

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)

INSTITUTO DE LETRAS

WENDEL MEIRA MENDES

A LITERATURA E A MÚSICA NA BELLE ÉPOQUE DE LIMA BARRETO

Brasília

Julho de 2019.

WENDEL MEIRA MENDES

A LITERATURA E A MÚSICA NA BELLE ÉPOQUE DE LIMA BARRETO

Monografia apresentada ao curso de Letras Português e
Respectiva literatura da Universidade de Brasília
(UnB), como requisito para obtenção de grau de
Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rogério da Silva Lima.

Brasília

Julho de 2019.

Agradecimento

Quero agradecer a todos os grandes compositores e intérpretes da música e aos escritores: uns que ajudaram a preencher de um bom som o meu silêncio e outros que criaram um caminho nas palavras para que pudesse trilhar.

RESUMO

O presente trabalho monográfico tem por escopo mostrar a representação da realidade brasileira no período do fim do século XIX e início do século XX, no que foi chamado de Belle Époque, que foi assim denominado devido à influência da cultura francesa que tomou conta da capital do Brasil, à época, o Rio de Janeiro, e dos grandes centros brasileiros. Pretende fazê-lo demonstrando tal realidade por meio das formas artísticas literária e musical, que se fundiam em algumas obras literárias, principalmente nas de Lima Barreto, além de mostrar como estas formas artísticas daquele momento, sendo produzidas por intelectuais renegados, boêmios, puderam influenciar todo o fazer artístico e ganhar legitimidade até nossos dias.

Palavras-chave: Belle Époque; literatura; música; Lima Barreto; Boemia

SUMÁRIO

1. Introdução.....	6
2. Belle Époque no Rio de Janeiro e/ou Brasil.....	7
3. Profissão de Escritor na Belle Époque.....	8
4. As linguagens da Belle Époque.....	9
4.1 A linguagem irônica em Lima Barreto.....	10
5. Letras e Música dentro e fora das obras.....	13
6. Considerações Finais.....	19

1. INTRODUÇÃO

Quero falar mais aos ouvidos destreinados de leituras acadêmicas, mais aos apaixonados por leitura, para que assim recebam como convite este simplório trabalho, pois é a estes que valerá entusiasmar em conhecer a literatura da Belle Époque brasileira, e em especial a obra deste grande escritor, Lima Barreto, para que só assim este trabalho tenha valido a pena. Não intento demonstrações de academismo, coisa abominada pelo autor em estudo, tampouco provar a certeza de uma teoria, mas se para aclarar mais certas ideias de leitura sobre estas obras, e quiçá melhorar a visão de mundo contida nelas para alguém servir, poderá sê-lo subsidiariamente.

Para tal mister vamos dispor as ideias por meio de alguns tópicos, tais como demonstrar em que contexto se formava toda a atmosfera cultural contida naquele período de início de século do Brasil, priorizando algumas maneiras como se formavam as artes literária e musical; Como se portavam, como ganhavam a vida e o que de representativo fizeram ou não, alguns dos principais intelectuais do período.

Além disso, de que forma tal processo era capaz de produzir crítica às diversas instituições reinantes à época, feita por meio de ironia utilizada de uma maneira característica a Lima Barreto e os tipos de linguagens possíveis a alguns compositores e músicos da época, que tornaram realista suas obras para destoar de uma elite intelectual. Assim, faremos também uma tentativa de demonstrar como a arte literária e a musical se fazem presentes em algumas obras literárias, principalmente nas de Lima Barreto, como se interconectam, sendo corolário do contexto social que se apresentava naquele início de século XX.

Logo, este trabalho terá por escopo trazer à lume as ideias de Lima Barreto concernentes à sua forma de arte, apreciando o conteúdo artístico e universalizante de sua obra, além de apresentar um panorama geral da cultura e sociedade do início do século XX no Brasil, interligando a obra deste autor a obras literárias e formas musicais do período, que carregavam as mesmas formas de composição e que acabaram por demonstrar as contradições e refletir de forma real a formação social da época.

2. BELLE ÉPOQUE NO RIO DE JANEIRO E/OU BRASIL

Alguns historiadores que examinam os acontecimentos da virada do século XIX e início do século XX demonstram em suas obras, como as elites brasileiras forjaram uma solução para as crises políticas e a consequente manutenção de seu poder. Foi notória a adesão desta classe à conjunto de ideais liberais republicanos, com o intento de matar a velha monarquia brasileira que se esgotara no modelo de produção escravista, que priorizava o meio rural de cultura de cana-de-açúcar no norte e o ‘café com leite’ no sul. Para tanto, aquelas elites sentiam que necessitavam modernizar-se, recebendo as influências ideológicas e mercadológicas do exterior.

Isto gerou a ambiência política e juntamente a ambiência cultural que sofreu influência da aqui refletida atmosfera de ares de Paris, considerada à época a cidade mais avançada do mundo, que tornou tais tempos conhecidos por *Belle Époque*, que traziam este apelo por coisas “à francesa”, que contivessem um aspecto moderno e toda a pompa de cafês, *pâtisseries*, além da ideia que toma o imaginário social do Brasil até os dias de hoje de que a língua francesa tem um quê de romântico e sedutor.

Houve uma transformação dos principais centros, e mais destacadamente o Rio de Janeiro, capital do Brasil no período, que se tornou completamente urbano e cosmopolita, um grande centro comercial e de negócios de capital especulativo inclusive, em busca do famigerado progresso. Importante é destacar, como denuncia o historiador Nicolau Sevcenko, em sua valiosíssima obra *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, que tais transformações no Rio de Janeiro, inclusive da paisagem colonial para uma de *art nouveau*, foi obtida a um custo de ‘higienização’ e exclusão social, já que as pessoas tidas como pobres, foram expulsas do centro, não podendo nem mesmo figurar em ‘mangas de camisa’ e pés descalços por lá.

Cabe destacar que, algumas atitudes ‘progressistas’ como estas, eram confirmadas por alguns grupos seletos de intelectuais, inclusive escritores como Olavo Bilac e alguns da chamada geração de 1870, que entendiam que tais atos livravam o Brasil de um verdadeiro atraso.

Contudo, o que tais elitistas e intelectuais academicistas não contavam era que tais atos gerariam novas figuras sociais que encontrariam em seu modo de vida, por um comportamento de “rebeldia e anarquismo social” conforme anota VELLOSO(2016,p.38), formas de demonstrar a realidade que tentava ser ofuscada por aqueles, e que estas novas figuras, em seu *locus* periférico, buscariam novas maneiras de fazer arte, principalmente a literária e a musical, que guarda neste período a origem dessas notáveis formas de arte, que viriam a nos colocar em um verdadeiro panteão da cultura universal.

3. PROFISSÃO DE ESCRITOR NA BELLE ÉPOQUE

Em continuidade ao que expusemos anteriormente, quanto aos dois principais tipos de escritores participantes daqueles movimentos culturais, os da geração de 1870, muitos advindos da tradição monárquica, eram mais prestigiados por sua posição e seu perfil mais academicista, tinham mais acesso aos meios de produção e publicação de suas obras, e assim tentaram perpetuar-se nestes novos tempos. Eram ligados à chamada ‘Republica dos Conselheiros’, o que fez com que muitos deles tivessem ideias ligadas a certo nacionalismo (OLIVEIRA,1990). Além disso, tornaram-se conhecidos por fazerem uma arte com certo “diletantismo” (MIGUEL-PEREIRA apud OLIVEIRA,1990), de maneira amadoresca, já que voltadas para um culto às ideias e práticas europeias, completamente descontextualizadas de nossa realidade.

Claramente, este primeiro grupo começou a perder seu espaço devido às mudanças econômicas, que geraram como seus reflexos sociais, uma total corrosão do caráter de boa parte da sociedade, que almejava o lucro fácil por meio da especulação e do oportunismo, bem resumido na expressão de “arrivismo” apresentada por SEVCENKO(1999). A estes escritores, o historiador os denomina de “paladinos malogrados”, já que escrevendo desta forma, não encontram público e nem difusão de suas ideias (como exemplo, Olavo Bilac, o príncipe dos poetas, não pareceu vender mais do que requeria uma tiragem completa de seus livros de poemas).

A causa principal do problema repousa também no fato de cerca de 85% da população do Brasil, à época, ser constituída de analfabetos e pessoas de baixa instrução, o que traz como consequência a falta de um público leitor ativo para as obras literárias de um Coelho Neto ou um Afrânio Peixoto. Tal fator demonstra apenas uma das ironias que iremos descrever em mais detalhes à diante, dentro e fora das obras.

Em contrapartida, tais fatos fizeram surgir justamente aquelas novas figuras sociais das quais falamos antes, que eram, em sua maioria, constituídas por alguns funcionários públicos dos correios, das ferrovias, tipógrafos e certos amanuenses, como era o caso de Lima Barreto, além de um conjunto de cartunistas e escritores de revistas e jornais, que mostravam certa aproximação com os subúrbios cariocas, e que passaram a ter espaço nas publicações literárias e circulação de ideias. Desta forma, buscamos considerar aqui que estes novos sujeitos sociais são figuras que possivelmente foram herdadas ou continuadas da figura clássica do *malandro*, apontada por Antonio Candido em seu trabalho de crítica “Dialética da malandragem”, feito à obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, mas que foram se transformando e modificando, chegando à figura dos boêmios.

Por um lado, foi a forma como os acontecimentos reverberaram que fizeram com que o grupo dos acadêmicos tivesse que deixar de “viver só da pena” e procurasse um novo ofício, que lhes permitisse melhor sustento e ainda, pudessem continuar a ter os meios de impressão e circulação de suas obras literárias. É nesta condição que eles e os denominados ‘boêmios novos’ conforme aponta VELLOSO(2016), se encontrariam na profissão jornalística: os primeiros se espelhariam na figura do dândi, mais influenciados pelos *l’air de france* ou o smartismo inglês, à lá Oscar Wilde; já os boêmios novos se misturariam aos músicos e artistas de rua, e ainda segundo esta autora, formariam a “confraria humorística”, tendo por nomes Bastos Tigre, Emílio de Menezes José do Patrocínio Filho, os caricaturistas Raul Pederneiras e K.Lixto, e nosso grande escritor de destaque Lima Barreto. Estes desempenhavam sua arte por meio de linguagem irônica, sarcástica e até mesmo paródica.

Todos, no entanto, eram levados a ter uma vida bipartida em que ficavam “empastelados” durante o dia, estando ali na repartição, todos sérios e consonantes com preceitos sociais de ter uma profissão reconhecida, quase sempre a jornalística ou o funcionalismo público; e de noite, se encantavam pela alma oculta das ruas, botequins e casas culturais.

4. AS LINGUAGENS DA BELLE ÉPOQUE

Devemos acrescentar aqui que é somente por meio da linguagem, que o conhecimento humano, científico e também as artes podem ser desenvolvidos. Esta ideia – ponto elencado por vários dos autores que analisam a Belle Époque – é fundamentada pelos estudos advindos do movimento da virada linguística, que conferem tal importância à linguagem na apreensão do mundo e dos conhecimentos. Não nos debruçaremos sobre tal método de leitura por não

ser este o foco principal de nosso estudo, mas sim de que forma a linguagem literária e a literariedade presentes na música e em suas letras daquele período, se encontram e atuam como instrumento de protesto, principalmente na obra de Lima Barreto, e de que forma pode ser utilizada na arte criada para e pelos pobres e povos periféricos. Devemos então refletir de que maneira estas linguagens literária e musical se fundem e ganham ar de significância naquele contexto de fim de Século XIX e início de Século XX, em suas representações artísticas e até mesmo nas expressões visuais, feitas em charges de revistas.

A Linguagem, além do que foi dito, nos serve para narrar à posteridade, como as histórias e fatos se nos sucedem, descrevendo em um macrocosmo, a conjuntura política e social como a crise do encilhamento que ocorreu naquele período, ou, de forma geral, que fatos sobressaem na maneira em que a sociedade brasileira alcançava a modernidade. Serve também, em um microcosmo, tomado por seu caráter literário, para relatar histórias que tratem do cotidiano deste povo, nem sempre tão gloriosas, mas demonstrando seus ritos e costumes, como exemplo marcando a influência das populações negras e mais desfavorecidas das periferias e dos morros no surgimento das expressões artísticas na música e na literatura, pela representatividade dessas parcelas da população.

Para denotar estas contradições é necessário que um escritor, como o fez o destacado Lima Barreto, ou um letrista de canções, possa valer-se de *uma figura de palavras* que possa dizer o não-dito pelo dito, que possa revelar de forma satírica e até humorística, em certos casos, a realidade circundante que muitas vezes não é aparente aos olhos da sociedade. Uma figura identificada de que vários artistas fizeram e ainda fazem uso para isto é a ironia.

4.1 LINGUAGEM IRÔNICA EM LIMA BARRETO

Segundo aponta em seu brilhante trabalho – *Ironia à Brasileira* – Graça Ramos dispõe que a ironia é forma de linguagem que nasceu no período clássico entre os filósofos gregos que cultuavam as artes da retórica, do diálogo, e também foi alvo de certa atenção por parte de Aristóteles. Como tem seu princípio na forma da pergunta, da indagação, como quer sua acepção no dicionário, foi bastante desenvolvida nos diálogos socráticos de Platão, que dessa forma tentavam desvendar a ‘verdade’ por meio deste método dos contrários, do ambíguo.

Foi desenvolvida juntamente com outras espécies tais como a metáfora, a metonímia, e a sinédoque, formando o gênero dos *tropos*, conforme descreve RAMOS(1997). É, desta forma, irmã oposta da metáfora já que esta funciona como demonstrativa dos fatos por semelhança, e a ironia por contrários. (RAMOS,1997, p.39). Tem como objetivo principal,

fazer o receptor da mensagem pensar, lhe exigindo tal esforço mental para decodificar a mensagem, que muitas das vezes carrega conteúdo crítico.

O uso da figura da ironia podia ser identificado de forma incipiente em alguns escritores do período renascentista, como em algumas das obras de Gil Vicente, um dos maiores dramaturgos da literatura portuguesa do período, além de poder ser visto também em alguns dos sermões de Pe. Antônio Vieira. Contudo, RAMOS (1997) coloca que seu uso de forma literária, só seria identificado de forma mais clara nos românticos alemães e franceses, quando a utilizam no formato lírico.

Para corroborar as ideias até aqui expostas acerca da linguagem e seu uso irônico, e para tentar resumir o uso desta figura de linguagem, traremos citação de uma fala da autora bastante elucidativa que propõe que, “Ao mesmo tempo que questiona o mundo, o sujeito irônico o afirma indiretamente e luta para conciliar a linguagem com a experiência vivida.” (RAMOS, 1997, p.53). Infelizmente a autora não analisa obras em prosa, por seu objeto de estudo priorizar a ironia utilizada em poemas. Porém, identifica uma potente ironia em Machado de Assis, que já é de conhecimento de boa parte do público e da crítica.

Desta maneira, só nos resta tentar desvendar de que forma o escritor Lima Barreto se vale da ironia em seus escritos, que entendemos como uma forma muito mais direta e crítica da utilizada por Machado de Assis. É preciso ter em mente, obviamente, aquele contexto de Brasil que não tendo ainda fortalecidos seus ideais e práticas republicanos, acabava por forjar um projeto de país ambivalente no que diz respeito à essas práticas políticas e sociais, já que nossas necessidades locais eram bem outras.

Talvez ajude saber que em sua vida, o jovem Lima Barreto era pessoa que agia de maneira bastante irônica como demonstra Lilia Schwarcz em sua biografia: “Lima Barreto era desse jeito, cheio de ironias, deboches, contradições e acertos, ideias fortes e recorrentes, idiossincrasias, angústias, sofrimentos”. (SCHWARCZ, 2013). Mas é preciso examinar o uso de tal figura em suas obras.

Neste panorama, faz-se imperativo observar seu romance mais destacado *Triste fim de Policarpo Quaresma*, no qual o personagem-título, o major Policarpo Quaresma, é colocado como figura nacionalista ou mesmo ufanista, homem que busca no gosto nacional a realização de um sonho de uma pátria plena e idealmente evoluída, como podemos observar nas passagens de sua obra “...Convém que nós não deixemos morrer as nossas tradições, os usos genuinamente nacionais...” (BARRETO, 2014, p. 11).

Digamos que este seu construto, em verdade, quer revelar *a ironia* e crítica presentes nesta obra, fazendo uso desta personagem, bem como de outras presentes nela, constituindo uma espécie de república do faz de conta, em que reinam tipos decaídos: candidatos políticos que concorrem à custa de voto de cabresto; sujeitos que se valem do sistema para nutrir-se dele ou buscar qualquer vantagem; e mais ainda, militares tradicionalistas e orgulhosos de si, que ao invés de serem filhos de uma pátria que não foge à luta escondiam-se em repartições militares por meio de cargos públicos frutos de prebendas, sem qualquer caráter meritório, resultante de um corporativismo, que muito provavelmente já existia desde o império e perdurara até aqueles dias. Poderia até se especular que tais ideias trazem muito da realidade de Lima, já que ele trabalhava como amanuense na Secretaria de Guerra do Rio de Janeiro.

Observando ainda mais de perto o major Policarpo Quaresma, um fato irônico que se apresenta no enredo é que ele é considerado major sem nunca ter sido militar, mas apenas por apresentar esta verve de ter conhecimentos vastos da cultura nacional, obtidos por meio de miríade de livros existentes em sua estante. Este personagem, por sua doçura e ingenuidade, sofrerá com desilusões nessa sua vontade de querer bem à sua pátria, sendo usado como pano de fundo para esta personificação de um Brasil que não deu certo.

Em adição podemos citar o General Albernaz, militar que nunca combateu e é citado em diversas passagens como a seguinte: “O general nada tinha de marcial, nem mesmo o uniforme que talvez não possuísse. Durante toda sua carreira militar, não viu uma única batalha...” (BARRETO, 2014, p.23). Ou ainda melhor: “...Se alguém perguntava: "O general assistiu a batalha?" Ele respondia logo: "Não pude. Adoeci e vim para o Brasil, nas vésperas. Mas soube pelo Camisão, pelo Venâncio, que a cousa esteve preta.” (BARRETO, 2014, p.23).

Há ainda ironia no interessantíssimo conto *O homem que sabia javanês*, também de Lima Barreto, que com uma linguagem cheia de liberdade, muitas vezes beirando o coloquial – trata-se de uma conversa de bar do protagonista com um amigo – e ainda num misto de esperteza e certo grau de malandragem apresentadas no caráter do protagonista, mostra as desventuras deste personagem que sendo um cidadão desempregado e necessitado, ainda que leigo em questões de uma língua desconhecida procura enganar a todos, fazendo-se passar por um sábio professor de Javanês.

Creemos que a ironia aí colocada por Lima Barreto está em como ele se utiliza desta história como artifício para mostrar o deslumbramento da sociedade face àquilo que

desconhece, valorizando um status conferido por um senso comum de que o saber só pode ser adquirido por títulos, ainda que obscuros.

Além desta linguagem direta que faz uso da ironia como palavra de protesto para revelar as contradições presentes na vida do povo carioca do início de século XX, há também outras formas poéticas presentes nas canções, que de um lado denotam o amor, o sentimentalismo, o encomiástico; de outro, servem para demonstrar os destratos, a dor, a angústia e às tragédias sentidos pelas populações desfavorecidas e as afro-brasileiras, funcionando como denúncia e tendo como artifício, disfarce, a comicidade e a sensualidade, para exprimir tais sentimentos nas artes literária e musical. Essas eram as possíveis temáticas que rondavam o cotidiano de Lima Barreto e de alguns escritores que incluíram a música em suas obras, além dos poetas-letristas que compunham as letras de suas canções. Passemos então a esta análise da música dentro e fora das obras dos escritores.

5. LETRAS E MÚSICA DENTRO E FORA DAS OBRAS

Para que analisemos de que forma a música operava, influenciando os artistas no seu dia-dia e em suas obras, devemos estar de olhos e ouvidos bem abertos ao que se passava naquele início de século XX no Rio de Janeiro, já que este se tornava muito mais urbano e trazia todas as consequências daquela formação social mediante as interações políticas, culturais e de trabalho do povo destes tempos.

Entendemos que os literatos, letristas e poetas em geral, desempenhavam sua arte por meio de um motivo, o *violão*, instrumento mais barato, de fácil acesso e que por essas características, seria bom substituto do austero e burguês piano, como consideravam alguns. A questão é que este instrumento é também motivo de contradição, já que por um lado passou a ser utilizado para animar as festas e saraus da alta sociedade, e por outro, era mal visto pela classe burguesa, como símbolo de vagabundagem, como podemos constatar na citação de Sevcenko, que trará clareza para o pensamento em questão:

“Modelando-se essa sociedade, como seria de se esperar, por um critério utilitário de relacionamento social, não é de se admirar a *condenação veemente* a que ela submete também certos comportamentos tradicionais, que aparecem como desviados diante do novo parâmetro, como a *serenata e a boemia*. A reação contra a serenata é centrada no instrumento que a simboliza: o *violão*. Sendo por excelência o instrumento popular, o acompanhante indispensável das “modinhas” e presença constante nas rodas de estudantes boêmios, o violão passou a significar, por si só, um sinônimo de *vadiagem*. (SEVCENKO,1996, grifos meus).

Como antes dito, o princípio de uma música que iria se consolidar como patrimônio cultural criado pelo Brasil, começava no *fin-de-siècle*, com estilos musicais ainda herdados de Portugal, da cultura erudita, advindos do período colonial e que só depois ganharia ares de uma música mais nacional, mais representativa de nosso contexto social. Os estilos mais emblemáticos desta música eram a *Modinha e o Lundu* que podem ser considerados os pais de estilos mais brasileiros e populares como o maxixe, o choro, o samba e as canções de seresta que tomarão conta da sociedade carioca do século XX.

A Modinha surge antes, entre os Séculos XVIII e XIX na Europa, firmando-se bastante em Portugal. É derivada de árias de ópera, composta para duas ou mais vozes e acompanhada por instrumento harmônico - geralmente piano, sendo executada nas festas de cortes, tanto portuguesas quanto no Brasil do II império (NAPOLITANO, 2005, P.41). Mais adiante ganha uma “cara” diferente, passando a fazer parte dos saraus familiares, se torna canção de sala a uma voz e acompanhamento de violão, trazida neste novo formato pelo padre brasileiro radicado em Portugal, “o mulato”, Domingos Caldas Barbosa.

O surgimento da Modinha é geralmente associado ao *Lundu*, pois este era tipo de dança de salão, que era considerada “licenciosa e indecente” (NAPOLITANO, 2005), mas possuía ritmos mais rápidos e marcados, cultuados pelas camadas mais populares. É inegável a influência europeia de estilos rítmicos ligados à dança – “as polcas, valsas, schottisch e habaneras” segundo registra NAPOLITANO, que fossem mais quentes e viscerais que tomam a música tanto erudita quanto popular, e nesta perspectiva devemos voltar nosso olhar para o que este autor aponta como o surgimento de uma “música popular urbana”.

No entanto, o fator mais intrigante é que o considerado pai da Modinha, Domingos Caldas Barbosa, era ‘mulato’ e se reputa a ele a modernização do estilo no Brasil, justamente por ter ‘apimentado’ suas Modinhas com ritmos do Lundu, música menos prestigiosa que a música ligeira do meio erudito, mas que aqui no Brasil, carrega consigo todo este tom de mistura e gera estilos ligados àquelas camadas populares e afro-brasileiras da época.

Em um franco diálogo entre a música e a literatura, podemos identificar a musicalidade que perpassa a narrativa de algumas obras do período, como a de Aluísio de Azevedo, *O Cortiço*, que publicado em 1890, traz ainda a ambivalência presente daquele Brasil que ainda forcejava por se encontrar como nação libertaria, não escravista, apesar das contradições presentes na obra que se revelam principalmente em seu trágico desfecho.

Contudo, lá podemos identificar com clareza a música que funciona por um lado como motivo para o desenrolar do entrecho, compondo o espaço da narrativa, sendo uma música própria e peculiar que anima e entretêm os vizinhos daquela comunidade; e, por outro, há uma música que, unida a outros elementos elencados pelo autor como o sol, o calor e a tropicalidade, de forma figurada, denotam estas ideias naturalistas do autor e toda esta causalidade presente na obra e recolhida por CANDIDO (1993) de que estes elementos personificados, e mais ainda, corporificados na personagem Rita Baiana ou em seu corpo com sua dança sensual, tropicalesca, seduzia os homens, tal como o imigrante português Jerônimo.

Pela primeira ideia expressa, que traz a música como algo que entretêm e anima, forma os espaços, encontramos a Modinha lá estampada, como podemos identificar neste trecho funcionando como uma música de trabalho: “Algumas lavadeiras, enchiam já as suas tinas; outras estendiam nos coradouros, a roupa que ficara de molho. Principiava o trabalho. Rompiam das gargantas os fados portugueses e as *modinhas brasileiras*. (AZEVEDO,2010, p. 23) (grifo meu). Ou, nestes trechos, em que se pode perceber esta música como fator que anima e faz com que todos os moradores do cortiço se irmanem, e vem expresso na palavra *pagode*:

“O círculo do pagode aumentou: vieram de lá defronte a Isaura e a Leonor, o João Romão e a Bertoleza, desembaraçados da sua faina, quiseram dar fé da patuscada um instante antes de caírem na cama; a família do Miranda pusera-se à janela, divertindo-se com a gentalha da estalagem; reunira povo lá fora na rua; mas Jerônimo nada vira de tudo isso; nada vira senão uma coisa, que lhe persistia no espírito: a mulata ofegante a resvalar voluptuosamente nos braços do Firmo. (AZEVEDO,2010, p.50).

Pela outra perspectiva, naturalista e de causalidade, o mesmo pagode, aparece como coisa que dita até mesmo o comportamento das personagens, como algo naturalizado e determinante: — Aquela não endireita mais!...Cada vez fica até mais assanhada! ... Parece que tem fogo no rabo! Pode haver o serviço que houver, aparecendo pagode, vai tudo pro lado! Olha o que saiu o ano passado com a festa da Penha! (AZEVEDO,2010, p. 27). Apesar de apresentado de forma demeritória das ações das parcelas desfavorecidas da sociedade, estas descrições feitas na obra representam o verdadeiro “mapa social e cultural” daquela sociedade dos fins do Século XIX, já que todos os estilos, “o sarau doméstico – o teatro de revista – a rua – o pagode popular – a festa na senzala” (NAPOLITANO,2005), representavam esta

miscigenação de raças e culturas na incipiente formação de sociedade urbana brasileira. Verifiquemos tal ideia em mais este exemplo d' *O Cortiço*:

“Jerônimo já nunca pegava na guitarra senão para procurar acertar com as modinhas que a Rita cantava. Em noites de samba era o primeiro a chegar-se e o último a ir embora; e durante o pagode ficava de queixo bambo, a ver dançar a mulata, abstrato, pateta, esquecido de tudo; babão. E ela, consciente do feitiço, que lhe punha, ainda mais se requebrava e remexia, dando-lhe embigadas ou fingindo que lhe limpava a baba no queixo com a barra da saia.” (AZEVEDO, 2010, p.62).

Um pouco mais à frente no tempo, retomamos a magnífica obra *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, que nos traz a música já em seu capítulo primeiro, *a Lição de Violão*, onde as aulas são ministradas pelo professor *Ricardo Coração dos Outros*, pessoa considerada de reputação duvidosa, mas que tem por intento “levantar” o violão na cultura brasileira, e que vê esta chance na valoração dada pela receptividade do protagonista, o Major Policarpo Quaresma, em aprender a Modinha.

A professora Carmen Lucia de Figueiredo, no seu livro *Trincheiras de sonhos- ficção e cultura em Lima Barreto*, vê tal ideia colocada por Lima como uma contradição, já que uma lição, na visão do metódico Major Quaresma, considerado culto, não poderia tratar-se de ter uma aula nada teórica de instrumento, o violão, que era na época considerado instrumento de “capadócio”, nas palavras de alguns personagens.

Esta contradição observada pela professora representa aspecto crítico da obra e quer, na verdade, alimentar o enredo por certo sentimento de saudosismo, numa tentativa de volta por parte do protagonista às origens do Brasil, já que o país estaria perdendo sua identidade, na óptica deste. Temos que elucidar que o Major Policarpo Quaresma busca estas aulas de violão por acreditar que a *Modinha* era estilo musical original, representativo das tradições e costumes do Brasil e tinha como instrumento de acompanhamento o violão, conforme escrito por Lima Barreto.

Em continuidade a estas ideias, devemos analisar a repetição por parte do autor da presença da música e do violão quando o autor cria a personagem Cassi Jones no romance *Clara dos Anjos*. Esta personagem é espécie de contraparte do aspirante a modinheiro Major Quaresma do *Triste Fim*, pois Cassi apresenta certa vilania. Logo, o motivo musical aparece aí nas atitudes desta personagem, no fato de que o modinheiro Cassi Jones se vale de ter esse “dengue”, de tocar e cantar melodias e canções melosas para conquistar seus pares.

Apesar do caráter vil de Cassi Jones, expresso em sua personalidade de conquistador barato e desonrador de moças indefesas e mulheres casadas, parece que o autor acaba por demonstrar na figura desta personagem e sua atuação no enredo, fator que ronda o imaginário cultural do Brasil desde aqueles tempos de início de república e gera verdadeiro demérito à profissão e ao músico que ficava e fica com esta pecha de que sua arte é algo menos no mundo do trabalho, coisa de “capadócio”, servindo para usos escusos, ardil de conquistador, que não merece ser remunerada e nem a mesma dignidade e consideração dispensadas aos Drs. e eruditos de plantão.

Fora das obras literárias, nas ruas daquele Rio de Janeiro do princípio de século XX, vieram vários poetas brasileiros que se dedicaram ao gênero Modinha como o poeta, músico e compositor Catullo da Paixão Cearense, que compôs sua primeira Modinha mais famosa, *Ao Luar*, à 1880. Participante das altas rodas da sociedade carioca, tocava violão e compunha letras de canções que sobrevivem até nossos dias, como *Luar do Sertão* e *Flor Amorosa*.

Catullo tem biografia controversa e irreverente, pois atribui-se a ele a atitude de ter largado os estudos para dedicar-se à poesia, mas mesmo assim era respeitado e considerado pelos intelectuais burgueses como Coelho Neto, Rui Barbosa, dentre outros. Este poeta também foi influenciado por estilos mais novos que passaram a surgir como o maxixe e o samba-canção, mas sua poética era pertencente aos gêneros mais românticos como as serestas dos boêmios. Isto pode ser confirmado se olharmos o início de seu poema *O violão* que, segundo anota o organizador de sua obra, sempre era recitado por ele antes de executar suas canções: “Meu violão! Se te escuto as harmonias/ na atenção do silencio, em noite bela, /numa eclosão de lágrimas benditas, /me levanto do leito...abro a janela...” (CEARENSE, s/d.).

As temáticas apresentadas nas letras das Modinhas divergem das apresentadas nos lundus, sendo que nas primeiras a temática é quase sempre voltada ao amor-romântico, à desilusão amorosa e o culto à boemia, por isso é que podemos entender que os estilos novos, o choro e a seresta, segundo WISNIK(1982), ocupavam um entrelugar, já que eram performados e valorizados pelas classes mais cultas que davam mais valor a estilos mais próximos da música de Concerto. Os lundus, por sua vez, como aponta SANDRONI(2013), em seu livro *Feitiço Decente, Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* possuíam letras “desprovida da tristeza sentimental do assunto das modinhas”, pois traziam como elementos a “comicidade”, a temática sexual, além de serem ligados ao “mundo afro-brasileiro”, sendo construídos por meio de linguagens de duplo sentido.

Todavia, Sandroni, que faz investigação minuciosa e atenta às origens destes primeiros estilos ligados ao samba, identifica em sua pesquisa do Lundu a sua origem claramente ligada aos negros, pois os primeiros lundus tinham letras que falavam da relação senhor x escravo, sempre tendo por fio condutor a ideia de sedução, assédio e mesmo abuso por parte dos “sinhôs” e “Nhonhôs”, para com suas escravas, como nos lundus “Nhonhô não bula comigo” e “Sinhô Juca”. Demonstra que só mais tarde, haveria uma “mudança de posição discursiva” (SANDRONI, op.cit, p.50), em que estas parecem resistir, ao menos nas letras das canções lundu. Estas novas formas musicais que se relacionavam com uma música popular negra, de raízes no candomblé, fizeram surgir os estilos do maxixe e logo em seguida o samba, que no início eram relegadas à marginalidade, executadas nos terreiros e quintais das casas, ou como coloca WISNIK(1982), feito em “biombos” de casas de cultura, como foi a casa da Tia Ciata.

Neste contexto é que parecem ter surgido as letras cômicas e de motivos sensuais que figuraram naquele período, muitas vezes, como forma de protesto, de ironizar e fazer mofa de certas situações cotidianas, algumas escandalizando a sociedade carioca. Vejamos, como exemplo, a letra da canção que gerou polêmica em torno da execução da primeira-dama Nair de Teffé em sarau da alta sociedade (WISNIK,1982), do maxixe *Corta-Jaca*, pertencente a Chiquinha Gonzaga, onde vemos se misturar os temas da comicidade, do jocoso e da sensualidade para amenizar as tristezas, as misérias da vida: “Neste mundo de *misérias* quem impera/É quem é mais folgazão/É quem saber cortar jaca nos *requebros*/ De suprema perfeição”.

Polêmica também é a autoria da canção do que se conheceu como o primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, de 1917, que se atribui a Donga, mas gravada em disco por Baiano, com polêmica também em sua letra, apresentando mais de uma versão além da que exporemos aqui, que possui esta comicidade, perigosa que ficou conhecida por anonimato e oralidade das ruas: “O chefe da polícia/Pelo telefone/Manda me avisar/Que na carioca/Tem uma roleta/para se jogar”.

Em nossa visão, nas Modinhas e canções de seresta perde-se um pouco mais o realismo necessário para retratar as contradições sociais latentes daqueles tempos, pois a inventividade, o caráter criador e o de protesto dá lugar ao *sentimentalismo* que enleva a temática do amor, em uma poesia mais preocupada com forma, de caráter mais parnasiano, com melodias simplórias e mostras de virtuosismo vocal. É nas letras das canções dos lundus, inicialmente, e logo depois do maxixe e do samba, que o verdadeiro reflexo da sociedade

carioca aparece, já que nas letras destas canções se poderia representar os usos e costumes de forma crítica, tendo por pano de fundo, a questão do cômico, da sensualidade e da crítica.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos este trabalho deixando como reflexão a ideia de que as atividades literárias e musicais dos grandes escritores e músicos daquele período acabaram por legar boa herança em temas e propostas às próximas gerações e aos movimentos estéticos seguintes, só se tornando possíveis graças a alguns grandes nomes como Aluísio Azevedo, João do Rio e principalmente a engenhosidade de Lima Barreto, na literatura, e todos os grandes sambistas como Xisto da Bahia, Sinhô, Baiano, Donga e outros.

Os literatos retratando a realidade presente nos meios explícitos de produção de arte – as ruas, os terreiros, os cortiços, o carnaval – e não apenas nos recônditos espaços de academias, cafés e de salões de saraus das elites. Os músicos, e mais especificamente os sambistas, que faziam de seu samba a forma utilizada para externar sentimentos e vivências por meio das melodias e mais especificamente por meio das palavras contidas nas letras das canções, que era veículo de fala e discurso de uma classe mais urbana e mesmo suburbana, revelando uma forma encontrada para dar voz a outras camadas que não só as mais abastadas, mas ainda assim influenciar estilos que só poderiam pertencer àquelas classes privilegiadas.

Enfim, tudo conflui nas atitudes e presença dos boêmios e da boemia, além da originalidade das formas artísticas que foi o que trouxe de fato um sentimento de nacionalidade, tornando o Brasil, país realmente autêntico por meio da arte que revela sua real história de costumes e tradições marcadas por suas contradições.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Aluísio. 1857-1913. *O Cortiço* / Aluísio Azevedo. – 3. Ed. – São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima, 1881-1922. *Clara dos Anjos* / Lima Barreto; prefácio Sérgio Buarque de Holanda – 17ª ed. – Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

_____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. – [Ed. Especial]. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. Conto: *O homem que sabia Javanês* in *Contos completos de Lima Barreto*, org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, e-book

CANDIDO, Antonio, 1918-2017. De cortiço a cortiço in *O Discurso e a Cidade/ Antonio Candido*. – São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CEARENSE, Catullo da Paixão. Luar do Sertão e outros *Poemas escolhidos*. Seleção organizada, anotada e revista por Guimarães Martins. Coleção Prestígio. Ed. Tecnoprint S.A., S/d.

FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros de. *Trincheiras de Sonho: Ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro; TB- Edições Tempo Brasileiro, 1998. 229p.

NAPOLITANO, Marcos. *História & musica: história cultural da música popular*. 3. ed., rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.117p.(História & reflexões; 2).

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A questão nacional na Primeira República. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990. 208p.

PAES, José Paulo. Samba, estereótipos, desforra, in *pobres na literatura brasileira, Os*. Org. Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense, 1983. 246p.

RAMOS, Graça. *Ironia à brasileira: O enunciado irônico em Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mario Quintana*. São Paulo: ed. Pauliceia, 1997. 204p., [10]. ISBN 8585391472.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente, Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. [Minha Biblioteca]. Retirado de <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788537810224/>

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto - Triste visionário*. Companhia das Letras. Edição do Kindle.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. / Nicolau Sevcenko. - São Paulo: Brasiliense, 1999.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “Sensibilidades finisseculares: intelectuais e cultura boêmia”, in *Belle Époque: crítica, arte e cultura*/Organização Carmen Negreiros, Fátima Oliveira e Rosa Gens – Rio de Janeiro: LABELLE; São Paulo: Intermeios, FAPERJ, 2016.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo), in *Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, O*. Música – Enio Squeff e José Miguel Wisnik. – São Paulo: Brasiliense, 1982.