

# **ANDANTINO, DE QUINCAS LARANJEIRAS: fontes e critérios para uma nova edição**

**Humberto Amorim<sup>1</sup>**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

*humbertoamorim@musica.ufrj.br*

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

**Paulo Martelli<sup>2</sup>**

*Movimento Violão*

*movimentoviola@gmail.com*

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

*Submetido em 29/09/2023*

*Aprovado em 06/04/2024*

## Resumo

Nos últimos anos, a produção para violão de Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), o Quincas Laranjeiras, vem sendo reavaliada a partir do surgimento de novas fontes, documentos e partituras (AMORIM, MARTELLI, 2023a; 2023b; 2023c; 2023d). Objetivando colaborar com esse processo, o artigo apresenta um manuscrito inédito de *Andantino*, peça de sua autoria que ficou conhecida na historiografia do instrumento como *Prelúdio em Ré Menor*. Ancorado nos pressupostos teóricos de Figueiredo (2016), o texto faz um apanhado do histórico da obra, levanta e coteja as fontes disponíveis (etapas de recenseamento e colação), evidenciando os critérios que nortearam a escolha do texto-base e, como resultado, a realização de uma edição dupla (aberta e crítica) que visa colaborar com a difusão do repertório brasileiro original para violão anterior à década de 1950.

**Palavras-chaves:** pioneiros do violão; repertório para violão; edições para violão; historiografia do violão; violão no Rio de Janeiro.

## Abstract

In recent times, the guitar work by Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), Quincas Laranjeiras, has been re-evaluated following the discovery of new sources, documents and scores (AMORIM, MARTELLI, 2023a; 2023b; 2023c; 2023d). Aiming to collaborate with this process, the article presents an unpublished manuscript of *Andantino*, a piece by Quincas that became known in the historiography of the instrument as *Prelúdio em Ré Menor*. Based on Figueiredo (2016), the text provides an overview of the work's history, surveys and compares the available sources (census and collation stages), highlighting the criteria that guided the choice of a musical base text and, as a result, the creation of a critical and open edition that aims to collaborate with the dissemination of the pioneering Brazilian repertoire for guitar.

**Keywords:** guitar pioneers; repertoire for guitar; guitar editions; guitar historiography; guitar in Rio de Janeiro.

---

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.

Com raras exceções, o repertório original para violão produzido no Brasil antes da década de 1950 ainda é parcamente conhecido, perspectiva que vem paulatinamente mudando a partir do trabalho acurado de uma plêiade de pesquisadores e pesquisadoras dedicados à temática: Lima (2023); Prando (2023; 2022); Amorim e Martelli (2023a; 2023b; 2023c; 2023d); Taborda (2021); Ávila et Al (2020); 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. Coadunado com esse propósito, o presente artigo apresenta um manuscrito inédito de um dos personagens pioneiros mais decisivos do violão 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, 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.

## 1. Introdução e recenseamento das fontes

Até recentemente, apenas três obras para violão solo de Joaquim Francisco dos Santos eram conhecidas: *Dores d'Alma*, sua obra mais famosa; a *Valsa para violão*; e o *Prelúdio em Ré Menor*, peças trazidas à luz pelo pesquisador Jorge Carvalho de Mello a partir de suas pesquisas na Coleção Almirante, hoje abrigada no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). As demais peças atribuídas a Quincas sobreviveram em cópias de tradição (ou seja, não autógrafas ou autorizadas) apenas com as linhas melódicas escritas, base dos arranjos posteriormente concebidos para violão ou formações camerísticas diversas (especialmente grupos de Choro), com destaque para *Sabará*, amplamente difundida após o violonista Maurício Carrilho (1957) arranjá-la e gravá-la, acompanhado de músicos de primeira linha, no CD *Princípios do Choro 4*<sup>2</sup>. Originalmente para violão solo, contudo, havia apenas as cópias de tradição das três peças listadas.

A existência dessa trinca de obras de Quincas Laranjeiras foi ratificada em uma passagem do artigo escrito pelo célebre violonista paulista Oswaldo Soares, publicado cerca de um ano depois da morte de Quincas<sup>3</sup>. Nele, ao comentar o legado do violonista e as suas qualidades como transcritor e compositor, Soares afirma que seu par havia deixado “transcrições felizes” e “composições para violão, como ‘Prelúdio’, em ré menor, ‘Dores d’alma’, valsa, e outras mais.” (SOARES, 1936, p. 20-21). A fonte procede de um personagem que, além de contemporâneo de Quincas, tornou-se reconhecido como uma das referências do ensino de violão no Brasil, notadamente por ter sido discípulo direto de Josefina Robledo e ter escrito um método para o instrumento – A Escola de Tárrega – amplamente difundido no país. Seu testemunho corrobora, portanto, que Quincas concebeu um *Prelúdio em Ré Menor* para violão.

---

2 Acari Records / Biscoito Fino (2002). Catálogo: BF 600-10/11/12. *Sabará* é a faixa 34 do Disco 2. Disponível em: <https://immub.org/album/principios-do-choro-vol-04> Acesso em: 08 fev. 2023.

3 O falecimento de Quincas ocorreu no dia 08 de dezembro de 1935; o texto foi publicado em 06 de dezembro de 1936.

Até o momento, tínhamos conhecimento apenas da já citada cópia de tradição localizada pelo pesquisador Jorge Carvalho de Mello. A partitura não contém indicação de data e tampouco de quem tenha sido o copista. Está grafada à tinta preta, contendo cabeçalho com título, indicação de autoria e de afinação da 6ª corda do violão em Ré (o habitual é Mi). O texto musical está escrito em compasso 3/8, com duas seções musicais (A e B, ambas com ritornelos), cada uma delas contendo 08 compassos. Reunidos, os 16 compassos preenchem cinco pautas de uma folha única (na verdade, são oito pautas, mas três delas são deixadas em branco para que haja mais espaço entre as hastes superiores e inferiores das pautas).

Fig 1. Partitura de *Prelúdio em Ré Menor*, de Quincas Laranjeiras, localizada pelo pesquisador Jorge Carvalho de Mello na Coleção Almirante, MIS-RJ.

PRELÚDIO EM RÉ MENOR - JOAQUIM FRANCISCO DAS SANTAS  
(Quincas)

(6ª em ré)

FIM

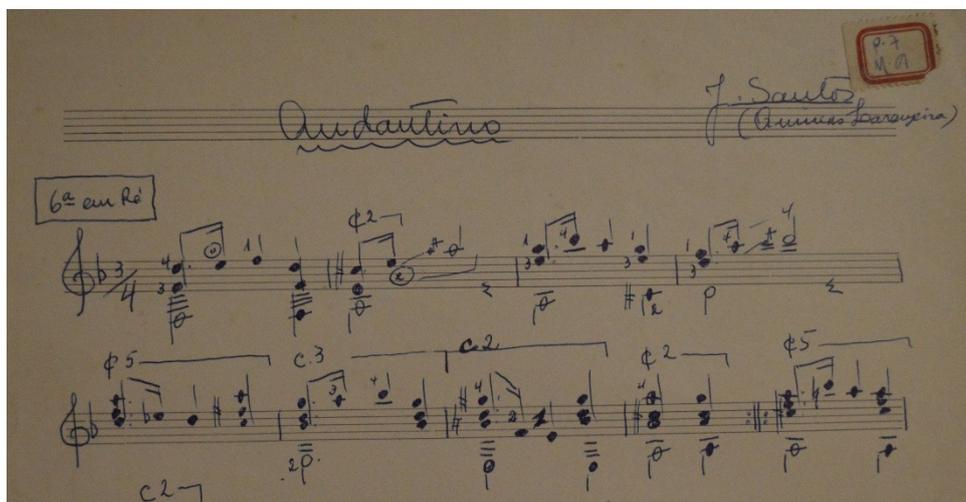
Fonte: acervo pessoal do violonista Max Riccio.

Esse documento baseou gravações de importantes violonistas brasileiros, como as realizadas por Max Riccio (EP Retrato Carioca (2022), independente) e Luis Carlos Barbieri (CD Melodia Sentimental (2016), independente).

Em 2019, contudo, um novo capítulo no percurso de resgate dessa obra de Quincas Laranjeiras foi inaugurado, quando iniciamos o trabalho de catalogação da Coleção Antonio Rebello (1902-1965), então resguardada no acervo do violonista e luthier Sérgio Abreu (1948-2023). Rebello, além de um dos mais atuantes e importantes professores do violão no Rio de Janeiro entre as décadas de 1920 e 1960, foi amigo próximo e discípulo direto de Quincas Laranjeiras durante anos seguidos, preservando respeito e gratidão por seu primeiro mestre (posteriormente, Rebello foi também aluno de Isaías Savio) até o fim de sua vida.

Dessa relação estreita, nasceram obras com dedicatórias mútuas. Mais jovem e falecido quase três décadas depois de Quincas, Rebello também acabou se tornando um dos raros portadores de seus manuscritos e um dos poucos personagens a conhecer, tocar e escrever em partitura a produção de Laranjeiras, entre dezenas de originais, arranjos e transcrições (de obras mencionadas em jornais, revistas ou mesmo desconhecidas), além de versões diferentes de peças que já eram sabidas a partir de outras fontes, como *Dores d'Alma* e *Andantino*, esta última uma versão ampliada (com 3 seções) da peça até então conhecida como *Prelúdio em Ré Menor*.

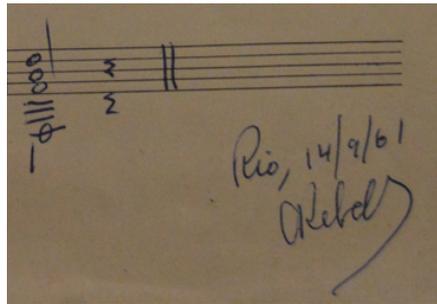
Fig 2. Cabeçalho e duas primeiras pautas do manuscrito de *Andantino*, de Quincas Laranjeiras, em cópia de Antonio Rebello.



Fonte: Memorial do Violão Brasileiro.

À tinta azul, o manuscrito apresenta cabeçalho com título, indicação de autoria (nome real e artístico) e de afinação da 6ª corda em Ré (tal qual no ms. da Coleção Almirante). O conteúdo musical está grafado em sete pautas sequenciais que preenchem uma folha única. A caligrafia musical é de Antonio Rebello, o que possivelmente confere ao documento um status de fonte autorizada, ou seja, “aquelas feitas por outrem, mas sob a supervisão do compositor.” (FIGUEIREDO, 2016, p. 106), já que ambos tiveram uma estreita relação professor-aluno.

Fig.3. Local, data e assinatura de Antonio Rebello no manuscrito de *Andantino*, de Quincas Laranjeiras.



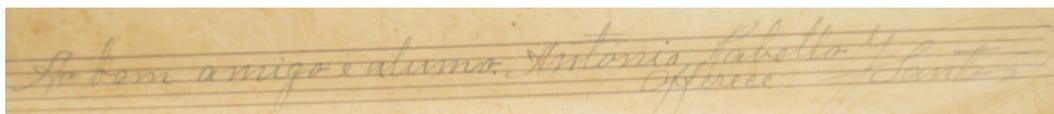
Fonte: Memorial do Violão Brasileiro.

Embora a cópia de Rebello seja datada em 14 de setembro de 1961, bem depois da morte de Quincas, o depoimento que recolhi de Sérgio Abreu em 2021 (testemunhado por Ricardo Dias) corrobora o possível aspecto autorizado da fonte: o neto ilustre de Rebello confirmou que, até o seu falecimento, o avô manteve a produção de Quincas em seu repertório cotidiano, produzindo cópias diversas das obras em diferentes momentos da vida, ora para uso pessoal e ora para distribuir entre amigos e/ou estudantes, muitas vezes escrevendo partituras que não apresentam quaisquer discrepâncias no conteúdo musical (AMORIM, ABREU, 2023), casos de *Mazurquinha* e *Dores d'Alma*, por exemplo, sobreviventes em manuscritos com datas distintas na Coleção.

Outro dado que ratifica esse testemunho se deu a partir da catalogação que realizamos da Coleção Jodacil Damaceno, hoje abrigada na biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), ocasião em que encontramos cópias de obras de Quincas Laranjeiras, com caligrafia musical de Antonio Rebello, destinadas ao uso pessoal de Damaceno, que foi um de seus ilustres alunos de violão (ao lado dos irmãos Abreu e Turíbio Santos).

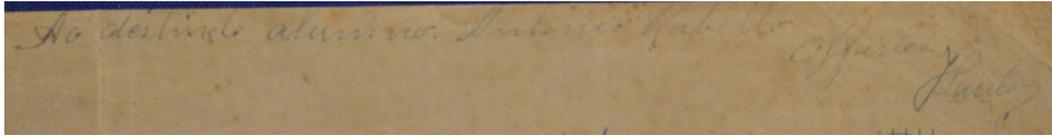
Somados, esses indícios sugerem que Rebello aprendeu o repertório de Quincas de forma direta, durante os anos seguidos em que foi seu aluno, jamais deixando de praticá-lo ou tocá-lo ao longo da vida, um fato ratificado pelas cópias das peças que realizou na década de 1960. Além disso, os manuscritos do próprio Quincas preservados na Coleção Antonio Rebello são a prova definitiva de que o repertório original de Joaquim Francisco dos Santos foi recebido e/ou aprendido, em ocasiões diversas, diretamente por seu "amigo" e "distinto aluno", como testemunham duas de suas dedicatórias:

Fig.4. Manuscrito quase apagado de Quincas Laranjeiras com a dedicatória: "Ao bom amigo e aluno Antonio Rebello, oferece J. Santos".



Fonte: Memorial do Violão Brasileiro.

Fig.5. Excerto quase apagado de *La Candida*, autógrafo de Quincas Laranjeiras com a dedicatória: "Ao distinto aluno Antonio Rebello, oferece J. Santos".



Fonte: Memorial do Violão Brasileiro.

Diante das evidências apresentadas, podemos sugerir que o manuscrito de *Andantino* encontrado na Coleção Antonio Rebello se trata de uma cópia autorizada, já que muito provavelmente Rebello aprendeu a peça diretamente de Quincas durante os anos em que foi seu aluno e se tornou um amigo próximo. Por essa razão, optamos por assumi-la como texto-base de uma moderna Edição Crítica, já que o manuscrito encontrado na Coleção Almirante, comparativamente, é uma cópia de tradição sem data, indicação de copista ou quaisquer outros indícios que atestem o aval de Quincas Laranjeiras àquela versão.

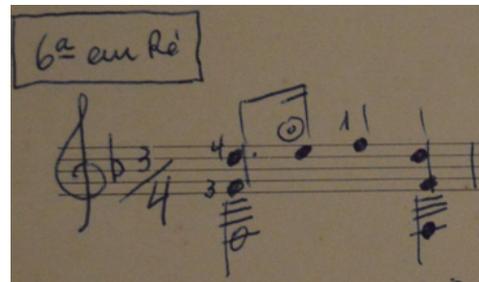
Após concluir a etapa de recenseamento das fontes, contudo, julgamos pertinente realizar uma "colação" entre elas, ou seja, o "confronto sistemático de todas as lições<sup>4</sup> de todas as fontes de uma obra, disponibilizadas pelo recenseamento (CARACI VELA, GRASSI, 1995, p. 382)" (FIGUEIREDO, 2016, p. 312), com o intuito de verificar qual o nível de discrepância entre o conteúdo musical das duas versões.

## 2. Colação das fontes

Embora algumas delas sejam decisivas, não são muitas as discrepâncias entre as lições das duas fontes coligidas: o manuscrito da Coleção Almirante (Ms-CA) e o manuscrito da Coleção Antonio Rebello (Ms-CAR). Abaixo, uma lista das principais ocorrências:

**a) Mudança na fórmula de compasso:** No Ms-CA, a peça é escrita em compasso 3/8; já no Ms-CAR, a peça é escrita em 3/4, o que gera mudanças significativas na forma da música ser grafada.

Fig.6. Fórmulas de compasso e 1º compasso dos manuscritos de *Andantino* (*Prelúdio em Ré Menor*).



Fonte: Memorial do Violão Brasileiro.

<sup>4</sup> "Lição: qualquer porção ou segmento de um texto." (FIGUEIREDO, 2016, p. 317).

**b) Dedilhados, indicação de cordas e pestanas:** No Ms-CA, não há qualquer anotação nesse sentido; já no Ms-CAR, há indicação de pestanas, das cordas específicas onde as notas devem ser tangidas, além de orientações de dedilhados para a mão esquerda (M.D., dedos 1, 2, 3, 4). Não existem indicações para a mão direita (M.D., p, i, m, a) em ambos os manuscritos. As anotações no Ms-CAR têm a caligrafia de Antonio Rebello e presume-se que, pela relação estreita que manteve com Quincas Laranjeiras, podem expressar os vestígios que mais se aproximam das intenções do compositor.

Fig. 7. Transcrições diplomáticas da primeira pauta dos manuscritos de *Andantino* (*Prelúdio em Ré Menor*).

Fonte: Elaboração dos autores.

**c) Divisão de vozes/ direção das hastes:** nos compassos 5 e 6, os dois manuscritos apresentam discrepâncias em relação ao modo como as vozes são organizadas. No Ms-CA, a linha do baixo é distinguida das outras vozes com a direção das hastes para baixo, o que ocorre integralmente no compasso 5 e também no 3º tempo do compasso 6. No Ms-CAR, as vozes são tomadas como blocos únicos, à exceção do baixo grafado no 1º tempo do compasso 6.

Fig.8. Transcrições diplomáticas dos compassos 5 e 6 dos manuscritos de *Andantino* (*Prelúdio em Ré Menor*).

Fonte: Elaboração dos autores.

**d) Discrepância no preenchimento harmônico de acordes.** No compasso 8, há uma sutil diferença entre as fontes: no Ms-CA, o Lá do segundo espaço da pauta não é grafado no 1º tempo (apenas no 3º); já no Ms-CAR, a nota é grafada tanto no 1º quanto no 3º tempo.

Fig.9. Transcrições diplomáticas do compasso 8 dos manuscritos de *Andantino* (*Prelúdio em Ré Menor*).

Fonte: Elaboração dos autores.

**e) Discrepância nas linhas do baixo.** No compasso 11, os manuscritos apresentam uma pequena divergência na condução da voz grave: o Ms-CA anota um Dó# no baixo do 3º tempo (marcando uma resolução cromática com o baixo do compasso seguinte), enquanto que o Ms-CAR repete o baixo Lá já articulado no 1º tempo:

Fig.10. Transcrições diplomáticas do compasso 11 dos manuscritos de *Andantino* (*Prelúdio em Ré Menor*).

Fonte: Elaboração dos autores.

**f) Diferença no compasso final (16) da Seção B.** As fontes divergem no 2º tempo do compasso 16, passagem que finaliza a Seção B, exatamente na passagem indicada como “Fim” da peça em ambos os manuscritos. No Ms-CA, o 2º tempo não é articulado, marcando uma continuação do acorde articulado no 1º tempo (e que dura, portanto, dois tempos); já no Ms-CAR, o 2º tempo é tangido com a tríade do acorde anterior (Ré maior) uma oitava acima (à exceção do baixo, que dura dois tempos), marcando uma finalização da peça na região mais aguda do violão.

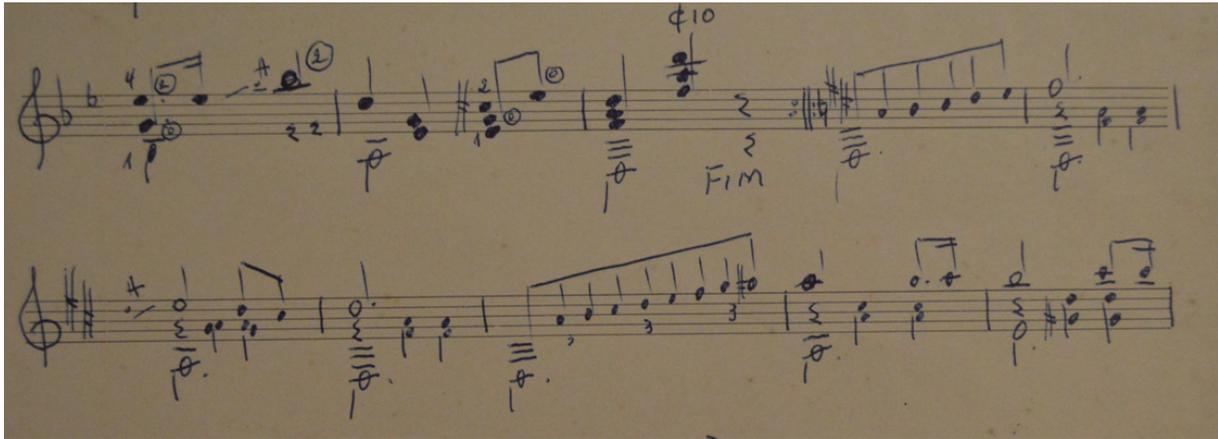
Fig. 11. Transcrições diplomáticas do compasso 16 dos manuscritos de *Andantino* (*Prelúdio em Ré Menor*).

The figure displays two musical staves for measure 16. The top staff, labeled 'Fim' and 'D.C.', shows a chord on the first beat and a whole note on the second beat. The bottom staff, labeled 'FIM' and 'C10', shows a chord on the first beat and a chord on the second beat.

Fonte: Elaboração dos autores.

**g) Discrepância em relação à existência da Seção C.** Por fim, a divergência mais significativa reside no fato de que o Ms-CA não apresenta uma Seção C, enquanto que o Ms-CAR apresenta uma nova seção com 16 compassos, no tom homônimo (Ré maior), dobrando o tamanho da peça em relação à única fonte conhecida até então (de 16 para 32 compassos).

Fig.12. Transição entre as seções B e C no ms. de *Andantino* encontrado na Coleção Antonio Rebello.



Fonte: Memorial do Violão Brasileiro.

Explicitadas as sete divergências mais significativas entre as fontes, exporemos os critérios que nos nortearam para a realização de uma edição crítica moderna da obra, apresentando e justificando as intervenções editoriais realizadas.

### 3. Edição crítica fundamentada no método do “texto-base”

O “método do texto-base” é uma dentre as diversas metodologias possíveis para o estabelecimento de uma edição crítica. Originalmente concebida para tratar de textos literários, tal metodologia privilegia a utilização de fontes autorizadas, distinguindo e analisando lições substanciais e acidentais.

As lições podem ser classificadas como substanciais e acidentais, para utilizarmos a terminologia do método do texto-base (*copy-text*), que será abordado no capítulo 5. Lições substanciais são aquelas imprescindíveis para o sentido do texto, de acordo com a intenção de escrita do autor. As lições acidentais são aquelas não determinantes do sentido do texto. No caso de textos literários, as palavras são consideradas lições substanciais, enquanto ortografia e pontuação são consideradas acidentais, dentro de certos limites. (FIGUEIREDO, 2016, p. 16).

De acordo com Figueiredo (2016, p. 16), “podemos assumir que, na música do século XVIII, notas e ritmos podem ser considerados como substanciais, e dinâmicas e articulações como acidentais”. Com raras exceções (a série de *12 Estudos* de Villa-Lobos, por exemplo, na qual timbres e texturas podem assumir caráter de lições substanciais), a definição é aplicável ao repertório para violão produzido e praticado no Brasil até a década de 1930, eventualmente com ajustes e/ou acréscimos, tal qual a inserção das opções de dedilhados de M.D. (p, i, m, a) ou M. E. (1, 2, 3, 4) no grupo de lições acidentais.

Ainda segundo Figueiredo (2016, p. 119), quatro etapas são necessárias para o cumprimento do método: “1) Escolha do texto-base, a partir do qual todos os demais passos serão dados; 2) Correção dos erros presentes no texto-base; 3) Consideração sobre as lições acidentais; 4) Consideração sobre as variantes substanciais”. Nos

subtópicos seguintes, aplicaremos tais passos no processo de construção da edição crítica do *Andantino*, de Quincas Laranjeiras.

### 3.1 A escolha do texto-base

Conforme já explicitamos, foram encontradas duas fontes da obra (com títulos diferentes) na etapa de recenseamento:

Fonte A: manuscrito localizado na Coleção Almirante/MIS-RJ (Ms-CA), sem data e por copista desconhecido;

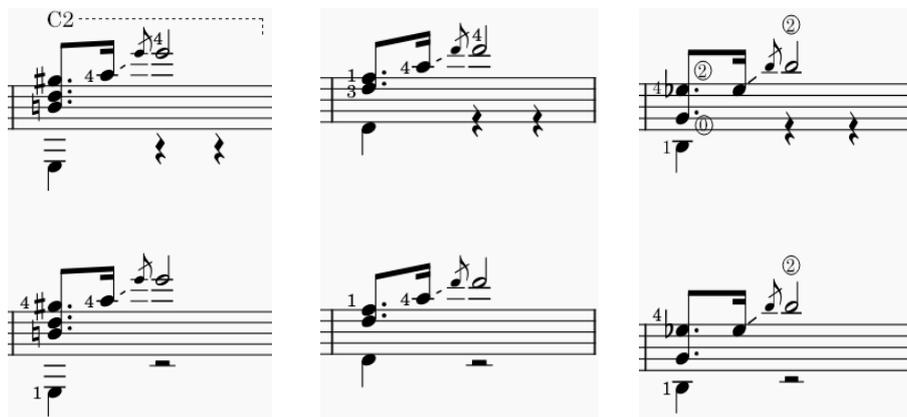
Fonte B: manuscrito localizado na Coleção Antonio Rebello/ Memorial do Violão Brasileiro (Ms-CAR), com indicação de local (Rio de Janeiro) e data (14 de setembro de 1961), em cópia com assinatura de Antonio Rebello.

Como não foi possível discriminar o grau de relação (ou não) do compositor com a Fonte A (Ms-CA), optamos por tomar como texto-base a Fonte B (Ms-CAR), já que se trata de cópia realizada por um discípulo de Quincas Laranjeiras, de quem provavelmente Antonio Rebello aprendeu esse repertório diretamente nos anos seguidos em que ambos compartilharam aprendizados e uma sólida amizade. Na ausência de um manuscrito autógrafo, portanto, esse é o registro que mais se aproxima de uma fonte autorizada que eventualmente nos permita alguma proximidade com as intenções de escrita do compositor.

### 3.2 Correção dos erros presentes no texto-base

**1) Mudança na forma de grafar as pausas.** Nos compassos 10, 12 e 14, optamos por grafar as pausas de dois tempos com um único símbolo, visando uma pauta mais “limpa” e, conseqüentemente, melhor legibilidade.<sup>5</sup>

Fig.13. Mudança na grafia das pausas nos compassos 10, 12 e 14

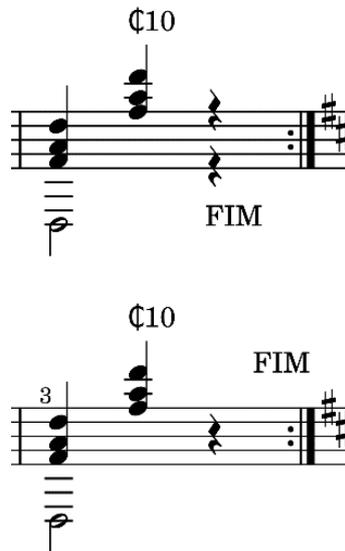


. Fonte: Elaboração dos autores.

<sup>5</sup> Neste e em todos os exemplos musicais subsequentes, os exemplos da linha superior se referem à fonte original, enquanto os da linha inferior se referem à edição crítica.

Com o mesmo propósito, também optamos por substituir as pausas de vozes distintas dos compassos 16 e 32 (finais de seções) por um único símbolo:

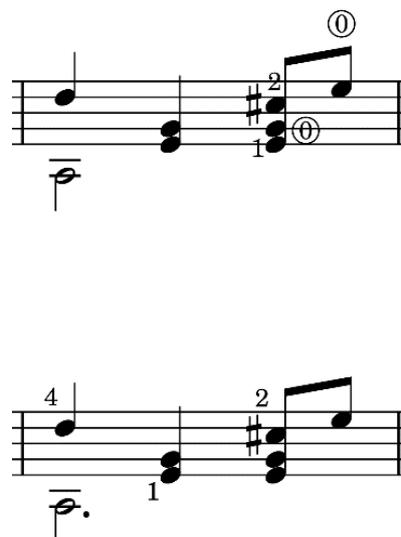
Fig.14. Mudança na grafia das pausas nos compassos 16 e 32.



Fonte: Elaboração dos autores.

**2) Mudança na duração do baixo de 2 para 3 tempos.** Nos compassos 15, 24, 26, 27 e 30, há uma ausência do ponto de aumento nas mínimas do baixo, o que não ocorre na maioria dos compassos similares da obra. Nessas passagens, incluímos os pontos para manter a coerência de três tempos de duração na linha do baixo, salvo quando as pausas no 2º ou 3º tempo são inequivocamente expressas no manuscrito.

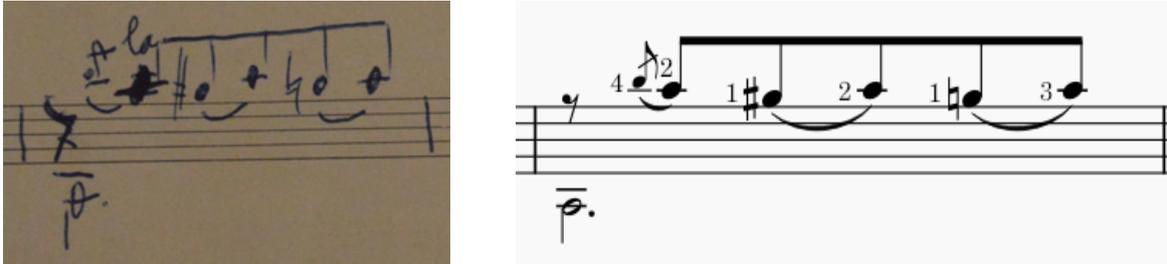
Fig.15. Inclusão do ponto de aumento no baixo do compasso 15. Adotamos o mesmo procedimento nos compassos 24, 26, 27 e 30.



Fonte: Elaboração dos autores.

**3) Correção de rasuras nos compassos 25 e 29.** No texto-base, há duas rasuras que, no manuscrito, são resolvidas à caneta com o nome correto da nota escrito em cima da passagem. No compasso 25, na voz aguda, o Lá da voz aguda foi originalmente grafado como Dó:

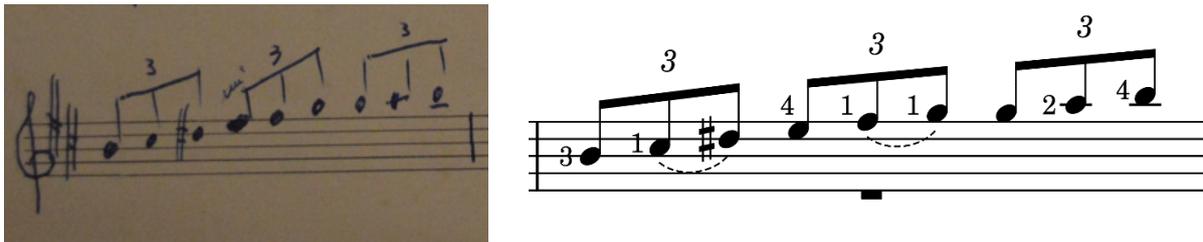
Fig. 16. Correção da rasura no compasso 25 de *Andantino*.



Fonte: Elaboração dos autores.

Já no compasso 29, o Mi do segundo tempo foi originalmente grafado como Fá. Em ambas as situações, resolvemos as rasuras grafando a nota correta na edição crítica:

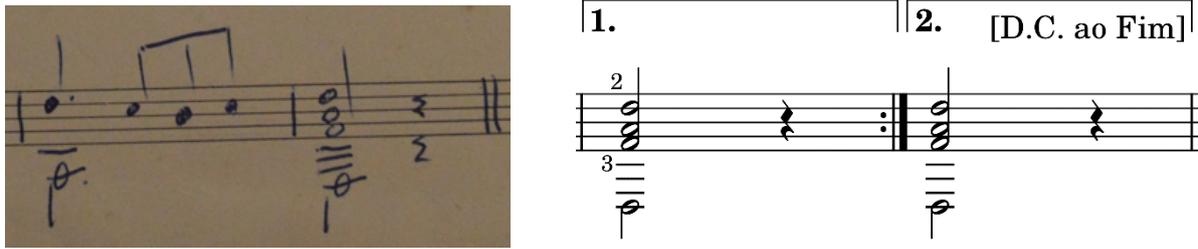
Fig. 17. Correção da rasura no compasso 29 de *Andantino*.



Fonte: Elaboração dos autores.

**4) Inclusão de sinais de repetição (ritornelos).** No texto-base, algumas seções apresentam indicação de ritornelos sem o símbolo correspondente imediato. Na seção A, por exemplo (compassos 1-8), o ritornelo é indicado ao final, mas não no início. Já na seção C (compassos 17-32), ocorre o contrário: o sinal de repetição é indicado no início, mas não ao final. Em ambos os casos, os ritornelos ausentes foram incluídos. No compasso 32, também foram acrescentados os símbolos de Casa 1 e Casa 2, bem como a indicação de *Da Capo* ao fim, já que o manuscrito tomado como texto-base indica textualmente que o fim da peça ocorre no compasso 16.

Fig. 18. Cotejamento do compasso 32 no texto-base e na edição crítica.



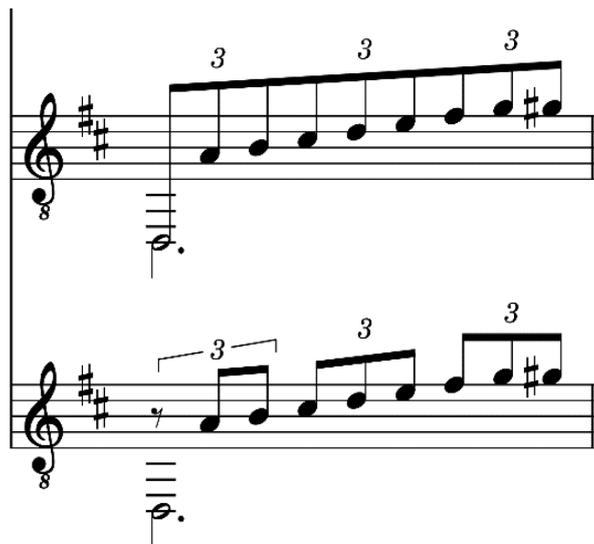
Fonte: Elaboração dos autores.

## Considerações sobre as lições acidentais

Em relação às lições acidentais, ou seja, aquelas que não são estritamente determinantes para o sentido do texto, Figueiredo (2016, p. 116) aponta que a regra básica “é a de que o texto-base permanece a referência para elas”. Contudo, o autor adverte que, ao exercer a atividade corretiva no texto musical, o editor pode eventualmente sanar lacunas e/ou erros com base “no seu conhecimento da obra ou do contexto estilístico da mesma (*ope ingenii*), ou a consulta a mais de uma fonte (*ope codicum*).” (2016, p. 38). Na edição crítica do *Andantino*, adotamos tais critérios em algumas poucas passagens:

**1) Separação das hastes em grupos de notas com quiálteras de 3.** No compasso 21, optamos por separar os grupos de quiálteras de 3, seguindo o padrão utilizado pelo copista do texto-base no compasso 29. Na colação dos compassos, portanto, optamos por padronizá-los com a notação que julgamos de leitura mais clara e eficaz.

Fig. 19. Cotejamento do compasso 21 no texto-base e na edição crítica.



Fonte: Elaboração dos autores.

Fig.20. Compasso 29 no texto-base, parâmetro para a escolha editorial no compasso 21 da edição crítica.



Fonte: Memorial do Violão Brasileiro.

**2) Mudanças na grafia dos compassos em duas vozes** (baixo e melodia). No compasso 17 (tal qual ocorreu no compasso 21), optamos por distinguir melhor o baixo da melodia separando as hastes com a inclusão de uma pausa de colcheia na voz aguda. O intuito foi o de tornar a leitura mais fluida e as informações musicais mais nítidas, aproximando a grafia do resultado sonoro efetivo.

Fig.21. Cotejamento do compasso 17 no texto-base e na edição crítica.



Fonte: Elaboração dos autores.

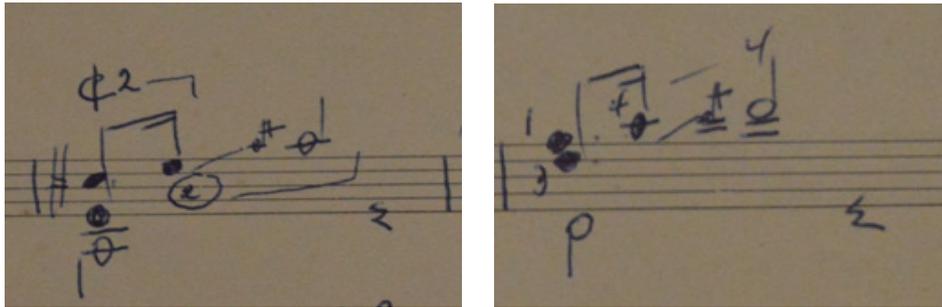
### 3.4 Considerações sobre as variantes substanciais

Como já observado, a principal divergência entre os dois manuscritos de *Andantino* que localizamos reside na seção C (compassos 17-32), existente apenas na Fonte B (Ms-CAR), cópia de Antonio Rebello provavelmente realizada a partir dos contatos diretos com o compositor, Quincas Laranjeiras. Como essa provavelmente se trata de uma fonte mais fidedigna às intenções do compositor (já que não há indicação de data ou copista no manuscrito proveniente da Coleção Almirante), em tese, as considerações sobre as variantes substanciais estariam resolvidas assumindo-se as lições da fonte potencialmente autorizada.

Entretanto, três nuances são passíveis de reflexão a partir da colação de ambas as fontes, bem como pela comparação entre passagens próximas do mesmo manuscrito:

**1) Alteração na duração dos baixos nos compassos 2 e 4.** No texto-base (Fonte B/Ms.CAR), o motivo melódico desses compassos é construído de forma que haja um glissando para o 2º tempo, ressaltando a melodia não somente pelo efeito do arraste, mas pela timbragem da nota de chegada em uma região mais aguda do instrumento, ora na 2ª corda (compasso 2) e ora na 1ª (compasso 4).

Fig.22. Detalhe dos compassos 2 e 4 no manuscrito da Coleção Antonio Rebello.



Fonte: Memorial do Violão Brasileiro.

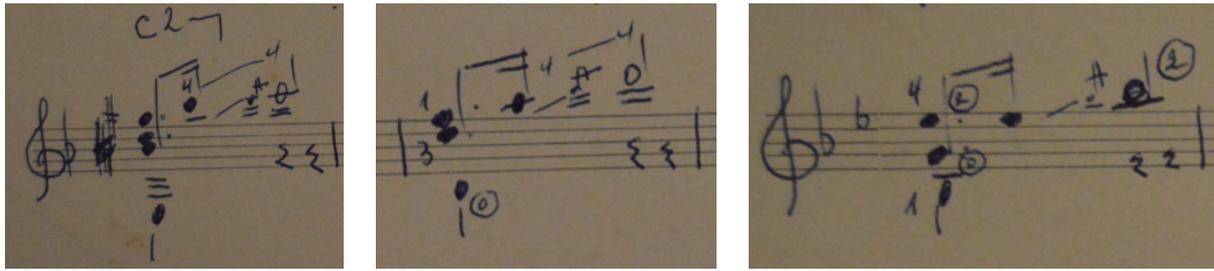
Fig.23. Detalhe dos compassos 2 e 4 na Edição Crítica.



Fonte: Elaboração dos autores.

Note-se, porém, que o destaque da melodia é diluído em função da duração das notas do baixo (2 tempos + pausa de 1 tempo), atravessando a melodia e deixando o timbre da nota de chegada com menos presença. Nesses compassos (2 e 4), na Edição Crítica, optamos por diminuir a duração dos baixos para 1 tempo (com 2 de pausa), igualando a pausa do baixo ao momento de chegada da nota melódica mais aguda, o que tanto realça a melodia quanto torna a passagem tecnicamente mais fácil, já que ocorre uma economia de gestos da mão direita. Além disso, o próprio copista do texto-base optou por essa solução nos trechos com motivos análogos da seção B (compassos 10, 12 e 14), quando opta pela correspondência da pausa com a chegada melódica na nota aguda.

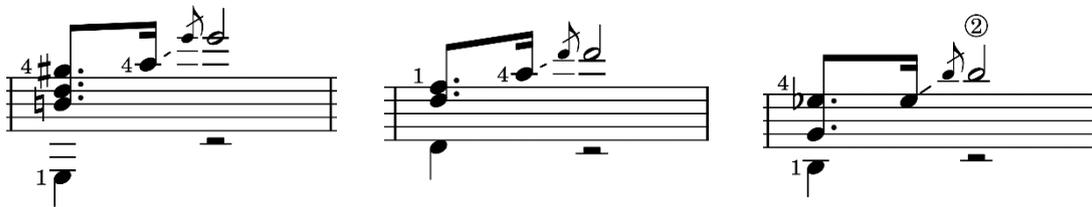
Fig.24. Detalhe dos compassos 10, 12 e 14 no manuscrito da Coleção Antonio Rebello.



Fonte: Memorial do Violão Brasileiro.

Em relação a esses compassos, na Edição Crítica, a única diferença adotada consiste na forma de grafar a pausa, privilegiando uma pausa de mínima ao invés de duas de semínima, com o objetivo de tornar a escrita e a leitura da passagem mais “limpas” e imediatas.

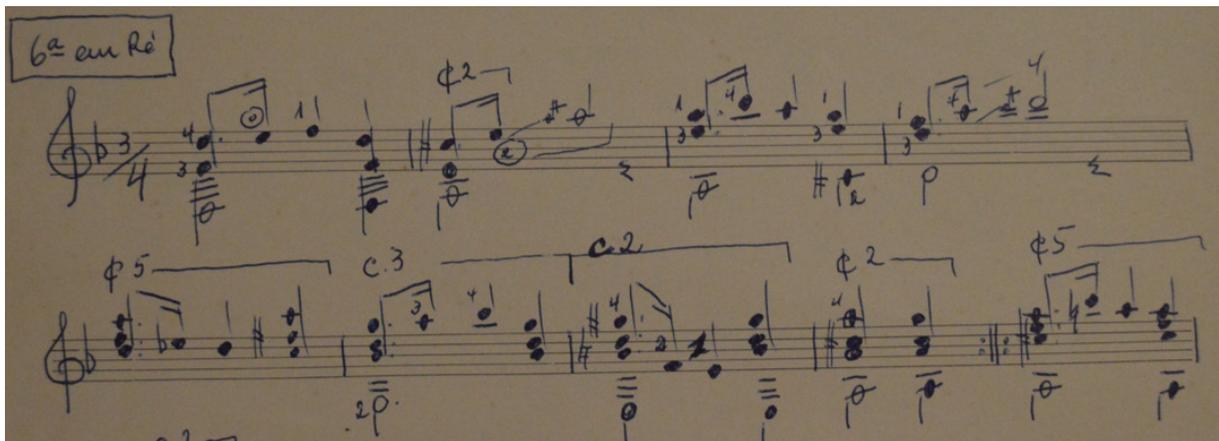
Fig.25. Detalhe dos compassos 10, 12 e 14 na Edição Crítica.



Fonte: Elaboração dos autores.

**2) Inclusão de baixo no compasso 5.** De caráter mais subjetivo, essa sugestão só pode ser eventualmente sustentada por conjectura (*ope conjecturæ*), ou seja, “a partir do conhecimento estilístico da obra por parte do editor” (FIGUEIREDO, 2016, p. 129). Para tanto, analisemos a linha do baixo na Seção A do manuscrito que tomamos como texto-base do *Andantino*:

Fig.26. Seção A (compassos 1-8) do manuscrito de *Andantino* localizado na Coleção Antonio Rebello.



Fonte: Memorial do Violão Brasileiro.

Note-se que, à exceção do compasso 5, a linha do baixo é articulada em todos os compassos da Seção A, alternando uma articulação de Mínima + Semínima ou Mínima + Pausa de Semínima. Ocorre que essa ausência do baixo em um único compasso acaba criando uma espécie de “vácuo”, distanciando sonora e texturalmente essa passagem dos compassos restantes. Observe-se que o compasso 5 inicia com a mesma harmonia do compasso anterior, Ré menor (Dm), tonalidade da peça e cuja tríade principia tanto o 1º membro de frase (compassos 1-4) quanto o 2º (compassos 5-8) do tema da Seção A. No compasso 1, o Ré grave da 6ª corda em *scordatura* é articulado. Já que os trechos são correspondentes e apresentam a mesma harmonia, por que não o articular também no compasso 5, contornando a lacuna que a ausência do baixo provoca? Observe-se que nota é incluída entre parêntesis para indicar que se trata de uma intervenção editorial:

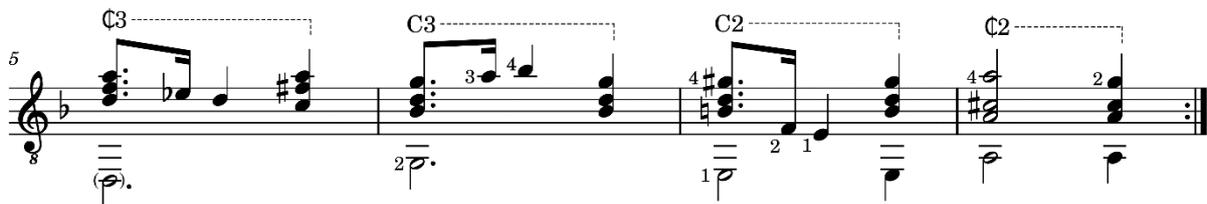
Fig.27. Inclusão do baixo Ré, em *scordatura*, no compasso 5 do *Andantino*.



Fonte: Elaboração dos autores.

Outra análise que ratifica tal decisão são as correspondências intervalares nos compassos seguintes. Com a inclusão do Ré, cria-se uma sequência de 4ªs justas no grave (Ré – Sol; Mi – Lá), ratificando, nos quatro compassos da passagem, tanto o encaminhamento melódico quanto o harmônico na linha do baixo<sup>6</sup>:

Fig.28. Linha do baixo entre os compassos 5-8 do *Andantino*, em sequência de 4ªs justas.



Fonte: Elaboração dos autores.

O manuscrito da Coleção Almirante (Fonte A) apresenta uma outra solução para os compassos 5 e 6, mas que também evidencia, de certa forma, a necessidade de se pensar a passagem com uma linha própria para o baixo. Ao invés de incluir notas, o

<sup>6</sup> Em um dos pareceres de aprovação, o avaliador sugeriu, para essa passagem, também “cogitar acrescentar um Ré grave adicional no tempo 3, mantendo a rítmica de mínima + semínima observada nos baixos dos compassos ímpares da seção. Esse baixo também deixaria mais clara a mudança harmônica entre Dm e D7.” É uma escolha factível e bem fundamentada e que registramos aqui como uma opção de interpretação às e aos leitores potenciais da peça.

copista anotou as mais graves com haste para baixo, distinguindo duas vezes específicas para a passagem:

Fig.29. Compassos 5-6 do *Andantino* (Fonte A), distinguindo uma linha específica para o baixo.



Fonte: Coleção Almirante/ MIS-RJ.

Ainda que editar pelo método do texto-base admita que as variantes substanciais possam eventualmente ser “fornecidas por outras fontes”, Figueiredo (2016, p. 124) alerta que as “variantes não autorizadas não terão lugar no texto editado.” Embora a solução do copista indefinido seja factível e uma dentre as possibilidades pertinentes para o trecho, especialmente se a linha do baixo for articulada com o polegar da mão direita (que costuma produzir um timbre característico em relação aos outros dedos), é impossível estabelecer a genealogia e/ou grau de relação dessa cópia de tradição com as intenções autorais do compositor, o que, em tese, automaticamente descartaria essa possibilidade. Todavia, pode ser uma possibilidade de execução para o trecho, oferecendo aos intérpretes e estudiosos uma alternativa à inclusão deliberada do Ré no baixo do compasso 5.

**3) Mudança na duração do baixo no compasso 28.** De maneira a padronizar a duração dos baixos, optamos por trocar a duração da primeira nota grave de 1 para 3 tempos no compasso 28, conforme ocorre na maioria dos outros compassos da Seção C (17-23, 25 e 31), bem como incluímos os pontos de aumento nas notas do baixo grafadas em Mínima que não os apresentam.

Fig.30. Compassos 26-28 do *Andantino*, com mudança na duração do baixo no compasso 28 (de 1 para 3 tempos) e inclusão dos pontos de aumento nos compassos 26 e 27.

Fonte: Elaboração dos autores.

#### 4. Considerações de ordem prática

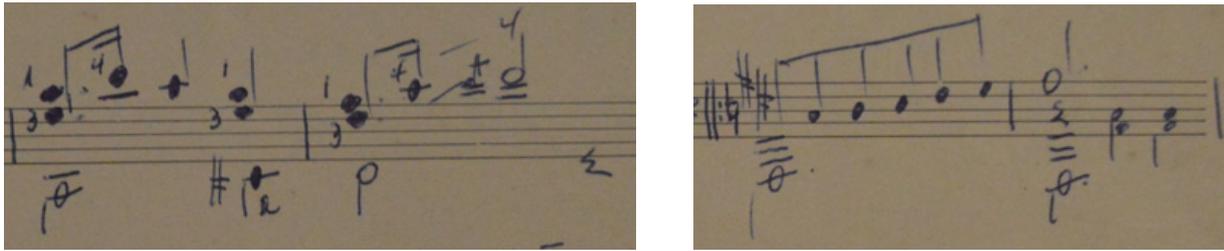
A inclusão de indicações de ordem prática em edições críticas é uma possibilidade que vem sendo pautada na bibliografia dedicada ao tema. Em seu livro de referência, Figueiredo (2016, p. 101) reúne considerações de alguns dos principais especialistas da área, expondo as controvérsias em torno do assunto, mas ilustrando que parte das (os) estudiosas (os) não se opõe a tais inclusões em edições *urtexts* ou críticas, desde que fundamentadas e explicitadas: “*Urtext* é a “edição diplomática de fonte única, autorizada, com indicações úteis para a prática de execução” (CARACI VELA, 1995b: 21). A mesma perspectiva é defendida por Günter Henle, classificado por Figueiredo (2016, p. 100) como “um dos mais importantes editores da segunda metade do século XX”.

a tarefa de nosso tempo, no campo da edição musical, deve ser, assim, restabelecer as obras de nossos grandes mestres em sua forma não falsificada e livre de todos os acréscimos arbitrários, fornecendo ao público, amante da música, textos fieis ao original e, ao mesmo tempo, oferecer edições destinadas à utilização prática. (GÜNTER HENLE, 1954, p. 357 apud FIGUEIREDO, 2016, p. 100-101).

O próprio Figueiredo (2016, p. 82) sintetiza a questão ao afirmar que, “apesar da ênfase musicológica, o aspecto da prática musical acaba tendo destacada presença na edição crítica”, acrescentando ainda que dois itens passaram “a integrar as considerações sobre o *Urtext*: utilização de metodologia da crítica das variantes e da crítica textual e inclusão de elementos para a prática.” (2016, p. 100). Ao adotar essa perspectiva, optamos por realizar algumas intervenções editoriais de fins práticos:

**1) Inclusão de dedilhados da mão esquerda nos trechos ausentes.** O manuscrito assinado por Antonio Rebello, tomado como texto-base de nossa edição crítica, apresenta uma disparidade na indicação dos dedilhados de mão esquerda. Enquanto há indicação quase em todos os compassos das seções A e B (compassos 1-16), a seção C é “limpa”, sem qualquer anotação de digitação.

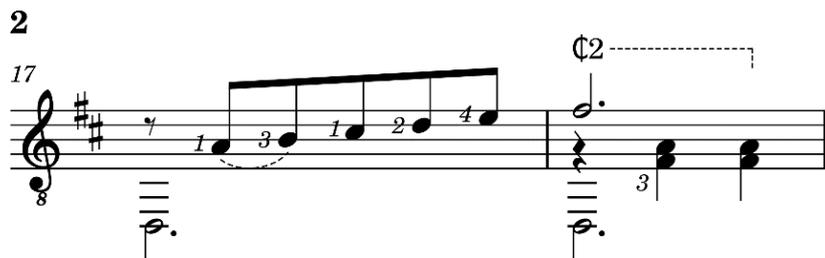
Fig.31. Excertos da Seção A (compassos 3-4) e da Seção C (compassos 17-18) da fonte tomada como texto-base.



Fonte: Memorial do Violão Brasileiro.

Para padronizar as indicações oferecidas às e aos intérpretes, optamos por incluir sugestões de dedilhados nos trechos ausentes, notadamente na Seção C da obra. Acatando a sugestão de um dos avaliadores, optamos por preservar as digitações do compositor em fonte normal e registramos em *itálico* as digitações que foram incluídas, distinguindo, com isso, os dedilhados que são resultados de intervenções editoriais.

Fig.32. Início da Seção C do *Andantino* na edição crítica, com a inclusão de dedilhados em *itálico*.



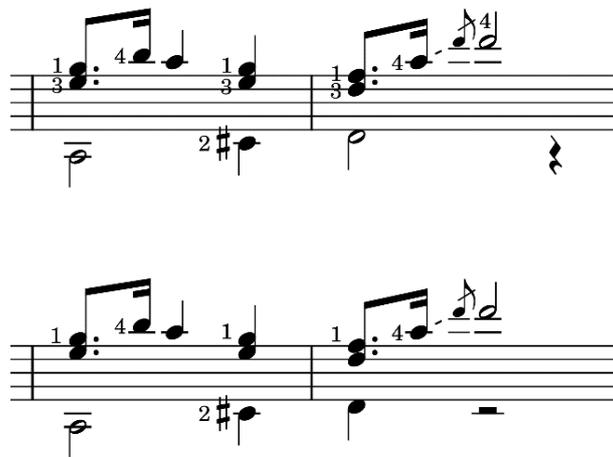
Fonte: Elaboração dos autores.

**2) Supressão de dedilhados redundantes no interior da pauta.** O alcance de uma boa leitura musical costuma ser um desafio para violonistas, em parte devido à falta de método e/ou prática cotidiana e em parte devido às informações variáveis que, somadas, praticantes do instrumento precisam lidar ao ler uma partitura: dedilhado da mão esquerda (M.E.); dedilhado da mão direita (M.D.); indicação da corda a ser pulsada, já que uma mesma nota na pauta pode ser articulada em diferentes regiões do braço do instrumento; discrepância de informações/técnicas exigidas de ambas as mãos, uma vez que os símbolos da M.D. (p, i, m, a) são distintos dos da M. E. (1, 2, 3, 4), assim como os gestos necessários para executá-los; se haverá pestanas, meia-pestanas, ligados, etc. Quando todas essas informações são reunidas, a pauta musical costuma ficar “poluída”, podendo dificultar (ao invés de facilitar) a leitura imediata das notas e do ritmo. Não é raro escutarmos nos círculos do instrumento que os violonistas são, por isso, melhores decodificadores de digitações do que de partituras.

Uma forma de não incorrer nesse erro é avaliar quando as informações escritas são eventualmente redundantes, retirando os excessos e permitindo uma leitura mais fluida e orgânica da notação. Se há uma indicação de pestana, por exemplo, ela costuma ser

articulada com o dedo 1, não é preciso que o numeral esteja novamente indicado nas notas. Outro caso recorrente é quando a indicação de um dedo instantaneamente pressupõe a digitação dos outros dedos articulados (muitas vezes por ser a única opção viável). Na notação do violão, costuma-se grafar as indicações de todos os dedos, o que por vezes polui as linhas e espaços da pauta. Na edição crítica, optamos por manter apenas os dedilhados de mão esquerda estritamente necessários para se compreender a indicação dos demais, retirando as redundâncias sempre que possível (sobretudo das notas que ficam dentro da pauta) para alcançar uma melhor legibilidade.

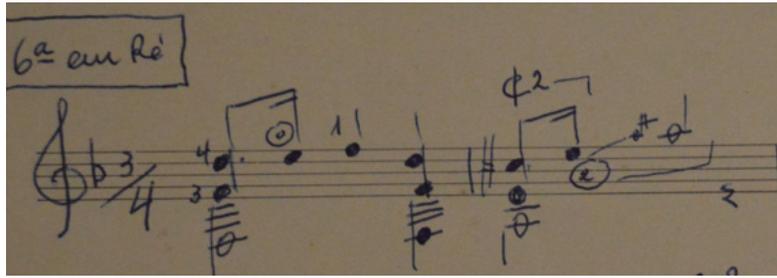
Fig.33. Cotejamento dos compassos 3-4 no texto-base (acima) e na edição crítica. Note-se que as digitações "internas" da pauta foram retiradas, já que podem ser subentendidas a partir das que são expressas. O mesmo ocorre com o dedo 4 no *glissando* do compasso 4.



Fonte: Elaboração dos autores.

**3) Modificação do dedilhado original no compasso 01.** De maneira geral, todas as digitações do texto-base foram assumidas, já que se trata de um possível manuscrito autorizado e, portanto, o que eventualmente mais se aproxima das intenções criativas do compositor. Em uma única passagem, contudo, adotamos uma digitação de mão esquerda diferente daquela anotada por Antonio Rebello. Logo nos dois compassos iniciais, o motivo da peça é apresentado na voz aguda. No 1º compasso, o dedilhado do texto-base apresenta essa sequência: inicia no Ré da 2ª corda, passa pelo Mi da 1ª corda solta, chega ao Fá da 1ª corda e finalmente retorna ao Ré da 2ª corda, delineando a melodia por três caminhos timbrísticos (2ª corda articulada, 1ª corda solta, 1ª corda articulada). Essa opção se contrasta com a adotada no 2º compasso, quando a melodia é inteiramente articulada na 2ª corda (Dó#, Mi, *glissando* para o Lá), o que gera um timbre característico e homogêneo:

Fig.34. Compassos 1 e 2 no texto-base (Fonte B, Ms. CAR).



Fonte: Memorial do Violão Brasileiro.

Na edição crítica, visando um timbre mais homogêneo e uma melhor condução melódica, optamos por utilizar o mesmo critério do 2º compasso no 1º, articulando as quatro notas da melodia na 2ª corda:

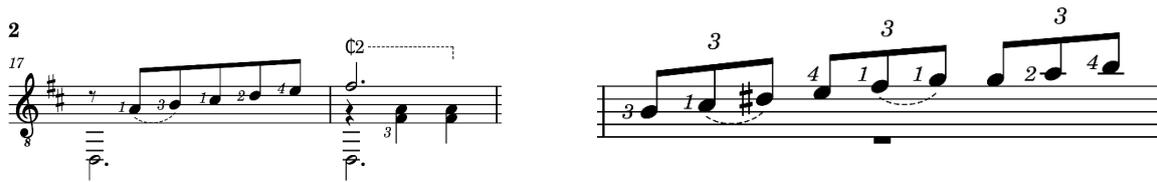
Fig.35. Ditação nos compassos iniciais da Edição Crítica.



Fonte: Elaboração dos autores.

**4) Inclusão de ligados na Seção C.** Nas passagens em que grupos de notas melódicas ascendentes são articulados seguidamente (compassos 17, 21 e 29), sem harmonia, optamos por sugerir a inclusão de alguns ligados para dar fluidez e maleabilidade à passagem musical, retirando a previsibilidade e o “achatamento” do fraseado. Como se trata de uma intervenção editorial deliberada (podendo, por isso, ser desconsiderada), grafamos os ligados em linhas pontilhadas, deixando nítido à/ao leitor que o recurso não consta no manuscrito tomado como texto-base.

Fig.36. Sugestão de inclusão de ligados nos compassos 17 e 29 da Edição Crítica.



Fonte: Elaboração dos autores.

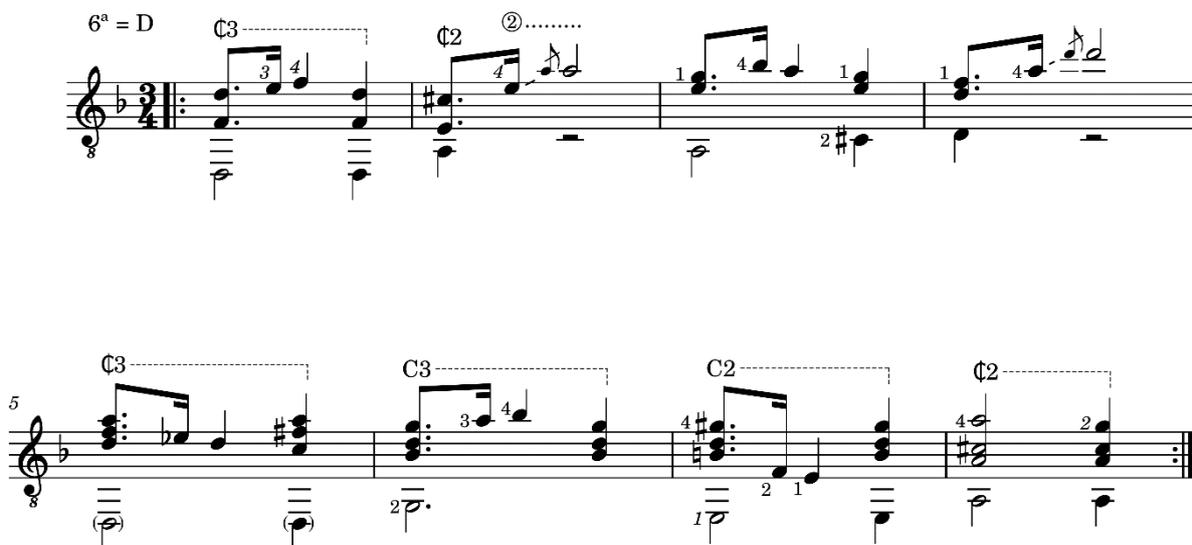
## Considerações finais

Nos últimos anos, a produção para violão solo de Quincas Laranjeiras vem sendo redimensionada a partir de novas fontes suscitadas em acervos públicos e privados brasileiros, especialmente no Rio de Janeiro. Esse aporte documental modificou o olhar sobre sua obra tanto em termos quantitativos quanto qualitativos, permitindo-nos não somente o contato com obras antes desconhecidas, mas também a reavaliação daquelas que já conhecíamos.

Foi o que ocorreu com o *Andantino* (*Prelúdio em Ré Menor*), uma das três peças para violão solo de Quincas que já se conheciam a partir de uma cópia de tradição preservada na Coleção Almirante (MIS-RJ). Com a catalogação que realizamos na Coleção Antonio Rebello (AMORIM; ABREU, 2023), pudemos identificar um manuscrito possivelmente autorizado que traz aportes significativos sobre a história de transmissão dessa obra musical, inclusive com o acréscimo de uma seção antes desconhecida.

O propósito desse artigo foi tanto o de apresentar esse novo manuscrito quanto o de realizar uma colação das fontes disponíveis, explicitando as razões que nos levaram a escolher uma delas como texto-base e evidenciando os critérios que nos guiaram na formulação de uma edição crítica da peça.

Fig.37. Seção A da Edição Crítica de *Andantino*.



Fonte: Elaboração dos autores.

Ademais, também realizamos uma Edição Aberta, ou seja, aquela que “tem como objetivo apresentar graficamente as modificações trazidas ao texto pela tradição, registrando diferentes cópias e edições de uma mesma obra.” (FIGUEIREDO, 2016, p. 78). Além de organizar e disponibilizar as fontes disponíveis, esse cotejamento (incluindo nele a Edição Crítica) oferecerá às/aos intérpretes e estudiosos os subsídios necessários para que cada um/uma possa avaliar os conteúdos, compará-los e realizar as suas próprias análises e conclusões.

Fig.38. 1ª pauta da Edição Aberta do *Andantino*.

6ª corda em Ré

Fonte A  
Ms. CA

6ª em Ré

Fonte B  
Ms. CAR

6ª = D

Fonte C  
E.C.

Fonte: Elaboração dos autores.

Esperamos que esses esforços possam contribuir para o conhecimento e difusão do repertório pioneiro para violão no Brasil, botando em pauta uma peça composta por um dos personagens mais atuantes de seu tempo no ano em que se celebra 150 anos de seu nascimento.

## Referências

AMORIM, H.; ABREU, S. Possível influência de Quincas Laranjeiras no desenvolvimento do estilo violonístico de Heitor Villa-Lobos. *Revista Vórtex*, 11(2), 1–38, 2023. <https://doi.org/10.33871/23179937.2023.11.2.8376>

AMORIM, H.; MARTELLI, P. Quincas Laranjeiras (1873-1935) e o ensino de violão no Rio de Janeiro: o primus inter pares entre chorões e senhoritas. *Orfeu*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. e0205, 2023a. DOI: 10.5965/2525530408022023e0205. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/23178>.

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

AMORIM, H.; MARTELLI, P. Quincas Laranjeiras e o violão solista no Rio de Janeiro: “el maestro de los mejores guitarristas”. *Música Hodie*, Goiânia, v. 23, 2023c. DOI: 10.5216/mh.v23.75190. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/75190>.

AMORIM, H.; MARTELLI, P. Quincas Laranjeiras y la guitarra: vida artística, mediación cultural y red social. *Resonancias*, Santiago (Chile), v. 27, n. 53, pp. 93-117, 2023d. DOI: <http://doi.org/10.7764/res.2023.53.4>

ÁVILA, G. A. de, CERQUEIRA, D. L., & SANTOS NETO, J. O Violão Oitocentista nos álbuns da Família Perdigão. *Revista Vórtex*, 8(3), 1.17, 2020. <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.17> . Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3975> Acesso em: 29 set. 2023.

CARACI VELA, Maria; GRASSI, Andrea Massimo. Glossario. In: CARACI VELA, Maria (Org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 379-394.

CARACI VELA, Maria. Introduzione. In: CARACI VELA, Maria. (Org.). *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995b, p. 3-35.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edição do autor [S2 Books], 2016.

GRIER, James. *The critical editing of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HABIB, Salomão. *Tô Teixeira: o poeta do violão*. Belém: Editora Violões da Amazônia, 2013.

LIMA, Luciano. José Rebello da Silva: pioneiro do violão brasileiro e das marchas do Ameno Resedá. *Orfeu*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. e0209, 2023. DOI: 10.5965/2525530408022023e0209. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/23603>. Acesso em: 29 set. 2023.

PRANDO, Flavia. Violão em São Paulo: informações sobre o instrumento no período imperial. *Orfeu*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. e0202, 2023. DOI: 10.5965/2525530408022023e0202. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/22930>. Acesso em: 29 set. 2023.

PRANDO, Flavia. *Violões na Velha São Paulo (2 Volumes)*. São Paulo: Editora Legato, 2022.

SOARES, Oswaldo. Joaquim dos Santos (Quincas Laranjeira[s]). *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, Ed. 2557, Domingo, 6 dez. 1936, p. 20-21.

TABORDA, Marcia. *O Violão na Corte Imperial*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021.