

Epílogo

Ricardo aprumou-se na cadeira, olhou um pouco a moça e continuou a dissertar sobre a modinha (Barreto, 1956a, p. 42).

Os trajetos percorridos neste livro nos permitiram constatar que o cosmopolitismo do Rio de Janeiro, amplificado pelo fato de a cidade ser a capital do Brasil e a de maior população naquele momento, realmente se converteu em uma vasta e diversificada produção cultural, tendo a música uma forte presença. As ruas, bares, cafés, casas particulares, clubes e teatros estavam impregnados de música, como pudemos apurar. Assim, seria algo recorrente presenciar músicos populares tocando nas ruas do centro da cidade e dos subúrbios, bem como em casas de famílias durante bailes e festas, sendo o bairro Cidade Nova muito citado como local constante dessas práticas nas fontes documentais. Nos teatros, podia ser ouvida tanto a música de compositores brasileiros quanto de estrangeiros, com destaque para operetas, zarzuelas e óperas; esta última em uma recorrência um pouco menor do que as anteriores. Bandas civis e militares marcavam presença em praças e eventos oficiais e religiosos.

A pluralidade de gêneros musicais em voga naquele momento também nos ajuda a ter uma ideia da movimentação cultural da cidade. Dessa forma, gêneros brasileiros como o lundu, a modinha, o maxixe e o choro iriam conviver e se fundir com as informações estrangeiras trazidas através da polca, da valsa, do *schottisch*, da *mazurka* e da quadrilha, por exemplo.

Embora não fosse uma promessa deste livro focar no contexto social, ele inevitavelmente se impôs em diversos momentos, sendo impossível dissociá-lo da produção musical. Esse viés é, portanto, fundamental para a compreensão das práticas artísticas devido às questões culturais, econômicas e geográficas da cidade do Rio de Janeiro de então e de seus criadores musicais.

Do ponto de vista geográfico, identificamos o Centro e a zona sul da cidade como sendo, à época, detentores da maior concentração dos

aparelhos culturais, como teatros e escolas. Em função disso, essas regiões seriam os destinos almejados por artistas do subúrbio, mas, em contrapartida, o acesso nem sempre seria fácil, pois, além das questões econômicas, também existiam as dificuldades de deslocamento.

Pensando não só nos artistas, mas na população geral dos subúrbios, constatamos a valorização que Lima Barreto dá a “personagens comuns”, como o funcionário público major Quaresma e sua sobrinha Olga, que com o músico Ricardo Coração dos Outros completam a trindade em destaque de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Tal fato nos fornece uma boa oportunidade para refletir sobre essas pessoas, normalmente esquecidas nos livros de história e nos registros dos periódicos, como pudemos confirmar em nossa investigação. Quando muito, essa parcela da população é tratada simplesmente como números estatísticos e, talvez, esse seja mais um motivo pelo qual encontramos poucos registros da produção dos artistas populares. Nesse aspecto, o livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos* (2014),¹⁰⁸ de Alexandre Gonçalves Pinto (1870-1940), foi um dos documentos mais fundamentais, como, aliás, tem sido ao longo dos anos para os pesquisadores que se aventuram a estudar esse recorte da história musical do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, do Brasil. Gonçalves Pinto nos forneceu uma grande quantidade de nomes e dados para os quais sua obra é fonte exclusiva. E o escritor Lima Barreto dá voz exatamente a essas personagens, então ignoradas pelos jornais, como um cantor de modinhas.

Discriminada socialmente, a modinha, gênero musical ao qual Ricardo Coração dos Outros, com seu violão em punho, dedicava-se e com o qual sonhava conquistar os salões da alta sociedade, efetivamente viria a se estabelecer nessa camada social. Quanto a isso, não deixa de ser interessante a visão de Luís Edmundo (2003, p. 171) ao atribuir uma prática “purista” à modinha que, para ele, não deveria ser cantada nos “salões de etiqueta”, mas, sim, no seu cenário tradicional, que seria o morro e as ruas:

108 A data é referente à terceira edição do livro. A primeira edição foi publicada no ano de 1936.

A modinha, porém, nos salões de etiqueta, como se canta, é coisa banal e falha, não pode ser igual à que se canta cá fora. Que diferença! Num ambiente de elegância e de chique, a pobrezinha então cantada por Catulo, um Catulo de *smoking* e de sapatos de verniz, sente-se mal. Modinha para ser, realmente, modinha, reclama ambiente próprio, só pode ter glória, em cenário seu, dentro do quadro da sua tradição: morro, luar, viela lôbrega, o cantor de cabeleira e olho bambo, na indumentária plebéia, cuspinhando, o cigarro dependurado ao canto da boca melancólica; cantiga onde se possa sentir a alma chã do que sofre, a alma simples do povo, solfa, além disso, que cheire a sarro e a cachaça.

As do morro de Santo Antônio cheiram a fumo Aimoré e a parati. São, por isso mesmo, realmente, modinhas profundamente nacionais, imensamente nossas, com todos os seus matadores românticos, os seus arroubos de sentimento, os seus loucos jatos líricos despedidos, com ênfase, por cantadores de voz trêmula e esfandangada, sob as janelas de Julietas tez marrom, das que, pela época, não usam papelotes no cabelo...

Mata-me, ó meu amor,
Que a morte é linda
Dada por tua mão,
Mata-me, anda!

Quem mata o cantor, muitas vezes, é um soldado naval, por questões de ciúme (Edmundo, 2003, p. 171-172).

Em relação a essa discriminação sofrida pela modinha, não podemos esquecer que Ricardo tinha um pensamento racista em relação ao músico negro, personagem do livro e também modinheiro, acreditando que o fato de ele se tornar conhecido desmereceria ainda mais o gênero ao qual se dedicava. Justamente o gênero cuja criação é atribuída a outro negro, o Domingos Caldas Barbosa. Embora Lima Barreto não tenha descrito a

cor da tez de Ricardo, a interpretação do romance sugere uma figura não negra, pois Lima Barreto sempre deixou essa questão explícita em seus livros. Como o escritor constantemente abordava as questões raciais, acreditamos que mesmo que Ricardo pudesse ter uma origem mestiça, ele teria uma cor clara o suficiente para ser visto como uma pessoa não negra, como ainda é recorrente no Brasil. Caso contrário, Lima Barreto, provavelmente, incluiria essa informação em seu texto, como o faz ao nos inteirar sobre a origem mestiça de dois empregados do sítio de Quaresma, Mané Candeeiro e Felizardo com sua “face cor de cobre” (Barreto, 1956a, p. 153). Além de não incluir essa informação sobre Ricardo, Lima destaca o fato de o músico com quem rivalizava sua popularidade, e que poderia atrapalhar a aceitação do violão e da modinha, ser negro. Coração dos Outros também se manifestaria de forma discriminatória em relação aos indígenas ao desmerecer o maracá e a inúbia, instrumentos musicais que seriam exaltados por Policarpo como “os instrumentos mais nacionais possíveis” (Barreto, 1956a, p. 60) por serem originários dos povos indígenas, nossos antepassados.

Essa questão envolvendo o caráter de Ricardo Coração dos Outros traz uma das marcas da obra literária geral de Lima Barreto, que é o fato de ele não criar heróis. O escritor expõe todos os personagens com suas qualidades e defeitos. Da boa intenção de Policarpo na valorização musical da modinha e do violão, mas que era resultante de um patriotismo carregado de ingenuidade e pedantismo, até a situação de Ricardo, que, ao mesmo tempo em que era vítima de preconceito social devido ao instrumento e gênero musical que praticava, teria o mesmo sentimento discriminatório em relação a indígenas e negros.

Voltando às reflexões mais diretas acerca dos cenários musicais do romance, temos a relação entre o piano e o violão, na qual podemos atribuir a respeitabilidade social do primeiro ao repertório dos compositores de música clássica aos quais ele estava associado. Mas, podemos pensar: em que medida o piano foi adotado mais frequentemente pelas mulheres por ser um instrumento “de casa”, por não ser portátil como um violão, um cavaquinho ou mesmo uma flauta, que eram utilizados na “música das ruas”? Em que medida o fator social, que obrigava as

mulheres a ficarem em casa, foi determinante para que elas se dedicassem mais ao piano? Vale observar que a mais conhecida compositora do período, Chiquinha Gonzaga, era, também, pianista, e que ela quebraria alguns padrões sociais de então, dedicando-se, inclusive, a discriminados gêneros populares como choro, maxixe, polca e o tango brasileiro.

É importante considerar a presença das mulheres como educadoras musicais, tendo elas aparecido como maioria nos anúncios de aulas particulares de música, sobretudo de piano, e dedicando-se também a outras disciplinas, fundamentalmente às línguas. Em relação às escolas, temos o Instituto Nacional de Música, o Liceu de Artes e Ofícios e instituições de ensino regular que ofertavam aula de música, cujos anúncios nos permitem entender o funcionamento do estudo formal de teoria musical.

Quanto ao violão, o instrumento não aparece nos anúncios de aulas das edições do *Jornal do Commercio*, tampouco nas listas de instrumentos ensinados nas instituições citadas acima. Apesar de termos encontrado, na pesquisa bibliográfica, citações de métodos que ensinavam violão por música, incluindo material de compositores e violonistas clássicos, não há registros de uma prática em grande escala desse sistema no período. Tal fato só vem a confirmar que as aulas do instrumento eram baseadas, principalmente, na prática oral e no “tocar de ouvido”. As publicações de modinhas em livros que reproduziam apenas as letras das canções, sem qualquer cifra musical ou partitura, também apontam para isso. De toda forma, essas publicações não parecem ter sido feitas em volume suficiente para sua preservação futura, pois parte considerável do que conhecemos hoje desse repertório foi coletada, registrada e publicada posteriormente por pesquisadores, como o fez João Baptista Siqueira em *Modinhas do passado* (1979).¹⁰⁹ O livro de Siqueira visa resgatar canções anônimas, embora ele observe que “no geral o único autor anônimo é mesmo, o da música” (Siqueira, 1979, p. 14). Siqueira chama atenção para o fato de que “quase sempre os criadores das melodias não sabiam uma só nota musical, apenas tocando de ouvido, como é o caso excepcional de um Xisto Bahia” (Siqueira, 1979, p. 14).

109 A data é referente à segunda edição do livro. A primeira edição foi publicada no ano de 1956.

Partindo em sentido contrário ao da proposta deste trabalho, que é trazer a pesquisa documental para tentar criar cenários para o romance, podemos questionar, a partir da relação de professor e aluno entre Ricardo e Policarpo, quem teriam sido os professores de figuras como os presidentes Eritácio Pessoa e Nilo Peçanha. Também teriam eles capadócios, como Ricardo Coração dos Outros, como seus mestres? Em um momento no qual o instrumento já se encontrava com muito mais respeitabilidade, foi o amante de serestas e presidente do Brasil, Juscelino Kubistchek, que tomaria lições de violão com o célebre violonista Dilermando Reis (Marcondes, 1977, p. 647). Para ilustrar melhor esse quadro, é válido destacar que Maristela, uma das filhas do presidente, também seria aluna de Dilermando, mostrando que o instrumento agora podia ser visto nas mãos de uma moça de família.

Através de comparações da descrição dos fazeres musicais de Ricardo, da sua forma de interpretar suas canções e de suas letras com esses mesmos atributos de compositores reais, pudemos identificar similaridades com alguns dos músicos do período em que se passa o romance. Lima Barreto nos parece, pois, bastante ciente da produção musical da época ao traçar o perfil de Coração dos Outros, e mesmo do conteúdo textual dos compositores de modinha ao criar os versos para a sua personagem. Assim, encontramos artistas cuja prática musical estava muito próxima à de Ricardo, como Chico Albuquerque, Dudu das Neves ou Xisto Bahia.

Os bailes e festas nos quais se podiam ouvir modinhas cantadas e acompanhadas por violão, bem como dançar valsas ao som do piano, são uma forte referência de cenários musicais em “*Triste fim*” e ocorrem algumas vezes durante a história. Invariavelmente, o piano é tocado por mulheres, fosse Zizi, filha de dona Maricota e Albernaz, ou a “famosa” filha do Lemos (que apesar da fama, ironicamente, não tem seu nome revelado). Adelaide e Olga, respectivamente, irmã e afilhada de Policarpo, são ouvidas tocando piano em outras cenas, o que mais uma vez nos confirmou a maior dedicação das mulheres ao instrumento. Ricardo, por sua vez, participa dos encontros sempre cantando e tocando suas modinhas ao violão.

Lima Barreto traz em “*Triste fim*” cenas que se mostram próximas das informações obtidas sobre a realidade da prática musical do período aqui pesquisado. Identificamos em suas citações a respeito do universo da música, nesse e em outros de seus escritos, que o escritor tinha conhecimento e acompanhava as produções dessa área artística. Não podemos esquecer-nos de seus estudos de rudimentos de música na infância ou do contato diário com a irmã Evangelina, com quem morava, que lecionava piano em casa, sendo que eles mantinham conversas sobre esse tema. Além do mais, Lima Barreto, nascido em 1881, tinha 10 anos em 1891 e 13 anos em 1894, período no qual se passa o romance que escreveu aos 30 anos, com todas essas informações, certamente, ainda muito frescas em sua memória.

Com esse conhecimento unido à sua capacidade de análise, percepção, criação e sagacidade literária, Lima Barreto consegue moldar na personagem Ricardo Coração dos Outros um perfil que realmente espelha o músico popular que atuava na capital do Brasil, no final do século XIX. O escritor cria não só o ator, mas circunstâncias e ambientes condizentes com seu enredo, que nos permitem concluir que a trajetória de Ricardo Coração dos Outros, bem como o contexto musical presente no romance, consegue, com bastante pertinência, dialogar com o material encontrado na pesquisa documental e bibliográfica que analisamos a fim de vislumbrar os possíveis cenários musicais para *Triste fim de Policarpo Quaresma*.