosamente, um dos propósitos iniciais de “O que é nosso” foi justamente o de contrapor – a partir de produções que valorizassem os caracteres nacionais – a franca expansão da música estadunidense na cultura brasileira.

⁶ A primeira seção a publicar partituras, em 19 de setembro de 1926, pode levar a crer que a produção de uma mulher inaugurou as fileiras musicais de “O que é nosso”, já que, na ocasião, o jornal apresenta ao público duas peças: “A Casinha da Colina”, de Luiz Peixoto e Pedro Sá Pereira; e “Tristezas do Jeca”, supostamente com letra e música de Angelina de Oliveira. Contudo, na edição seguinte, o jornal retificou a autoria, indicando que, na verdade, tratava-se de um homem: “Tristezas do Jeca - o autor da letra e musica chama-se Angelino de Oliveira” (CORREIO DA MANHÃ, 1927a, p. 11).

Figura 24 – “Neusa” (Marieta Vianna), para piano, publicada na seção “O que é nosso” em novembro de 1927.



Fonte: Correio da Manhã (1927b, p. 19).

[Antes havia] Um verdadeiro delírio pela nossa modinha.

E hoje?

Que dolorosa transformação!

Nas festas ouve-se apenas o barulhento jazz, o amalucado conjunto. Os pares descrevem arabescos com os pés. É o “charleston”, é o estrangeirismo quem domina. Ninguém quer saber de modinhas e se por acaso, numa festa aparece uma pessoa em cuja alma inda existem ressaibos de sentimentalismo, canta-se uma modinha, mas entre um barulho infernal e o contraste logo se verifica.

Uma senhorita acerca-se do cantor, quando este ainda está no meio da modinha (vejam bem, no meio da modinha!) e observa insensata:

– Ó moço, canta esta só que a gente quer dançar.

Isto é, quando não pede que pare imediatamente.

Às vezes, o desamor pela nossa modinha chega ao cumulo de alguém estar cantando e pares saírem dançando, aproveitando assim a musica da modinha.

É horrível! (CORREIO DA MANHÃ, 1929d, p. 10).

Especificamente em relação ao violão, alguns dos principais violonistas atuantes no Brasil da década de 1920 tiveram peças publicadas no *Correio da Manhã* (entre eles João Pernambuco, Américo Jacomino, Melchior Cortez e Catullo da Paixão Cearense), mas logo uma figura decisiva do instrumento se converteria no principal colaborador da coluna: Joaquim Francisco dos Santos. Em 28 de novembro de 1926, pouco mais de dois meses depois da criação da seção “O que é nosso”, o jornal publicou “Oração”, parceria de Cardoso de Menezes (música) e Zeca Ivo (letra), em arranjo para canto e violão

concebido por Quincas. A seguinte nota editorial acompanhou a partitura:

Joaquim dos Santos é o mestre consagrado a que todos os cultores do violão rendem suas homenagens. Quasi toda essa geração que ahi está aprendeu com elle e a reconhece como mestre dos mestres. É o “Quincas Laranjeiras”, como o tratam em familiaridade. Prestando sua valiosa collaboração a esta secção, o exímio violonista escreveu uma série de acompanhamentos para violão, de grande interesse para os que se dedicam a esse instrumento. Para começar publicamos hoje o arranjo feito pelo festejado mestre para a linda canção de Cardoso de Menezes, “Oração”, letra de Zéca Ivo. (CORREIO DA MANHÃ, 1926f, p. 13).

Figura 25 – Primeiro arranjo de Quincas Laranjeiras para canto e violão publicado em “O que é nosso”, parte do suplemento dominical do jornal Correio da Manhã.



Fonte: Correio da Manhã (1926f, p. 13).

Esse seria o primeiro de uma série de nove arranjos para canto e violão de Quincas Laranjeiras publicados pelo jornal (material que vamos esmiuçar em estudo específico), que não se limitou a veicular suas produções, mas também deu notícias frequentes de suas atividades e ofereceu dados biográficos inéditos aos seus leitores(as), chegando inclusive a publicar, em dezembro de 1926, uma foto do violonista em perfil americano.

Figura 26 – Retrato de Quincas Laranjeiras publicado na seção “O que é nosso”, do jornal Correio da Manhã.



Fonte: Correio da Manhã (1926e, p. 11).

Na seção “O que é nosso”, Quincas foi seguidamente referenciado pelos redatores e seus pares como o “mestre do violão”, aquele que há muito havia alcançado o patamar de violonista “mais respeitado”. É o que se depreende do saboroso relato de Patrício Teixeira, pelo qual também podemos imaginar como funcionavam, nos tempos idos, os curiosos eventos chamados de “escaldados”.

[Redator] Falamos do passado. Patrício sorri. Quanta recordação saudosa.

[Patrício] Bom tempo. Havia uma famosa “república”, onde os cantadores iam buscar, ou rasgar, os seus diplomas; nella imperavam Mirandella e João Pernambuco, e o Donga. Cantar e ser aplaudido na “república” era uma glória. Saudosos tempos de João de Barros, o Cadete, o Nhozinho, o sempre lembrado Mario Pinheiro. Todos os sabbados uma casa da melhor sociedade abria as suas portas para nos receber, e lá ia “o bando” em serenata pelas ruas, alegre e disciplinado. À porta da casa, era recebido pelas pessoas da família e convidados, com palmas e flores. Às tantas da madrugada, quando o pessoal preparava a retirada, o amphytrião barrava a saída, e a festa prosseguia até o dia seguinte à hora do almoço. Chamava-se a isso um “escaldado”.

Emendar a noite com o dia, encerrando a festa com um almoço suculento. Afamadas eram naquelle tempo as casas de Alfredo Rocha Vianna, funcçãoário aposentado dos Telegraphos, em Catumby, bom flautista, donde saiu muito músico de valor; e do velho Silva, também funcçãoário aposentado da Estrada de Ferro, em Villa Isabel, onde se reunia a flôr dos cantadores. Entre os mestres famosos destacavam-se Joaquim Santos (*Quincas Laranjeiras*), o violão mais respeitável da época, [e] Rogério Guimarães, o violonista canhoto. (CORREIO DA MANHÃ, 1926d, p. 10).

Somado ao novo contexto sociocultural, tamanho respeito também se notava pelo significativo número de suas alunas de violão. Na década de 1920, alguns personagens se destacaram pela polpuda quantidade de discípulas: Patrício Teixeira chegou a ter quarenta simultaneamente; Olga Prager Coelho foi outra que atendia às dezenas; Melchior Cortez frequentemente teve registros publicados de seu grande efetivo de estudantes; Oswaldo Soares e João Pereira, *idem*. Além deles(a), praticamente todos os principais violonistas do período mantiveram regularmente um bom número de alunas, dentre eles João Pernambuco, Josué de Barros, Gustavo Ribeiro, Antonio Rebello etc. São dados que ratificam o quanto a disseminação do instrumento entre mulheres foi um fenômeno sociocultural amplo e com múltiplas(os) protagonistas.

Figura 27 – “A professora senhorita Olga Prager entre as suas alumnas posando para a nossa revista. São, da esquerda para a direita, as senhoritas: Zizinha Lemos, Maria de Lourdes Sá Guichard, Olga Prager, Altair Coelho da Rocha e Concheta Romano”.



Fonte: O Violão (1929b, p. 22).

Figura 28 – Alunas da Academia Brasileira de Violão, de Melchior Cortez.



Fonte: Fon Fon (1927, p. 72).

Logo em seu número inaugural, a seção "O que é nosso" revela que Quincas estava atento às mudanças e aos embates culturais de seu tempo, somando-se ao "movimento patriótico do ressurgimento da canção nacional" e oferecendo às e aos praticantes,

sobretudo as(os) iniciantes, “o auxílio de seus conhecimentos técnicos” (CORREIO DA MANHÃ, 1926c, p. 11). Parte desse “auxílio” era justamente escrever o acompanhamento das melodias nacionais que ilustravam o suplemento do *Correio da Manhã*. Pelos contextos expostos, pode-se deduzir que parcela considerável desse público-alvo era constituída justamente de mulheres que passaram a estudar violão. Não é de se espantar, por isso, que fotos de algumas das alunas de Quincas tenham reiteradamente estampado, em 1929, as páginas da revista *O Violão*:

Figura 29 – “ALMERINDA CAMPOS, distinta alumna do Professor Joaquim dos Santos”.



Fonte: *O Violão* (1929c, p. 13).

Figura 30 – “Senhorita Thereza Alves, discípula do Prof. Joaquim dos Santos”.



Fonte: *O Violão* (1929d, p. 20).

Figura 31 – “Sen. J. Mendes, distinctíssima alumna do nosso querido mestre Joaquim dos Santos, em pose especial para O Violão. Possuidora de sólidos conhecimentos musicas ao lado de uma technica já apreciável [...]. Não nos enganaremos, certamente, pressentindo o seu brilhante triumpho”.



Fonte: O Violão (1929d, p. 7).

Com o aumento exponencial de praticantes, cresce também o número de mulheres que, além de interpretar, também passaram a produzir repertório (original ou transcrito) vinculado ao movimento de “ressurgimento da canção nacional” (CORREIO DA MANHÃ, 1926i, p. 13). Esse fenômeno é captado nas últimas edições da revista *O Violão*, veiculadas durante o segundo semestre de 1929, quando finalmente o magazine passa a publicar transcrições concebidas por mulheres. Tudo começou a partir de uma missiva de Célia Borges enviada ao diretor de *O Violão*, B. Dantas de Souza Pombo, corajosa iniciativa que quebrou a hegemonia de trabalhos masculinos publicados pela revista.

Sr. Director do “O Violão”

Leitora assídua da vossa optima revista, trago hoje às vossas mãos, um arranjo meu da canção “Lua Branca”, transcripta para canto pelo maestro J. Octaviano. Procurei caprichosamente, (apesar dos meus poucos conhecimentos musicas) servir-me apenas das notas e accordes que se acham na musica de piano, não se encontrando, pois, nesse arranjo um só enfeite meu.

Estando elle ao vosso agrado, servirá para mim de estímulo se for publical-o na vossa revista. Se por qualquer motivo elle não puder ser publicado, submeter-me-ei de boa vontade a vossa decisão.⁷

Certa de ser attendida subscrevo-me reconhecida.

Celia Borges

(O VIOLÃO, 1929e, p. 20).

⁷ Esse último parágrafo sofreu ligeiras modificações buscando recuperar o que parece ser o argumento original da autora, uma vez que provavelmente houve uma ausência ou troca de ordem (não intencionais) das palavras e pontuações quando a redação da revista transcreveu a carta para publicação. No trecho original, a passagem fica confusa: “Estando elle ao vosso agrado, peço servirá para mim de estímulo. Si por publical-o na vossa revista, o que qualquer motivo elle não puder ser publicado, submeter-me-ei de boa vontade a vossa decisão”.

Atendendo à reivindicação da violonista, a cuidadosa transcrição – de irretocável caligrafia e, segundo a própria autora, respeitando “as notas e acordes” da versão original para piano –, foi publicada ainda na mesma edição da revista:

Figura 32 – “Lua Branca”, “Transcripta para canto por J. Octaviano. / Arranjo para violão de Celia Borges”.

Fonte: O Violão (1929e, p. 20).

Na edição seguinte, o diretor Souza Pombo escreve um artigo intitulado “Bom Signal”, indicando que a transcrição inaugural de Celia Borges tinha sido o estopim não somente para que outras mulheres publicassem suas produções, mas também para que a própria revista reconhecesse nisso um importante papel a ser cumprido.

Não nos enganávamos quando sentíamos a necessidade da publicação dessa revista.

Do nosso esforço são testemunhas as inúmeras pessoas que nos lêem.

A revista vai servindo aos seus fins religiosamente. O concurso espontâneo e útil que nos vem oferecendo diariamente, dos nossos rapazes e principalmente das nossas senhoritas, que se dedicam ao violão tem sido um grande factor de nossa victoria.

Publicámos no numero passado uma intelligente collaboração da Senhorita Ce-

lia Borges, neste numero outra collaboradora nova surge, não menos intelligente, a Senhorita Maria Luiza Galdo e, para o próximo, já temos uma adaptação de canto e acompanhamento em violão da Senhorita Olga Prager, a maravilhosa intérprete de canções que todos nós admiramos.

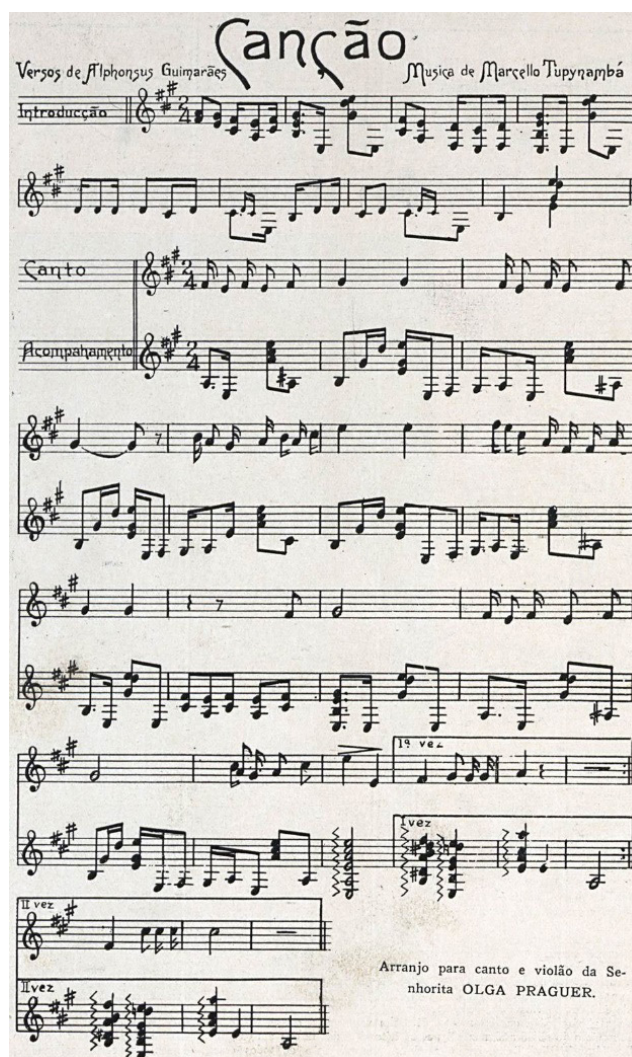
É por outro lado um esplendido signal do apuro com que se começa a estudar em nossa terra o instrumento que está fazendo, presentemente, as delicias de nossos salões elegantes. [...]

A revista rejubila-se com esse movimento que é toda a sua recompensa almejada e aqui estará para contribuir com o seu grão de areia. (O VIOLÃO, 1929d, p. 20).

Figura 33 – “Sorriso Falso” (Bahiano), com “arranjo para violão de Maria Luiza Galdo (Caçulita). Discípula do Prof. Joaquim dos Santos”.

Fonte: O Violão (1929d, p. 26).

Figura 34 – “Canção” (M. Tupynambá/A. Guimarães), em “arranjo para canto e violão da Senhorita OLGA PRAGUER”.



Fonte: O Violão (1929f, p. 18).

As duas transcrições prometidas por Souza Pombo foram efetivamente publicadas: a de Olga Prager Coelho na edição de outubro de 1929 (n. 9); a de Maria Luiza Galdo, um mês antes (n. 8), ocasião em que a revista também publica a carta de saudação e apresentação que a violonista endereçou à redação.

Prezado Sr. Dr. B. Dantas de Souza Pombo, M. D. Director de “O Violão”.
Enthusiasta, como sou, do nosso mavioso instrumento – o violão, não menos divino que o dos versos de Bilac, – sinto-me atraída, irresistivelmente, a participar de tudo quanto, por qualquer modo, lhe diga respeito.
Vem dahi o estar eu entre os que mais louvam a criação da magnifica revista, idéa sua tão de si mesma excellente que nenhum elogio lhe basta.
Era, sem duvida, urgente que a possuíssemos como órgão destinado não só a reunir as sympathias, já expressas, pelo soberbo instrumento, senão também a suscitar, nos espíritos ainda rebeldes a elle, a certeza de que nenhum outro póde interpretar, com mais vibração, com mais eloquencia e com mais virtuosidade, os pendores affectivos da alma humana.
A sua revista, meu caro senhor, tem contribuido decisivamente para convencer os leigos de que o violão não perde no confronto com os demais instrumentos,

quanto à execução da música desde a mais popular à mais clássica, de onde, é claro, a necessidade de trazê-lo aos centros apurados, distintos e finos da cultura artística de nosso povo. É isso, aliás, o que ressalta da *technica* doutrinária de *Tarrega*, tão brilhantemente transmittida aos estudiosos pela sua revista.

Esse esforço, que a sua iniciativa exige, coloca-o com o direito à estima de todos os que amam o maravilhoso instrumento, porque, de facto, sobreexcede à melhor expectativa a dedicação que essa iniciativa revela e o culto que nella se demonstra.

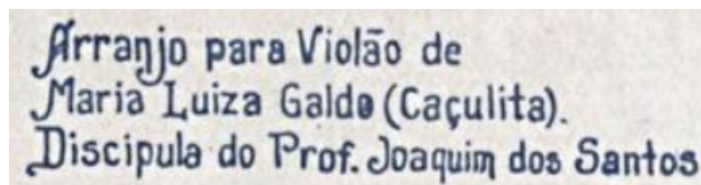
Apezar dos meus fracos conhecimentos, quiz levar alguma coisa de espontânea adesão a esse imenso esforço, e, por isso, lhe offereço um arranjo meu da musica de Cicero de Almeida – “Sorriso Falso”.

Não fiz mais do que aproveitar, do melhor modo que pude, o que encontrei feito na musica de piano; mas, ainda assim, deixo nesse modesto ensaio um testemunho de viva *sympathia*.

Crd^a. Obr^a.

Maria Luiza Galdo (O VIOLÃO, 1929d, p. 29).

Figura 35 – Cabeçalho do arranjo de Maria Luiza Galdo.



Fonte: O Violão (1929d, p. 26).

No cabeçalho da transcrição, Maria Luiza Galdo é apresentada como “discípula do Prof. Joaquim dos Santos”, o que reitera o papel importante que Quincas Laranjeiras desempenhou no ensino de violão para senhoras e senhoritas da sociedade carioca. Sua aluna “Caçulita” (algunha de Maria Luiza), aliás, foi a única mulher a publicar dois trabalhos na revista *O Violão*, já que a derradeira edição do magazine trouxe à luz o seu arranjo de “Caboquinha”, famosa canção regional do médico e compositor Joubert de Carvalho (1900-1977).

Figura 36 – “Caboquinha”, de Joubert de Carvalho, em arranjo para canto e violão de Maria Luiza Galdo.

Caboquinha

Joubert de Carvalho Canção Regional Arranjo par violão da S^{ta} Maria Luiza Galdo

Fonte: O Violão (1929g, p. 20).

Figura 37 – “Caboquinha”, de Joubert de Carvalho, em arranjo para canto e violão de Maria Luiza Galdo.

Eu conheçouma cabôca
Qui num oia para ninguem
Eu bem sei a causa disso:
É vregonha qui ella tem.

A cabôca do sertão
É dengosa e é faceira
Junto della dá vontade
De passá a vida inteira

Caboca, minha caboquinha
Teu beijo num é tão perfumado.
Porem, num sei... tem um geitinho
De deixá a gente intrapaído. } Bis

Fonte: O Violão (1929g, p. 21).

Nessa mesma edição da revista, a última, ainda seria publicada “Casinha da Ilha”, de Ricardo Azevedo, em arranjo para canto e violão de Mariazinha Soares, encerrando a contribuição feminina para a revista com cinco transcrições de quatro diferentes violonistas: Maria Luiza Galdo (2), Celia Borges (1), Olga Prager Coelho (1) e Mariazinha Soares (1).

Figura 38 – Cabeçalho e primeiros compassos de “Casinha da Ilha”, de Ricardo Azevedo, em arranjo para canto e violão de Mariasinha Soares.



Fonte: O Violão (1929g, p. 24).

Depois de dez edições e um ano ininterrupto de atividades (de dezembro de 1928 a dezembro de 1929), a revista *O Violão* fechou as portas justamente quando os arranjos concebidos por mulheres começavam a ganhar vulto no bojo de suas páginas. Dois anos depois, um novo magazine – *A Voz do Violão* – tentou resgatar parte dos intentos de sua falida antecessora (incluindo matérias sobre a técnica de Tárrega escritas por Homero Alvarez e uma ampla cobertura das estrelas do cancionero regional e dos astros do violão brasileiro), mas sua rápida existência – apenas três edições, publicadas respectivamente em fevereiro, março e abril de 1931 – não contemplou quaisquer produções (originais ou transcritas) concebidas por mulheres. Da produção exclusivamente masculina abrigada em *A Voz do Violão*, destacam-se os nomes de Alberto Baltar e Juan Rodriguez, entre os autores publicados para violão solo, e o de Quincas Laranjeiras, entre aqueles que contribuíram com arranjos para canto e violão.

Figura 39 – Arranjo para canto e violão de Quincas Laranjeiras publicado na primeira edição de *A Voz do Violão*.



Fonte: *A Voz do Violão* (1931b, p. 20).

Figura 40 – Arranjo para canto e violão de Quincas Laranjeiras publicado na primeira edição de A Voz do Violão.



Fonte: A Voz do Violão (1931c, p. 24).

Ao constatar o curto trajeto dessas duas revistas dedicadas ao violão, mais uma vez somos levados a encarar o fato que parece irremediavelmente marcar a história do instrumento no Brasil: o eterno jogo de fluxos e refluxos, idas e vindas, ações e recuos cujos empenhos descontínuos sempre se convertem em desafios extras (por vezes intransponíveis) para que o violão cumpra plenamente as diversas potências e riquezas de sua relação com a cultura e o povo brasileiros. E, dimensão não menos importante, para que as memórias em torno do objeto sejam preservadas. Em tons trágicos ou farsescos, a história vai se repetindo como o vai e vem de ondas que quase sempre levam o barco para o mesmo lugar: salvo raras exceções (geralmente motivadas por contextos específicos), personagens, contextos e práticas do violão são permanentemente obliterados, com suas existências soterradas, quando muito, em páginas de jornais ou revistas antigas que tiveram curta duração. A constatação é ainda mais cruel no caso das mulheres, o que nos impele à incontornável questão: o que teria acontecido nos números seguintes da revista *O Violão*, que encerrou as suas atividades justamente quando as violonistas começavam a ganhar espaço como autoras (sobretudo de transcrições) e concertistas? Foi o caso da violonista baiana Heddy Cajueiro, que estreou como concertista tocando um programa em três partes equiparado ao dos artistas estrangeiros que, naquele momento, circulavam no Brasil:

Figura 41 – “A illustre violonista bahiana senhorita Heddy Cajueiro, de cujo recital nos ocupamos na notícia ao lado”.

Uma apresentação

A senhorita Heddy Cajueiro é uma das patricias que mais se têm dedicado ao Violão, Na Bahia, sem os grandes recursos com os quaes contamos nós aqui no Rio, fez tal esforço que se tornou uma virtuose do instrumento e já se exhibiu na capital bahiana como concertista. O programma com o qual se apresentou ao publico da sua terra, e pelo qual se pode ajuizar do seu valor, foi o seguinte:

1.^a PARTE

HAYDN, Andante; SCHUBERT, Momento Musical; CHOPIN, Nocturno n. 2; CHOPIN, Preludios ns. 6 e 7.

2ª PARTE

TARREGA, Capricho A r a b e;
TARREGA, Maria; TARREGA,
Minueto; TARREGA, Preludio n. 5.

3ª PARTE

SCHERRER, Dansa Hungara; SINOPOLI, Milonga n. 3; NAZARETH, Brejeiro; VILLA-LOBOS, Chôros n. 1.



Fonte: O Violão (1929g, p. 23).

Considerações finais

A atuação professoral de Quincas Laranjeiras começou ainda em fins do século XIX, quando o músico passou a integrar grupos camerísticos e estudantinas que, no rol de suas atividades, contemplavam aulas do instrumento. Como violonista, Quincas atuou na orquestra de bandolins de João Couceiro, na Estudantina Euterpe e na Estudantina Arcas, espaços nos quais não somente conquistou a amizade e o respeito profissional de seus pares, mas também onde presumivelmente iniciou a sua carreira como professor de violão.

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, 1926a, p. 11).

A Estudantina Arcas atuou no Rio de Janeiro desde fins do século XIX (O PAIZ, 1896, p. 3), e, desde então, Quincas jamais deixou de ensinar violão. Além de receber alunos em sua própria residência, Laranjeiras também dava aulas a domicílio, um ser-

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

Figura 42 – Anúncio de professores de violão na revista *O Violão*.

Professores de Violão

Joaquim dos Santos Rua Nascimento Silva, 47 CASA CAVAQUINHO DE OURO Uruguayana, 137 — T. Norte 3291	Gustavo Ribeiro Recebe chamados á CASA CAVAQUINHO DE OURO Uruguayana, 137 — T. Norte 3291	Professor Josué de Barros Acceita alumnos S. Amaro, 12 — T. B. M. 1503
--	--	--

João Teixeira Guimarães (Pernambuco) CASA CAVAQUINHO DE OURO Uruguayana, 137 — T. Norte 3291	Curso Professor Oswaldo Soares RUA CEL. JOSÉ EUZEBIO, 13 São Paulo
---	---

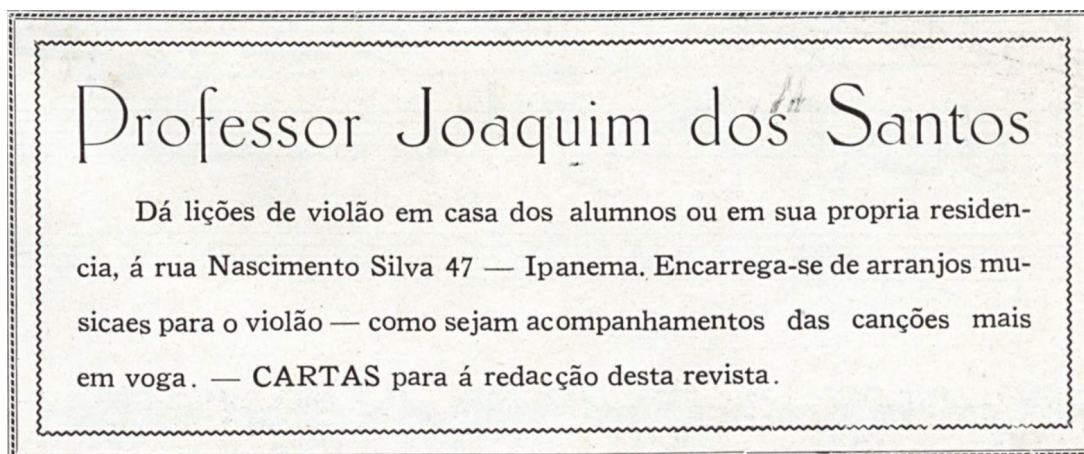
Fonte: *O Violão* (1929e, p. 27).

Os anúncios de professores publicados na revista *O Violão* reuniam um verdadeiro time de estrelas: Joaquim dos Santos, Gustavo Ribeiro, Josué de Barros, João Pernambuco e Oswaldo Soares, mas, mesmo entre eles, Quincas era tomado como a grande referência no ensino do violão. Não foi à toa que a própria revista e seus articulistas, sempre que arguidos, recomendavam os serviços de Quincas para quem desejava aprender ou se aperfeiçoar no instrumento, tomando-o recorrentemente como “a maior autoridade do nosso meio” (*O VIOLÃO*, 1929b, p. 3-5, 15; *O VIOLÃO*, 1929h, p. 20).

O presente artigo procurou evidenciar essa decisiva atuação pedagógica de Quincas em grupos socioculturais mais vinculados às matrizes culturais populares: chorões, sambistas, regionalistas, cantoras e cantores vinculados à indústria fonográfica e ao rádio, destacando a sua relação com Donga e as senhoras e senhoritas da sociedade carioca que se dedicavam ao repertório do cancionário brasileiro. De forma complementar, o texto tangenciou parte dos contextos e dinâmicas que giravam em torno do instrumento, apresentando um panorama que permite enxergar, ainda que de forma limitada, como a vida desses personagens se situa no tempo e no espaço. A partir desse esboço, por exemplo, pudemos perceber de que modos a relação das mulheres com

o violão sofre mudanças de paradigmas na década de 1920 e como Quincas se inseriu, por meio de seu trabalho como professor de violão, no projeto cultural que primava “pelo ressurgimento da canção nacional”.

Figura 43 – Anúncio do “Professor Joaquim dos Santos” na revista *O Violão*: “Dá lições de violão em casa dos alunos ou em sua própria residência, à rua Nascimento Silva 47 – Ipanema. Encarrega-se de arranjos musicais para o violão – como sejam acompanhamentos das canções mais em voga”. — CARTAS para a redação desta revista.



Fonte: *O Violão* (1929h, p. 27).

Com os dados que coligimos, foi possível traçar um mapa inicial dos lugares nos quais Joaquim Francisco dos Santos exerceu o ofício de professor de violão. Até se aposentar, o violonista trabalhou por quatro décadas no serviço fabril e no funcionalismo público em jornadas diárias que começavam muito cedo e terminavam ao final da tarde, corroborando o fato de que o violão ainda era uma ferramenta de trabalho cujo retorno financeiro se concentrava basicamente por meio de aulas particulares, geralmente utilizadas para complementar a renda obtida em outros empregos fixos. Embora sua atividade pedagógica fosse limitada (temporal e financeiramente) até 1925, ano em que se aposenta, os relatos sugerem que Quincas jamais deixou de ensinar em sua trajetória musical. Depois de aposentado, dedicou-se plenamente ao magistério por mais uma década, até seu falecimento, em 1935. Eis alguns dos espaços nos quais sabidamente atuou.

Quadro 1 – Espaços de atuação como professor: Joaquim Francisco dos Santos.

Lugar/ Atividade profissional	Endereço	Período de atuação
Estudantina Arcas (Professor de violão)	[?]	Décadas de 1890-1900 [?]
Aulas particulares em sua casa (Professor de violão)	Rua Nascimento Silva, 47, bairro de Ipanema, Rio de Janeiro	1925-1935; antes [?]
Casa Cavaquinho de Ouro (Professor de violão)	Rua Uruguaiana, 137, Centro, Rio de Janeiro	Década de 1920; antes e depois [?]

Casa Verdi (loja de música) (Professor de violão)	Rua [Coronel] Gomes Machado, Centro, Niterói	Década de 1920; antes e depois [?]
--	--	------------------------------------

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Mais do que ensinar, sua atuação descortinou caminhos para muitos de seus alunos e alunas. Em relação à publicação de partituras, por exemplo, Quincas foi o principal colaborador da revista *O Violão* (com 14 peças), mas cumpre ressaltar que, entre as mulheres, uma de suas alunas também foi a que mais contribuiu. Seguindo o exemplo de Celia Borges (primeira mulher a publicar), Maria Luíza Galdo, a “Caçulita”, publicou dois de seus arranjos nas últimas edições do magazine, reiterando a importância de Quincas como professor de senhoras e senhoritas da sociedade carioca.

Quadro 2 – Transcrições realizadas por mulheres publicadas na revista *O Violão*.

Transcritora	Título	Autoria	Edição	Observações
BORGES, Celia	Lua Branca	OCTAVIANO, J. [João Octaviano]	<i>O Violão</i> , n. 7, p. 20, jul. 1929.	Canto e violão. Intro. 1ª mulher a publicar na revista.
GALDO, Maria Luiza	Sorriso Falso	ALMEIDA, Cícero de (Bahiano)	<i>O Violão</i> , n. 8, p. 26, ago./set. 1929.	Canto e violão. Intro. “Discípula do Prof. Joaquim dos Santos”.
COELHO, Olga Prager	Canção	TUPYNAMBÁ, Marcelo; GUIMA-RÃES, Alphonsus	<i>O Violão</i> , n. 9, p. 18, out. 1929.	Canto e violão. Com introdução ao violão.
GALDO, Maria Luiza	Caboquinha (C. Regional)	CARVALHO, Joubert de	<i>O Violão</i> , n. 10, p. 20-21, nov./dez. 1929.	Canto e violão. Com introdução ao violão.
SOARES, Mariazinha	Casinha da Ilha	AZEVEDO, Ricardo	<i>O Violão</i> , n. 10, p. 24, nov./dez. 1929.	Canto e violão. Com introdução ao violão.

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

No ano em que celebramos 150 anos de seu nascimento, este artigo objetivou jogar luzes em algumas dinâmicas da atividade pedagógica de Quincas, mais uma dentre as múltiplas contribuições desse decisivo personagem para a trajetória do violão no Rio de Janeiro, propósito que esperamos que se multiplique por meio do empenho de outros estudos e autores(as).

Referências

A VOZ DO VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 5, fev. 1931a. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/?q=voz+do+viol%C3%A3o>. Acesso em: 15 maio 2023.

A VOZ DO VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 20, fev. 1931b. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/?q=voz+do+viol%C3%A3o>. Acesso em: 15 maio 2023.

A VOZ DO VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 24, fev. 1931c. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/?q=voz+do+viol%C3%A3o>. Acesso em: 15 maio 2023.

A VOZ DO VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 27-28, abr. 1931d.

AMARAL, Tarsila do. Mulher e violão. [19--]. Desenho, grafite sobre papel, 22 x 22 cm.

AMORIM, Humberto. O ensino de música nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1822). **Opus**, Campinas, v. 23, n. 3, p. 1-24, dez. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017c2303>. Acesso em: 15 maio 2023.

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

AMORIM; Humberto; MARTELLI, Paulo. O "avô do violão moderno": Quincas Laranjeiras e seu papel como mediador cultural. **Vórtex**, Curitiba, v. 11, n. 1, p. 1-30, abr. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/23179937.2023.11.1.7100>. Acesso em: 15 maio 2023.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, n. 9719, p. 11, 26 set. 1926a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%201926&pesq=&pagfis=27524. Acesso em: 16 maio 2023.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, n. 9701, p. 14, 5 set. 1926b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%201926&pesq=&pagfis=27230. Acesso em: 16 maio 2023.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, n. 9707, p. 10, 12 set. 1926c. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%201926&pesq=&pagfis=27328. Acesso em: 16 maio 2023.

CORREIO DA MANHÃ, O que é nosso, Rio de Janeiro, n. 9713, p. 9-10, 19 set. 1926d. Disponível

em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=27427. Acesso em: 16 maio 2023.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, n. 9785, p. 11, 12 dez. 1926e. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=28657. Acesso em: 16 maio 2023.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, n. 9773, p. 13-14, 28 nov. 1926f. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=28455. Acesso em: 16 maio 2023.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, n. 9677, p. 13, 8 ago. 1926g. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=28517. Acesso em: 16 maio 2023.

CORREIO DA MANHÃ, O que é nosso, Rio de Janeiro, n. 9725, p. 13, 3 out. 1926h. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=27641. Acesso em: 16 maio 2023.

CORREIO DA MANHÃ, O que é nosso, Rio de Janeiro, n. 9839, p. 9, 13 fev. de 1927a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=29541. Acesso em: 16 maio 2023.

CORREIO DA MANHÃ, O que é nosso, Rio de Janeiro, n. 10066, p. 19, 6 nov. 1927b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=32530. Acesso em: 16 maio 2023.

DONGA, 1889-1974. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 95, 2 set. 1974, Movimento, p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=123307&pagfis=2115>. Acesso em: 16 maio 2023.

FON FON, Rio de Janeiro, ano 21, n. 52, p. 72, 24 dez. 1927. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=63054>. Acesso em: 16 maio 2023.

GONÇALVES, Leandro Márcio. **O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da “Escola de Tárrega” entre 1916 e 1960**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/16400>. Acesso em: 16 maio 2023.

LEAL, José de Souza; BARBOSA, Artur Luiz. João Pernambuco, arte de um povo. Rio de Janeiro. Funarte, 1982.

LIMA, Luciano. Yvonne Rebello e Garoto: o violão na música de Radamés Gnattali antes da Tocata em Ritmo de Samba. **Vórtex**, Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1-30, dez. 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.5>. Acesso em 15 maio 2023.

LOURIVAL Montenegro e a sua actividade artistica. **A Voz do Violão**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 27-28, abr. 1931. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750271&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=61>[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750271&pasta=ano 193&pesq=&pagfis=60](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750271&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=60). Acesso em: 16 maio 2023.

MALFATTI, Anita. Valência. 1927. Pintura, óleo sobre tela, 106,5 x 106,5 cm.

MALFATTI, Anita. Mulher e violão. [19--]. Desenho, grafite sobre papel, 21 x 13 cm.

MARIZ, Vasco. Donga, Marco da História do Samba. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 7, n. 453, 1 abr. 1989. Cultura, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19890401-35003-nac-0066-cul-4-not>. Acesso em: 16 maio 2023.

MARIZ, Vasco. **Villa-Lobos**: o homem e a obra. 12. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música: Francisco Alves, 2005.

MAUL, Carlos. **Catullo**: sua vida, sua obra, seu romance. Rio de Janeiro: São José, 1971.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 24, dez. 1928. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750042&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=24>. Acesso em: 16 maio 2023.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 27, jan. 1929a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750042&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=59>.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, p. 22, mar. 1929b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750042&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=126>. Acesso em: 16 maio 2023.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 6, p. 13, maio/jun. 1929c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750042&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=177>. Acesso em: 16 maio 2023.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 8, p. 7, 20, 26, ago./set. 1929d. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750042&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=235>. Acesso em: 16 maio 2023.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, p. 17, 20, jul. 1929e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750042&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=235>.

bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750042&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=213. Acesso em: 16 maio 2023.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 9, p. 18, out. 1929f. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750042&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=278>. Acesso em: 16 maio 2023.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 10, p. 20-24, nov./dez. 1929g. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750042&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=316>. Acesso em: 16 maio 2023.

O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 20, fev. 1929h. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=750042&Pesq=%22Joaquim%20dos%20Santos%22&pagfis=92>. Acesso em: 31 maio 2023.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**: reminiscências dos chorões antigos. 1. ed. Rio de Janeiro: Typ. Glória 1936. Disponível em: <https://archive.org/details/OChoro/page/n1/mode/2up>. Acesso em: 16 maio 2023.

POMBO, B. Dantas de Souza. O violão. **O Violão**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 3, jan. 1929. Disponível em: <https://www.digitalguitararchive.com/wp-content/uploads/2021/03/1929-02-O-Violao.pdf>. Acesso em: 16 maio 2023.

SANTOS, Ernesto dos (Donga). Donga: aquele que gravou o primeiro samba. **Manchete**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 754, p. 101-103, 1 out. 1966. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=72843>. Acesso em: 16 maio 2023.

TABORDA, Marcia Ermelindo. **Violão e identidade nacional**: Rio de Janeiro 1830/1930. 2004. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc_number=000615872&local_base=UFR01. Acesso em: 16 maio 2023.