

Introdução

*Olhou a estrada que levava à estação. Vinha um sujeito...
Dirigia-se para a sua casa... Quem podia ser? Limpou o pince-nez
e assestou-o para o homem que caminhava com pressa...
Quem era? Aquele chapéu dobrado, como um morrião...
Aquele fraque comprido... passo miúdo... Um violão! Era ele!
– Adelaide, está aí o Ricardo (Barreto, 1956a, p. 130).*

“A lição de violão”, esse é o título do primeiro capítulo do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto (1881-1922). A referência leva o leitor imediatamente para o universo da música, podendo despertar, assim, o interesse em saber como era realizada essa aula de violão na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, no final do século XIX, e, mais especificamente, durante o governo do presidente Floriano Peixoto, entre os anos de 1891 e 1894, período em que se passa o romance; ou, ainda, qual tipo de música era ensinado, e em quais ambientes essa música podia ser ouvida. No decorrer desse primeiro capítulo do romance, algumas respostas começam a ser dadas. Ricardo Coração dos Outros, o professor de violão, tenta ensinar alguns acordes ao seu aluno Policarpo Quaresma. O ato assemelha-se a uma prática comum ainda nos dias de hoje quanto ao ensino do instrumento, popularmente conhecida como “tocar de ouvido”, ou seja, um estudo que dispensa a leitura da partitura e a abordagem formal da teoria musical: o aluno aprende ouvindo e repetindo os gestos executados pelo professor no instrumento. Algo que o diferencia em relação ao estudo tradicional do piano, que também aparece no livro e tem, regularmente, uma base teórica formal, por exemplo.

Nos capítulos subsequentes, aparecem mais algumas descrições sobre como era a prática musical nos ambientes nos quais a história se desenvolve. No entanto, as referências presentes no livro são insuficientes para construirmos o cenário musical no qual Ricardo Coração dos Outros estava inserido. Sabemos pelo texto de Lima Barreto que Ricardo compunha e cantava suas modinhas se acompanhando ao violão. Mas, como poderiam ser essas canções? Quais eram os outros gêneros musicais em

voga naquele momento? Em quais ambientes essa música era praticada? Enfim, quais cenários poderíamos construir a partir do conhecimento dessas práticas? Foi com o intuito de encontrar essas respostas que se originou esta investigação.

Essa curiosidade inicial em saber como seria a música feita por Ricardo Coração dos Outros foi reforçada ao assistir ao filme *Policarpo Quaresma, Herói do Brasil* (1998), de Paulo Thiago, que é baseado no romance, contendo adaptações livres no roteiro escrito por Alcione Araújo. O filme tem música de Carlos Lyra e Paulo César Pinheiro e direção musical de Sérgio Saraceni (que também compôs músicas para os versos originais de Lima Barreto, presentes no livro como sendo composições da personagem Ricardo Coração dos Outros).

No longa-metragem, as canções de Lyra e Pinheiro funcionam como um coro das tragédias gregas, comentando passagens da história. Essas melodias originais, compostas por Lyra, cantadas em várias vozes, soam anacrônicas em relação à produção da época, assim como as músicas inseridas diretamente em trechos do filme, que incluem os tangos brasileiros (como também eram denominados os maxixes) “Odeon” e “Proeminente”, de Ernesto Nazareth, publicados, respectivamente, em 1909 e 1926; a valsa “Eponina”, também de Nazareth, que só seria publicada em 1913; ou, ainda, a “Valsa da dor”, de Villa-Lobos, composta em 1932, e que só seria estreada em 1939. No longa-metragem, a peça musical mais próxima do período em que se passa o romance é “Corta-jaca”, de Chiquinha Gonzaga, composta em 1895. Por opção ou por qualquer outro motivo, não houve fidedignidade da trilha do filme à produção musical da época em que se passa o enredo, e isso suscita mais o interesse em saber qual era a música produzida à época, no contexto do romance.

A importante personagem Ricardo Coração dos Outros é um músico (cantor, violonista e compositor) que passeia ao longo da história executando sua obra composta de modinhas, mas que vive em um ambiente no qual outros estilos musicais também se fazem presentes. Tomamos, portanto, os ares musicais de Coração dos Outros como ensejo para tentarmos compreender como se dava parte da prática musical no Rio de

Janeiro do final do século XIX, cenário de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Assim, visamos propor uma ambientação sonora para o romance de Lima Barreto a partir do diálogo entre a produção musical estudada e as cenas do livro em que a música aparece. A intenção é a construção de possíveis cenários musicais para o enredo, estratificando as práticas musicais conforme suas características geográficas e sociais.

Em determinado trecho do livro *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*, Marcia Taborda (2004) se vale da obra *Triste fim de Policarpo Quaresma* para demonstrar a existência da modinha, a utilização do violão na música produzida na cidade e como tanto o gênero como o instrumento eram discriminados socialmente:

Ao reconhecer a brasilidade da modinha acompanhada ao violão e iniciar-se nos estudos do instrumento, Policarpo tornou-se alvo de críticas da alta sociedade urbana: “Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria? (...). Mas não foi preciso pôr na carta; a vizinhança concluiu que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!” (Taborda, 2004. p. 147).

Para identificarmos a prática musical na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX, já temos alguns estudos que mostram a presença de gêneros musicais brasileiros como a modinha, o lundu e o maxixe. Chiaretto e Paulino, por exemplo, assinalam que

[...] apesar da europeização [do Rio de Janeiro no período de transição da Monarquia para República], ritmos como o maxixe, o samba, a modinha, o lundu, o coco, o choro, o maracatu e o batuque invadem as ruas e os meios intelectuais, reconhecidos como a autêntica manifestação da cultura brasileira. Lima Barreto estava muito atento a este horizonte de contrastes (Chiaretto; Paulino, 2010, p. 16).

O panorama musical da cidade também apresentava forte presença de gêneros musicais estrangeiros, como a polca, a mazurca, o tango e o *schottisch*. No artigo “Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX”, Cristina Magaldi aponta possíveis causas dessa variedade de gêneros musicais na capital:

[...] (1) a cidade abrigava um grande número de imigrantes; (2) ela garantia um espaço para a introdução de novas tecnologias e se tornava um chamariz para visitantes e investidores estrangeiros; (3) a cidade assistia a um crescimento sem precedentes de sua população, uma diversificação de seu tecido étnico e de suas expressões culturais, e o empoderamento de uma crescente classe média [...] (Magaldi, 2013, p. 44-45).

No mesmo artigo, Magaldi informa que

[...] é difícil calcular precisamente o número de estilos musicais disponíveis aos residentes do Rio de Janeiro no começo do século XX. Um exame da lista de publicações nas capas das partituras, dos catálogos das editoras, dos anúncios das lojas musicais e nos primeiros catálogos de gravações nos dá uma ideia da importância e significação da música popular na capital brasileira na primeira república. Milhares de valsas, polcas, *mazurkas* e *schottisches*, bem como canções em francês, inglês, italiano e português, escritas por compositores locais, somavam-se às intermináveis listas de publicações estrangeiras do mesmo estilo (Magaldi, 2013, p. 54).

Sendo assim, essa produção musical carioca tem importância e colaboração fundamental para o que chamamos de “música brasileira”, como atesta Marcos Napolitano:

A cidade do Rio de Janeiro, uma das nossas principais usinas musicais, teve um papel central na construção e ampliação desta tradição [da música brasileira]. Cidade de encontros e de mediações culturais altamente complexas, o Rio forjou, ao longo

do século XIX e XX, boa parte das nossas formas musicais urbanas (Napolitano, 2002, p. 39).

Pesquisadores como José Ramos Tinhorão, no livro *Pequena história da música popular* (1991), e Carlos Sandroni, em *O feitiço decente* (2013), também apresentam estudos acerca dos gêneros musicais praticados no Rio de Janeiro nos primeiros anos da República. Todavia, ainda existem lacunas quanto ao repertório mais comum e mais praticado nesse período. É o que observa Napolitano, no caso específico do trabalho de Tinhorão:

Os trabalhos historiográficos de José Ramos Tinhorão, historiador e crítico musical, constituem-se, desde os anos 1970, numa tentativa de estabelecer uma historiografia da música popular mais ancorada em fontes primárias. Entretanto, a maior parte das fontes por ele utilizadas é de natureza escrita, o que permite ao polêmico autor tecer considerações de ordem sociológica (e ideológica) muitas vezes desvinculadas da análise do material musical e artístico (Napolitano, 2008, p. 254).

Bernardes ([s. d.], p. 9) destaca Alberto Nepomuceno (1864-1920), Leopoldo Miguez (1850-1902), Alexandre Levy (1864-1892) e Henrique Oswald (1852-1931) dentre os compositores em atividade entre o período final do Império e início da República. Embora hoje eles sejam classificados enquanto integrantes da música clássica brasileira, é preciso lembrar que, nessa época, a distinção entre música clássica e popular ainda não era feita no Brasil, como aponta Magaldi ([s. d.], p. 48): “no final do século [XIX] [...] a linha divisória entre música popular, música tradicional e música ‘erudita’ ainda não estava totalmente delineada [...]”. Como boa parte da população, esses compositores foram influenciados pelo forte sentimento nacionalista advindo dos primeiros anos da República e do qual Lima Barreto fala em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Nesse ambiente, também se faz notória a presença de Ernesto Nazareth (1863-1934) e de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), com suas músicas que eram ouvidas tanto nos salões quanto nas salas de concerto.

Essas referências nos serviram como pontos iniciais para esta pesquisa, trazendo-nos informações sobre a prática musical na cidade do Rio de Janeiro no período estudado e contribuindo também para uma contextualização do cenário social e geográfico.

Triste fim de Policarpo Quaresma alia o lado ficcional a fatos e elementos reais. Nesse sentido, no livro *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*, Beatriz Resende (2016, p. 14) nos fala dos três planos dos quais ela acredita que a obra de Lima Barreto seja constituída: “o plano ficcional, o plano histórico e o plano autobiográfico”. De fato, podemos constatar tais elementos na obra do escritor. O plano autobiográfico está sempre presente, como aponta também Lilia Moritz Schwarcz:

A experiência pessoal do artista [Lima Barreto] não se separa da sua produção literária. Nesse caso, a literatura ganha um caráter evidentemente biográfico e, de modo declarado, o escritor não se desloca da ficção; na verdade, a invade com todas as contradições próprias desse tipo de empreendimento criativo (Schwarcz, 2010, p. 16).

O plano histórico também é evidente em *Triste fim de Policarpo Quaresma* devido às suas referências à história do Brasil. Para Alfredo Bosi (2015, p. 341), a escrita de Barreto “permitiu à realidade entrar sem máscara no texto literário”. De acordo com a visão de Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, o “estilo de pensar e escrever” de Lima Barreto também nos ajuda na construção dos cenários e paisagens gerados por sua obra:

Em Lima Barreto [...] as cenas de rua ou os encontros e desencontros domésticos acham-se narrados com uma animação tão simples e discreta, que as frases jamais brilham por si mesmas, isoladas e insólitas (como resultava da palavra parnasiana), mas deixam transparecer naturalmente a paisagem, os objetos e as figuras humanas (Bosi, 2015, p. 340).

O enredo de “*Triste fim*”, passado durante o governo do presidente Floriano Peixoto entre os anos 1891 e 1894, mistura a ficção com a realidade ao apresentar fatos históricos ocorridos no período. Desse modo, podemos recorrer às palavras de Carmen Lydia de Souza Dias (2011, p. 9), que afirma que: “graças ao Policarpo conhecemos umas das representações mais abrangentes (e atualizáveis!) do quadro social dos primeiros anos da República”. Bosi (2015, p. 341) ressalta que “o convívio do objeto e sujeito, de observação social e ressonância afetiva, define com propriedade o estilo realista-memorialista de Lima Barreto”.

Embora o recorte temporal se oriente pelo período em que Floriano Peixoto esteve na presidência da República, nossa pesquisa parte de um período um pouco anterior à sua posse em novembro de 1891, uma vez que usamos referências a partir de janeiro do mesmo ano. Abordamos também algumas fontes que relatam acontecimentos ocorridos até 1901, cobrindo, assim, a última década do século XIX.

É importante ressaltar que, apesar das alusões históricas contidas em *Triste fim de Policarpo Quaresma* e de a obra de Lima Barreto ser utilizada sistematicamente como referência histórica por pesquisadores das mais diversas áreas, não utilizamos o romance por esse viés. Fizemos, sim, um caminho inverso, trazendo os fatos históricos para nos ajudar a compreender o texto literário. As abordagens metodológicas utilizadas são a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental, com base em livros e jornais, a partir das sugestões encontradas em *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Como referência principal para este livro, foi utilizada a edição do romance lançada pela Editora Brasiliense¹ em 1956, organizada sob a direção de Francisco de Assis Barbosa (biógrafo de Lima Barreto) e com colaboração de Antônio Houaiss e M. Cavalcanti Proença.

A pesquisa documental foi realizada através de consultas em bibliotecas, de forma física e virtual, como a Hemeroteca Digital da Biblioteca

1 A ortografia usada nas citações extraídas de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (Barreto, 1956a) foi atualizada seguindo o acordo ortográfico em uso.

Nacional do Rio de Janeiro; e o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCA). A pesquisa bibliográfica foi realizada tendo como importante ponto de partida os livros *Pequena história da música popular: da modinha à lambada* (1991), de José Ramos Tinhorão, que apresenta um estudo da música brasileira com um texto bastante rico sobre a produção do período aqui pesquisado e, especialmente, sobre a modinha, o principal gênero musical a ser abordado, com uma ênfase nas letras das canções; e *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930* (2004), de Marcia Ermelindo Tabora, tese de doutorado que estuda cem anos da história do violão na música brasileira, com foco na produção realizada na cidade do Rio de Janeiro, e que também cobre o período aqui pesquisado, apresentando gêneros musicais, compositores e músicos em atividade.

O texto “Fontes audiovisuais: A História depois do papel” (2008), de Marcos Napolitano, que problematiza e discute a decodificação e utilização de fontes históricas na pesquisa documental abordando a música popular, apesar de ter como foco as fontes audiovisuais, nos serviu como referência metodológica. Napolitano ressalta que

artigos de crítica musical, matérias de imprensa, entre outros tipos de fontes escritas, foram mais utilizados nos estudos de música popular no Brasil do que fonogramas, partituras ou performances registradas em vídeo [...]

[E defende] a importância da incorporação do material musical, em forma de partitura, fonograma ou vídeo pelos historiadores (Napolitano, 2008, p. 254-255).

Levando em consideração as colocações de Napolitano, é importante observarmos que esta pesquisa se concentra principalmente em um período (1891-1894) em que não havia ainda as mídias em áudio, tampouco em vídeo. Registros de algumas das obras estudadas são encontrados somente em gravações de períodos posteriores, o que fez com que tivéssemos que nos concentrar em fontes escritas. Tal fato consiste em um grande desafio, uma vez que, entre os documentos pesquisados, encontramos apenas os registros das letras, no que diz respeito à produção

dos compositores populares, e, mais especificamente, nesse caso, da modinha. É o que aponta Taborda:

Fora do ambiente dos salões e teatros o culto à modinha foi sem igual. Como os músicos populares – notadamente aqueles que dominavam instrumentos de cordas, em sua grande maioria desconheciam a leitura musical, o mercado editorial supriu a necessidade de divulgação desta produção com a edição de coletâneas onde constavam os textos das canções (Taborda, 2004, p. 85-86).

Dessa forma, quase toda a parte musical, incluindo as interpretações, baseou-se em relatos escritos, ou com o apoio de gravações posteriores, sendo raros os registros dessas produções em partituras da época, configurando casos em que cuidados devem ser tomados, pois, ainda de acordo com Napolitano:

A questão central é que, em que pese a estrutura interna da obra e as intenções subjetivas do compositor, o sentido social, ideológico e histórico de uma obra musical reside em convenções culturais que permitem a formação de uma rede de escritas sincrônica e diacrônica. Sincrônica, pois uma obra erudita ou uma canção popular têm [sic] um tempo/espaço de nascimento e circulação original, caso contrário não seria uma fonte histórica. Diacrônica, pois como patrimônio cultural, ela será transmitida ao longo do tempo, sob o rótulo de obra-prima ou obra medíocre, e suas releituras poderão dar-lhe novos e inusitados sentidos ideológicos e significados socioculturais. Mesmo o esquecimento reservado a uma obra ou artista é um dado para o historiador, cuja preocupação com o juízo de valor não deve ser o foco principal da análise (Napolitano, 2008, p. 259).

Além do mais, por se tratar de um estudo que aborda em grande parte a música popular, há que se considerar a pouca fidedignidade das partituras com a execução dos músicos:

A não ser em alguns casos específicos, a partitura pouco traduz o que se ouve, chegando mesmo a não delimitar as possibilidades melódico-harmônicas de uma canção ou peça instrumental. Na música popular é comum a notação escrita ser posterior à obra gravada, com certos “acidentes” que determinam a natureza da obra não ter a devida tradução na partitura, sobretudo no plano rítmico. Além disso, muitas vezes, a partitura de uma canção veicula apenas a linha melódica (“voz”), com algumas indicações cifradas das harmonias que o intérprete deve utilizar. [...] Os músicos e cantores que interpretam uma canção têm liberdade criativa grande, se comparados com o universo da música erudita (Napolitano, 2008, p. 270-271).

Seja como for, nossa investigação se concentrou mais no aspecto contextual do repertório, razão pela qual recorreremos às fontes escritas. Nesse sentido, Napolitano apresenta quatro instâncias para uma análise contextual da canção:

- *criação*: as intenções, as técnicas e as “escutas” que informam e influenciam o compositor ou o intérprete;
- *produção*: a transformação da obra criada em produto material e, no caso da canção comercial, em artefato industrial [...];
- *circulação*: os circuitos e espaços sociais, culturais e comerciais pelos quais passa uma canção, como *performance* ao vivo ou artefato musical. [...];
- *recepção*: [...] envolve os processos culturais (de base sociológica, antropológica ou psicossociológica) que norteiam as formas e sentidos da apropriação da canção (e de qualquer produto cultural) em uma determinada época e sociedade. Nesse caso, o pesquisador deve mapear os grupos sociais específicos (faixa etária, gêneros e identidades sexuais; filiações ideológicas e estratos sociais, entre outras) (Napolitano, 2008, p. 273).

Neste trabalho, nos dedicamos a apenas duas dessas instâncias: a circulação e a recepção; e, para isso, as fontes escritas têm muito a oferecer.

Essas são, portanto, algumas das premissas que usamos como ponto de partida para este livro.

No primeiro capítulo buscamos situar brevemente a vida, a obra e o tempo de Lima Barreto (1881-1922), apresentando a situação sociopolítica e cultural do Brasil, focando na cidade do Rio de Janeiro. A relação de Barreto com a música, muito pouco referenciada, também é destacada, pois, além de essa arte aparecer com certa frequência em sua obra, ele estudou um pouco de música na infância, e Evangelina, sua irmã mais próxima, com quem compartilhou essas aulas de música, tornou-se professora de piano. Esse capítulo também apresenta um estudo analítico do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* com a intenção de filtrar os perfis das personagens e os elementos importantes para o processo de identificação dos contextos e cenários apresentados no livro. Para isso, buscamos referências da crítica literária, como Alfredo Bosi, Silviano Santiago e autores de outras áreas que também dedicaram estudos a essa obra.

Reservamos o segundo capítulo para a pesquisa dos gêneros musicais em voga no período em que se passa o romance, procurando apresentá-los juntamente com os compositores e artistas, bem como com os instrumentos utilizados, locais e circunstâncias em que se davam as práticas musicais. A Enciclopédia da música brasileira (Marcondes, 1977) e os sites da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e do Dicionário Cravo Albin foram importantes fontes de consulta para referências documentais.

O terceiro capítulo traz a confrontação das cenas musicais presentes em *Triste fim de Policarpo Quaresma* com os gêneros e práticas musicais identificados na pesquisa documental. Através das informações obtidas com a pesquisa e apresentadas no segundo capítulo, fizemos uma análise comparativa entre as cenas do romance (locais e circunstâncias em que se davam as práticas musicais, os instrumentos utilizados e os trechos de letras que aparecem como sendo composições de Ricardo Coração dos Outros) e a produção dos músicos em atividade no Rio de Janeiro naquele período, procurando identificar similaridades e diferenças que

nos permitam ter uma ideia mais próxima possível de como poderia ser a música feita por Ricardo Coração dos Outros. O epílogo, por sua vez, fecha o que consideramos a parte essencial desta obra, apresentando outras observações pertinentes aos resultados alcançados na pesquisa.

Encerrando o livro, por fim, o capítulo intitulado “Músicos em atividade na cidade do Rio de Janeiro entre 1891 e 1894” é uma espécie de apêndice, que compila os perfis de vários músicos em atividade na época e que integram o levantamento realizado pela pesquisa. Trata-se de um material historiográfico extremamente rico e que não poderia ficar de fora da publicação, devido à relevância que tem para aqueles que se interessam pela produção musical brasileira do final do século XIX e início do século XX.