

CHORO N. 1, DE QUINCAS LARANJEIRAS: MANUSCRITO E CRITÉRIOS PARA UMA NOVA EDIÇÃO

CHORO N. 1, BY QUINCAS LARANJEIRAS MANUSCRIPT AND CRITERIA FOR A NEW EDITION

Humberto Amorim*
humbertoamorim@musica.ufrj.br

Ancorado nos pressupostos teóricos de Figueiredo (2016) e coadunado com os esforços de resgatar o repertório pioneiro da guitarra no Brasil (Ávila et al., 2020; Habib, 2013; Lima 2023; Prando, 2022, 2023; Taborda, 2021), o artigo apresenta um manuscrito até então inédito do *Choros N. 1*, atribuído a um dos personagens antigos mais decisivos da guitarra carioca, Joaquim Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeiras (1873–1935).

O objetivo, de forma específica, é oferecer subsídios para uma edição moderna que colabore para a difusão da obra e, de forma geral, jogar luz tanto sobre a produção de Quincas recentemente redescoberta quanto sobre o significativo repertório do período que ainda precisa ser explorado.

Palavras-chave: Pioneiros da guitarra brasileira. Repertório para guitarra. Edições para guitarra. Historiografia da guitarra. Guitarra no Rio de Janeiro. Violão Brasileiro.

Based on the theoretical framework of Figueiredo (2016) and in line with efforts to rescue the pioneering guitar repertoire in Brazil (Ávila et al., 2020; Habib, 2013; Lima, 2023; Prando, 2022, 2023; Taborda, 2021), the article presents an unpublished manuscript of *Choros N. 1*, attributed to one of the most decisive ancient guitar characters in Rio de Janeiro, Joaquim Francisco dos Santos, known as Quincas Laranjeiras (1873–1935).

The objective, specifically, is to offer subsidies for a modern edition that contributes to the dissemination of the work and, in general, to shed light on both Quincas' recently rediscovered production and the significant repertoire of the period that still needs to be explored.

Keywords: Guitar pioneers. Repertoire for guitar. Guitar editions. Guitar historiography. Guitar in Rio de Janeiro. Brazilian guitar.

•

* Escola de Música /Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro (Brasil). ORCID: 0000-0003-2622-8698

1. Quincas e os chorões: uma introdução

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 alumnos, elle, deixou muitas producções. (Pinto, 1936, p. 58)

Um professor valorizado, com inúmeros discípulos e tomado como número um entre os grandes e tradicionais 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.¹ 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 03 de fevereiro de 1935, pouco antes do 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, pp. 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 (1866–1907), 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 noventa. 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 guitarra clássica com Quincas Laranjeiras. Eu era apaixonado pelo instrumento, embora me atraísse também o cavaquinho.” (Santos, 1966, p. 102).

¹ Já realizamos uma contextualização biográfica mais ampla em estudo anterior, cuja leitura recomendamos para aqueles/as que não estejam familiarizados com a trajetória de Joaquim Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeiras: Amorim e Abreu (2023, pp. 1–20).

Ícone da música urbana do Rio de Janeiro, Donga talvez seja o exemplo mais contundente de que o trabalho de Quincas como professor de guitarra 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 guitarra 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).

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 da guitarra 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 [Joaquim Callado], Nazaré [Ernesto Nazareth], Luiz de Souza e Viriato. (Mariz, 2005, p. 50).

Num longínquo ano de 1900, o relato de Catullo da Paixão Cearense sobre a celebração natalícia de um major na Ilha de Paquetá também corrobora a presença de Quincas entre os chorões de escol do início do século XX, dando-nos uma dimensão do sucesso que tais personagens podiam alcançar, a depender das condições de possibilidade e dos contextos criados. O saboroso testemunho praticamente não diverge daquele que fora recolhido de Villa-Lobos por Vasco Mariz, a não ser pela diferença na indicação de quem era o “comandante” das atividades dos chorões.

Figura 1. Cabeçalho do artigo de Catullo da Paixão Cearense publicado em um jornal carioca.



Fonte: Cearense (1943, p. 42).

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

Entramos, tocando uma [um] ‘choro’ de Anacleto de Medeiros, o ‘comandante’ dos ‘chorões’ presentes. O grupo era composto dos seguintes músicos: Anacleto, saxofone;

Luiz de Souza, piston; Irineu [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 reboição. Tivemos de repetir três vezes o mesmo ‘choro’, não repetindo pela quarta vez, porque o major nos conduziu ao quintal, onde nos aguardava uma mesa de surpreendentes iguarias. Peixada, feijoada, perus, leitões, arroz de forno... tudo se via ali, desafiando o nosso apetite devorador. Quanto aos doces... é melhor não falar! Aquilo lembrava uma confeitaria, em dia de domingo. (*Cearense*, 1943, p. 42).

O convívio estreito com os principais chorões de seu tempo deixou marcas indelévels no processo criativo de Quincas, o que se manifestou não somente em sua carreira como intérprete, mas também em suas obras para guitarra, majoritariamente compostas por danças, ritmos e gêneros que giravam (e giram) em torno do universo do Choro, como exemplifica o *Choro N. 1* pautado no presente estudo.

2. *Choro N. 1*: recenseamento e descrição da fonte

O catálogo da produção para guitarra (original ou transcrita) de Quincas Laranjeiras ainda está em construção, sendo permanentemente atualizado a partir do levantamento de novas fontes, documentos e partituras, um trabalho que venho desempenhando com a ajuda de outros pesquisadores e que resultará na publicação do livro *Quincas Laranjeiras e o Violão*, de minha autoria, no segundo semestre de 2024. Uma dessas falanges documentais são os testemunhos e/ou programas deixados por seus contemporâneos em jornais e revistas da época. Oswaldo Soares (1936, pp. 20–21), por exemplo, afirmou em artigo publicado logo após a morte de Quincas que ele havia nos deixado “composições para violão, como ‘Prelúdio em Ré Menor’, ‘Dores d’Alma’, Valsa, e **outras mais**” (grifo nosso).

A forte presença dos chorões na trajetória de Quincas deixou marcas profundas em sua vida pessoal e artística. Sua formação musical foi a tal ponto influenciada pelos companheiros de rodas e aventuras que o músico naturalizou o estilo do gênero em seu jeito de tocar e compor para guitarra: “Os bordões tangidos pelos dedos de Quincas riem e choram, cantam e suspiram, produzindo efeitos maravilhosos.” (*Correio da Manhã*, 1926, p. 11). O próprio Oswaldo Soares, aliás, asseverou que os choros de Quincas não eram “coisas sem expressão e sim páginas de lindas músicas sentimentais, enternecedoras”.

Brasileiro, sentindo em si latente a voluptuosidade da nossa ‘ginga’, dos nossos ‘requebros’, ele formou um grupo composto de outros artistas, como ele, musicistas inspirados que produziram o que há de bom e bem feito naquilo a que sem receio podemos dizer – musica brasileira! (Soares, 1936, pp. 20–21).

Grande parte das peças originais para guitarra de Quincas que sobreviveram é composta de gêneros que faziam parte do repertório dos chorões: valsas, polcas, mazurcas e choros. Embora saibamos que o músico já compusesse e tocasse tais peças desde fins do século XIX (há um manuscrito de *Dores d’Alma* datado de 1897), menções a choros

compostos por Quincas só começam a aparecer nos jornais e revistas cariocas a partir da década de 1920, quando violonistas do quilate de Rogério Guimarães, João Pernambuco, Antonio Rebello e o argentino Juan Angel Rodriguez passam a programar peças de sua autoria em concertos e apresentações.

Figura 2. Programa de concerto de Juan Rodríguez no Instituto Nacional de Música, realizado em 10 de julho de 1929, com um choro de Quincas Laranjeiras entre as peças programadas.

Segundo concerto de Juan Rodríguez a realizar-se em 10 de Julho, às 21 horas, no Instituto de Musica	
PROGRAMMA :	1 — Pericón, (Thema G. Varia- ções op 50) Alais — Rodriguez.
PRIMEIRA PARTE	5 — Gran Zapateado, Argentino, — Boliviano op 38) — Rodri- guez.
1 — Preludio, op 1 (A), Handel	4 — Chôro, op 96, J. dos San- tos — Rodriguez.
— Porcel;	
Preludio, N. 20 (B), Chopin	TERCEIRA PARTE
— Tarrega.	1 — Allegretto, op 8, Verdier — Porcel.
2 — Andante, Mozart — Tarrega.	2 — Divertissement, op 6, Porcel.
3 — Cantabile, Cetri — Porcel.	3 — Coral, Handel — Tarrega.
4 — Largo, Sors — (1778-1839).	4 — Andante Variado, op 63 — Ro- driguez.
5 — Estudio Brillante, Savio.	5 — Flauta — Encantada, (Varia- ções), (A pedido), Mozart — Sors.
SEGUNDA PARTE	
(Dansas Sul Americanas)	
2 — Coral del Norte, (Chilena nu- mero 1 op 29) — Rodriguez.	
3 — Minuetto Federal (Época de Rosas 1880) — Rodriguez.	

Fonte: “O Segundo Concerto de Juan Rodríguez” (1929 p. 23).

Localizamos cópias manuscritas de Juan Rodriguez para arranjos de Quincas Laranjeiras, o que corrobora que o músico argentino tinha grande admiração pela produção do brasileiro. A inferência é ratificada na entrevista que Juan concedeu à revista A Voz do Violão, em sua primeira edição, na qual louva o trabalho de Ernesto Nazareth, João Octaviano Gonçalves e Heckel Tavares, além de expressar que tocava os choros de Villa-Lobos, Dutra e Joaquim dos Santos.

A musica brasileira, que ele acha lindíssima, por seus variados themes musicaes, encanta-o e inspira-o para composições typicas apreciáveis, taes como o ‘Chôro Villalobos’, os ‘Chôros’ de Dutra e Joaquim dos Santos, e ‘Canarinho’.

Gozam de sua preferência as obras de Ernesto Nazareth, Octaviano e Heckel Tavares. (“Concertistas Estrangeiros”, 1931, p. 11).

São indícios de que os choros de Quincas, à época, chegaram a circular no cenário da guitarra em diferentes contextos, em concertos ou em rodas de chorões, percorrendo espaços informais e formais, como o palco do Instituto Nacional de Música. Diante disso, a inevitável pergunta é se sobreviveram registros (fonográficos ou escritos) dessas obras?

Naquele período, embora muitas vezes a polca e o choro estivessem tocando as fronteiras entre os gêneros (Amorim et al., 2021), o fato é que, de Quincas Laranjeiras, restaram mais registros do primeiro grupo, com três peças (*Sabará*, *Polca* e *Polka*). Dos choros para guitarra solo atribuídos a ele (classificados nominalmente como tal), temos notícias de somente duas músicas: o *Choro Canhoto* (cuja autoria precisa ser melhor investigada) e o *Choro N. 1*, localizado na série de Partituras Manuscritas Horizontais (PMH 1039) da Coleção Jacob do Bandolim, hoje abrigada pelo Instituto Jacob do Bandolim (IJB) e pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ).

Figura 3. Cabeçalho e seções A e B do *Choro N. 1*, atribuído a Quincas Laranjeiras.



Fonte: Coleção Jacob do Bandolim (PMH 1039) / MIS-RJ.

A partitura não possui indicação de data e copista, contudo, foi possível averiguar que se trata da caligrafia de Jacob do Bandolim. Está grafada à tinta preta, contendo cabeçalho com o título (*Choro N. 1*) centralizado, indicação de autoria logo ao lado com uma outra caligrafia (J. Laranjeiras²) e um suposto subtítulo no canto superior direito (*Carminha*). Por não se tratar de um autógrafo e não existirem indícios de que tenha sido uma cópia autorizada, não é possível cravar com segurança que esta seja, de fato, uma obra composta por Quincas. No máximo, podemos tomá-la como uma obra possivelmente atribuída a ele por constar no Acervo de um especialista no repertório dos chorões antigos

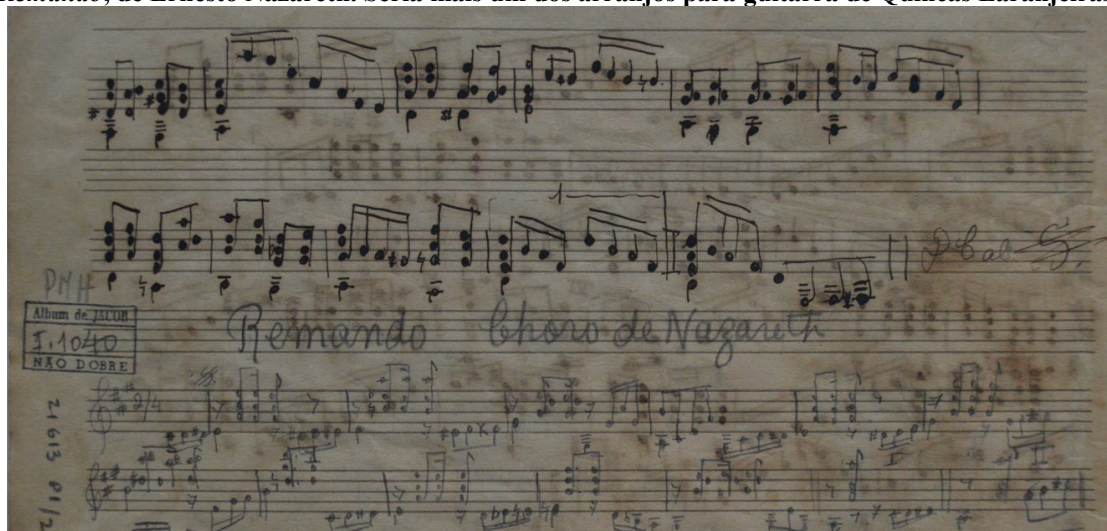
² Quincas Laranjeiras era como o músico assinava artisticamente. Contudo, seu nome real era Joaquim Francisco dos Santos. Neste caso, o “J.” grafado na autoria pode se referir tanto ao primeiro nome real de Quincas, Joaquim, quanto fazer referência a um “Q” cursivo, tal qual se aprendia e se escrevia antigamente. Conferir:

https://www.reddit.com/r/portugal/comments/o1429l/somos_s%C3%B3_n%C3%B3s_que_fazemos_os_q_mai%C3%B3sculos_assim/

e que foi um colecionador/documentador cioso, por diversas vezes fazendo anotações e/ou rasuras para corrigir atribuições de autoria nos manuscritos que guardava.

O texto musical está escrito em compasso 2/4, na tonalidade de Lá Maior, com três seções musicais: A, dos compassos 1–16, na região da tônica; B, dos compassos 17–32, na região da dominante (Mi Maior); C, dos compassos 33–48/49 (casa 1 e casa 2), na região da subdominante (D Maior), com cada uma das seções contendo 16 compassos. A forma é um rondó: A-B-A-C-A. Reunidas, as três seções apresentam 49 compassos, preenchendo nove pautas distribuídas em duas páginas (frente e verso): sete pautas na 1.^a pág.; duas pautas na 2.^a pág. O restante do verso é tomado por um arranjo para guitarra solo de *Remando*, de Ernesto Nazareth (1863–1934), também com a caligrafia de Jacob do Bandolim, mas sem indicação de data e do arranjador da versão.

Figura 4. Verso do ms. de *Choro N. 1*, atribuído a Quincas Laranjeiras. Na sequência da página, *Remando*, de Ernesto Nazareth. Seria mais um dos arranjos para guitarra de Quincas Laranjeiras?



Fonte: Coleção Jacob do Bandolim / MIS-RJ.

Apesar da extensa pesquisa em dezenas de acervos brasileiros, físicos e digitais, essa foi a única fonte da obra que localizamos. Como se trata de uma cópia de tradição (ou seja, não é um autógrafo ou um manuscrito autorizado), a atribuição de autoria só pode ser sugerida, alicerçando-se no fato de que o manuscrito foi encontrado no acervo de um músico e colecionador que conhecia minuciosamente o *métier*, os personagens e o repertório dos chorões da primeira metade do século XX, indício autoral que é reforçado pelas menções que os choros de Quincas receberam em jornais e revistas da época.

3. *Choro N. 1*: edição crítica fundamentada no método do “melhor texto”

No caso brasileiro, foi prática comum a sobrevivência do repertório pioneiro para guitarra apenas por meio de fontes indiretas, produzidas por personagens que conviveram com os compositores e/ou se inseriram em contextos socioculturais nos quais esse repertório circulou (ambientes e rodas de chorões, por exemplo). No caso específico do instrumento, portanto, podemos aplicar recorrentemente as observações dirimidas por Figueiredo (2016, p. 96) em relação à edição crítica de textos de tradição: “vale esclarecer, ainda,

que o original não coincide necessariamente com o autógrafo do compositor, podendo ser, apenas, a fonte mais recuada, a partir da qual se inicia a tradição de um texto”. Metodologicamente, um exagerado “culto ao autógrafo” pode levar pesquisadores/as ao ato precipitado de jogar fora o bebê junto com a água usada da bacia.

Nas palavras de Caraci Vela, não há qualquer razão para que sejam valorizadas apenas as fontes autorizadas como confiáveis, já que diferentes caminhos da tradição podem fixar essas variantes (1995, p. 13), o que faz com que ‘o culto ao autógrafo [...] possa, facilmente, induzir a avaliações erradas’ (1995, p. 6). (Figueiredo, 2016, p. 97).

A Crítica Textual (ou Crítica da Tradição) é o método crítico utilizado para a abordagem de uma fonte de tradição, ou seja, aquela que não foi produzida diretamente pelo compositor ou sob sua supervisão. Dentre as metodologias possíveis, desponta o Método do Melhor Texto (*codex optimus*), desenvolvido por Joseph Bédier (1864–1938), filólogo francês que atuou na transição entre os séculos XIX e XX. Figueiredo (2016, p. 98) sintetiza a proposta recorrendo à bibliografia de referência sobre o tema:

O método consiste em selecionar apenas uma fonte como a melhor, baseada no fato de ser a mais antiga ou a menos corrompida, recorrendo-se às outras fontes ou à emenda conjectural, para a correção dos erros evidentes (GRIER, 1995: 99). Essa metodologia enfatiza, assim, a realidade física da fonte singular contra a hipótese do resultado da análise comparada, preferindo a reprodução diplomático-interpretativa de uma única fonte à reconstrução de seu texto (Caraci Vela & Grassi, 1995, p. 389).

Caldwell (1985, p. 4) ratifica tal perspectiva “ao propor que o método mais objetivo para se editar um texto é tomar uma única fonte como referência” (Figueiredo, 2016, p. 98). No caso do *Choro N. 1*, de Quincas Laranjeiras, a metodologia se aplica não somente por questões conceituais, mas pelo fato inescapável de que o manuscrito localizado na Coleção Jacob do Bandolim é, após amplo recenseamento realizado, a única fonte da peça de que se tem notícia.

4. *Choro N. 1*: intervenções e critérios para uma edição diplomática-interpretativa

Dividimos a presente secção em duas subsecções: Critérios Gerais e Critérios Pontuais. Por razões espaciais, optamos por dividi-las em tópicos separados por letras (A, B, C, etc.) e por indicar os compassos de forma abreviada (Compasso = C.), sempre buscando clareza e melhor legibilidade das informações.

4.1. Critérios Gerais

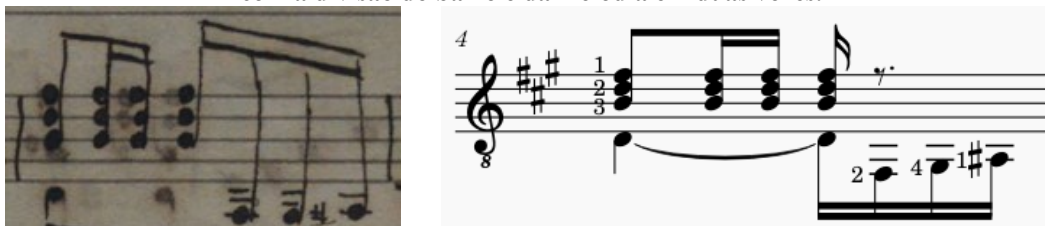
A) Direção das hastes. De forma geral, o critério escolhido foi grafar o baixo e a voz intermediária com hastes para baixo e a voz aguda com hastes para cima.

B) Divisão de vozes. No repertório pioneiro da guitarra brasileira, muitas vezes os manuscritos apresentam uma escrita mais linear, somando duas ou três vozes distintas em uma única voz (com hastes no mesmo sentido). No *Choro N. 1*, buscando clareza e uma

identificação mais imediata do sentido musical, propusemos a divisão das vozes de acordo com os seguintes critérios:

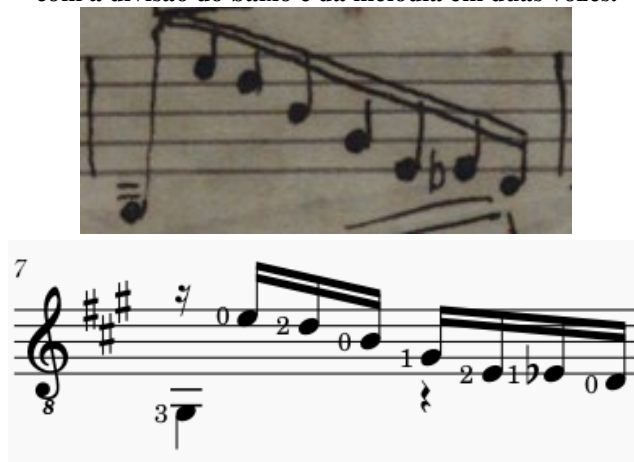
C.2 / C. 4 / C.6/ C.10: Nos compassos listados, realizamos a divisão do baixo e da melodia em duas vozes, resultando na mudança de direção da haste das notas graves do 2º tempo, bem como na inclusão de pausa (na voz aguda) e ligadura (no baixo) para readequar as durações das notas. Eis um exemplo do resultado, que objetiva facilitar a percepção/condução das distintas camadas da música:

Figuras 5 e 6. Compasso 4 no manuscrito e na versão editada, com a divisão do baixo e da melodia em duas vozes.



C.3/ C.7/ C.11. Procedimento similar realizamos em tais compassos, também dividindo o baixo e a melodia em duas vozes, mas com níveis diferentes de intervenção: mudança de direção da haste da nota grave (no 1.º tempo) e inclusão de pausas (no 2.º tempo do baixo e na 1ª nota da voz aguda).

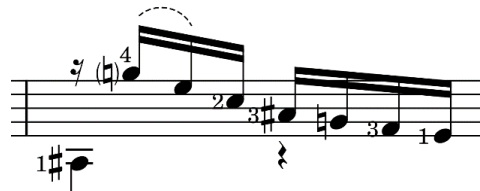
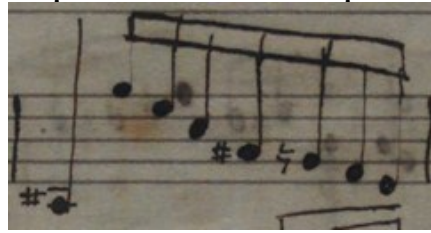
Figuras 7 e 8. Compasso 7³ no manuscrito e na versão editada, com a divisão do baixo e da melodia em duas vozes.



C) Inclusão de pausas. Foram incluídas pausas para sanar eventuais lacunas de tempo existentes na condução das vozes (algo comum na grafia das peças do período). Para indicar que se trata de uma intervenção editorial, foram grafadas em tamanho reduzido.

³ No compasso 7, existe a possibilidade de dividir as linhas da melodia e do baixo tal qual nos compassos C.2/C.4/C.6. Uma questão de interpretação do que é o baixo e o do que é a melodia no 2.º tempo do compasso.

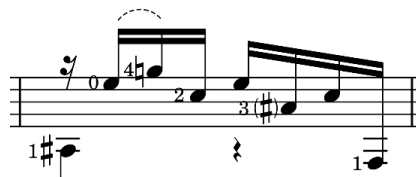
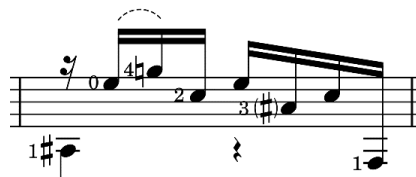
Figuras 9 e 10. Compasso 03 do *Choro N. 1*, com inclusão da pausa no baixo do 2.º tempo na versão editada.



D) Inclusão de articulações. Não há indicação de ligados no texto-base. As inclusões, portanto, têm caráter sugestivo e estão sinalizadas, por isso, em linhas tracejadas (vide figura anterior).

E) Inclusão de dedilhados. O texto-base não apresenta quaisquer indicações para digitação de mão direita e/ou esquerda. Como se trata de uma edição diplomática-interpretativa destinada também ao uso prático, optamos por somar os dedilhados na versão editada. Entretanto, é importante frisar que tais inclusões têm caráter sugestivo e podem ser desconsideradas e/ou substituídas. Um dos critérios assumidos para a grafia dos dedilhados da mão esquerda foi o seguinte: em um compasso, se uma determinada nota é tocada pelo mesmo dedo mais de uma vez, optou-se por indicar a digitação apenas na primeira delas, sempre com o objetivo de apresentar um texto mais limpo, prático e de melhor legibilidade.

Figuras 11 e 12. Compasso 11 do *Choro N. 1*. As notas repetidas em um mesmo compasso não apresentam novamente a digitação de M.E.



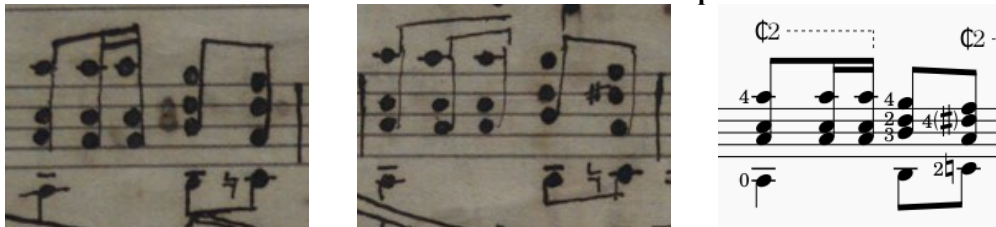
4.2. Critérios pontuais

Como o texto-base se trata de um manuscrito antigo, de difícil leitura e que apresenta diversas rasuras e/ou sobreposições de informações, dúvidas pontuais emergiram no processo de edição e foram sendo individualmente sanadas de acordo com os seguintes critérios:

C.1/C.9: Sustenido (#) no Ré? No primeiro compasso, o Ré do contratempo do 2.º tempo não apresenta o sinal de sustenido (#), diferentemente do que ocorre com o seu correspondente do compasso 9, o que indica uma possível falha do copista no compasso

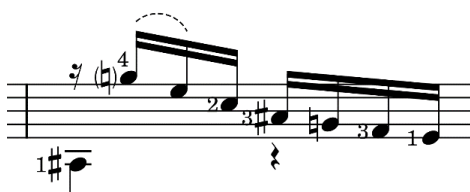
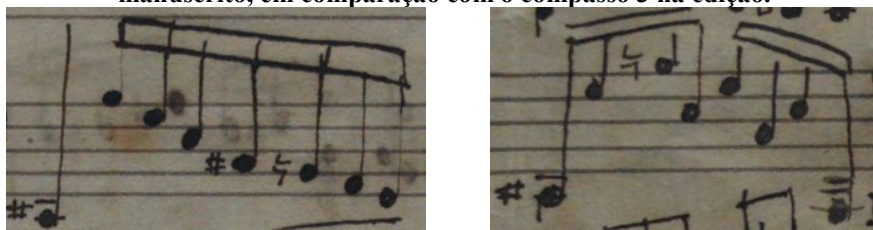
1. Seguindo a indicação do compasso 9, optamos por grafar ambos os compassos com #, incluindo-o entre parêntesis, no compasso 1, para evidenciar que se trata de uma intervenção editorial.

Figuras 13, 14 e 15. Compassos 1 e 9 no manuscrito e Compasso 1 na edição.
Ré# assumido como critério nos dois compassos.



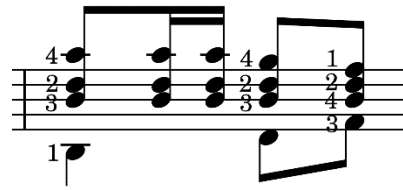
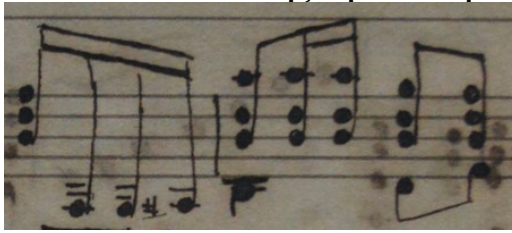
C.3/C.11: Sustenido (#) no Sol? No compasso 3, o primeiro Sol parece não ter tido o sinal de bequadro grafado por um lapso do copista, já que, no mesmo grupamento de notas, há um bequadro no Sol imediatamente posterior. A hipótese é reforçada pelo sentido harmônico/melódico destoante do Sol# e pela comparação com o Sol bequadro do compasso 11, cujo conteúdo é uma variação do compasso 3. Optamos, por isso, por incluir o sinal de bequadro no primeiro Sol do compasso 3, sinalizando-o entre parêntesis para indicar que se trata de uma intervenção editorial.

Figuras 16, 17 e 18. Compasso 3 (superior esquerda) e compasso 11 (superior direita) no manuscrito, em comparação com o compasso 3 na edição.



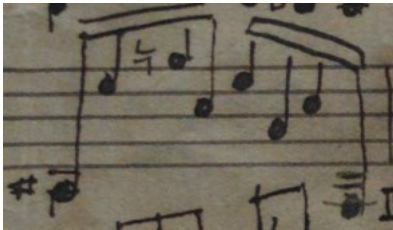
C.5: Si ou Lá no baixo? No compasso 5, aparentemente há duas linhas suplementares inferiores no manuscrito, mas a grafia é borrada, ocasionando dúvidas. Nesse caso, levando em consideração o sentido harmônico e a linha melódica ascendente do baixo, optamos pelo Si.

**Figuras 19 e 20. Compasso 5 no manuscrito e na edição.
Opção pelo Si na primeira nota do baixo.**



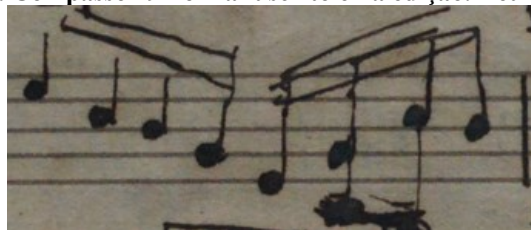
C.11: Para evitar quaisquer dúvidas na execução, optamos pela inclusão do sustenido de precaução no Lá# do 2.º tempo, sinalizado entre parêntesis para indicar que se trata de uma intervenção editorial.

**Figuras 21 e 22. Compasso 11 no manuscrito e na edição,
com a inclusão do sustenido de precaução no Lá# do 2.º tempo.**



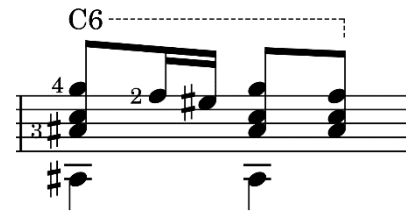
C.19: As rasuras que existiam no manuscrito foram retiradas na versão editada, mantendo-se o entendimento final do copista.

Figuras 23 e 24. Compasso 19 no manuscrito e na edição. Retirada das rasuras.



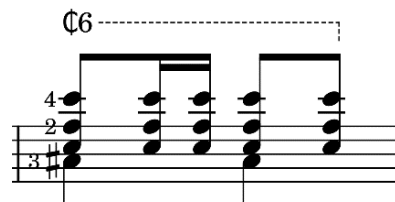
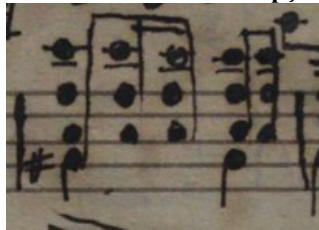
C.20: Sol# ou Fá# na melodia? A posição da 1.ª nota aguda do compasso é ligeiramente borrada, mas o sentido melódico nos fez optar pelo Sol#.

**Figuras 25 e 26. Compasso 20 no manuscrito e na edição.
Opção pelo Sol# na melodia.**



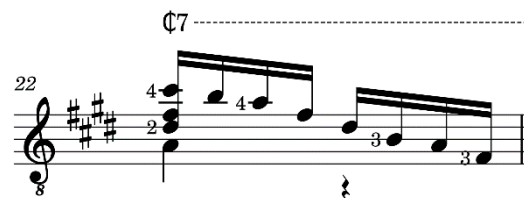
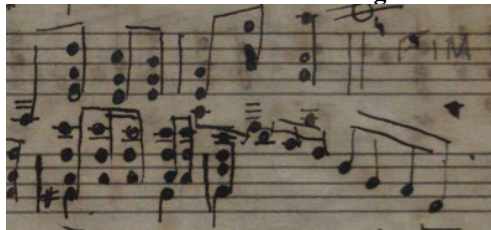
C.21: Lá# ou Sol#? Novamente uma nota ligeiramente borrada no manuscrito. Nesse caso, mais uma vez em função do sentido harmônico e melódico, optamos pelo Lá#.

**Figura 27 e 28. Compasso 21 no manuscrito e na edição.
Opção pelo Lá# no baixo.**



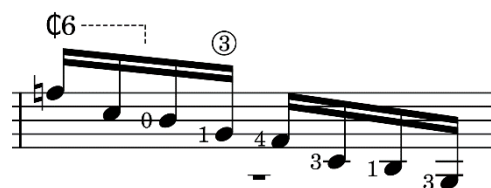
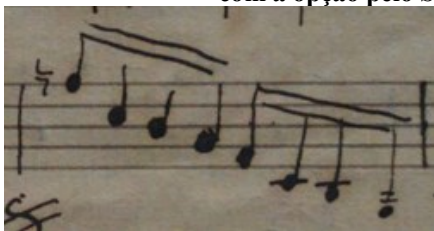
C.22–23: Por ter sido escrito em pautas consecutivas, o manuscrito apresentava rasuras e notas sobrepostas que dificultavam sobremaneira a leitura da música, dificuldade contornada na versão editada.

**Figuras 29 e 30. Compasso 22 no manuscrito e na edição.
Maior legibilidade sem as camadas sobrepostas.**



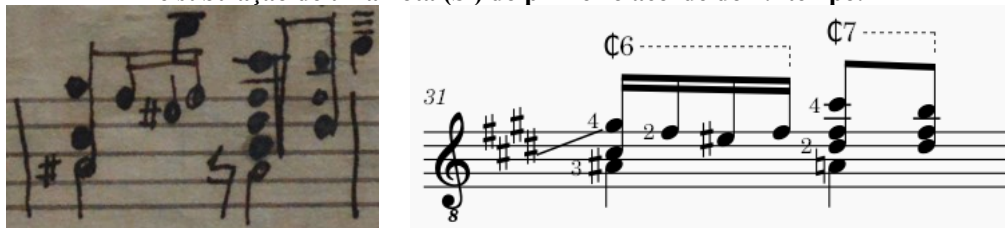
C.27: Sol# ou Lá? Novamente o caso de uma nota ligeiramente borrada no manuscrito. Nesse caso, pelo sentido melódico e pela presença de um Sol# na sequência do baixo, optamos pelo Sol# na 2.^a linha do pentagrama.

**Figuras 31 e 32. Compasso 27 no manuscrito e na versão editada,
com a opção pelo Sol# na 2.^a linha do pentagrama.**



C.31: No manuscrito, há uma grafia rítmica equivocada no 1.º tempo da voz aguda, com 1 colcheia e 3 semicolcheias, ou seja, com uma semicolcheia sobressalente. O mais provável é que o copista tenha errado ao grafar a 1.ª nota da sequência, que deveria ser uma semicolcheia e está grafada como colcheia (talvez pela articulação da nota conjunta com o baixo em colcheia). Outra possibilidade é que as três notas seguintes, em semicolcheia, sejam uma quiáltera de 3, cujas semicolcheias, somadas, valeriam uma colcheia. Contudo, como não há quiálteras em outras passagens da peça (diferentemente das sequências de quatro semicolcheias, que são recorrentes), optamos por grafar as quatro notas em semicolcheia, resolvendo a questão métrica do referido trecho.

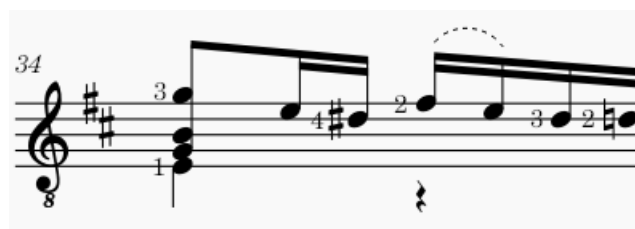
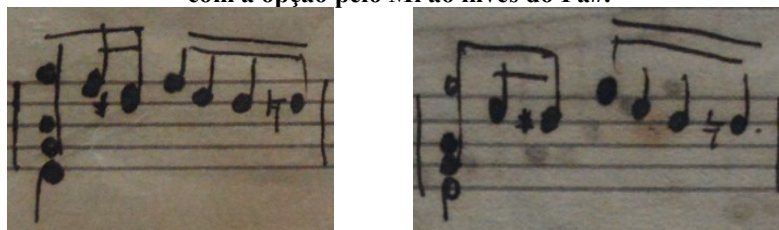
Figuras 33 e 34. Compasso 31: resolução da métrica no 1.º tempo e subtração de uma nota (Si) do primeiro acorde do 2.º tempo.



C.31: Ainda no compasso 31, note-se que, no 2.º tempo, o 1.º acorde tem 5 notas e só é possível de ser executado em uma posição muito aguda (ver imagens do exemplo anterior), com passagem bastante difícil para o acorde seguinte. Além disso, no manuscrito, o Si da 3.ª linha do pentagrama aparece levemente borrado (como se tivesse sido inutilizado). Optamos, por isso, pela retirada do Si do 1º acorde, provavelmente acrescido por um lapso do copista, já que não consta no acorde seguinte (que repete o mesmo preenchimento harmônico do acorde anterior).

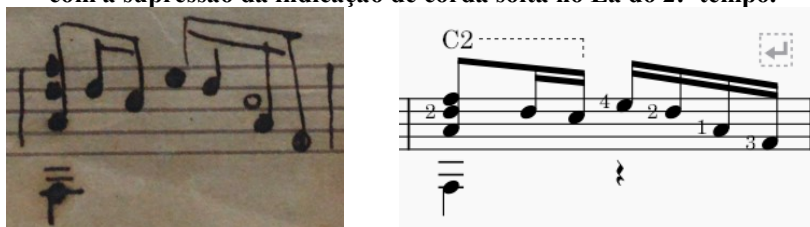
C.34/42: embora sejam compassos homônimos, há uma diferença nas primeiras notas do contratempo do 1.º tempo (Fá# no C. 34 e Mi no C.42), provavelmente um lapso do copista. Pela coerência melódica com as notas da sequência (que formam um motivo descendente em 2as), optamos pelo Mi ao invés do Fá#.

Figuras 35 e 36. Compassos 34 e 42 no manuscrito e na versão editada, com a opção pelo Mi ao invés do Fá#.



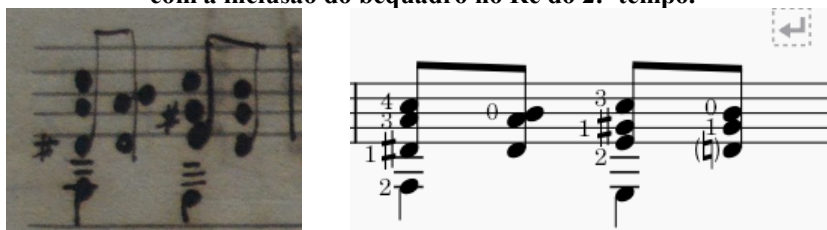
C.36: No manuscrito, há uma aparente indicação de corda solta (“o”) no Lá do 2.º tempo (ou seria o início da grafia de uma nota na altura errada (Dó) que não se consumou?). Como não há possibilidade de tocar tal nota em corda solta, optamos por retirar a informação e incluir a sugestão do modelo de digitação assumido no restante da música.

Figuras 37 e 38. Compasso 36 no manuscrito e na versão editada, com a supressão da indicação de corda solta no Lá do 2.º tempo.



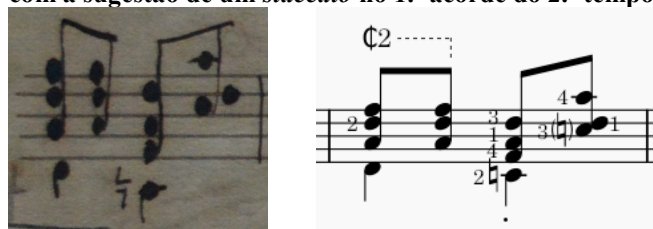
C.39: Harmonicamente, em comparação com os acordes de função dominante do restante da música, faz mais sentido que o último Ré do compasso, no contratempo do 2º tempo, seja bequadro. Por isso, incluímos um bequadro na nota (indicado entre parênteses para evidenciar que se trata de uma intervenção), já que o primeiro Ré do compasso é #.

Figuras 39 e 40. Compasso 39 no manuscrito e na versão editada, com a inclusão do bequadro no Ré do 2.º tempo.



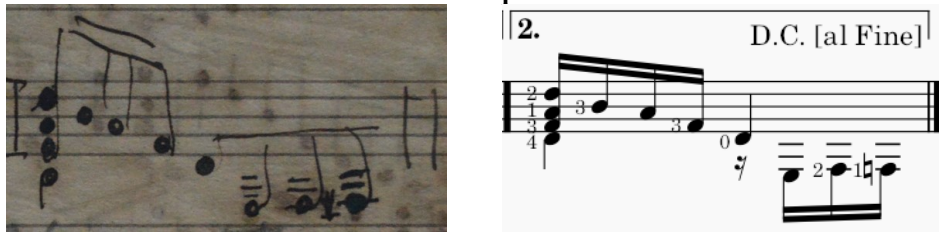
C. 45: Sugestão interpretativa de inclusão de um *staccato* no 1.º acorde do 2.º tempo, já que, além do ganho de articulação, é difícil sustentar a duração desse acorde por sobre o seguinte.

Figuras 41 e 42. Compasso 45 no manuscrito e na versão editada, com a sugestão de um *staccato* no 1.º acorde do 2.º tempo.



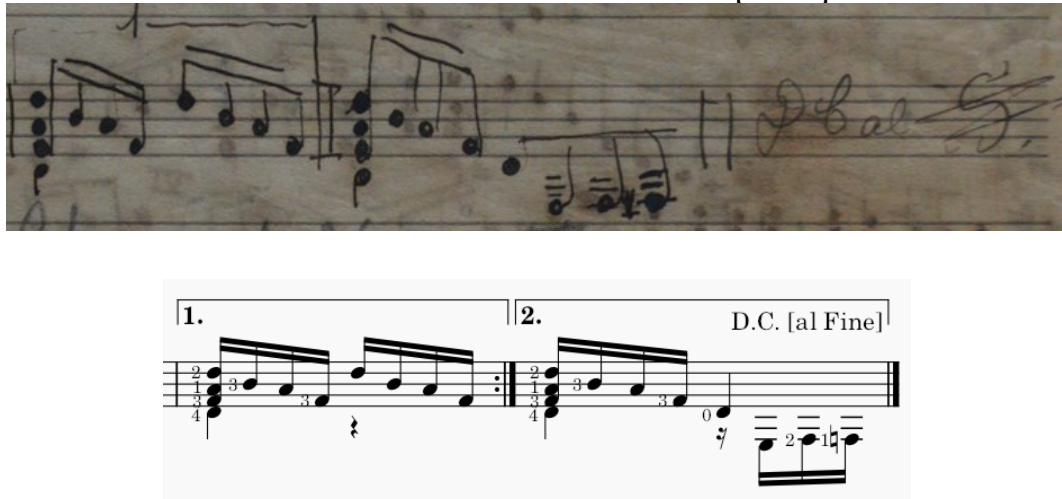
C.49: Embora no manuscrito a grafia seja dúbia e pareça que o acidente da última nota do compasso seja um #, optamos por grafar um bequadro, uma vez que o Fá# já está na armadura e não faz sentido reproduzir um acidente que, em tese, já está grafado e tampouco foi grafado no Fá imediatamente anterior.

Figuras 43 e 44. Compasso 49 no manuscrito e na versão editada, com a inclusão de um bequadro no último Fá.



C. 48 / C. 49: Nesses compassos, há a indicação de Casa 1, mas não a consequente indicação de Casa 2, o que foi resolvido com a inclusão do numeral na versão editada. Além disso, o sinal de D.C. ao *Segno* foi substituído por D. C. al Fine (entre colchetes, para indicar que se trata de uma intervenção editorial), já que também não havia, no manuscrito, a indicação de onde seria o fim da música (por dedução, no final da reexposição da Seção A, compasso 16).

Figuras 45 e 46. Compassos 48-49 no manuscrito e na versão editada, com as inclusões dos sinais de Casa 2 e D.C [al Fine].



C. 49. Ainda nesse compasso, note-se que, seguindo os critérios de notação já apresentados em outros exemplos, propusemos a divisão do baixo e da melodia em duas vozes no 2.º tempo, resultando na mudança de direção da haste das notas graves do 2.º tempo e na duração da nota da voz aguda no 2.º tempo, bem como na inclusão de pausa de semicolcheia na 1.ª nota do 2.º tempo do baixo (ver exemplo anterior).

5. Considerações finais

O repertório pioneiro da guitarra no Brasil (anterior à década de 1950) ainda é parcamente conhecido por razões várias, dentre as quais podemos destacar duas:

1) A dificuldade de se localizar os registros (escritos, fonográficos, documentais). No caso das partituras, quando sobreviventes, muitas vezes permanecem alocadas em acervos públicos e/ou privados ainda não disponíveis, não catalogados e/ou de difícil acesso. Como consequência, criou-se um mito (ainda permanentemente recriado) de que tal repertório ou não existe ou sobreviveu de forma minguada, sem oferecer subsídios ou

substratos suficientes para uma leitura mais ampla dos contextos e da produção dos personagens do período (o que é um equívoco histórico), reduzidos, quase sempre, à figura exponencial de Heitor Villa-Lobos (1887–1959), como se a guitarra, no Brasil, tivesse principado apenas nele (e com ele);

2) Quando encontrados, tais registros (especialmente as partituras) geralmente se encontram deteriorados pelo tempo e pela falta de uma preservação adequada, em manuscritos de difícil leitura, com eventuais rasuras, informações dúbias ou conflitantes, partes ausentes e/ou outras lacunas, o que representa, ainda que os manuscritos sejam localizados e identificados, tanto uma limitação do alcance que podem ter (guardados em registros manuscritos únicos e de difícil acesso) quanto um indício da inevitável falta de estímulo que um texto com pouca legibilidade oferece.

Aos poucos, o trabalho dedicado e constante de diversos pesquisadores (as) vem mudando tal panorama: Lima (2023); Prando (2022, 2023); Taborda (2021); Ávila et al. (2020); Amorim (2018) e Habib (2013) são apenas alguns dos exemplos exitosos de recentes pesquisas que têm redimensionado o entendimento e o papel do repertório para o instrumento desse período pioneiro. Alinhado com esses esforços, o presente artigo apresentou um manuscrito até então inédito do *Choros N. 1*, atribuído a um dos personagens pioneiros mais decisivos da guitarra carioca, Joaquim Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeiras (1873–1935), objetivando, de forma específica, oferecer subsídios para uma edição que colabore para a difusão da obra (e que segue apresentada no Anexo 1), e, de forma geral, jogar luz tanto sobre a produção de Quincas recentemente redescoberta quanto sobre o significativo repertório do período que ainda precisa ser explorado.

Referências

- Amorim, H. (2018). Alfredo Imenes: um pioneiro da música de câmara com violão no Brasil. *Revista Vórtex*, 6(3), 1–33. <https://doi.org/10.33871/23179937.2018.6.3.2634>
- Amorim, H., & Abreu, S. (2023). Possível influência de Quincas Laranjeiras no desenvolvimento do estilo violonístico de Heitor Villa-Lobos. *Revista Vórtex*, 11(2), 1–38. <https://doi.org/10.33871/23179937.2023.11.2.8376>
- Amorim, H., & Prando, F. R., & Paschoito, I., & Motta, J. (2021). Colibri e Caranguejo: Genealogia e edição de dois choros pioneiros para violão. *Orfeu*, 6(1), 1–34. <https://doi.org/10.5965/2525530406012021e0022>
- Ávila, G. A., Cerqueira, D. L., & Santos Neto, J. (2020). O violão oitocentista nos álbuns da família Perdigão. *Revista Vórtex*, 8(3), 1–17. <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.17>
- Caldwell, J. (1985). *Editing early music*. Clarendon.
- Caraci Vela, M. (1995). Introduzione. In M. Caraci Vela (Org.), *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale* (pp. 3–35). Libreria Musicale Italiana.
- Caraci Vela, M., & Grassi, A. M. (1995). Glossario. In M. Caraci Vela (Org.), *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale* (pp. 379–394). Libreria Musicale Italiana.
- Cearense, C. da P. (1943, março 25). Minha vida de poeta e boêmio. *Vamos Ler*, 42.
- Concertistas estrangeiros. (1931). *A Voz do Violão*, 1, 11.
- Figueiredo, C. A. (2016). *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais* (2.^a ed). Edição do autor [S2 Books].

- Grier, J. (1995). Musical sources and stemmatic filiation: A tool for editing music. *The Journal of Musicology*, 13(1), 73–102.
- Habib, S (2013). *Tô Teixeira: O poeta do violão*. Editora Violões da Amazônia.
- Lima, L. (2023). José Rebello da Silva: Pioneiro do violão brasileiro e das marchas do Ameno Resedá. *Orfeu*, 8(2), e0209. <https://doi.org/10.5965/2525530408022023e0209>
- Mariz, V. (1989, abril 1). Donga, Marco da História do Samba. *O Estado de São Paulo*, p. 4.
- Mariz, V. (2005). *Villa-Lobos: O homem e a obra* (12.^a ed.). Academia Brasileira de Música / Francisco Alves.
- O segundo concerto de Juan Rodríguez a realizar-se em 10 de Julho, às 21 horas, no Instituto de Música. (1929). *O Violão*, 6, 23.
- Os mestres do violão. (1926, dezembro 12). *Correio da Manhã*, 11.
- Pinto, A. G (1936). *O choro: Reminiscências dos chorões antigos*. Typ. Glória.
- Prando, F (2022). *Violões na velha São Paulo* (2 Vols.). Editora Legato.
- Prando, F (2023). Violão em São Paulo: Informações sobre o instrumento no período imperial. *Orfeu*, 8(2), e0202. <https://doi.org/10.5965/2525530408022023e0202>
- Santos, E. dos [Donga] (1966). Donga: Aquele que gravou o primeiro samba. *Manchete*, 14(754), 101–103.
- Soares, O. (1936, dezembro 6). Joaquim dos Santos (Quincas Laranjeira[s]). *Diário Carioca*, pp. 20–21.
- Taborda, M. (2021). *O violão na Corte Imperial*. Fundação Biblioteca Nacional.

[recebido em 22 de fevereiro de 2024 e aceite para publicação em 16 de junho de 2024]

Anexo 1



Choro N. 1

"Carminha"

Edição prática*:
Humberto Amorim

Joaquim Francisco dos Santos
"Quincas Laranjeiras" (1873-1935)

*Baseada na Edição Crítica cujos critérios são apresentados no livro "Quincas Laranjeiras e o Violão".
Copyright © 2023 (this arrangement and edition) by Humberto Amorim.
Todos os direitos reservados - All rights reserved.

2

13

16

19

22

25

Fine

C2

C2

C2

C4

C6

C6

C7

C4

C6

2

3

5

3

LARANJEIRAS, Quincas. CHORO N. 1. Rio de Janeiro: Memorial do Violão Brasileiro, jan. 2023. Partitura (8p).
 Série: Pioneiros do Violão no Brasil - n. 53.
 Idealização: Humberto Amorim.

28

31

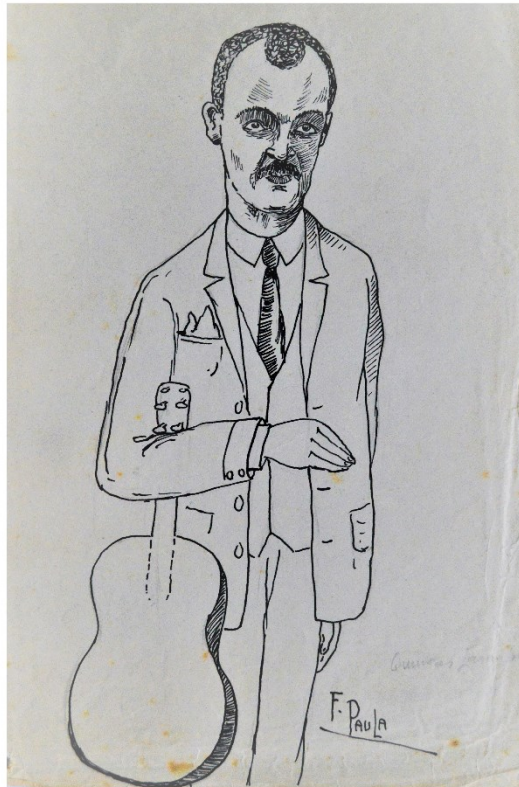
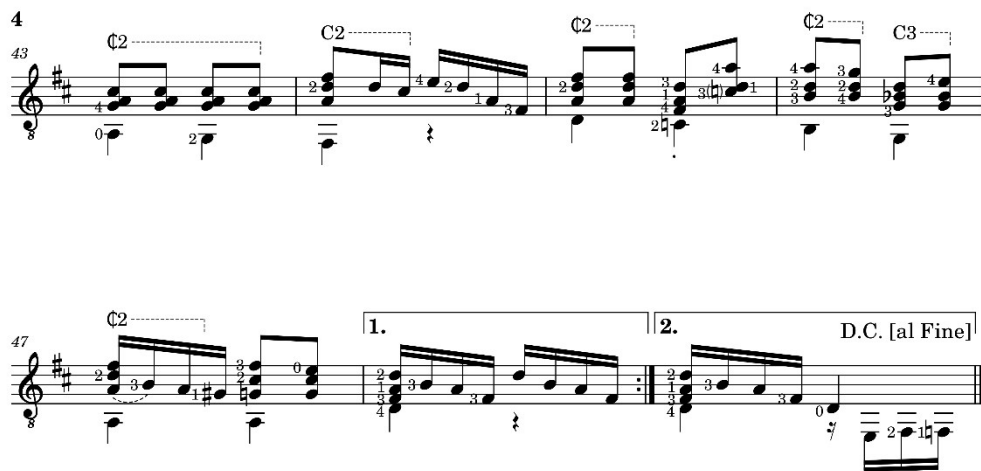
34

37

40

D.C.

*Baseada na Edição Crítica cujos critérios são apresentados no livro "Quincas Laranjeiras e o Violão".
Copyright © 2023 (this arrangement and edition) by Humberto Amorim.
Todos os direitos reservados - All rights reserved.



Quincas Laranjeiras em desenho de F. Paula.
Fonte: Acervo Jacob do Bandolim.

LARANJEIRAS, Quincas. CHORO N. 1. Rio de Janeiro: Memorial do Violão Brasileiro, jan. 2023. Partitura (8p).
Série: Pioneiros do Violão no Brasil - n. 53.
Idealização: Humberto Amorim.