

Capítulo 3:

Os cenários musicais em
Triste fim de Policarpo Quaresma

Ainda agora estava ele lá, debruçado no peitoral, com a mão em concha no queixo, colhendo com a vista uma grande parte daquela bela, grande e original cidade, capital de um grande país, de que ele a modos que era e se sentia ser, a alma, consubstanciando os seus tênues sonhos e desejos em versos discutíveis, mas que a plangência do violão, se não lhes dava sentido, dava um quê de balucio, de queixume dorido da pátria criança ainda, ainda na sua formação... (Barreto, 1956a, p. 134).

O romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* guarda várias passagens nas quais a música se faz presente, principalmente através das aparições de Ricardo Coração dos Outros. Nas páginas que seguem, apresentaremos esses momentos, confrontando-os com o material levantado sobre a produção musical na cidade do Rio de Janeiro, durante o período aqui pesquisado (1891-1894). Assim, pretendemos conceber os cenários musicais do romance, observando que nossa concepção de cenários vai além da ideia imagética ou de um local físico no qual ocorre uma ação, mas de todo um contexto que envolve também a produção, as circunstâncias e os acontecimentos. Lembramos que o recorte temporal se deve a esse período ser correspondente ao mandato do presidente Floriano Peixoto, que se torna personagem da obra, e que boa parte da ação do romance pode ser identificada como tendo sido passada no ano de 1893, devido às referências à Revolta da Armada ocorrida durante esse governo. Ressaltamos, no entanto, que algumas das produções bibliográficas pesquisadas e analisadas se deram alguns anos antes ou depois desse período, pois acreditamos que essas informações de períodos aproximados podem estar em consonância com o quadriênio mais específico do romance.

Já as buscas no *Jornal do Commercio* limitaram-se exclusivamente ao ano de 1891, devido à inviabilidade de trabalharmos com tamanha quantidade de informações e o fato de que, em contrapartida, elas pouco nos oferecerem sobre a prática da música popular, a que mais aparece no romance. Esse recorte visa trazer um retrato mais fidedigno possível do momento.

Apresentamos a confrontação das cenas musicais presentes em *Triste fim de Policarpo Quaresma* com os gêneros e práticas musicais identificadas na pesquisa documental com o intuito de conceber os possíveis cenários musicais do romance e desvendar como poderia ser a música feita por Ricardo Coração dos Outros.

Ensino musical

Podemos constatar, a partir do material pesquisado, que o ensino musical já era uma atividade regular na sociedade carioca do início dos anos 1890. No levantamento feito a partir das edições do *Jornal do Commercio* de 1891, encontramos dezenas de anúncios de aulas particulares de música, bem como do Instituto Nacional de Música, além de escolas de ensino básico e de primeiro e segundo grau, que ofereciam disciplinas musicais que contemplavam o estudo de instrumentos, teoria musical e solfejo. Métodos de música também eram ofertados para a compra pelo grande público.

Essas referências encontradas no *Jornal do Commercio* nos mostram que havia opções para o estudo formal de música na cidade do Rio de Janeiro de então. As aulas particulares eram majoritariamente de piano e lecionadas, em sua quase totalidade, por mulheres. Encontramos alguns anúncios de professores de canto e flauta. Normalmente, os anúncios de aula de piano também traziam a oferta de “aula de música”, o que nos faz crer que praticassem a leitura musical e também incluíssem o ensino de teoria musical além de, possivelmente, outros elementos, como solfejo. As aulas de música e piano faziam parte da educação das “moças de família”. Frequentemente, essas professoras também ensinavam línguas (português, francês, inglês), bordados e matérias gerais, como história e geografia, entre outras. Deparamo-nos, ainda, com anúncios nos quais são as famílias que procuram professoras para suas filhas.

Não foi encontrada nenhuma referência de ensino musical que pudéssemos identificar com as aulas dadas por Ricardo Coração dos Outros,

que aparecem logo no início de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, como vemos nos trechos a seguir:

Sentado no sofá, tendo ao lado o tal sujeito, empunhando o “pinho” na posição de tocar, o major, atentamente, ouvia: “Olhe, major, assim”. E as cordas vibravam vagorosamente a nota ferida: em seguida, o mestre aduzia: “é ‘ré’, aprendeu?” (Barreto, 1956a, p. 28).

– Já sabe dar o “ré” sustenido, major? perguntou Ricardo logo ao sentar-se.

– Já.

– Vamos ver (Barreto, 1956a, p. 38).

Mal foi aceso o gás, o mestre de violão empunhou o instrumento, apertou as cravelhas, correu a escala, abaixando-se sobre ele como se o quisesse beijar. Tirou alguns acordes, para experimentar; e dirigiu-se ao discípulo, que já tinha o seu em posição:

– Vamos ver. Tire a escala, major.

Quaresma preparou os dedos, afinou a viola, mas não havia na sua execução nem a firmeza, nem o dengue com que o mestre fazia a mesma operação.

– Olhe, major, é assim.

E mostrava a posição do instrumento, indo do colo ao braço esquerdo estendido, seguro levemente pelo direito [...]

A lição durou uns cinquenta minutos. O major sentiu-se cansado e pediu que o mestre cantasse (Barreto, 1956a, p. 41).

A partir da análise destes trechos, podemos supor o estilo das lições dadas por Ricardo Coração dos Outros como sendo baseado apenas na prática. Ou seja, as aulas não parecem oferecer ensino da teoria musical formal. Como dito antes, na introdução deste livro, normalmente, reconhecemos essa prática como “tocar de ouvido”. Nesse caso, o professor

mostra ao aluno como montar o acorde com a mão que fica no braço do violão e como tanger as cordas com a outra mão que fica sobre a região do corpo do instrumento. É o que percebemos na fala: “Olhe, major, assim [...] é ‘ré’, aprendeu?” (Barreto, 1956a, p. 28).

Em relação à postura do violão, Ricardo “mostrava a posição do instrumento, indo do colo ao braço esquerdo estendido, seguro levemente pelo direito” (Barreto, 1956a, p. 40-41). Em nenhum momento é citado algum método ou livro de teoria sendo usado na aula. O fato também é reforçado mais à frente, quando Ricardo Coração dos Outros admite não saber escrever partitura (Barreto, 1956a, p. 104). Apesar disso, o professor e amigo de Quaresma sabia denominar os acordes e tinha algum conhecimento de escala musical, pois os cita durante as aulas. Em uma cena na qual Ricardo relembra seu passado, descobrimos seu professor de violão, de quem, provavelmente, copiara o sistema que agora usava para suas aulas: “E o violão, como aprendeu? O seu mestre, o Maneco Borges, não lhe predissera o futuro: ‘Irás longe, Ricardo. A viola quer teu coração?’” (Barreto, 1956a, p. 135). Ainda assim, em outro momento, ele lamentaria não ter estudado música: “Decerto, major, obtemperou Ricardo. Eu, quando comecei tocar violão, não quis aprender música... Qual música! Qual nada! A inspiração basta!... Hoje vejo que é preciso... É assim, resumia ele” (Barreto, 1956a, p. 165).

Ainda que Ricardo não se utilizasse de nenhum método formal escrito, Taborda (2004, p. 110-111) registra a existência de métodos práticos para o ensino de violão no Brasil, começando pelo *Indicador dos acordes para violão tendo por fim adestrar em mui pouco tempo a qualquer indivíduo ainda sem conhecimento de música, no acompanhamento do canto e instrumento*, de Miguel José Rodrigues Vieira, editado em Pernambuco, no ano de 1851. Em 1876, a H. Laemmert e Cia. publicou, no Rio de Janeiro, o *Methodo de violão – guia material – para qualquer pessoa aprender em muito pouco tempo independente de mestre, e sem conhecimento algum de música*, de José Antonio Pessoa de Barros, que chegou a ter uma segunda edição.

Identificamos, portanto, o uso da prática oral como forma de ensino de música no romance, sendo o violão o instrumento utilizado. Em

contrapartida, não encontramos na consulta às fontes documentais históricas do *Jornal do Commercio* qualquer citação de aulas de violão nos anúncios. Isso nos faz crer que o ensino do violão ainda se encontrava em um estágio bastante limitado quanto às aulas formais de música.

Taborda (2004, p. 54) apresenta um recorte do periódico *O espectador brasileiro*, de 10 de fevereiro de 1826, no qual o músico italiano Bartolomeu Bortolazzi (1773-?), residindo na rua dos Inválidos, nº 80, anuncia aulas de canto, viola, bandolim e viola francesa (como era denominado o violão em seus primeiros anos de introdução no Brasil, no início do século XIX). Ainda de acordo com Taborda (2004, p. 54), “essa é a primeira referência documentada no Brasil da viola francesa”, e Bortolazzi, além de composições de sua autoria, publicou, em 1805, em Viena, um método de “guitarra” (como também é denominado o violão, sendo esse um termo utilizado exclusivamente no Brasil, como um aumentativo de viola, que era um instrumento mais conhecido quando da introdução do violão no país). Além de ser um virtuose do bandolim, ele deixou obras para o violão, um instrumento, à época, ainda quase desconhecido.

Como nos informa Taborda (2004, p. 55) – a partir do livro de Batista Siqueira, *Ficção e música* (1980 *apud* Taborda, 2004, p. 55) –, e a edição do *Jornal do Commercio* de 1º de março de 1837, o primeiro método de violão que viria a surgir no Brasil foi publicado no Rio de Janeiro, nesse mesmo ano de 1837, por Pierre Laforge, com base no sistema de Carulli e Nava, que também substituiu o nome “viola” por “violão”. Entre 1847 e 1855, Taborda (2004, p. 56) elenca cinco ofertas de aulas de violão em anúncios do *Almanak Laemmert*, sendo que esses professores também ofereciam aulas de outros instrumentos como piano, rabeca, harpa, canto, oficleide, flauta e violoncelo. Em 1848, surgiria uma edição, traduzida por Rafael Coelho Machado e editada pela Bevilacqua & C., do *Methodo de violão* de Matteo Carcassi (1792-1853), importante referência na sistematização do ensino do violão (Taborda, 2004, p. 58). A pesquisadora Taborda (2004) registra, ainda, um anúncio no *Jornal do Commercio*, edição de 8 de agosto de 1858, em que constam partituras para flauta e violão, e para violão e canto. Apesar disso, Taborda (2004, p. 133) afirma que “até 1908, o Rio de Janeiro só conhecia o violão tocado por músicos populares”.

Verificamos, assim, um hiato durante os primeiros anos da segunda metade do século XIX e a última década do mesmo século, no qual os anúncios de aulas de violão e partituras para o instrumento não aparecem nas edições do *Jornal do Commercio*. Ressalta-se que apenas “em princípios do século XX, irão surgir composições brasileiras escritas originalmente para violão” (Taborda, 2004, p. 59). Outra informação trazida por Taborda (2004, p. 51), a partir do *Diccionario biographico de musicos portugueses*, de Ernesto Vieira, aponta que senhoras portuguesas e brasileiras faziam uso do violão como instrumento de acompanhamento constante “das suas famosas modinhas” no início do século XIX. Um fato curioso, pois no material aqui pesquisado, focando no final do mesmo século, não apareceram registros de mulheres tocando o violão. Nas cenas de *Triste fim de Policarpo Quaresma* tal fato também não ocorre.

Música escrita e tradição oral

Nas buscas no *Jornal do Commercio* podemos averiguar, na cidade do Rio de Janeiro, a existência de um mercado editorial de música em funcionamento. Em uma das cenas de *Triste fim*, encontramos Ricardo Coração dos Outros lamentando o fato de não saber escrever música, o que o impediria de enviar partituras de suas modinhas para o compositor argentino Paysandón, que lhe requisitara algumas de suas canções:

– Não sei como há de ser, dona Adelaide. Eu não guardo as minhas músicas, não escrevo – é um inferno!

O caso era de pôr um autor em maus lençóis. O Senhor Paysandón, de Córdoba (República Argentina), autor muito conhecido na mesma cidade, lhe tinha escrito, pedindo exemplares de suas músicas e canções. Ricardo estava atrapalhado. Tinha os versos escritos, mas a música não. É verdade que as sabia de cor, porém, escrevê-las de uma hora para outra era trabalho acima de sua força.

– É o diabo! continuou ele. Não é por mim; a questão é que se perde uma ocasião de fazer o Brasil conhecido no estrangeiro (Barreto, 1956a, p. 104-105).

Contrapondo pesquisa documental e bibliográfica, vamos perceber que, de fato, os autores que eram publicados pelas editoras da época não correspondem aos compositores mais populares. Uma possível causa era o fato de poucos deles saberem escrever música, e, talvez, simplesmente não interessasse às editoras publicá-los. Em um primeiro momento, podemos pensar que o desinteresse das editoras em publicar os compositores mais populares da época estivesse ligado, basicamente, ao preconceito que eles sofriam devido aos gêneros aos quais se dedicavam, como a modinha e o lundu. No entanto, outros compositores com estudo e conhecimento de escrita musical publicaram canções desses gêneros. Ou seja, havia um interesse por parte dos músicos que liam partitura em tocar esses gêneros, mas, aparentemente, os compositores que não escreviam músicas não eram contemplados pelas editoras. Ao mesmo tempo, podem-se encontrar publicações dessas canções, nas quais constam apenas suas respectivas letras. Assim, é provável que se enquadrem nesse formato as modinhas publicadas de *Coração dos Outros*, citadas nas seguintes passagens do romance: “[Ricardo] Já publicara mais de um volume de canções; e, agora pensava em publicar mais outro” (Barreto, 1956a, p. 201); e “Vivia a pensar nas suas modinhas e no seu livro que havia de ser mais uma vitória para ele e para o violão estremecido” (Barreto, 1956a, p. 202). Apesar da existência de livros com letras dessas canções, como alguns citados ao longo desta obra, boa parte da produção musical popular seria mantida graças à tradição oral.

A cena em que Albernaz e Policarpo vão à procura da tia Maria Rita, uma velha senhora, ex-escravizada, com a esperança de que ela soubesse canções tradicionais que remetesse às origens da cultura brasileira, acaba por decepcioná-los, uma vez que a velha pouco lembrava. Temos aqui uma referência a uma prática musical não identificada e outro possível material que se perdeu:

O major pensara até ali pouco nessas coisas de festas e danças tradicionais, entretanto viu logo a significação altamente patriótica do intento. Aprovou e animou o vizinho. Mas, quem havia de ensaiar, de dar os versos e a música? Alguém lembrou a tia Maria Rita, uma preta velha, que morava em Benfica, antiga lavadeira da família Albernaz. Lá foram os dois, o general Albernaz e o

major Quaresma, alegres, apressados, por uma linda e cristalina tarde de abril (Barreto, 1956a, p. 46).

– [...] Minha velha, nós queríamos que você nos ensinasse umas cantigas.

– Quem sou eu, ioiô!

– Ora! Vamos, tia Maria Rita... você não perde nada... você não sabe o “Bumba meu boi”?

– Quá, ioiô, já mi esqueceu.

– E o “Boi Espaço”.

– Coisa veia, do tempo do cativoiro – pra que sô coroné qué sabê isso?

Ela falava arrastando as sílabas, com um doce sorriso e um olhar vago.

– É para uma festa... Qual é a que você sabe?

A neta que até ali ouvia calada a conversa animou-se a dizer alguma coisa, deixando perceber rapidamente a fiada reluzente de seus dentes imaculados:

– Vovó já não se lembra.

O general, que a velha chamava coronel, por tê-lo conhecido nesse posto, não atendeu a observação da moça e insistiu:

– Qual esquecida, o que! Deve saber ainda alguma coisa, não é titia?

– Só sei o “Bicho Tutu”, disse a velha.

– Cante lá!

– Ioiô sabe! Não sabe? Quá, sabe!

– Não sei, cante. Se eu soubesse não vinha aqui. Pergunte aqui ao meu amigo, o Major Policarpo, se sei.

Quaresma fez com a cabeça sinal afirmativo e a preta velha, talvez com grandes saudades do tempo em que era escrava e ama de alguma grande casa, farta e rica, ergueu a cabeça, como para melhor recordar-se, e entoou:

É vem tutu
Por detrás do murundu
Pra cume sinhozinho
Com bucado de angu.

– Ora! fez o general com enfado, isso é coisa antiga de embalar crianças. Você não sabe outra?

– Não, sinhô. Já mi esqueceu (Barreto, 1956a, p. 50-52).

Albernaz e Policarpo já atentariam para uma necessidade em se cultivar tradições:

Os dois saíram tristes. Quaresma vinha desanimado. Como é que o povo não guardava as tradições de trinta anos passados? Com que rapidez morriam assim na sua lembrança os folgares e as suas canções? Era bem um sinal de fraqueza, uma demonstração de inferioridade diante daqueles povos tenazes que os guardam durante séculos! Tornava-se preciso reagir, desenvolver o culto das tradições, mantê-las sempre vivazes nas memórias e nos costumes... (Barreto, 1956a, p. 51).

Os dois amigos acabam por descobrir um colecionador que já se dedicava a cuidar desse material e partiram ao seu encontro:

Era um velho poeta que teve sua fama aí pelos anos setenta e tantos, homem doce e ingênuo que se deixara esquecer em vida, como poeta, e agora se entretinha em publicar coleções que ninguém lia, de contos, canções, adágios e ditados populares.

– [...] Ainda há dias recebi uma carta de Urubu-de-Baixo com uma linda canção. Querem ver?

O colecionador revolveu as pastas e afinal trouxe de lá um papel onde leu:

Se Deus enxergasse pobre
Não me deixaria assim:
Dava no coração dela
Um lugarzinho pra mim
O amor que eu tenho por ela
Já não cabe no meu peito;
Sai-me pelos olhos afora
Voa às nuvens direito.

[...] O velho poeta guardou a canção de Urubu de Baixo, numa pasta [...] (Barreto, 1956a, p. 51-53).

O colecionador faria com que tomassem conhecimento do Tangolomango, brincadeira infantil que contava com música e que dias depois Policarpo colocaria em prática:

– Agora, continuou ele, depois de passada a emoção – vamos ao que serve. O “Boi Espaço” ou o “Bumba meu boi” ainda é muita coisa para vocês... É melhor irmos devagar, começar pelo mais fácil... Está aí o “Tangolomango”, conhecem?

– Não, disseram os dois.

– É divertido. Arranjem dez crianças, uma máscara de velho, uma roupa estrambólica para um dos senhores, que eu ensaio.

O dia chegou. A casa do general estava cheia.

[...] Quaresma fez o “Tangolomango”, isto é, vestiu uma velha sobrecasaca de general, pôs uma imensa máscara de velho, agarrou-se a um bordão curvo, em forma de báculo, e entrou na sala. As dez crianças cantaram em coro:

Uma mãe teve dez filhos
Todos os dez dentro de um pote
Deu o Tangolomango nele
Não ficaram senão nove.

Por aí, o major avançava, batia com o báculo no assoalho, fazia: hu! hu! hu!; as crianças fugiam, afinal ele agarrava uma e levava para dentro. Assim ia executando com grande alegria da sala, quando pela quinta estrofe, lhe faltou o ar, lhe ficou a vista escura e caiu. Tiraram-lhe a máscara, deram-lhe algumas sacudidelas e Quaresma voltou a si.

O acidente, entretanto [*sic*] não lhe deu nenhum desgosto pelo *folklore*. Comprou livros, leu todas as publicações a respeito, mas a decepção lhe veio ao fim de algumas semanas de estudo.

Quase todas as tradições e canções eram estrangeiras; o próprio “Tangolomango” o era também. Tornava-se, portanto, preciso arranjar alguma coisa própria, original, uma criação da nossa terra e dos nossos ares (Barreto, 1956a, p. 54-55).

Mais à frente, Policarpo ouve Mané Candeeiro, um empregado que contratara para trabalhar em seu sítio no município do Curuzu, para onde se mudara, e faz questão de anotar os versos e enviar ao colecionador com a preocupação de resguardar o conteúdo:

Mané Candeeiro falava pouco [...]; mas cantava que nem passarinho. Estava a serrar, estava a cantar trovas roceiras, ingênuas, onde com surpresa o major não via entrar a fauna, a flora locais, os costumes das profissões roceiras. Eram vaporosamente sensuais e muito ternas, melosas até; por acaso lá vinha uma em que um pássaro local entrava; então o major escutava:

Eu vou dar a despedida
Como deu o bacurau,
Uma perna no caminho

Outra no galho de pau.

Este bacurau que entrava aí satisfazia particularmente às aspirações de Quaresma. A observação popular já começava a interessar-se pelo espetáculo ambiente, já se emocionava com ele e a nossa raça deitava, portanto, raízes na grande terra que habitava. Ele a copiou e mandou ao velho poeta de São Cristóvão. Felizardo dizia que Mané Candeeiro era um mentiroso, por todas aquelas caçadas de caititus, jacus, onças eram patranhas; mas, respeitava o talento poético, principalmente no desafio: o moleque é bom! (Barreto, 1956a, p. 173-174).

Ainda que não seja ocorrida na cidade do Rio de Janeiro, mas, novamente, no município de Curuzu, vale deixar o registro de outra referência musical em “*Triste fim*”. A passagem cita os dois filhos de Sinhá Chica e Felizardo (casal que trabalhava no sítio de Policarpo) que tocavam harmônica frequentemente nas festas da vizinha:

Passavam então uma semana em casa [os dois filhos de Sinhá Chica e Felizardo], a dormir ou a perambular pelas estradas e vendas; à noite, quase sempre nos dias de festas e domingos, saíam com a “harmônica” a tocar peças, no que eram exímios, sendo a presença deles muito requestada nos bailes da vizinhança (Barreto, 1956a, p. 268).

As passagens acima, contidas em “*Triste fim*”, nos transportam para o ambiente histórico real e nos atentam a refletir sobre essa produção musical do período aqui analisado, bem como sobre o progresso a ele e sobre todo o material que, possivelmente, foi perdido por não haver registros formais.

Violão e piano

Reconhecidos por suas potencialidades de uso como instrumentos solistas nos quais também é possível acompanhar a si mesmo – tocando as

harmonias e melodias simultaneamente –, o violão e o piano também podem exercer exclusivamente o papel de acompanhador. Ambos aparecem no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*; o piano executado pelas moças de família e o violão na mão do “capadócio” Ricardo Coração dos Outros; o piano como herdeiro de uma linhagem supostamente nobre, descendente dos instrumentos de teclados, como cravo e órgão, o violão, por outro lado, mesmo com origens próximas dessa “nobreza” – devido à descendência do alaúde e da *vihuela* –, já relegado à marginalidade dos trovadores.

Além de não constar em nenhum anúncio de aula particular que encontramos nas consultas ao *Jornal do Commercio*, o violão também não fazia parte da seleção de instrumentos ensinados nas escolas, fossem exclusivamente de música, como o Instituto Nacional de Música, fossem de ensino regular. Vemos, assim, o instrumento já no seu ambiente de marginalidade e vítima do preconceito social, como podemos identificar em cenas de “*Triste fim*”. Igualmente, o gênero tocado por Ricardo, a modinha, sofreria desse mesmo preconceito por ter o violão como seu principal e inseparável instrumento acompanhante. A partir de uma crítica publicada no *Jornal do Commercio*, de 7 de maio de 1916, portanto, pouco mais de duas décadas depois do período em que se passa o enredo do romance, Taborda constata que, de acordo com a crítica, o instrumento ainda permanecia marginalizado:

Enquanto não se tivesse desenvolvido repertório próprio, ou divulgado as inúmeras obras que já haviam sido escritas pelos grandes mestres europeus, ao violão caberia apenas acompanhar modinhas, lundus e outros gêneros “menores” (Taborda, 2004, p. 63).

Essas observações vão ao encontro da conversa dos vizinhos de Policarpo e de sua irmã, Adelaide, que demonstra sua pouca consideração para com o gênero e o instrumento, cujo executante era comumente denominado “capadócio”. Ao perceber a presença de um violão na casa de Policarpo, os vizinhos assim reagiriam:

[...] nos últimos dias, era visto entrar em sua casa, três vezes por semana e em dias certos, um senhor baixo, magro, pálido, com um violão agasalhado numa bolsa de camurça. Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria? (Barreto, 1956a, p. 28).

A má impressão dos vizinhos, causada pela presença do violão na casa do major, é confirmada rapidamente: “a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!” (Barreto, 1956a, p. 29). Para a vizinhança da rua em que morava o major, a proporção do fato era a de um grande escândalo:

Uma tarde de sol – sol de março, forte e implacável – aí pelas cercanias das quatro horas, as janelas de uma erna rua de São Januário povoaram-se rápida e repentinamente, de um e de outro lado. Até da casa do general vieram moças à janela! Que era? Um batalhão? Um incêndio? Nada disto: o major Quaresma, de cabeça baixa, com pequenos passos de boi de carro, subia a rua, tendo debaixo do braço um violão impudico (Barreto, 1956a, p. 29).

E, como todo escândalo, abalaria a consideração e o respeito que eram até então dispensados ao major:

É verdade que a guitarra vinha decentemente embrulhada em papel, mas o vestuário não lhe escondia inteiramente as formas. À vista de tão escandaloso fato, a consideração e o respeito que o major Policarpo Quaresma merecia nos arredores de sua casa, diminuíram um pouco. Estava perdido, maluco, diziam. Ele, porém, continuou serenamente nos seus estudos, mesmo porque não percebeu essa diminuição (Barreto, 1956a, p. 29).

Adelaide faria coro aos vizinhos, demonstrando sua preocupação de que o hábito de tocar violão, ou simplesmente ter amizade com o violonista Ricardo, pudesse prejudicar a imagem do irmão:

Quando entrou em casa, naquele dia, foi a irmã quem lhe abriu a porta, perguntando:

— Janta já?

— Ainda não. Espere um pouco o Ricardo, que vem jantar hoje conosco.

— Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio – não é bonito!

O major [...] respondeu:

— Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado, com o Padre Caldas, que teve um auditório de fidalgas. Beckford,⁸⁶ um inglês notável, muito o elogia.

— Mas isso foi em outro tempo; agora...

— Que tem isso, Adelaide? Convém que nós não deixemos morrer as nossas tradições, os usos genuinamente nacionais...

— Bem, Policarpo, eu não quero contrariar você; continue lá com suas manias (Barreto, 1956a, p. 30).

86 A partir da referência de Mozart de Araújo em *A modinha e o lundu no século XVIII*, Kiefer (1986, p. 13) nos traz a impressão de Lord Beckford, que foi embaixador da Inglaterra em Portugal e comensal da Rainha D. Maria I, sobre a modinha, em 1787: “[...] os seus aposentos, que estavam apinhados de sobrinhos, sobrinhas, primos, aglomerados em torno de duas jovens muito elegantes, as quais, acompanhadas pelo mestre de canto, um frade baixo e quadrado, de olhos verdes, cantavam modinhas brasileiras. Aqueles que nunca ouviram este original gênero de música, ignoram e permanecerão ignorando as melodias mais fascinantes que jamais existiram, desde os tempos dos Sibaritas. Elas consistem em lânguidos e interrompidos compassos, como se, por excesso de enlevo, faltasse o fôlego e a alma anelasse unir-se à alma afim, do objeto amado. Como uma inocente despreocupação, elas se insinuam no coração, antes de ele ter tempo de se resguardar contra a sua sedutora influência; imaginais saborear leite, mas o veneno da voluptuosidade é que vai penetrando nos recessos mais íntimos do ser. Pelo menos assim sucede àqueles que sentem a força desses sons harmoniosos; eu não respondo pelos animais fleugmáticos do Norte, duros de ouvido”.

Nesse momento, ao tentar defender os “tocadores de violão” e justificar a importância da modinha, Quaresma recorre à aceitação que o gênero teve no exterior. Suas palavras entram em consonância com a citação anterior trazida por Taborda (2004) sobre a visão da crítica, segundo a qual o instrumento necessitaria de uma aprovação que só se daria a partir do momento em que fossem conhecidas obras escritas pelos grandes mestres europeus para o violão. Policarpo tenta fazer a irmã crer que a consideração da modinha em Portugal, ou o fato de receber elogios de “um inglês notável”, legitimaria o gênero. Como se não bastasse, a própria afirmação em si seria por demais contraditória para o nacionalista que tanto exaltava a riqueza do Brasil, pois se submeteria, assim, à consideração de estrangeiros para se firmar um valor nacional.

Porém, era exatamente a sua difusão mundial a partir da música dos grandes compositores europeus que garantia o *status* de nobreza ao piano. Nesse contexto, o instrumento de teclado e cordas percutidas seria o antagonista do instrumento de cordas pontilhadas e rasgueadas.⁸⁷ Fazendo analogia a uma realidade tão constante na sociedade brasileira, piano e violão seriam algo como o primo rico e o primo pobre. O piano manteria essa aceitação mesmo quando utilizado para execução de gêneros mais populares e negligenciados, como o lundu ou a modinha. Sobre essa questão, a passagem na qual Ricardo Coração dos Outros se mostra preocupado com o fato de um homem negro começar a se tornar popular tocando violão é emblemática, pois explicita que o racismo faria com que o ato pudesse desprestigiar ainda mais o instrumento, enquanto, em contrapartida, caso o músico negro tocasse piano, seria algo que agregaria e valorizaria a imagem do rapaz:

De resto, ele [Ricardo Coração dos Outros] agora sofria particularmente – sofria na sua glória, produto de um lento e seguido trabalho de anos. É que aparecera um crioulo a cantar modinhas e cujo nome começava a tomar força e já era citado ao lado do seu.

87 Toque em que se arrastam as unhas (ou palhetas) pelas cordas do instrumento.

Aborrecia-se com o rival, por dois fatos: primeiro: pelo sujeito ser preto; e segundo: por causa das suas teorias.

Não é que ele tivesse ojeriza particular aos pretos. O que ele via no fato de haver um preto famoso tocar violão, era que tal coisa ia diminuir ainda mais o prestígio do instrumento. Se o seu rival tocasse piano e por isso ficasse célebre, não havia mal algum; ao contrário: o talento do rapaz levantava a sua pessoa, por intermédio do instrumento considerado; mas, tocando violão, era o inverso: o preconceito que lhe cercava a pessoa, desmoralizava o misterioso violão que ele tanto estimava. E além disso com aquelas teorias! Ora! Querer que a modinha diga alguma coisa e tenha versos certos! Que tolíce! (Barreto, 1956a, p. 106).

Coração dos Outros pensaria, então, em algum subterfúgio intelectual que pudesse sobrepor seu trabalho ao do rival que, contraditoriamente, tinha origem exatamente na figura do compositor negro Domingos Caldas Barbosa:

E Ricardo levava a pensar nesse rival inesperado que se punha assim diante dele como um obstáculo imprevisto na subida maravilhosa para a sua glória. Precisava afastá-lo, esmagá-lo, mostrar a sua superioridade indiscutível; mas como?

A *réclame* já não bastava; o rival a empregava também. Se ele tivesse um homem notável, um grande literato, que escrevesse um artigo sobre ele e a sua obra, a vitória estava certa. Era difícil encontrar. Esses nossos literatos eram tão tolos e viviam tão absorvidos em coisas francesas... Pensou num jornal, *O Violão*, em que ele desafiasse o rival e o esmagasse numa polémica.

Era isso que precisava obter e a esperança estava em Quaresma, atualmente recolhido ao hospício, mas felizmente em via de cura. A sua alegria foi justamente grande quando soube que o amigo estava melhor (Barreto, 1956a, p. 106-107).

Ricardo seguiria apreensivo com a questão:

Em que pensava ele? Não pensava só, sofria também. Aquele tal preto continuava com sua mania de querer fazer a modinha dizer alguma coisa, e tinha adeptos. Alguns já o citavam como rival dele, Ricardo; outros já afirmavam que o tal rapaz deixava longe o Coração dos Outros, e alguns mais – ingratos! – já esqueciam os trabalhos, o tenaz trabalhar de Ricardo Coração dos Outros em prol do levantamento da modinha e do violão e nem nomeavam o abnegado obreiro (Barreto, 1956a, p. 134).

É o racismo que, também, iria justificar a resistência que Adelaide tinha ao violão, e conseqüentemente à modinha, pois, para ela, esse seria um instrumento associado aos escravizados. Observa-se que, no contexto do romance, a abolição havia se dado há pouco mais de três anos:

A velha irmã de Quaresma não tinha grande interesse pelo violão. A educação que se fizera, vendo semelhante instrumento entregue a escravos ou gente parecida, não podia admitir que ele preocupasse a atenção de pessoas de certa ordem. Delicada, entretanto, suportava a mania de Ricardo, mesmo porque já começava a ter uma ponta de estima pelo famoso trovador dos suburbanos (Barreto, 1956a, p. 105).

O preconceito está presente de forma complexa em “*Triste fim*”, pois, ao passo que se via vítima de discriminação, o próprio Ricardo iria expor seu preconceito em relação não só aos negros, como citado anteriormente, mas também aos “caboclos”,⁸⁸ como podemos perceber nessa cena em que o músico dialoga com Policarpo e sua afilhada, Olga:

88 Termo que possui várias definições, mas que no contexto do romance refere-se aos seguintes itens da definição dada pela Grande Enciclopédia Larousse Cultural: “s.m. (Do tupi *kari'boka*, que procede do branco) 1. Mulato de cor acobreada, descendente de índio. – 2. Mestiço de branco com índio [...] – 5. Até fins do séc. XVIII, sinônimo oficial de indígena” (Grande Enciclopédia Larousse Cultural. Ed. Nova Cultural, 1995, p. 1016). Vale registrar que nos tempos atuais termos como “caboclo”, “mulato” e “índio” são indesejáveis por terem uma carga depreciativa e preconceituosa.

– O Ricardo, Olga, é um artista... Tenta e trabalha para levantar o violão.

– Eu sei, padrinho. Eu sei...

[...]

[Ricardo] Olhou triunfante para um e outro circunstante; e Olga dirigindo-se a ele, disse:

– Continue na tentativa, Senhor Ricardo, que é digno de louvor.

– Obrigado. Fique certa, minha senhora, que o violão é um belo instrumento e tem grandes dificuldades. Por exemplo...

– Qual! Interrompeu Quaresma abruptamente. Há outros mais difíceis.

– O piano? Perguntou Ricardo.

– Que piano! O maracá, a inúbia.

– Não conheço.

– Não conheces? É boa! Os instrumentos mais nacionais possíveis, os únicos que são verdadeiramente; instrumentos dos nossos antepassados, daquela gente valente que se bateu e ainda se bate pela posse desta linda terra. Os caboclos!

– Instrumento de caboclo, ora! Disse Ricardo.

– De caboclo! Que é que tem? O Léry diz que são muito sonoros e agradáveis de ouvir... Se é por ser de caboclo, o violão também não vale nada – é um instrumento de capadócio.

– De capadócio, major! Não diga isso...

E os dois discutiram acaloradamente diante da moça, surpresa, espantada, sem atinar, sem explicação para aquela inopinada transformação de gênio do seu padrinho, até ali tão sossegado e tão calmo (Barreto, 1956a, p. 59-61).

Em outra cena, percebemos que a abertura à presença de Ricardo em determinados ambientes estaria limitada a “seriedade” da ocasião. Dessa forma, o capadócio não seria bem-vindo à festa de noivado de Ismênia, filha do general Albernaz: “Ricardo não fora convidado porque o general temia a opinião sobre a presença dele em festa séria” (Barreto, 1956a, p. 66-67). Outro exemplo ocorre em uma conversa com Albernaz na qual Florência iria se referir a Ricardo simplesmente como “aquele homem do violão” (Barreto, 1956a, p. 77).

Assim, Coração dos Outros estaria sempre à procura de algum reconhecimento intelectual que pudesse valorizar e legitimar sua arte:

Ricardo Coração dos Outros gostava do major, encontrara nele certo apoio moral e intelectual de que precisava. Os outros gostavam de ouvir o seu canto. Apreciavam como simples diletantes; mas o major era o único que ia ao fundo da sua tentativa e compreendia o alcance patriótico de sua obra (Barreto, 1956a, p. 106).

Mas, a crítica seguiria desmerecendo sua arte:

Nisto Ricardo Coração dos Outros entrou com longo e rabudo fraque de sarja e seu violão encapotado em camurça. O major fez as apresentações.

– Já o conhecia de nome, Senhor Ricardo, disse Olga.

Coração dos Outros encheu-se de um alvissareiro contentamento. A sua fisionomia minguada dilatou-se ao brilho do seu olhar satisfeito; e a sua cútis que era ressecada e de um tom de velho mármore, como que ficou macia e jovem. Aquela moça parecia rica, era fina e bonita, conhecia-o – que satisfação! Ele que era sempre um tanto parvo e atrapalhado, quando se encontrava diante das moças, fossem de que condição fossem, animava-se, soltava a língua, amaciava a voz e ficava numeroso e eloquente.

– Leu então os meus versos, não é, minha senhora?

– Não tive esse prazer, mas li, há meses, uma apreciação sobre um trabalho seu.

– No *Tempo*, não foi?

– Foi.

– Muito injusta! Acrescentou Ricardo. Todos os críticos se atêm a essa questão de metrificação. Dizem que os meus versos não são versos... São, sim; mas são versos para violão. Vossa Excelência sabe que os versos para música têm alguma coisa de diferente dos comuns, não é? Não há, portanto, nada a admirar que os meus versos, feitos para violão, sigam outra métrica e outro sistema, não acha?

– Decerto, disse a moça. Mas parece-me que o Senhor faz versos para a música e não música para os versos (Barreto, 1956a, p. 58-59).

Sentindo-se na necessidade de justificar sua música quanto ao caráter popular, Coração dos Outros recorreria ao poeta francês Frédéric Mistral (1830-1914), que escrevia em francês popular.⁸⁹ Quaresma o corrigiria, informando que não era francês popular e sim “o provençal, uma verdadeira língua” (Barreto, 1956a, p. 60). Ricardo replicaria: “Sim, é isso [...]. Pois o Mistral não é considerado, respeitado? Eu, no tocante ao violão, estou fazendo o mesmo” (Barreto, 1956a, p. 60).

89 A partir de observações de Jean-Yves Tadié, no livro *La littérature française: dynamique & histoire* (2007), concluímos que a comparação faz muito sentido se pensarmos que a língua provençal era vista com reservas e considerada vulgar. A analogia feita por Lima Barreto torna-se ainda mais interessante quando tomamos ciência de que o provençal (ou língua occitana) tem relevância considerável na escrita “do amor” cortês, principal tema das modinhas, e que os provençais carregavam uma tradição de qualidade na escrita de canções e melodias, sendo considerados poetas “por natureza”, de acordo com Tadié. Além da dissociação em relação ao latim, o provençal também seria desvalorizado frente ao francês, que era visto como uma língua cultural, mesmo além das fronteiras da França. Tadié (2007) observa ainda que uma ideia de hierarquia de línguas classificaria o latim em primeiro lugar como a “língua de Deus”, seguida pelo francês que seria a “língua dos anjos”.

Ricardo se recordaria do verso “Se choro... bebe o pranto a areia ardente”, de Castro Alves (Barreto, 1956a, p. 135), o que talvez possa sugerir que ele tinha leitura e algum conhecimento de poesia que poderia influenciar os versos de suas canções. Na sequência, recordaria também de versos do padre Caldas, entendido como seu antecessor que alcançara notoriedade com suas modinhas e lhe serviria de exemplo para a grande popularidade que sonhava alcançar (Barreto, 1956a, p. 136).

Reafirmando a imagem distinta criada sobre os instrumentos, em *Triste fim de Policarpo Quaresma* encontramos o piano em cenas familiares, como na festa de noivado de Ismênia, filha de dona Maricota e do general Albernaz, em que o piano concentra a atenção das moças presentes: “Todas elas, conversando, tinham os olhos no piano” (Barreto, 1956a, p. 67). Pouco depois, Zizi, outra das cinco filhas do casal, aparece dedilhando o instrumento, enquanto Cavalcanti, o noivo de Ismênia, recita versos de um poema:

[...] lá na sala fez-se silêncio. Cavalcânti ia recitar. Atravessou a sala triunfantemente, com um sorriso na face e foi postar-se ao lado do piano. Zizi acompanhava. Tossiu e, com a sua voz metálica, apurando muito os finais em “s” começou:

A vida é uma comédia sem sentido,
Uma história de sangue e de poeira
Um deserto sem luz...

E o piano gemia (Barreto, 1956a, p. 78).

Em outra festa na casa de Albernaz, o piano é executado novamente por uma moça, refletindo os dados encontrados nas nossas buscas no *Jornal do Commercio* que apontam uma grande predominância de mulheres lecionando piano e um direcionamento das aulas do instrumento para moças e meninas:

A moça, a famosa filha do Lemos, dispôs-se a cantar. Foi ao piano, colocou a partitura e começou. Era uma *romanza* italiana que ela cantou com a perfeição e o mau gosto de uma moça bem-educada. Acabou. Palmas gerais, mas frias, soaram. O doutor Florêncio, que ficara atrás do general, comentou:

- Tem uma bela voz essa moça. Quem é?
- É a filha do Lemos, o doutor Lemos da Higiene, respondeu o general.
- Canta muito bem.
- Está no último ano do conservatório, observou ainda Albernaz (Barreto, 1956a, p. 145).

Além de a cena acima nos revelar a presença de outro gênero musical, a *romanza*, em “*Triste fim*”, o último comentário de Albernaz confirma outro dado encontrado na pesquisa: o fato de a moça fazer estudo formal de piano, frequentando um conservatório de música. Isso parece ser digno de consideração por parte de Albernaz, que cita tal prática como sendo uma justificativa para qualidade musical da “filha do Lemos”. O narrador do livro parece discordar da visão de Albernaz, pois, embora reconheça que “ela cantou com perfeição”, tinha o “mau gosto de uma moça bem-educada”, e as palmas dos presentes também soaram frias. Na sequência, munido de seu violão, Ricardo apresentaria uma de suas modinhas e parecera agradar bem mais aos presentes, sendo exaltado por todos, incluindo uma moça que lhe pediria uma partitura de sua composição:

Chegou a vez de Ricardo. Ele ocupou um canto da sala, agarrou o violão, afinou-o, correu a escala; em seguida, tomou o ar trágico de quem vai representar o Édipo-Rei e falou com voz grossa: “Senhoritas, senhores e senhoras”. Parou. Concertou a voz e continuou: “Vou cantar ‘Os teus braços’, modinha de minha composição, música e versos. É uma composição terna, decente e de uma poesia exaltada”. Seus olhos, por aí, quase lhe saíam das órbitas. Emendou: “Espero que nenhum ruído se ouça, porque

senão a inspiração se evolva. É o violão instrumento muito... muito 'dê-li-cá-do'. Bem”.

A atenção era geral. Deu começo. Principiou brando, gemebundo, macio e longo, como um soluço de onda; depois, houve uma parte rápida, saltitante, em que o violão estalava. Alternando um andamento e outro, a modinha acabou.

Aquilo tinha ido ao fundo de todos, tinha acudido ao sonho das moças e aos desejos dos homens. As palmas foram ininterruptas. O general abraçou-o, Genelício levantou-se e deu-lhe a mão, Quinota, no seu imaculado vestido de noiva, também.

Para fugir aos cumprimentos, Ricardo correu à sala de jantar. No corredor chamavam-no: “Senhor Ricardo, senhor Ricardo!” Voltou-se. “Que ordena minha senhora?” Era uma moça que lhe pedia uma cópia da modinha.

– Não se esqueça, dizia ela com meiguice, não se esqueça. Gosto tanto das suas modinhas... São tão ternas, tão delicadas... Olhe: dê aqui à Ismênia para me entregar (Barreto, 1956a, p. 145-146).

Violão e piano se encontrariam novamente em outra cena do romance, no sítio de Policarpo, no município do Curuzu. Ricardo executa uma de suas modinhas e Olga toca no piano de Adelaide, revelando, mais uma vez, o instrumento de teclas associado a executantes mulheres:

O jantar correu mais calmo. Ricardo fez ainda algumas considerações sobre o violão. À noite, o menestrel cantou sua última produção: “Os lábios da Carola”. Suspeitava-se que Carola fosse uma criada do doutor Campos; mas ninguém aludiu a isso. Ouviram-no com o interesse e ele foi muito aclamado. Olga tocou no velho piano de dona Adelaide; e, antes das onze horas, estavam todos recolhidos (Barreto, 1956a, p. 165).

Infelizmente, não nos é revelado qual tipo de música Olga teria executado. Mas, com base nas nossas buscas realizadas no *Jornal do Commercio*,

podemos pensar em alguns dos gêneros mais em voga naquele momento, como a valsa ou a polca.

Coincidentemente, no mesmo ano de 1891, que usamos como base para as consultas ao *Jornal do Commercio*, Machado de Assis publicou seu romance *Quincas Borba*. No livro, Machado exemplifica, com uma excelente metáfora, essa relação entre a aceitação social de um instrumento ou gênero musical em detrimento de outros durante uma passagem na qual a personagem Rubião reflete sobre o casamento:

[...] [Rubião] foi andando lentamente, pensando em várias mulheres que podia escolher muito bem, para executar, a quatro mãos, a sonata conjugal, música séria, regular e clássica. Chegou a pensar na filha do major, que apenas sabia umas velhas mazurcas. De repente, ouvia a guitarra do pecado, tangida pelos dedos de Sofia, que o deliciavam, que o estonteavam, a um tempo; e lá se ia toda a castidade do plano anterior. Teimava novamente, forcejava por trocar as composições; pensava na moça da Saúde, modos tão bonitos [...] (Machado de Assis, 2008, p. 89).

Para Rubião, o casamento seria representado pela música clássica, exemplo de seriedade. E a sonata, forma musical propagada principalmente em composições para piano, representa a união conjugal. No entanto, uma das pretendentes de Rubião era a filha do major, que conhecia apenas algumas velhas mazurcas. Ao mesmo tempo, ele se sentia provocado pelo som da “guitarra do pecado”⁹⁰ executada por Sofia, que o encantava verdadeiramente. Vemos aí uma espécie de *ranking*, no qual a sonata, ainda restrita a determinados grupos de ouvintes específicos da música clássica, talvez estaria no topo, seguida pela mazurca – de origem popular, mas que também encontrara acolhimento nessa área, devido aos compositores que se valeram do gênero em suas composições como Frédéric Chopin –, e, em último lugar, a “desqualificada” música executada pela “guitarra do pecado”, em uma associação óbvia ao que seria mais popular. Todavia,

90 Lembramos, como já dito anteriormente, que guitarra é o mesmo que violão, sendo o último um termo exclusivo do Brasil.

em seu íntimo, os gostos e instintos de Rubião pareciam não corresponder de forma linear a essa qualificação social e cultural que ele aprendera.

A mesma “guitarra do pecado”, citada por Machado de Assis, seria o instrumento da paixão na obra de Lima Barreto:

– Major, o violão é o instrumento da paixão. Precisa de peito para falar... É preciso encostá-lo, mas encostá-lo com macieza e amor. Como se fosse a amada, a noiva, para que diga o que sentimos...

Diante do violão, Ricardo ficava loquaz, cheio de sentenças, todo ele fremindo de paixão pelo instrumento desprezado (Barreto, 1956a, p. 41).

Em outra cena de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Ricardo seguiria questionando o desprestígio do violão: “Porque então aquele encarniçamento, aquele ódio contra ele – ele que trouxera para esta terra de estrangeiros a alma, o suco, a substância do país!” (Barreto, 1956a, p. 135). Talvez a associação do instrumento com as classes menos privilegiadas de nossa sociedade seja um bom ponto de partida para responder ao questionamento de Ricardo.

Modinha

A modinha e seu principal instrumento acompanhador, o violão, seriam vistos com preconceito e restrições por parte da sociedade. Entre outros exemplos, podemos apreender esse fato da observação feita por Tabora (2004, p. 63), baseada na crítica de que o violão seria tomado como um instrumento associado ao acompanhamento de gêneros “menores”, como a modinha. A associação do gênero ao instrumento dos capadócios, praticamente inseparáveis, relegaria-lhe tal herança de preconceitos e restrições, como podemos perceber na reprodução dessa realidade social feita por Lima Barreto ao descrever a reação dos vizinhos na cena de *Triste fim de Policarpo Quaresma* em que Ricardo Coração dos Outros chega à casa de Policarpo:

Mas que vinha ele fazer ali, na casa de pessoa de propósitos tão altos e tão severos hábitos? Não é difícil atinar. Decerto, não vinha auxiliar o major nos seus estudos de geologia, de poética, de mineralogia e história brasileiras.

Como bem supôs a vizinhança, o Coração dos Outros vinha ali tão somente ensinar o major a cantar modinhas e a tocar violão. Nada mais, e é simples (Barreto, 1956a, p. 37).

Apesar das restrições sociais impostas à modinha e ao violão, o gênero e o instrumento não deixavam de conquistar admiradores entre as classes mais abastadas, possibilitando a Ricardo frequentar e cantar nos bailes e festas em casas de personagens com considerável reputação. Além de ter entre seus alunos uma figura respeitável como o major Policarpo Quaresma, o trovador não seria um capadócio qualquer, mas um artista digno de ser convidado às casas das “melhores famílias do Méier, Piedade e Riachuelo”:

Acabava de entrar em casa do major Quaresma o senhor Ricardo Coração dos Outros, homem célebre pela sua habilidade em cantar modinhas e tocar violão. Em começo, a sua fama estivera limitada a um pequeno subúrbio da cidade, em cujos “saraus” ele e seu violão figuravam como Paganini e a sua rabeca em festas de duques; mas, aos poucos, com o tempo, foi tomando toda a extensão dos subúrbios, crescendo, solidificando-se, até ser considerada como causa própria a eles. Não se julgue, entretanto, que Ricardo fosse um cantor de modinhas aí qualquer, um capadócio. Não, Ricardo Coração dos Outros era um artista a frequentar e a honrar as melhores famílias do Méier, Piedade e Riachuelo. Rara era a noite em que não recebesse um convite. Fosse na casa do Tenente Marques, do doutor Bulhões ou do seu Castro, a sua presença era sempre requerida, instada e apreciada. O doutor Bulhões, até, tinha pelo Ricardo uma admiração especial, um delírio, um frenesi e, quando o trovador cantava, ficava em êxtase. “Gosto muito de canto”, dizia o doutor no trem certa vez, “mas só duas pessoas me enchem as medidas:

O Tamagno⁹¹ e o Ricardo”. Esse doutor tinha uma grande reputação nos subúrbios, não como médico, pois que nem o óleo de rícino receitava, mas como entendido de legislação telegráfica, por ser chefe de secção da Secretaria dos Telégrafos (Barreto, 1956a, p. 36).

Coração dos Outros já tinha um grande exemplo como inspiração para conquistar a “fidalguia” carioca, o modinheiro Domingos Caldas Barbosa, que, assim como outras figuras reais, aparece no texto de Lima Barreto:

Vieram-lhe então à memória [de Coração dos Outros] aqueles versos do padre Caldas, esse seu antecessor feliz que teve um auditório de fidalgas:

Lereno alegrou os outros

E nunca teve alegria... (Barreto, 1956a, p. 136).

A relação de Ricardo com Policarpo também seria um importante elo que garantiria ao músico circular por esses ambientes da pequena burguesia. Assim, encontramos Coração dos Outros levando suas modinhas ao bairro de São Cristóvão, onde Policarpo morava. Porém, o trovador também sonhava em ter acesso a outras regiões da cidade, como Botafogo, bairro da zona sul carioca: “Por esses dias o seu triunfo desfilava sem contestação. Toda a cidade o tinha na consideração devida e ele quase se julgava ao termo de sua carreira. Faltava o assentimento de Botafogo, mas estava certo de obter” (Barreto, 1956a, p. 201).

91 Francesco Tamagno (1850-1905), cantor lírico italiano. A associação feita pelo doutor Bulhões serve para demonstrar como Ricardo Coração dos Outros gozava de grande consideração, pois o tenor Tamagno era uma figura de renome internacional, tendo interpretado, entre outros importantes papéis na ópera, o *Otello*, de Giuseppe Verdi, em sua estreia em 5 de fevereiro de 1887. Nos anos seguintes ele também daria vida ao personagem em Londres e Chicago. Como curiosidade, vale citar que em 1891, ano do qual parte este estudo, ele interpretou *Otello*, em Nice, na França (Forbes, 2012). A citação também reafirma o fato de Lima Barreto ter conhecimento dos acontecimentos do universo musical.

Não obstante, a popularidade de trovador havia sido estabelecida apenas nos subúrbios:

Dessa maneira, Ricardo Coração dos Outros gozava da estima geral da alta sociedade suburbana. É uma alta sociedade muito especial e que só é alta nos subúrbios. Compõe-se em geral de funcionários públicos, de pequenos negociantes, de médicos de alguma clínica, de tenentes de diferentes milícias, nata essa que impa pelas ruas esburacadas daquelas distantes regiões, assim como nas festas e nos bailes, com mais força que a burguesia de Petrópolis e Botafogo. Isto é só lá, nos bailes, nas festas e nas ruas, onde se algum dos representantes vê um tipo mais ou menos, olha-o da cabeça aos pés, demoradamente, assim como quem diz: aparece lá em casa que te dou um prato de comida. Porque o orgulho da aristocracia suburbana está em ter todo o dia jantar e almoço, muito feijão, muita carne-seca, muito ensopado – aí, julga ela, é que está a pedra de toque da nobreza, da alta linha, da distinção.

[...]

Ricardo, depois de ser poeta e o cantor dessa curiosa aristocracia [a aristocracia suburbana, batizada ironicamente por Lima Barreto], extravasou e passou à cidade, propriamente. A sua fama já chegava a São Cristóvão e em breve (ele o esperava) Botafogo convidá-lo-ia, pois os jornais já falavam no seu nome e discutiam o alcance de sua obra e da sua poética... (Barreto, 1956a, p. 36-37).

A partir da citação acima, constatamos que, diferente do resultado encontrado em nossas consultas ao *Jornal do Commercio*, nas quais não se apurou citações à modinha ou ao violão, Ricardo Coração dos Outros teria seu trabalho citado nos jornais.

O mapa abaixo (Figura 1) mostra os locais onde Ricardo Coração dos Outros transitava pela cidade do Rio de Janeiro. Na letra “A” identificamos o subúrbio com os bairros de Todos os Santos, no qual morava o trovador,

da Piedade e do Méier. Na letra “B”, temos a região na qual ficava o bairro de São Cristóvão, onde residia Policarpo, e nos permite identificar o deslocamento que Ricardo fazia de sua casa até a casa do major Quaresma. Já na letra “C”, podemos ver a região do centro da cidade, com bairros como Cidade Nova, Lapa, Santa Teresa e o próprio Centro, nos quais as personagens também circulavam. Por fim, na letra “D”, temos a zona sul, a qual Ricardo sonhava conquistar com suas modinhas, onde estão localizados os bairros de Botafogo e Flamengo.

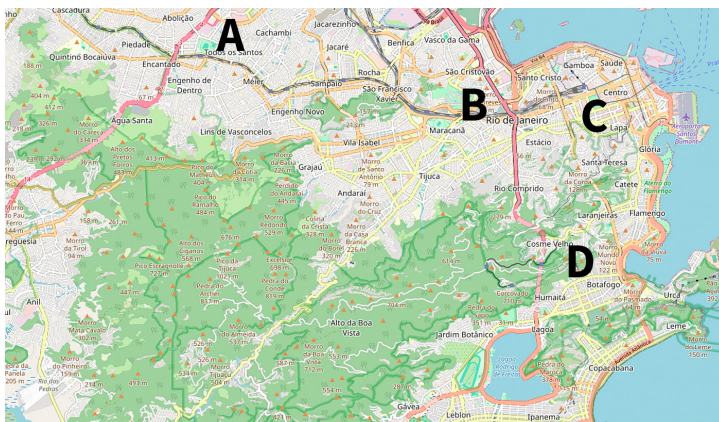


Figura 1 – Recorte de mapa da cidade do Rio de Janeiro

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de mapa disponibilizado no Portal de Mapas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).⁹²

Apesar da diferença de cerca de dez anos em relação ao período em que se passa o enredo de “*Triste fim*”, podemos nos valer das palavras de Luiz Edmundo (2003, p. 201-202) que nos confirmam que os grandes salões do Rio, em 1901, localizavam-se em bairros da região central e da zona sul da cidade, sendo Botafogo um deles. Esse trânsito da modinha

92 INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Portal de Mapas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Rio de Janeiro: IBGE, [s. d.]. Disponível em: https://portaldemaps.ibge.gov.br/leafletshape.php?q=https%3A%2F%2Fgoftp.ibge.gov.br%2Forganizacao_do_territorio%2Fmalhas_territoriais%2Fma.

e do violão também entra em consenso com o relato de Edmundo (2003, p. 167), citado anteriormente, quando o autor se recorda dos “eméritos cantadores e tocadores de violão” que se dedicavam a executar modinhas entre o final do século XIX e começo do XX, que incluíam notórias figuras públicas e mesmo dois presidentes da República. Luís Edmundo também registra que:

Há quem afirme que devemos a Catulo, embora isso muito mais tarde, a queda do preconceito que vedava a entrada da modinha em uma casa de família de certa distinção. Que de 1906 em diante, vamos encontrar o poeta do *Luar do sertão* cantando nos salões de Botafogo e das Laranjeiras, de tal sorte reabilitando a canção patricia e popular, vilipendiada pelo preconceito desnacionalizador. A princípio, a alta-roda ouviu Catulo, por excentricidade, um Catulo incompreensivelmente *smokingado*, quase elegante [...] (Edmundo, 2003, p. 171).

Em relação às aulas de violão de major Quaresma com Ricardo Coração dos Outros, percebemos que o interesse do aluno era unicamente aprender a tocar a modinha. Para ele, esse gênero musical seria o mais genuíno representante da cultura brasileira:

De acordo com a sua paixão dominante, Quaresma estivera muito tempo a meditar qual seria a expressão poético-musical característica da alma nacional. Consultou historiadores, cronistas e filósofos e adquiriu certeza que era a modinha acompanhada pelo violão. Seguro dessa verdade, não teve dúvidas: tratou de aprender o instrumento genuinamente brasileiro e entrar nos segredos da modinha. Estava nisso tudo *a quo*, mas procurou saber quem era o primeiro executor e cantor da cidade e tomou lições com ele. O seu fim era disciplinar a modinha e tirar dela um forte motivo original de arte (Barreto, 1956a, p. 37-38).

Outra dica em relação à apreciação da modinha no romance sugere que o gênero era estimado na região Norte do país:

[Ismênia] Viera, em nome do pai, convidar Ricardo Coração dos Outros a cantar em casa dela.

– Papai, disse dona Ismênia, gosta muito de modinhas... É do Norte; a senhora sabe, dona Adelaide, que gente do Norte aprecia muito (Barreto, 1956a, p. 43).

A modinha iria, pois, sofrer uma ambígua relação de aceitação e rejeição. Possuidora de um sedutor valor musical melódico e interpretativo de seus criadores, ela seria considerada com reservas por alguns setores da sociedade, ainda que os mesmos, em determinados momentos, admitissem apreciá-la.

A partir do depoimento de Antônio Ribeiro dos Santos – português, doutor em Cânones, que ouviu Domingos Caldas Barbosa cantando em saraus em Portugal –, trazido por Mozart de Araújo em *A modinha e o lundu no século XVIII* e também citado por Bruno Kiefer em *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*, constatamos uma relação de veneração e repulsa que o gênero recebeu desde sua fase embrionária:

[...] direi somente que cantavam mancebos e donzelas cantigas de amor tão descompostas, que corei de pejo como se me achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda. [...] Hoje, [...] só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garradices. [...] Esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou de pôr em uso os seus romances, e de versejar para mulheres. Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e pública do que este trovador de Vênus e Cupido; a tafalaria do amor, a meiguice do Brasil, e em geral a moleza americana que em seus cantares somente respiram as impudências e liberdades do amor, e os ares voluptuosos de Pafos e de Cítara, e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das Damas (Santos, citado por Araújo, 1963 *apud* Kiefer, 1986, p. 10-11).

No entanto, Antônio Ribeiro dos Santos destaca qualidades musicais nas obras, sendo as letras das canções o que realmente o incomodava:

Eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza de suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos; e o pingo e graça dos estribilhos e ritornelos com que os remata; mas detesto os seus assuntos e, mais ainda, a maneira com que os trata e com que os canta (Santos, citado por Araújo, 1963 *apud* Kiefer, 1986, p. 11).

Retornando a “*Triste fim*”, o mesmo Ricardo, que seria celebrado como o “rei do violão” (Barreto, 1956a, p. 137-138) se apresentando em festas da pequena burguesia, também seria tratado com indiferença, de acordo com o que poderia sugerir a circunstância:

O trovador julgou-o mesmo esquecido e indagou ingenuamente:

– Não me conheces mais, doutor?

Genelício fechou um pouco os olhos por detrás do *pince-nez* azulado e disse secamente:

– Não.

– Eu, fez com humildade Ricardo, sou Ricardo Coração dos Outros, que cantou no seu casamento.

Genelício não sorriu, não deu mostras de alegria e limitou-se:

– Ah! É o senhor! Bem: que deseja? (Barreto, 1956a, p. 289).

Lima Barreto representa muito bem essa relação de aceitação e renegação do gênero musical e seu instrumento característico valendo-se da personagem irmã de Policarpo. Ao mesmo tempo em que Adelaide despreza a modinha e o violão, contraditoriamente, ela também parecia apreciá-la, como podemos perceber na seguinte cena em que demonstra interesse pela nova composição de Ricardo Coração dos Outros:

– Tens composto muito, Ricardo? Indagou Quaresma.

- Hoje acabei uma modinha.
- Como se chama? Indagou dona Adelaide.
- “Os lábios da Carola”.
- Bonito! Já fez a música?

Era a irmã de Quaresma a perguntar (Barreto, 1956a, p. 156).

Essa reação controversa de Adelaide, que demonstra interesse e resistência à modinha e ao violão, em uma relação de aproximação afetiva e afastamento moral, é fruto da formação de sua mentalidade, anteriormente citada, que associava o instrumento a escravizados, não sendo, portanto, passível de merecimento de atenção de “pessoas de certa ordem” (Barreto, 1956a, p. 105). Essa narrativa de Lima Barreto encontra um perfeito eco nas palavras de Luiz Edmundo:

No começo do século o violão [ainda] é um instrumento querido e cortejado pelo povo, mas sem cotação, sem a menor entrada nos salões do que se chama “boa sociedade”. Violão e modinha. Lá uma vez ou outra, e isso mesmo muito à socapa, é que esta última, em tais lugares, se admite ou tolera, assim mesmo, quando acompanhada ao piano. [...] Preconceitos herdados, tolos preconceitos vindos do tempo em que o Brasil não era nosso.

Contudo, muitas vezes, na casa brasileira, às escondidas do papai conservador e tradicionalista, as nossas sinhazinhas e sinhas não só cantam o que a canalha pela rua canta, como dançam, também, umas com as outras, divertidas e alegres, os passos do *corta-jaca* ou do *balão-caído*, que aprendem pelos teatros que freqüentam. É o fruto proibido saboreado à socapa, num despertar gostoso dos instintos da raça. E que ninguém se espante, ainda, sabendo que esse papai conservador e tradicionalista que não quer em sua casa tocatas de violão e passos de maxixe, por sua vez, pondo a gravata de *plastron*, diante do espelho de cristal, também ensaia, venturoso, de quando em quando, por instinto e prazer, motivos do bailado nacional. Isso, quanto ao maxixe, porque, quando rebenta, na calçada da rua, por horas

em que todos dormem, a voz da serenata, soluçando, gemendo, na doçura da noite cheia de luar e de mistério, ele é o primeiro a abandonar o leito onde repousa e ir, pé ante pé, colar o ouvido atento à frincha da janela, gozando, em êxtase, o canto que lá fora soluça amargurado (Edmundo, 2003, p. 164-165).

Tal qual Edmundo, Policarpo Quaresma argumentaria a favor da modinha e do violão como expressão genuína da ainda nascente e suposta cultura e tradição nacionais (Barreto, 1956a, p. 38). No entanto, assim como a modinha e o violão, a música popular, os seus criadores e executantes seriam, em sua maior parte, relegados a uma marginalidade histórica, pois poucos registros são encontrados da obra e da existência dessas pessoas, diferentemente do que ocorreu com autores da música de teatro, ou mesmo da produção mais popular de compositores escolados encontrados nesta pesquisa.

A música de Ricardo Coração dos Outros

Outro desafio lançado aqui é procurar elementos que nos permitam identificar como poderia ser a obra da personagem Ricardo Coração dos Outros. Valendo-nos de nossa pesquisa bibliográfica, relacionamos alguns dos músicos em atividade na época que pudessem ter características similares às de Ricardo, seja através das descrições de suas interpretações ou de seus maneirismos ao executar o violão e/ou cantar, ou através dos trechos de letras que Lima Barreto inclui no romance como sendo do trovador. Com base nas dicas que o escritor nos fornece, podemos pensar em Ricardo Coração dos Outros como um compositor que escrevia suas letras a partir de experiências pessoais. A sua prática musical era altamente intuitiva, sendo que a intenção prevalecia sobre a forma. Enquanto cantor e instrumentista, Ricardo primava por aparente virtuosismo instrumental e um canto com possíveis exageros vocais, valorizando ao máximo a carga emotiva. Indubitavelmente, um romântico. Partindo dos perfis traçados dos músicos em atividade no período pesquisado, vamos tentar construir um perfil para a personagem a partir das informações fornecidas pelo romance.

Ricardo Coração dos Outros (Rio de Janeiro/RJ, [ca. 1860] – Rio de Janeiro/RJ, [19--]). Cantor, violonista, compositor (de letra e música) e professor. Músico prático, Ricardo não sabia ler e escrever música. Atuava sozinho cantando e acompanhando a si mesmo ao violão. Seu repertório era composto exclusivamente por suas composições (Barreto, 1956a, p. 41). Cantor de grande expressividade e violonista habilidoso, também se dedicava a lecionar violão em aulas práticas. De origem humilde,

Ricardo Coração dos Outros morava em uma pobre casa de cômodos de um dos subúrbios. Não era das mais sórdidas, mas era uma casa de cômodos dos subúrbios.

Desde pequeno ele a habitava e gostava da casa que ficava trepada sobre uma colina, olhando a janela do seu quarto para uma ampla extensão edificada que ia da Piedade a Todos os Santos. [...]

[...] seu quarto tinha o mobiliário mais reduzido possível. Havia uma rede com franjas de rendas, uma mesa de pinho, sobre ela objetos de escrever; uma cadeira, uma estante com livros, e, pendurado a uma parede, o violão na sua armadura de camurça. Havia também uma máquina para fazer café (Barreto, 1956a, p. 133-136).

Coração dos Outros viveu sua infância na “casinha dos seus pais, com seu curral e o mugido dos vitelos” (Barreto, 1956a, p. 134), na zona rural da cidade. Após uma pequena fama inicial, ele iria alcançar grande popularidade nos subúrbios, passando a receber convites para se apresentar em festas e bailes em casas de famílias nos bairros de São Cristóvão, Méier, Piedade e Riachuelo (Barreto, 1956a, p. 36). Com frequência, podia ser visto circulando na região do centro da cidade do Rio de Janeiro, em lugares como a rua do Ouvidor (Barreto, 1956a). Sendo bem considerado dentro da “alta sociedade suburbana”, sonhava em também conquistar seu lugar entre a burguesia de Petrópolis e Botafogo (Barreto, 1956a, p. 37). A popularidade de Ricardo ultrapassaria as cercanias da capital, pois quando viajava até o município de Curuzu, a “fama de seu nome precedia-o, de forma que todo o município o disputava e festejava”

(Barreto, 1956a, p. 149). Lá, Coração dos Outros cantaria em festas de figuras como o doutor Campos, presidente da Câmara, e receberia “todas as honras, todos os favores, por parte de todos os partidos” (Barreto, 1956a, p. 151).

Obras: “O pé”, modinha (Barreto, 1956a, p. 41); “Promessa”, endecha (?) (Barreto, 1956a, p. 42, p. 231); “Os teus braços”, modinha (Barreto, 1956a, p. 145); “Os lábios da Carola” (Barreto, 1956a, p. 156) ou “Os lábios de Carola”, modinha (Barreto, 1956a, p. 202); e uma canção de título desconhecido, cujos versos, “Da doçura dos teus olhos / A brisa inveja já tem” (Barreto, 1956a, p. 135), são cantados por uma vizinha de Ricardo.

Definimos o nascimento de Ricardo por volta de 1860, crendo que, no período em que se passa o romance (1891-1894), ele teria cerca de 30 anos. Aparentemente, o músico seria consideravelmente mais novo que Quaresma, que se encontrava próximo dos 50 anos, idade que sua irmã Adelaide, quatro anos mais velha, já alcançara (Barreto, 1956a, p. 168). Acreditamos, ainda, que, a partir de 1891, Coração dos Outros pudesse ter vivido por pelo menos mais dez anos, atingindo o século XX, fechando assim as possibilidades quanto ao seu tempo de vida. Também consideramos que ele não teria se mudado da cidade do Rio de Janeiro, não abusando muito de suposições. Todas as outras informações sobre a “biografia” de Ricardo citadas no perfil encontram-se em “*Triste fim*”.

Ricardo era “um senhor baixo, magro, pálido” (Barreto, 1956a, p. 28), de “passo acanhado” (Barreto, 1956a, p. 94) que se vestia com um “longo e rabudo fraque de sarja” (Barreto, 1956a, p. 28), “calças dobradas nas canelas” (Barreto, 1956a, p. 94) e um “chapéu dobrado, como um morrião” (Barreto, 1956a, p. 130). Era considerado “um homem célebre pela sua habilidade em cantar modinhas e tocar violão” (Barreto, 1956a, p. 36). Aliás, ele tinha particular ardor pelo instrumento, diante do qual ficava “loquaz, cheio de sentenças, todo ele fremindo de paixão pelo instrumento desprezado” (Barreto, 1956a, p. 41).

É importante falar da devoção de Ricardo por sua música e seu violão, que pode ser exemplificada na passagem em que ele é proibido de tocar.

Estando “engaiolado” em um quartel, o artista cai em tristeza por não poder fazer aquilo que mais ama, tendo essa reclusão e restrição lhe tirado o motivo de viver:

Ricardo Coração dos Outros, desde o dia da proibição de tocar violão, andava macambúzio. Tinham-lhe tirado o sangue, o motivo de viver, e passava os dias taciturno, encostado a um tronco de árvore, maldizendo no fundo de si a incompreensão dos homens e os caprichos do destino. Fontes notava sua tristeza; e, para minorar-lhe o desgosto, obrigara Bustamante a fazê-lo sargento. Não foi sem custo, porque o antigo veterano do Paraguai encarecia muito essa graduação e só a dava como recompensa excepcional ou quando requerida por pessoas importantes.

A vida do pobre menestrel era assim a de um melro engaiolado; e, de quando em quando, ele se afastava um pouco e ensaiava a voz, para ver se ainda a tinha e não fugira com o fumo dos disparos (Barreto, 1956a, p. 250).

A cena na qual o major Quaresma autoriza Ricardo a cantar no quartel, após ter sido proibido, revela mais uma de suas características musicais: a potência vocal; pois Policarpo o adverte para que ele cante, “mas não grite” (Barreto, 1956a, p. 229).

O processo de composição de Coração dos Outros tinha por base escrever posteriormente os versos para as melodias e harmonias previamente criadas ao violão. O exemplo flagrante disso está na cena em que ele comenta ter recusado uma modinha que o Bilac (o poeta Olavo Bilac, outra personalidade real integrada como personagem a “*Triste fim*”) quis lhe escrever pelo fato de o “seu Bilac” não entender de violão. Para Ricardo, a questão não estava em escrever “uns versos certos que digam coisas bonitas” (Barreto, 1956a, p. 41), o essencial era achar “as palavras que o violão pede e deseja” (Barreto, 1956a, p. 41). Confirmamos assim que suas letras eram feitas *a posteriori*, com a música servindo de guia para se encontrar as palavras ideais para a canção. O próprio Ricardo não deixaria dúvidas quanto a essa prática ao responder dona Adelaide,

que lhe interpelara se já havia feito a música de sua nova canção, “Os lábios da Carola”: “A música, minha senhora, é a primeira coisa que faço” (Barreto, 1956a, p. 156).

Em outra cena, temos Ricardo em plena tentativa de iniciar uma composição que se mostraria infrutífera devido à emoção de ter ouvido, minutos antes, uma jovem vizinha cantando uma de suas modinhas:

Sentou-se e quis começar uma modinha sobre a Glória, essa coisa fugace, que se tem e se pensa que não se tem, alguma coisa impalpável, incolhível como um sopro, que nos alanceia, queima, inquieta e abraça como o Amor.

Tentou começar, dispôs o papel, mas não pôde. A emoção tinha sido forte, toda a sua natureza tinha sido lavrada, baralhada, com a ideia daquele furto que se queria fazer ao seu mérito. Não conseguiu assentar o pensamento, apanhar as palavras ao ar, sentir a música zumbir no ouvido (Barreto, 1956a, p. 136-137).

Esse trecho final, “Não conseguiu assentar o pensamento, apanhar as palavras ao ar, sentir a música zumbir no ouvido”, sugere a possibilidade de, eventualmente, Ricardo compor a letra e a música simultaneamente. A intenção de escrever “uma modinha sobre a Glória” revela sua inspiração em questões pessoais e do cotidiano de forma mais instintiva. Em outro momento, surpreendentemente, Ricardo revelaria que poderia ter-lhe sido útil estudar música: “Eu, quando comecei a tocar violão não queria aprender música... Qual música! Qual nada! Inspiração basta!... Hoje vejo que é preciso... É assim, resumia ele” (Barreto, 1956a, p. 165).

Na cena em que Coração dos Outros canta sua modinha “Os teus braços”(Barreto, 1956a, p. 145), podem-se encontrar referências em relação à sua estrutura e interpretação. Segundo o próprio Ricardo, a composição era “terna, decente e de uma poesia exaltada” (Barreto, 1956a, p. 145). O músico iniciou “brando, gemebundo, macio e longo, como um soluço de onda; depois, houve uma parte rápida, saltitante, em que o violão estalava. Alternando um andamento e outro, a modinha acabou” (Barreto, 1956a, p. 145). Minutos depois, uma moça lhe pediria

uma cópia da canção alegando que as modinhas eram muito ternas e delicadas (Barreto, 1956a, p. 146).

Fora a modinha, o único gênero citado entre as composições de Ricardo seria a endecha.⁹³ A citação ocorre em uma cena passada no quartel da Ilha das Cobras: “à sombra de uma grande árvore, os soldados deitados ou sentados em círculo, em torno de Ricardo Coração dos Outros, que entoava endechas magoadas” (Barreto, 1956a, p. 231-232). Nesse momento, ele canta o verso “Prometo pelo Santíssimo Sacramento...” (Barreto, 1956a, p. 231). No entanto, diferente do narrador do livro, o tenente Fontes iria se referir às canções como modinhas, mesmo ao chamar a atenção de Policarpo: “Então o senhor permite que os inferiores cantem modinhas e toquem violão, em pleno serviço?” (Barreto, 1956a, p. 232).

Criado esse perfil, e considerando o fato de Ricardo Coração dos Outros ser cantor, compositor de letra e música e ter o violão como seu instrumento de apoio para compor e cantar, procuramos, entre os artistas em atividade no período pesquisado, aqueles que estariam mais próximos de suas práticas e cujos perfis analisamos na sequência. Alguns são nomes conhecidos e relevantes dentro da história da música brasileira, como Eduardo das Neves, Quincas Laranjeiras, Baiano, Mário Pinheiro, Catulo da Paixão Cearense e Xisto Bahia.

Francisco ou Chico Albuquerque ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?])⁹⁴ foi compositor, cantor, violonista e letrista.

93 De acordo com o *The Digital Grove's Dictionary* (2012), a endecha é uma música fúnebre surgida a partir de 1500, com caráter de elegia ou lamento. Ainda segundo o “*Grove's*”, o gênero não tinha nenhuma forma poética ou musical consistente, com exceção das endechas canárias que apresentavam tercetos rimados e música com base nas canárias (gênero encontrado na Espanha, Itália e, posteriormente, na França). Em relação à endecha, não encontramos referências de que existissem compositores que tenham se dedicado ao gênero no período aqui pesquisado, na cidade do Rio de Janeiro.

94 As localidades e datas que aparecem com interrogação entre colchetes no decorrer do texto se devem ao fato de que as fontes consultadas as apresentam dessa forma, não tendo precisão sobre elas.

Seu perfil, traçado por Cernicchiaro, vai muito ao encontro do perfil de Ricardo Coração dos Outros:

Chico Albuquerque, um diletante violonista inseparável companheiro e amigo do notável flautista Calado, dedicou-se exclusivamente às “modinhas”, das quais foi cultuador fecundo. Ele cantava se acompanhando ao violão, alcançando uma graça e uma expressão toda própria (Cernicchiaro, 1926, p. 58 *apud* Vasconcelos, 1977, p. 341, tradução nossa).⁹⁵

Convém observar que, embora referenciado como um grande companheiro de Calado, flautista que se dedicava ao choro, Chico Albuquerque se dedicou exclusivamente às modinhas, sendo grande cultuador do gênero, tal como Coração dos Outros, além de compartilhar das mesmas práticas da personagem de Lima Barreto, sendo compositor, cantor, violonista e letrista. Seu canto também é exaltado por Cernicchiaro como possuidor de “graça e expressão própria”. Consideração similar à que receberia Ricardo, que era um “homem célebre pela sua habilidade em cantar modinhas e tocar violão” (Barreto, 1956a, p. 36).

Encontramos, também, similaridades com Eduardo Sebastião das Neves (Rio de Janeiro/RJ, 1874 – Rio de Janeiro/RJ, 11/11/1919), compositor, violonista, cantor e palhaço de circo. Segundo Taborda (2004, p. 89), o artista, também conhecido como Dudu das Neves, tinha a modinha e o lundu como especialidades. No entanto, podemos considerar que o estilo das letras de Dudu em “lundus que primavam pelas letras satíricas de sabor picante” (Taborda, 2004, p. 90) também pudesse afastá-lo do perfil de Ricardo, cujas letras frisavam o amor cortês e platônico. Tinhorão (2000, p. 15) acreditava que o modinheiro negro que aparece em “*Triste fim*” teria sido inspirado na figura de Eduardo das Neves. Para Tinhorão, o fato de a personagem ter “a mania de querer fazer a modinha dizer alguma coisa”, como Lima descreve no romance, teria relação com

95 “*Chico Albuquerque, un diletante suonatore di chitarra inseparabile compagno e amico al notevole flautista Calado, si dedicò tutto alle ‘modinhas’, di cui fu cultore fecondo. Egli soleva accompagnarli colla voce, raggiugendo una grazia ed una espressione tutta propria*”.

Eduardo das Neves ter criado, a partir da última década do século XIX, a novidade da composição de canções, modinhas e lundus sobre acontecimentos históricos ou de interesse do momento, como os crimes famosos, escândalos da cidade [...] (Tinhorão, 2000, p. 15-16).

Já Mário Pinheiro (Campos/RJ, 1880 – Rio de Janeiro/RJ, 10/1/1923) era cantor e violonista e, apesar de não ser compositor, tinha um repertório dedicado às canções, sobretudo às modinhas e lundus. Conforme o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA), disponibilizado pelo Instituto Cultural Cravo Albin (ICCA), Mário teria fugido de casa aos 8 anos e acabou indo para o Rio de Janeiro (ICCA, [s. d.], [n. p.]). Ele viveu na Itália entre os anos de 1913 e 1917, onde estudou *bel canto* (Tinhorão, 1991, p. 38). No Rio de Janeiro, ele “apresentava-se no Passeio Público” (Tinhorão, 1991, p. 26). O DCA registra que Mário Pinheiro foi “um dos intérpretes mais populares em seu tempo” e que “entre 1904 e 1909, gravou modinhas, lundus e canções para a Casa Edison, introdutora no Brasil da gravação de discos de gramofone” (ICCA, [s. d.], [n. p.]).⁹⁶

Outro músico cuja atividade coincidia com o perfil de Coração dos Outros foi o compositor, cantor e violonista Cadete, apelido de Manoel Evêncio da Costa Moreira (Ingazeiro/PE, 3/5/1874 – Tibagi/PR, 25/7/1960). O DCA registra que Cadete “foi o primeiro cantor a gravar em cilindros para Casa Edison, pela qual viria a gravar diversas modinhas e lundus, assim como pela Columbia” (ICCA, [s. d.], [n. p.]).⁹⁷ O DCA informa também que Cadete conviveu com Sático Bilhar, Anacleto de Medeiros, Irineu de Almeida, Mário Pinheiro, Eduardo das Neves, Quincas Laranjeiras e Ernesto

96 As citações relacionadas a Mário Pinheiro e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Mário Pinheiro. [S. l.]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/mario-pinheiro/>. Acesso em: 8 ago. 2020.

97 As citações relacionadas a Cadete e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Cadete. [S. l.]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/cadete>. Acesso em: 8 ago. 2020.

Nazareth e que foi amigo e compadre de Catulo da Paixão Cearense (ICCA, [s. d.], [n. p.]).

O cantor, compositor, poeta e teatrólogo Catulo da Paixão Cearense (São Luís/MA, 8/10/1863 – Rio de Janeiro/RJ, 10/5/1946) seria apontado por Tinhorão (2000, p. 15) como a grande inspiração de Lima Barreto para compor o perfil de Ricardo Coração dos Outros, valendo-se, inclusive, das palavras de Guimarães Martins, biógrafo e herdeiro editorial de Catulo. No entanto, apesar de apontar similaridades entre as letras criadas por Lima Barreto como sendo composições de Coração dos Outros com letras escritas por Catulo, Tinhorão reconhece que

[...] o único traço de personalidade de Catulo da Paixão Cearense transmitido com precisão por Lima Barreto através de Ricardo Coração dos Outros é a extrema vaidade pessoal do famoso letrista, e sua preocupação em frequentar as casas de gente de alguma importância social (Tinhorão, 2000, p. 19).

Nascido no Maranhão, aos 10 anos, Catulo mudou-se com a família para o Ceará, e, aos 17 anos (em 1880), seguiram para o Rio de Janeiro, onde se tornou amigo de músicos da cidade, como os flautistas Joaquim Calado e Viriato, o maestro Anacleto de Medeiros, o violonista Quincas Laranjeiras, o cantor Cadete e um estudante de medicina que o ensinou a tocar violão, fazendo com que abandonasse a antiga paixão pela flauta. Apesar de cantar e tocar violão, Catulo se dedicaria a compor apenas letras, tendo “grande facilidade em encaixar versos em melodias alheias” (Tinhorão, 1991, p. 33). Este fato também atestado por Edmundo:

É por esse tempo [o começo do século] que surge Catulo da Paixão Cearense, mais tarde consagrado como o maior poeta regional do Brasil, escrevendo poemas que encaixa com muito chiste em músicas já consagradas (Edmundo, 2003, p. 170).

Sobre essas composições, Carlos Augusto Bonifácio Leite (2016, p. 64) aponta que “Catulo colocava letras, muitas vezes à revelia dos autores, em melodias pré-existentes, sendo que, não raro, omitia o nome do

parceiro, grafando ‘modinha de Catulo’, nos livros, revistas e partituras”. Esse fato distanciaria Catulo do estilo de composição musical de Ricardo, pois, além de compor letra e música, para a personagem barretiana a música vinha em primeiro lugar. Na concepção de Coração dos Outros, não bastaria que as canções tivessem simplesmente versos corretos e contivessem algum sentido, eram elas que davam sentido e exigiam as palavras ideais que combinassem com as melodias que criava e os sons que extraía do violão. Ainda segundo o perfil traçado no site do DCA, Catulo “recebeu grande influência dos cantadores do Nordeste com quem conviveu durante parte de sua juventude, chegando, inclusive, a produzir literatura de cordel” (ICCA, [s. d.], [n. p.]),⁹⁸ o que, provavelmente, afastaria mais seu estilo do de Ricardo.

De qualquer forma, alguma proximidade da música de Coração dos Outros com a de Catulo pode ser considerada, pois uma figura como a do compositor e violonista Artidoro da Costa (Rio de Janeiro, 14/8/1883 – Niterói/RJ, 25/9/1930), cujo perfil também se assemelha ao de Ricardo Coração dos Outros, teria vínculo com Catulo. Alcino Artidoro da Costa nasceu no bairro de São Cristóvão (o mesmo em que Policarpo e Albernaz moravam e por onde Ricardo circularia em razão de tais amizades). Além disso, segundo Vasconcelos (1985, p. 56), Artidoro da Costa era um virtuoso do violão. Condição que de certa forma também era associada a Ricardo, como podemos perceber em elogios que chegam a compará-lo ao violinista Paganini (Barreto, 1956a, p. 36) ou que o descrevem “um homem célebre pela sua habilidade em cantar modinhas e tocar violão” (Barreto, 1956a, p. 36).

O vínculo de Catulo da Paixão Cearense com Artidoro da Costa se daria pelo fato de serem parceiros em composições de Artidoro, nas quais o primeiro colocou letra, e por serem parceiros em serenatas. É ainda Catulo quem traça o perfil do amigo em texto reproduzido por Vasconcelos (1985,

98 As citações relacionadas a Catulo da Paixão Cearense e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: Catulo da Paixão Cearense.** [S. l.]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/catulo-da-paixao-cearense>. Acesso em: 8 out. 2020.

p. 57), o qual registra que Artidoro havia sido um violonista respeitado pelos mestres. Como curiosidade, é válido dizer que Artidoro fora oficial do Exército e que seu distanciamento das noites de serestas pode ter razão em tal fato, que, coincidentemente, também afastou Ricardo de seu violão em “*Triste fim*”, quando foi integrado a uma tropa. Artidoro é autor das canções “Guanabara” e “Sonhar ternuras” (letrada por Catulo da Paixão Cearense, quando recebeu novo título, “Foste um lírio”).

Seja como for, Tinhorão defende piamente a inspiração de Lima Barreto na figura de Catulo da Paixão Cearense para compor a personagem Ricardo Coração dos Outros. No livro *A música popular no romance brasileiro, vol. II, Século XX (1ª parte)*, Tinhorão (2000, p. 13-33) analisa trechos das letras das canções criadas por Lima Barreto para Coração dos Outros em comparação com letras de Catulo e mostra algumas das similaridades, assim como confronta o personagem negro que surge em *Triste fim de Policarpo Quaresma* fazendo sucesso com suas modinhas com o palhaço Eduardo das Neves. Para Tinhorão, Lima Barreto também teria se inspirado nesse músico. Assim, igualmente, Ricardo via o cantor negro de modinhas como seu rival, e Dudu das Neves era considerado um rival por Catulo. Outra personalidade que Tinhorão acredita que tenha servido de referência para Lima é a do historiador Melo Moraes Filho, que seria “o literato, teimoso cultivador de contos e canções populares do Brasil” (Barreto, 1956a, p. 51).

Outro violonista encontrado na pesquisa, Juca Vale ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]), não nos parece muito próximo do universo de Coração dos Outros, pois ainda que fosse “um dos primeiros violões de sua época”, como nos informa Vasconcelos (1977, p. 333), a partir de texto de Gonçalves Pinto, ele estava ligado aos músicos “Calado e Viriato, Rangel, Luizinho e muitos outros flautas que tinham nele um acompanhador seguro no seu violão”, distante, portanto, da prática solitária de compositor e cantor que acompanhava a si mesmo ao violão. É o mesmo caso de Manduca de Catumbi ([Rio de Janeiro/RJ?], [1842?] – [1920?]), também violonista, mas com uma dedicação ao choro como solista e acompanhador, sendo um célebre “chorão”, como registra Vasconcelos (1977, p. 284), novamente recorrendo a Gonçalves

Pinto. É ainda Vasconcelos (1977, p. 284-285) que, a partir das palavras de Catulo da Paixão Cearense em seu livro *Mata iluminada*, informa que Manduca morava em Catumbi e era muito conhecido na Cidade Nova, sendo apaixonado por lundus, os quais também cantava em bailes. De qualquer forma, apesar das similaridades com a modinha, o gênero ainda distanciava a prática de Manduca à de Ricardo.

De característica similar a Manduca de Catumbi, vamos encontrar o compositor, cantor e violonista Neco (Niterói/RJ, [ca. 1865] – Niterói/RJ, [ca. 1940]), cujo nome real era Manuel Ferreira Capellani (ICCA, [s. d.], [n. p.]),⁹⁹ e que também se dedicara ao choro, sendo um dos primeiros acompanhadores do gênero. No entanto, diferentemente de Juca Vale e Manduca Catumbi, que eram somente instrumentistas e se dedicavam ao choro, segundo Gonçalves Pinto (2014, p. 75), “Neco também foi um ótimo cantor de modinhas”, o que o aproximaria do perfil de Ricardo Coração dos Outros.

Compositor, cantor e violonista, Quincas Laranjeiras (Olinda/PE, 8/12/1873 – Rio de Janeiro/RJ, 3/2/1935) é outra figura importante que nos remete à produção musical de Ricardo Coração dos Outros. Quincas Laranjeiras era o apelido de Joaquim Francisco dos Santos. Embora nascido na cidade de Olinda, em Pernambuco, Quincas foi para o Rio de Janeiro com apenas 6 meses. Ele morou no bairro das Laranjeiras (que lhe rendeu o apelido) e, posteriormente, em Ipanema. Citado por Luís Edmundo como um dos “notáveis intérpretes” da modinha, “o famoso Quincas, homem que molha de lágrimas a voz quando canta” (Edmundo, 2003, p. 166). Segundo Taborda (2004, p. 69), Laranjeiras “dedicou-se ao estudo do violão sem auxílio de professor, buscando nos antigos métodos – Carcassi, Carulli, Aguado, Antonio Cano [sic] a informação técnica”.

O DCA registra que Quincas “iniciou seus estudos musicais com João Elias, professor e regente da Banda da Fábrica, como estudante de flauta,

99 As citações relacionadas a Neco e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*: Neco. [S. l.]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/neco>. Acesso em: 9 ago. 2020.

passando em seguida ao violão” (ICCA, [s. d.], [n. p.]).¹⁰⁰ O estudo dos métodos de Carcassi, Carulli, Aguado e Cano, renomados violonistas clássicos, pode ser uma referência que distancia Quincas Laranjeira e sua técnica violonística de *Coração dos Outros*, pois Quincas era também solista de violão e tinha conhecimento de teoria musical e leitura de partitura. Quincas teria sido, ainda, um dos primeiros a lecionar “violão por música no Rio de Janeiro” (ICCA, [s. d.], [n. p.]). Contudo, esse conhecimento não necessariamente desassocia sua produção de “modinheiro” da obra de Ricardo. É ainda o DCA que nos dá exemplos de composições de canções de Quincas Laranjeiras, entre as quais constam “Andantino”, “Dores d’alma”, “Prelúdio em Ré menor”, “Sabará” e “Sonhos que passam”(ICCA, [s. d.], [n. p.]).

Xisto Bahia (Salvador/BA, 6/8/1841 – Caxambu/MG, 30/10/1894) era ator, teatrólogo, compositor, cantor e violonista com um repertório baseado em modinhas e lundus. O cantor, que possuía voz de barítono, a exemplo de *Coração dos Outros*, nunca estudou música formalmente. Entre as informações do DCA, consta que, após realizar diversas turnês pelo norte do país, apresentou-se na cidade do Rio de Janeiro, em 1875, onde alcançaria sucesso, participando de várias comédias (ICCA, [s. d.], [n. p.]).¹⁰¹ O DCA também informa que:

A modinha “Quis de balde varrer-te da memória”, que interpretava magistralmente segundo seus contemporâneos, é citada por todos os estudiosos de nossa música popular, como um dos maiores sucessos da época da implantação e consolidação da MPB nas décadas finais do século XIX (ICCA, [s. d.], [n. p.]).

100 As citações relacionadas a Quincas Laranjeiras e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Quincas Laranjeiras. [S. l.]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/quincas-laranjeiras>. Acesso em: 9 ago. 2020.

101 As citações relacionadas a Xisto Bahia e atribuídas ao Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA) podem ser consultadas em: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN (ICCA). **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**: Xisto Bahia. [S. l.]: ICCA, [s. d.]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/xisto-bahia>. Acesso em: 9 ago. 2020.

Para Tinhorão:

[...] a importância de cantor e compositor [Xisto Bahia] residia no fato de que, sendo pela origem tocador de violão tão popular quanto qualquer desses pretos ou mestiços de cabelo partido ao meio (e ele mesmo era um mulato filho de militar), a sua decidida vocação de ator ia levá-lo a atuar no âmbito da classe média, servindo pois como um perfeito intermediário entre os literatos compositores da primeira metade do século XIX, e aqueles cantores de rua que ainda alcançariam o século seguinte (Tinhorão, 1991, p. 25).

Vasconcelos (1977, p. 280) destaca que Xisto Bahia “não conhecia uma nota de música”, e que por isso suas canções podiam revelar deficiências, mas ao cantá-las com seu talento interpretativo “arrebata as platéias” (Vasconcelos, 1977, p. 280). Temos, assim, dois elementos que aproximam Xisto de Ricardo Coração dos Outros: o desconhecimento formal da música e uma grande capacidade interpretativa.

Restam ainda outros nomes, dos quais obtivemos pouquíssimas informações a partir das referências de Gonçalves Pinto trazidas por Ary Vasconcelos no livro *Raízes da música popular brasileira: 1500-1889* (1977), como Cândido da Costa Ramos ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1920?]), violonista e carteiro, amigo e compadre de Melo Morais Filho (Vasconcelos, 1977, p. 347); Domingos dos Reis ([Rio de Janeiro/RJ?], [1845?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1905?]), que foi “possivelmente cantor e/ou violonista” (Vasconcelos, 1977, p. 292); Pascoal Rodrigues Reis ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1920?]), violonista e cavaquinista (Vasconcelos, 1977, p. 344-345); Manezinho da Cadeia Nova ([Rio de Janeiro/RJ?], [1845?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1905?]), que era “possivelmente cantor e/ou violonista [...] também conhecido como Manezinho da Guitarra” (Vasconcelos, 1977, p. 291); e o major do Exército, Santana ([Rio de Janeiro/RJ?], [1850?] – [Rio de Janeiro/RJ?], [1910?]), cantor de modinhas que “costumava cantar acompanhado de seu filho, o Alferes Abílio de Santana” (Vasconcelos, 1977, p. 342). De acordo com Vasconcelos (1977, p. 342), a modinha predileta de major Santana era

“A *Nebulosa*, música de José de Sousa Aragão, letra de Tito Lívio, ambos baianos, composição inspirada no poema do mesmo nome de Joaquim Manoel de Macedo”.

Ainda que seja sabido que o escritor Lima Barreto tenha se baseado em pessoas reais para compor algumas de suas personagens, como em *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, nossa intenção aqui não é a de afirmar uma figura que corresponda exatamente à personagem Ricardo Coração dos Outros, acreditando que Lima Barreto conhecesse sua obra ou tivesse se inspirado exclusivamente nela, como o faz Tinhorão ao associar Ricardo e Catulo. Nosso intuito é traçar perfis que dialoguem com o estilo criado por Lima para Coração dos Outros, que possam fornecer um panorama de como, provavelmente, seria a música da personagem, caso ela fosse uma pessoa real e que tivesse vivido e desenvolvido sua obra no período em questão. Até porque tal tendência em se classificar toda a obra de Lima Barreto como *roman à clef* parece querer diminuir a capacidade criativa de Lima, como bem apontou Pacheco (2017, p. 27).

Além das descrições das práticas musicais contidas em *Triste fim de Policarpo Quaresma* quanto ao gênero, instrumento e interpretação de Ricardo Coração dos Outros, as letras de suas canções são um importante fator a ser considerado sobre a sua produção. Ele procura ter algum apuro em suas letras, debruçando-se cuidadosamente sobre elas durante a composição e correção, a fim de encontrar as tais “palavras que o violão pede e deseja” (Barreto, 1956a, p. 41). É o que podemos pressupor a partir desta outra cena escrita por Lima Barreto:

Naquela tarde estava sentado à mesa, corrigindo um dos seus trabalhos, um dos últimos, aquele que compusera no sítio de Quaresma – “Os lábios de Carola”.

Primeiro, leu toda a produção, cantarolando; voltou a lê-la, agarrou o violão para melhor apanhar o efeito e empacou nestes:

É mais bela que Helena e Margarida
Quando sorri meneando a ventarola.

Só se encontra a ilusão que adoça a vida

Nos lábios de Carola.

Nisto ouviu um tiro, depois outro, outro... Que diabo? pensou. Hão de ser salvas a algum navio estrangeiro. Repinicou o violão e continuou a cantar os lábios de Carola, onde encontrava a ilusão que adoça a vida... (Barreto, 1956a, p. 202).

Comparando à produção da época, vamos perceber que os versos de Ricardo em “Os lábios de Carola” não estão distantes, por exemplo, da canção “Nesta rua”, de Dudu das Neves, que igualmente exalta a beleza da mulher amada, e, também, a nomeia:¹⁰²

Vem, Albertina, meiga, divina,

Bem vês que é sina do trovador

Nascer amando, viver penando,

Sempre implorando um terno amor (Neves, 1905, p. 33).

Se Carola é mais bela que Helena e Margarida, e se Ricardo só “encontra a ilusão que adoça a vida nos lábios de Carola”, Dudu viveria “penando, sempre implorando” pelo terno amor de Albertina. Enquanto Ricardo declara seu desejo pelos “lábios de Carola”, Dudu, bem menos casto, na barcarola¹⁰³ “Serenata no mar”, revela seu desejo por outra musa: “Não tardes, Eulina bela, Que eu quero beijar-te os seios” (Neves, 1905, p. 7).

O corpo da mulher amada daria título a outras duas canções de Ricardo, “O pé” e “Nos teus braços”, esta última apresentada pelo compositor

102 Evitamos aqui uma comparação mais técnica da poesia, por exemplo, da metrificacão, uma vez que acreditamos que a melodia possivelmente faria grande diferença quanto à divisão das palavras e não existe uma música para os versos presentes no romance.

103 Popular desde o século XVIII, a barcarola é um gênero de canção italiana originada dos gondoleiros venezianos, em compasso 6/8, com seu ritmo cadenciado que descreve os movimentos do barco. Compositores como Offenbach, Schubert, Chopin, Mendelssohn e Fauré se valeram do gênero para algumas de suas composições (Brown; Hamilton, 2012).

como uma modinha “terna, decente e de uma poesia exaltada” (Barreto, 1956a, p. 145). Essa é a única informação que temos sobre “Nos teus braços”, pois Lima Barreto não incluiu os versos da canção, deixando-os para a imaginação do leitor. Já para a modinha “O pé” (Barreto, 1956a, p. 41), o escritor escreveu o seguinte verso “o teu pé é uma rosa de mirra”. Na passagem em questão, Coração dos Outros demonstra a Policarpo e sua irmã Adelaide que o verso era muito melhor que “o teu pé é uma folha de trevo”, o qual “não ia com o violão” (Barreto, 1956a, p. 41). Impossível não entender as duas variações criadas por Lima Barreto como um escárnio em relação à letra escrita pela personagem e seu pseudopreciosismo. Tinhorão (2000, p. 23-24) defende que o verso de “O pé”, talvez, tenha sido parafraseado por Lima Barreto da modinha “Teu pé”,¹⁰⁴ de Catulo da Paixão Cearense: “Teu pé, tão sedutor é uma camélia de Cupido”. Novamente recorrendo à canção “Nesta rua”, de Dudu das Neves, vemos que ele também exaltaria o corpo desejado, não se esquecendo dos pés da formosa Albertina:

É morena, de olhos belos,
Tem a boca pequenina
Lindos pés, negros cabelos,
Tem a formosa Albertina (Neves, 1905, p. 33).

Também dentro da temática do amor cortês, típica das modinhas, são os versos em quadra, de autor anônimo, que, igualmente, nomeiam a musa e exaltam a beleza física da amada em “Os olhos de Marília”:¹⁰⁵

De Marília os lindos olhos
São tão gentis, tão formosos!

104 De acordo com partitura Editada pela Arthur Napoleão & C., a canção de Catulo da Paixão Cearense é uma paráfrase da melodia do 3º tema “Un peu moins vite”, do *Concerto em Lá maior para violoncelo* de Camille Saint-Saëns, Op. 33 (Piló, 1964).

105 Presente no livro *Cancioneiro de modinhas populares brasileiras*, de Catulo da Paixão Cearense. De acordo com nota do editor, essa canção está entre aquelas cujos versos não seriam de autoria de Catulo, mas que foram “colecionadas, revistas e melhoradas” por ele.

São perigosos escolhos

tais olhinhos bolicosos! (Paixão Cearense, 1908, p. 95).

Assim como Dudu das Neves e Catulo, Ricardo Coração dos Outros não deixaria de versejar sobre os olhos de sua inspiradora: “Da doçura dos teus olhos / A brisa inveja já tem” (Barreto, 1956a, p. 135). Os dois versos de Ricardo são entoados no romance por dona Alice, uma de suas vizinhas, a “rapariga não o viu, distraída com seu trabalho; e se pôs a cantar” (Barreto, 1956a, p. 135), no entanto, o título da canção não é citado.

Ainda que tenha sido citada duas vezes no romance, Lima Barreto escreveria apenas os versos “Prometo pelo Santíssimo Sacramento / Que serei tua paixão...” (Barreto, 1956a, p. 42) para a composição “Promessa”, de Coração dos Outros, identificada como uma endecha. Dudu das Neves também era um homem de promessas e escreveria: “Fiz-lhe muitas promessas, pois não nego / Para prometer, como eu, outro não tem” (Neves, 1905, p. 44), na canção “Idyllo gratis”. No entanto, novamente, a verve humorística do também palhaço Dudu mostra certa malícia na letra, apontando que se ele era bom para fazer promessas, não assegura que fosse cumpri-las, diferentemente de Ricardo com todo seu romantismo platônico. Vale observar que idílio também significa amor poético e suave (Ferreira, 1993, p. 292).

Obviamente, não temos a intenção de afirmar que Lima Barreto se ateu às letras das canções aqui citadas, mas os exemplos mostram proximidade aos versos criados pelo escritor como sendo de Ricardo Coração dos Outros, o que nos permite supor como poderiam ser as modinhas da personagem. A afirmação parte das similaridades encontradas entre a bibliografia pesquisada e as “composições” de Ricardo.

Salões: bailes e festas

O maior número de cenas nas quais a música se faz presente em *Triste fim de Policarpo Quaresma* nos é fornecido através das festas e bailes. A casa de Albernaz será o cenário de algumas dessas festas, com direito a

danças, música “de piano” e Ricardo tocando seu indefectível violão e cantando suas modinhas, como na seguinte cena:

Caso foi que a visita do Ricardo e do seu violão ao bravo militar veio despertar no general e na família um gosto pelas festanças, cantigas e hábitos genuinamente nacionais, como se diz por aí. Houve em todos um desejo de sentir, de sonhar, de poetar à maneira popular dos velhos tempos. Albernaz, o general, lembrava-se de ter visto tais cerimônias na sua infância: dona Maricota, sua mulher, até ainda se lembrava de uns versos de Reis; e os seus filhos, cinco moças e um rapaz, viram na coisa um pretexto de festas e, portanto, aplaudiram o entusiasmo dos progenitores. A modinha era pouco; os seus espíritos pediam coisa mais plebeia, mais característica e extravagante (Barreto, 1956a, p. 46).

Em outro momento, temos uma cena em que a dança aparece através da valsa:

Albernaz saiu fora da roda dos amigos e foi até a um canto da sala, onde a mulher lhe disse alguma coisa em voz baixa. Ouviu a mulher, depois voltou aos amigos e, no meio do caminho, falou alto, nestes termos:

– Se não dançam é porque não querem. Estou pegando alguém?

Dona Maricota aproximou-se dos amigos do marido e explicou:

– Os senhores sabem: se a gente não animar, ninguém tira par, ninguém toca. Estão lá tantas moças, tantos rapazes, é uma pena!

– Bem; eu vou lá, disse Albernaz.

Deixou os amigos e foi à sala de visitas dar começo ao baile.

Vamos, meninas! Então o que é isso? Zizi, uma valsa!

E ele mesmo em pessoa ia juntando os pares: “Não, general, já tenho par”, dizia uma moça. “Não faz mal”, retrucava ele, “dance com Raimundinho; o outro espera.”

Depois de ter dado início ao baile, veio para a roda dos amigos, suado, mas contente.

[...] Bustamante fora à sala ver as danças (Barreto, 1956a, p. 73-74).

Temos novo exemplo de uma moça, Zizi, uma das filhas de Albernaz, tocando piano, prática que era mais frequentemente associada às mulheres, entrando em consenso com o material pesquisado. O gênero executado para a dança dos presentes é a valsa, que, como também pudemos constatar nas buscas sobre as partituras anunciadas nas edições do *Jornal do Commercio* de 1891, estava entre os gêneros mais publicados. A citação no romance mostra que, mais uma vez, o real entra no plano ficcional nos ajudando a estabelecer essa conexão que nos permite pintar os cenários de “*Triste fim*”.

As danças reaparecem em outras duas cenas, agora durante a festa de casamento de Quinota, outra das filhas de Albernaz e dona Maricota:

Deram começo às danças e o general, o almirante, o major Inocêncio Bustamante, que também viera de uniforme, com a sua banda roxa de honorário, o doutor Florêncio, Ricardo e dois convidados outros foram para a sala de jantar palestrar um pouco.

[...]

Na sala de visitas as danças continuavam com animação. Era raro que alguém viesse lá de dentro até onde eles estavam. Os risos, as músicas, e o mais que se adivinhava não distraíam aqueles homens de suas preocupações belicosas (Barreto, 1956a, p. 139-142).

Dessa vez, porém, não nos são revelados os gêneros musicais bailados pelos convidados. Dos gêneros musicais e danças trazidas por artistas europeus – entre eles professores de piano e dança –, além da valsa, citada anteriormente em festa na casa do mesmo Albernaz, registramos, no capítulo anterior, a partir de Tabora (2004, p. 91), a presença da polca, do *schottisch*, do tango e das mazurcas, que apareciam tanto nos palcos como nos salões dos bairros nobres do Catete e Botafogo e em todos os locais frequentados pela sociedade desde a primeira metade do século XIX. Sendo assim, é provável que algumas dessas danças estivessem entre as que animavam o salão da casa de Albernaz e Maricota, tendo em vista que a executante era uma pianista e seria possível que ela se dedicasse a esse repertório, inclusive com os prováveis abraqueiramentos dos gêneros, como também observou Tabora (2004, p. 154), a partir de referência a Renato Almeida.

Ainda que Albernaz não pertencesse à chamada alta sociedade, ele, assim como Quaresma, morava no bairro de São Cristóvão na região central da cidade do Rio de Janeiro, o bairro que abrigara a família real durante todo o período do Império, recém-terminado no contexto do romance. Assim, é possível que entre as danças executadas na festa estivessem os gêneros citados por Tabora (2004), dada a influência da corte sobre a pequena burguesia.

Em outro momento do romance, quando Albernaz encontrava-se entristecido pela depressão que atingia sua filha Ismênia, a constância e o fator social dos bailes caseiros seriam reafirmados pelo fato de Albernaz, mesmo assim, sentir-se obrigado a dar alguns bailes em sua residência:

Entristecia o seu estado aquela casa [a casa de Albernaz] outrora tão alegre, tão festiva. Os bailes tinham diminuído; e, quando eram obrigados a dar um, nas datas principais, a moça, com todos os cuidados, à custa de todas as promessas, era levada para a casa da irmã casada, e lá ficava, enquanto as outras dançavam, um instante esquecidas da irmã [Ismênia] que sofria (Barreto, 1956a, p. 218).

Por outro lado, vamos encontrar a figura de Coleoni, compadre de Policarpo, que, mesmo não apreciando tais eventos, também se via obrigado a comparecer em alguns deles:

[...] nas grandes festas e recepções tinha que estar presente e era quando mais sentia o velado pouco-caso da alta nobreza da terra que o frequentava. Ele [Coleoni] ficara sempre empreiteiro, com poucas ideias além do seu ofício, não sabendo fingir, de modo que não se interessava por aquelas tagarelices de casamentos, de bailes, de festas e passeios caros (Barreto, 1956a, p. 87).

Em outro trecho da obra, a dança surge novamente, agora sendo apresentada envolta em uma atividade de cunho religioso, quando Albernaz procura socorro com curandeiros para a filha doente, Ismênia:

Os feiticeiros tinham outros passes e cerimônias para entrar no conhecimento das forças ocultas que nos cercam, eram demoradas, lentas e acabadas. Em geral, eram pretos africanos. Chegavam, acendiam um fogareiro no quarto, tiravam de um cesto um sapo empalhado ou outra coisa esquisita, batiam com feixes de ervas, ensaiavam passos de dança e pronunciavam palavras ininteligíveis. O ritual era complicado e tinha sua demora (Barreto, 1956a, p. 245).

Teatros

A grande atividade cultural nos teatros da cidade do Rio de Janeiro aparece de forma discreta em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, sendo o Teatro Lírico citado apenas em uma ocasião. No entanto, a menção ainda serve como importante registro de tal atividade para analisarmos esse cenário musical, pois era Olga, filha de Coleoni e afilhada de Policarpo, quem tinha gosto pelos eventos realizados no Teatro Lírico, como vemos neste trecho “Havia momentos que [Coleoni] se aborrecia um tanto com os propósitos da menina [Olga]. Gostando de dormir cedo, tinha que perder noites no Lírico, nos bailes [...]” (Barreto, 1956a, p. 86).

O “Lírico” era considerado o maior teatro e de melhor qualidade acústica por Vasconcelos (1985, p. 7) e o “melhor teatro da cidade” por Edmundo (2003, p. 225). É interessante observar que o repertório do “Lírico” era dedicado, em boa parte, às óperas italianas e ocupado pela Companhia Lírica Italiana, como apuramos nas consultas ao *Jornal do Commercio*. Sendo a Itália o país de origem de Coleoni, é possível que o fato tivesse alguma influência no gosto de Olga pelas idas ao local. Além disso, pai e filha haviam chegado recentemente da pátria de Giuseppe Verdi¹⁰⁶ e talvez esse fosse o repertório com o qual Olga estivesse acostumada.

Em outra cena, temos uma possível alusão à música clássica quando dona Maricota aparece cantando uma velha ária:

Na manhã do dia da festa comemorativa do pedido, dona Maricota amanheceu cantando. Era raro que o fizesse; mas nos dias de grande alegria, ela cantarolava uma velha ária, uma coisa do seu tempo de moça e as filhas que sentiam nisto sinal certo de alegria corriam a ela, pedindo-lhe isto ou aquilo (Barreto, 1956a, p. 65).

Ambientes militares

A música produzida por militares, que também apuramos ser executada muito frequentemente em eventos pela cidade do Rio de Janeiro, aparece em determinado ponto do romance, sendo alvo de crítica por Lima Barreto, juntamente com a filosofia positivista:

Eram os adeptos [os militares] desse nefasto e hipócrita positivismo, um pedantismo tirânico, limitado e estreito, que justificava, todos os assassínios, todas as ferocidades em nome

106 O italiano Giuseppe Verdi (1813-1901) foi o mais bem-sucedido e tocado compositor da história da ópera. *La traviata* é sua obra mais conhecida e, juntamente com óperas como *Nabucco*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Don Carlos*, *Simon Boccanegra*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Aída*, *Otello* e *Falstaff*, foi responsável por sua grande popularidade. Ainda hoje, suas óperas são apresentadas com bastante regularidade (Riding; Dunton-Downer, 2010).

da manutenção da ordem, condição necessária, lá diz ele, ao progresso e também ao advento do regímen normal, a religião da humanidade a adoração do grão-fetichê, com fanhosas músicas de cornetins e versos detestáveis, o paraíso enfim, com inscrições em escritura fonética e eleitos calçados com sapatos de sola de borracha!... (Barreto, 1956a, p. 192-193).

É, ainda, no ambiente militar de um quartel que vamos ter outra cena em que a música ressurgiu. Dessa vez, Ricardo é censurado por tocar suas canções no quartel:

As praças tinham acabado de almoçar e beber a pinga, e estavam tão embevecidas na canção de Ricardo que não deram pela chegada do jovem oficial.

– Que é isto? Disse ele severamente.

Os soldados levantaram-se todos, em continência; e Ricardo, com a mão direita no gorro, perfilado, e a esquerda, segurando o violão, que repousava no chão, desculpou-se:

– “Seu” tenente, foi o major quem permitiu. Vossa Senhoria sabe que se nós não tivéssemos ordem, não iríamos brincar.

– Bem. Não quero mais isto, disse o oficial.

– Mas, objetou Ricardo, o senhor major Quaresma...

– Não temos aqui major Quaresma. Não quero, já disse!

Os soldados debandaram e o tenente Fontes seguiu para a velha casa imperial ao encontro do major do “Cruzeiro do Sul”. Quaresma continuava no seu estudo, um rolar de Sísifo, mas voluntário, para a grandeza da pátria. Fontes foi entrando e dizendo:

– Que é isto, seu Quaresma! Então o senhor permite cantorias no destacamento?

– Mas que mal faz? Ouvi dizer que em campanha...

- E a disciplina? E o respeito?
- Bem, vou proibir, disse Quaresma.
- Não é preciso. Já proibi.

Quaresma não se deu por agastado, não percebeu motivo para agastamento e disse com doçura:

- Fez bem (Barreto, 1956a, p. 232-233).

Mas, logo na sequência, o fanhoso som do cornetim continuaria a ser ouvido:

Subitamente, a corneta feriu o ar com sua voz metálica. Fontes assestou o ouvido; o major perguntou:

- Que toque é?
- Sentido.

Os dois saíram (Barreto, 1956a, p. 233).

Outros cenários musicais

Embora nessa cena passada na rua do Ouvidor não encontremos Ricardo Coração dos Outros fazendo música, podemos confirmar sua presença circulando pelo local em posse de seu violão:

E os dois separaram-se [Policarpo e Ricardo]. O major tomou o bonde e Ricardo desceu descuidado a rua do Ouvidor, com seu passo acanhado e as calças dobradas nas canelas, sobraçando o violão na sua armadura de camurça (Barreto, 1956a, p. 94).

A rua do Ouvidor é aquela que Luiz Edmundo (2003, p. 39) iria descrever como principal artéria da cidade, além de ser sua rua mais limpa, elegante e de menor aspecto colonial.

Em outro momento do romance, uma música executada em um violino surgiria para compor uma nova paisagem sonora da cidade: “No Instituto dos Cegos,¹⁰⁷ tocavam violino: e a voz plangente e demorada do instrumento parecia sair daquelas coisas todas, da sua tristeza e da sua solenidade” (Barreto, 1956a, p. 103).

Ainda que seja uma referência indireta que não corresponde necessariamente a um exemplo de produção ou cenário musical contido no romance, acreditamos ser válido incluir aqui a cena em que formigas destroem as plantações no sítio de Policarpo Quaresma. Nela, Lima Barreto usa uma rica metáfora musical para descrever o ato, baseando-se em uma execução orquestral, na qual um charco torna-se o palco teatral, revelando, mais uma vez, alguma intimidade com a apreciação musical:

Os sapos tinham suspenso um instante sua orquestra noturna. Quaresma lia; e lembrava-se de que Darwin escutava com prazer esse concerto dos charcos. “Tudo na nossa terra é extraordinário!”, pensou. Da despensa, que ficava junto ao seu aposento, vinha um ruído estranho. Apurou o ouvido e prestou atenção. Os sapos recommençaram seu hino. Havia vozes baixas, outras mais altas e estridentes; uma se seguia à outra, num dado instante todas se juntaram num unísono sustentado. Suspenderam um instante a música. O major apurou o ouvido; o ruído continuava. Que era? Eram uns estalos tênues; parecia que quebravam gravetos, que deixavam outros cair ao chão... Os sapos recommençaram; o regente deu uma martelada e logo vieram os baixos e os tenores. Demoraram muito; Quaresma pôde ler umas cinco

107 A referência é ao Imperial Instituto dos Meninos Cegos, inaugurado em 1854. Originalmente, sua sede se localizava na rua do Lazareto, nº 3, do bairro da Gamboa, e dez anos depois seria transferida para a praça da Aclamação (atual Campo de Santana). Após a Proclamação da República, ele perderia o termo “Imperial” de seu nome, passando a chamar-se Instituto dos Meninos Cegos, e, posteriormente, Instituto Nacional dos Cegos, até que fosse oficialmente alterado para Instituto Benjamin Constant, em 1891. No mesmo ano, passaria a ocupar um prédio na Praia da Saudade (atual Praia Vermelha, sendo essa a sua localização no contexto de *Triste fim de Policarpo Quaresma*) (Instituto Benjamin Constant, [s. d.]).

páginas. Os batráquios pararam; a bulha continuava (Barreto, 1956a, p. 165-166).

Pouco mais adiante, Lima escreve, “O trabalho [das formigas que destruíam a plantação de Policarpo] era regulado a toques de corneta” (Barreto, 1956a, p. 176). O “*Triste fim*” nos rende, ainda, cenas que nos revelam paisagens sonoras, como na passagem em que o major Quaresma encontra-se na esquina da rua Larga com o Campo Sant’Anna rumo a Botafogo, em que, além dos sons dos bondes, ouve-se o trote das mulas, bem como os toques de corneta e rufos de tambor vindos do quartel-general:

A conversa se havia passado na esquina da rua Larga com o Campo de Sant’Anna. Quaresma pretendia tomar o bonde que o levasse ao centro da cidade. Tencionava visitar o compadre em Botafogo, fazendo assim, horas para a sua iniciação militar.

A praça estava pouco transitada; os bondes passavam ao chouto compassado das mulas; de quando em quando ouvia-se um toque de corneta, rufos de tambor, e do portão central do quartel-general saía uma força, armas ao ombro, baionetas caladas, dançando nos ombros dos recrutas, faiscando com um brilho duro e mau (Barreto, 1956a, p. 216).

A narração de Lima Barreto se vale novamente de metáforas musicais, como as baionetas que dançam nos ombros dos recrutas e o compasso do chouto das mulas.

Essa aparente, embora pouco ou nunca observada, intimidade de Lima Barreto com o mundo da música nos deixa uma impressão do conhecimento de causa que ele tinha ao criar a personagem Ricardo Coração dos Outros e os contextos musicais que se passam em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Embora o intuito deste estudo não tenha sido usar o texto literário como documento, e sim trazer as informações das fontes documentais e bibliográficas para recriar os possíveis cenários musicais do romance, vemos que ele realmente estava próximo das

práticas da realidade social do período. Nunca é demais se lembrar do escritor como importante cronista da sociedade carioca de seu tempo. O fato de trazermos os dados que encontramos na pesquisa bibliográfica e documental para compará-los ao romance nos confirma isso, seja através dos sonhos do músico de origem humilde em conquistar espaço para a sua música nas camadas mais ricas da sociedade, seja através do próprio perfil do músico, violonista, compositor e cantor de modinhas, que tantos elementos tem em comum com outros artistas em atividade no período.

A distinção de respeitabilidade entre violão e piano, bem como dos gêneros musicais aos quais cada um dos instrumentos era mais aplicado, pôde ser constatada tanto na obra de Lima como nas consultas ao *Jornal do Commercio*. Assim, o primeiro, o instrumento dos capadócijs, sequer é citado no levantamento documental realizado, seja para aulas, seja em apresentações ou publicações de partituras, e é, portanto, marginalizado. Enquanto isso, o piano aparece como o instrumento da sala de estar das “casas de família”, dos palcos dos teatros, das publicações de partituras, sendo também o que mais aparece nos anúncios de aulas, sejam particulares ou em escolas. Acreditamos que esse cruzamento entre os dados encontrados nas pesquisas, as cenas do romance e as observações e análises realizadas aqui tenham cumprido o intuito de ilustrar alguns dos cenários musicais e, por que não, sociais de *Triste fim de Policarpo Quaresma*.