

**ISADORA ALMEIDA RODRIGUES**

**LITERATURA, HISTÓRIA E SENSO COMUM:  
LIMA BARRETO E SUAS REPRESENTAÇÕES DO MÚSICO  
POPULAR**

**Universidade Federal de Minas Gerais  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Belo Horizonte - MG**

**2013**

**ISADORA ALMEIDA RODRIGUES**

**LITERATURA, HISTÓRIA E SENSO COMUM:  
LIMA BARRETO E SUAS REPRESENTAÇÕES DO MÚSICO  
POPULAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura  
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

**Universidade Federal de Minas Gerais  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Belo Horizonte - MG**

**2013**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B237t.Yr-I Rodrigues, Isadora Almeida.  
Literatura, história e senso comum [manuscrito] : Lima Barreto e suas representações do músico popular / Isadora Almeida Rodrigues. – 2013.  
140 f., enc.

Orientador: Reinaldo Martiniano Marques.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 133-140.

1. Barreto, Lima, 1881-1922. – Triste fim de Policarpo Quaresma – Crítica e interpretação – Teses. 2. Barreto, Lima, 1881-1922. – Clara dos Anjos – Crítica e interpretação – Teses. 3. Música popular – Brasil – Séc. XX – Teses. 4. Música e literatura – Teses. 5. Alteridade – Teses. 6. Senso comum – Teses. 7. Literatura e sociedade – Teses. I. Marques, Reinaldo Martiniano. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33

À minha mãe: meu maior exemplo,  
minha maior incentivadora.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador, Reinaldo Martiniano Marques, pela dedicação, solicitude, confiança em minha capacidade e generosidade ao orientar-me nesta pesquisa.

Ao CNPq, pelo fomento em meu segundo, e mais complexo, ano como aluna do curso de Mestrado.

Ao Pós-lit, pelo trabalho sempre cuidadoso e organizado.

A todos os professores da FALE-UFMG que contribuíram para minha formação profissional, acadêmica, bem como para meu crescimento pessoal.

Ao Professor David Treece, do King's College London, cuja paixão pela cultura brasileira ajudou a despertar o meu interesse pelo estudo da mesma.

Ao Lê, grande companheiro, por me ouvir e me ajudar em tudo o que preciso desde o segundo ano de faculdade.

Aos meus amigos, pelos momentos de diversão, por sempre me darem força. Aqui, agradeço especialmente à amiga Fernanda Dusse, minha grande companheira nessa jornada no mundo acadêmico, desde o primeiro período.

À minha família, em especial minha mãe, pelo exemplo, pelo companheirismo, pelo incentivo e por sempre acreditar em mim; à tia Mônica, que sempre valorizou ao máximo os nossos talentos e conquistas; ao Matheus, meu irmão e grande amigo; ao meu pai, homem cujos sonhos me contagiam e fazem com que eu me sinta capaz de sonhar também; à Vó Teresa, cujo amor pela poesia e pela música foi, sem dúvida, herdado por mim; à Vó Lúcia, que, dez anos depois de partir, continua me guiando nos caminhos da vida.

## RESUMO

O lugar da música popular urbana brasileira no imaginário da população do país e sua importância para o cenário cultural nem sempre foram os mesmos com os quais se acostumou a sociedade brasileira pós-bossa nova. Se, na atualidade, o samba e o violão são símbolos da identidade cultural nacional, um século atrás o panorama era outro. A música popular, em inícios de século XX, sofria de grande preconceito, não sendo aceita como arte e relegada à periferia. A partir desta constatação, surgiu a curiosidade de se compreender melhor como funcionava esse outro contexto cultural brasileiro e, para isso, escolheu-se verificar como esta questão é discutida pelos textos literários da época. Lima Barreto, escritor geralmente associado à questão da alteridade, à afronta do senso comum, foi um dos poucos autores que decidiram dedicar parte de sua escrita à temática da música popular, tendo sua obra – enfatizando-se os romances *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Clara dos Anjos* –, por esta razão, sido escolhida como objeto desta pesquisa. Se a literatura de Lima Barreto caracteriza-se, geralmente, por afrontar o senso comum e buscar diluir preconceitos da sociedade, o mesmo não parece acontecer quando a questão é a música popular brasileira. No caso desta, o escritor acaba por reproduzir preconceitos comuns à sociedade da época, colocando o músico e a música popular como elementos em grande medida negativos para a sociedade brasileira. Em razão disto, o objetivo deste trabalho foi investigar melhor a forma como Lima Barreto encara a música popular urbana brasileira e como sua perspectiva se relaciona à perspectiva do senso comum sobre a questão. Verificou-se que o preconceito do autor no que tange às manifestações populares da música era bastante forte, e finalizou-se a discussão trazendo a questão para a atualidade. Haverá ainda elitismo e preconceito quando se trata de música popular urbana?

Palavras-chave: Música popular urbana; literatura; Lima Barreto; senso comum; História.

## ABSTRACT

The place that Brazilian popular urban music occupies in the imaginary of this country's population and its importance for the cultural scenario has not always been similar to the configurations known by our post-bossa nova society. If, nowadays, samba and the acoustic guitar are major symbols of our national cultural identity, one hundred years ago the context was very different. Popular music, in the beginnings of the XX<sup>th</sup> century, was victim of a great amount of prejudice, as it was not accepted as an art and was relegated to the periphery. With this acknowledgement came the curiosity on a better comprehension of this other Brazilian cultural context and, for such, I have chosen to investigate how this issue is discussed in literary texts of the time. Lima Barreto, who is usually associated to alterity, to deviation of common sense, was one of the few writers who decided to dedicate part of their texts to the theme of popular music. This fact was the main reason why his oeuvre – mainly the novels *Triste fim de Policarpo Quaresma* and *Clara dos Anjos* – has been chosen as the object of this research. If Lima Barreto's literature is usually characterized as deviant to common sense and to prejudice in several of its forms, this does not seem to happen in the case of Brazilian popular music. In this particular matter, the author ends up reproducing the prejudices, depicting popular music and the popular musicians as negative elements for society. Thus, the objective of this text was to conduct a better investigation of how Lima Barreto saw Brazilian popular urban music and how his perspective can be related to the common sense on such issue. As a result, It was verified that the author's prejudice when it comes to popular music manifestations was very strong. As the final thought of this research, one important question is asked: Is there still elitism and prejudice in regards to popular urban music?

Keywords: Popular urban music; literature; Lima Barreto; common sense; History.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	09
CAPÍTULO I	
LITERATURA, HISTÓRIA, REALIDADE E SENSO COMUM .....	19
1. A questão da <i>mimesis</i> e sua relação com a modernidade .....	21
2. A literatura e o discurso da História .....	30
3. A questão do senso comum .....	40
CAPÍTULO II	
LIMA BARRETO, A HISTÓRIA E O SENSO COMUM.....	44
1. Literatura autobiográfica? .....	44
2. A escrita barretiana .....	51
3. Lima Barreto e a sociedade .....	55
4. Lima Barreto e a História .....	66
5. Lima Barreto e o senso comum .....	70
CAPÍTULO III	
A MÚSICA POPULAR URBANA BRASILEIRA EM INÍCIOS DE SÉCULO XX ..	74
1. O século XX da música brasileira .....	74
2. O conflito como foco .....	77
3. Modernidade X Primitivismo: o lugar (ou não lugar) do primitivo num Brasil em busca do moderno .....	79
4. O lugar da música popular urbana brasileira no início do século .....	84
5. O samba e seus precursores .....	89
CAPÍTULO IV	
A LITERATURA DE LIMA BARRETO E A MÚSICA POPULAR URBANA.....	97
1. Breve apresentação dos romances .....	103
2. A modinha e o subúrbio .....	106
3. A “natureza” libidínosa do violão e da modinha .....	108
4. Ricardo .....	111
5. Cassi Jones .....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	124
1. Para além de Lima Barreto: acabou-se o preconceito? .....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133

## INTRODUÇÃO

No segundo semestre de 2008 realizei um intercâmbio em Londres, onde estudei no King's College por um ano. Lá fui aluna do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros, no qual pude cursar disciplinas que tratavam do estudo da música popular brasileira. Ao estudar a Bossa Nova, fiquei ciente da importância de tal movimento na cultura musical dos brasileiros, uma vez que foi a partir dela que a música popular urbana de nosso país ganhou de vez o status de arte de primeira categoria. É por causa da bossa nova que filhos das classes média e alta, dentre eles Chico Buarque de Holanda e Caetano Veloso, escolhem esta arte como sua, como uma verdadeira profissão, e adotam o violão – até então um instrumento considerado menor aos olhos das elites tanto econômica quanto intelectual – como o seu instrumento de trabalho.

Aqui, vale reproduzir uma parte do testemunho de Chico Buarque sobre a questão. O músico, durante sua infância e adolescência, já manifestava um interesse pela música, mas menos pela brasileira do que pela estrangeira. Contudo, a partir da bossa nova, decidi não só admirar essa forma de arte, mas abraçar a música popular brasileira e tornar-se também músico, tocar violão e produzir obras similares às trazidas pela bossa nova:

[...] eu ouvia muito rádio e tinha essa variedade enorme de músicas na cabeça. Pelo fato de também ter morado na Itália e pelo fato de a cultura francesa ser muito presente na formação da geração dos meus pais, ouvia bastante a música francesa [...]. E depois a primeira safra do rock, com Elvis Presley, Little Richard e aquela gente toda. E eu cantava aquilo tudo, imitava The Platters, *Only you, The great pretender...* Até o surgimento da bossa nova. Aquilo para mim foi uma ruptura com tudo. Eu sou de 1944 e, quando surgiu a bossa nova, quando ouvi o primeiro disco, *Chega de saudade*, eu tinha 14, 15 anos. Foi engraçada essa história, porque eu ouvi no rádio e fiquei... Já conhecia o disco da Elizete [Cardoso], mas quando apareceu o disco do João Gilberto [...] eu me lembro de ter pedido dinheiro ao meu pai para comprar um disco, porque era um disco com a música do Vinicius. A minha lábia era essa. A gente não sabia quem era Tom [Jobim], não sabia quem era João Gilberto, mas Vinicius era de casa. Então, a partir daquele momento, eu esqueci, entre aspas, tudo o que tinha ouvido antes, passei a ser um bossa-novista. *Foi aí que peguei um violão. Comecei a fazer música mesmo a partir desse momento.*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> BUARQUE DE HOLLANDA, F. Eu já quis ser João Gilberto e Guimarães Rosa, p. 165. Entrevista concedida a NAVES *et al.* *A MPB em discussão*. Grifo meu.

O violão, talvez hoje o instrumento de maior popularidade no Brasil, nem sempre foi enxergado de forma positiva. Para grande parte da população brasileira no início do século XX, este era um instrumento tocado por pessoas não muito respeitáveis, e a música popular por ele executada não tinha grande apelo junto à classe média urbana, ou à classe alta. Ao falar do samba, uma das principais representações da música popular brasileira, Albretch Moreno afirma:

Com poucas notáveis exceções, tais como Noel Rosa e Ary Barroso durante os anos 1930, a evolução do samba se constituiu de um processo largamente desconhecido da classe média urbana no Brasil. A “respeitável” classe média havia considerado o samba uma forma musical primitiva, de pouca musicalidade, e se interessava muito mais pelas tradições norte-americanas e europeias do que por sua própria herança cultural.<sup>2</sup>

Embora Moreno estivesse se referindo especificamente ao samba, tal afirmação se aplica às demais expressões da música popular urbana, em geral também negligenciadas pelas classes dominantes. Ele continua:

Em contextos anteriores à bossa nova, a classe média havia torcido o nariz para o desenvolvimento de talento musical em seus filhos por se acreditar que a música levaria a uma vida degenerada e de autodestruição (Noel Rosa, morto aos 27 anos, sendo o principal exemplo disso). A popularidade da bossa nova, entretanto, foi tamanha que todos passaram a querer se tornar músicos, e essa tradicional forma de repressão musical foi finalmente superada numa onda de oposição por parte da juventude. Inspirada pelas inovações de Luís Bonfá, Baden Powell e outros violonistas classicamente treinados, a juventude de todo o Brasil expandiu as possibilidades do violão como instrumento de música popular. De certa forma, o violão se transformou numa orquestra portátil facilmente transportável para os pontos de encontro da classe média carioca: cafés, praias, festas etc. Os acordes funcionavam como uma seção de ritmos, ao mesmo tempo que alternadas e sincopadas batidas do dedão e das mãos realizavam um acompanhamento percussivo.<sup>3</sup>

Moreno deixa clara, portanto, a desvalorização da música popular em contextos anteriores a 1958 e a mudança de postura incutida pela bossa nova na forma como essa era encarada no Brasil. Para pessoas de nosso tempo, já acostumadas com o fato de que alguns dos grandes e mais respeitados intelectuais brasileiros são músicos populares,

---

<sup>2</sup> MORENO, A. Novo Brasil: The significance of bossa nova as a Brazilian popular music, p. 133. Tradução livre.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 134. Tradução livre.

cancionistas<sup>4</sup> tocadores de violão, instrumento cuja nobreza e possibilidades já são por nós reconhecidas, a desvalorização de nossa música é, no mínimo, motivo de surpresa e até de estranhamento. Não seria um certo exagero dos acadêmicos que, apaixonados pela música de Tom Jobim e João Gilberto, acabavam por supervalorizar sua produção?

Menos incisivo que Moreno, Hermano Vianna demonstra, em *O mistério do samba*, que havia sim uma relação – muitas vezes de amizade – entre os músicos populares e os intelectuais e músicos eruditos representantes das classes média e alta.<sup>5</sup> A desvalorização, portanto, não é tão generalizada como se poderia concluir pelo texto de Moreno. Há, entretanto, exatidão nas palavras de Moreno quando se percebe uma segregação no que concerne a quem de fato produzia este tipo de arte no país. Embora houvesse certa convivência entre classes em inícios do século, é possível perceber pelo texto de Vianna que os reais produtores, mesmo quando admirados pelas classes altas, não deixavam de ser negros provenientes da periferia: “A pele escura dos músicos não parecia ter o poder de afastá-los da fama, por mais momentânea que fosse, junto à elite carioca da época.”<sup>6</sup> Vale chamar atenção para o uso da palavra “fama”, em detrimento de “prestígio” ou “reconhecimento”, afinal ser famoso não é, de maneira nenhuma, o mesmo que ser respeitado, valorizado.

Quando interessados pela cultura popular, portanto, os intelectuais da elite trabalhavam como mediadores, “no sentido de colocar em contato mundos bem diversos ou, pelo menos, de transitar por vários mundos, deixando suas marcas em cada um deles, nem que fosse a marca de torná-los expostos ao que vem ‘de fora’”, e não como produtores.<sup>7</sup> Além disso, fica claro pelo texto de Vianna, ao enumerar ações realizadas por Afonso Arinos de Mello Franco – que promoveu uma encenação do bumba-meu-boi no Teatro Municipal de São Paulo e fez uma série de conferências sobre “lendas e tradições brasileiras” –, e também pelo texto de Luiz Tatit,<sup>8</sup> que a vontade dos intelectuais de divulgar a cultura popular se dava muito mais pelo interesse pelo folclore do que pela cultura urbana. Exemplo disso é o fato de que, de acordo com Luiz Tatit, Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos viam como realmente louváveis na cultura

---

<sup>4</sup> Termo designado por Luiz Tatit àqueles que se dedicam à composição de canções. TATIT. *O cancionista*.

<sup>5</sup> VIANNA, H. *O mistério do samba*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>8</sup> TATIT, L. *O século da canção*.

popular as produções populares rurais, ou folclóricas, como reisados, congados e bumba-meu-boi, em detrimento de gêneros urbanos como a modinha e o lundu, por considerarem que estes estavam muito sujeitos às “contingências instáveis das cidades”.<sup>9</sup> É, portanto, como afirma Moreno, só a partir da Bossa Nova que as elites abraçam de fato a música popular urbana como uma arte digna de ser também por elas produzida.

Esse contexto de desvalorização da música popular brasileira, como já afirmado anteriormente, é passível de estranhamento para pessoas de nosso tempo, o que fez com que surgisse, então, uma curiosidade de melhor compreender como funcionava esse outro Brasil, tão distante do atual, cujos valores parecem em tanto se diferenciar dos nossos. Para isso, muitos são os caminhos. A leitura de textos históricos é essencial, mas a representação literária da música e dos músicos populares, mais especialmente aqueles que têm como instrumento o violão, pode ser também de grande valia, visto que, segundo Luis Alberto Santos, o escritor é um “leitor privilegiado do mundo onde vive”,<sup>10</sup> e, como bem coloca Reinaldo Marques,

No âmbito da cultura letrada, que caracteriza o mundo moderno, especialmente no contexto de formação do Estado nacional, a literatura ocupa um lugar central. Expressão das elites nacionais cultas, ela é a grande mediadora nas relações entre a sociedade, a razão e o Estado. Produz imagens eloquentes que soldam as expressões culturais e políticas da nação; imagens em que diferentes sujeitos podem se reconhecer e se irmanar. Em sua força e prestígio simbólico, por meio de uma operação sinedóquica, a literatura, uma parte da cultura, é vista como se fosse a cultura.<sup>11</sup>

Mas poderia mesmo a literatura contribuir para que construamos uma visão histórica do Brasil de inícios de século XX? A relação entre literatura e história é um tópico controverso, e muitas são as perspectivas possíveis a respeito do assunto, ainda que essa controvérsia tenha diminuído na contemporaneidade. Para a discussão sobre esta questão, realizada no Capítulo I deste trabalho, adotou-se, predominantemente, a posição de Walter Benjamin, cuja visão de discurso histórico e de sua relação com a literatura parece-me muito bem alinhada com os rumos que se pretende seguir neste trabalho.

---

<sup>9</sup> TATIT, L. *O século da canção*, p. 36.

<sup>10</sup> SANTOS, L. A. B. *Literatura e História: convergência de possíveis*, p. 52.

<sup>11</sup> MARQUES, R. *Memória literária arquivada*, p. 108.

Tendo isso em vista, a investigação da forma como o discurso literário lida com a questão do músico popular e de seu violão pode ser de grande valia para a compreensão de um contexto que não é o nosso, de visões de cultura brasileira de que não compartilhamos na contemporaneidade.

Assim, neste trabalho, o enfoque será a representação da música popular urbana na literatura, o que se justifica pelo fato de que, sendo a música e a literatura dois dos principais constituintes da cultura de um povo, faz-se importante para a compreensão desta cultura não só o estudo de cada um desses campos como instâncias independentes, mas também o estudo de como eles dialogam e de como – ou mesmo se – um está representado no outro. Compreender a forma como os produtores de cultura enxergavam outras manifestações culturais faz-se essencial para que se compreenda também seu lugar na sociedade moderna.

Em seu livro *A música popular no romance brasileiro*, José Ramos Tinhorão faz um mapeamento dos romances brasileiros em que a música popular está, de alguma forma, representada. O que se pode concluir a partir desse mapeamento, ainda que se trate apenas de um gênero literário, não havendo considerações sobre a forma como este tema aparece em outros gêneros, como contos, crônicas e poemas, é que o desprestígio da música popular brasileira, mais especialmente do violão, em momentos anteriores à bossa nova pode ser percebido até mesmo por sua rara tematização na literatura. Na maioria dos casos, quando há algum tipo de menção à música popular, isso acontece no contexto carnavalesco, que não interessa a este trabalho por se tratar de um momento de exceção, em que as regras sociais vigentes não se aplicam, e as hierarquias e o lugar de cada um na sociedade são subvertidos, como será melhor discutido no Capítulo IV. Interessa aqui a música no dia a dia dos brasileiros, já que é aí que os valores, os preconceitos e os gostos estão manifestos de forma mais verdadeira.

Dentre os poucos autores que deram maior espaço para o cotidiano da música popular em suas obras, destaca-se Lima Barreto, que dedica muito de sua atenção ao tema em dois de seus romances: *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Clara dos Anjos*. Este autor e os romances citados foram escolhidos, portanto, como objetos desta pesquisa.

A literatura de Lima Barreto, cujo discurso altamente crítico desafia o senso comum e a noção que se tem de uma sociedade respeitável, é, em muitos aspectos, um excelente exemplo de discurso literário que funciona como discurso da alteridade. Como discurso alternativo ao da história tradicional, a literatura barretiana serve como uma chamada de atenção, que faz com que questionemos o que realmente sabemos sobre a história e a cultura brasileira. Não só em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que, como afirma Idilva Germano, “pode ser entendido como um discurso metafórico da construção imaginária do Brasil e de sua gente”,<sup>12</sup> mas também em outros muitos textos escritos pelo autor, nota-se uma rebeldia e uma amargura em relação à sociedade brasileira. Em *Os Bruzundangas*, o país fictício serve também como alegoria de um Brasil visto sob a ótica sempre crítica de Barreto; já *Clara dos Anjos*, embora se trate de uma história em que os assuntos familiares ganham destaque em detrimento de questões “macro” da política brasileira, traz também uma crítica à impunidade, ao “jeitinho” sempre dado quando aqueles ligados a pessoas influentes passam por momentos difíceis e uma tematização pioneira da questão racial e das questões de gênero no Brasil.

Há, portanto, em Lima Barreto, a constância de um discurso crítico e desaprovador da sociedade brasileira, de seus valores muitas vezes mesquinhos, do preconceito, da exacerbada glorificação das aparências em detrimento do conteúdo, o que faz com que a literatura barretiana seja, como afirmado, costumeiramente apontada como exemplo de discurso alternativo à história tradicional, que desafia o senso comum e os costumes e preconceitos de uma sociedade conservadora como a brasileira de inícios do século XX.

No que concerne ao tema deste trabalho, a música popular urbana e o violão, entretanto, a hipótese aqui levantada é a de que é possível perceber, num primeiro contato com os textos, um Lima Barreto mais de acordo com o senso comum, tão desafiado pelo autor em outros momentos. Numa primeira leitura, a visão negativa da música popular que motivou inicialmente a escrita deste texto, tanto por parte de uma população conservadora, quanto por parte do governo, que proibia que os produtores de música popular se apresentassem em espaços públicos, pode ser também encontrada nos dois romances de Lima Barreto a serem aqui estudados, que, de certa forma, parecem corroborar e perpetuar uma visão preconceituosa e alinhada com a ideia de que o que é

---

<sup>12</sup> GERMANO, I. M. P. *Triste Brasil de Policarpo Quaresma*, 2000, p. 19.

popular não tem vez no Brasil. Ao mesmo tempo que critica o contexto nacional de inícios do século, em que a população não se sentia representada pelo governo, não tinha vez diante das decisões políticas e sofria pelo descaso e pelo preconceito daqueles que valorizavam o “doutor” em detrimento do pensador, do artista, o discurso barretiano em muitos momentos reproduz o preconceito e as opiniões do senso comum em relação ao músico popular.

No caso de *Clara dos Anjos*, isso fica evidente na figura de Cassi Jones, músico popular cuja principal ocupação é, na verdade, desvirginar moças puras e pobres. Cassi é um vagabundo, um mal-caráter cuja “profissão” de modinheiro só serve para denegrir ainda mais sua imagem. Já no caso de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o personagem Ricardo Coração dos Outros apresenta maior complexidade, tendo o poder de cativar, de ganhar a simpatia do leitor. Mesmo assim, fica do personagem um caráter de extrema vaidade e de alienação, havendo também aí uma visão negativa do músico popular, que se envolve em suas próprias vaidades, se volta para seu próprio umbigo, não se relacionando com os problemas do mundo.

Seria este outro viés da literatura barretiana? Seria de fato Lima Barreto incoerente no que diz respeito à produção artística nacional, sendo crítico da desvalorização sofrida por ele mesmo como escritor, mas desvalorizando da mesma forma o músico popular? Este trabalho propõe, portanto, que seja repensada, em certa medida, a maneira como tem sido vista a literatura de Lima Barreto, sugerindo que se enxergue um outro viés desse polêmico e contraditório escritor. Na dissertação em questão, buscou-se uma maior elaboração deste raciocínio, que, de certa forma, tira o discurso de Lima Barreto dessa posição de algo crítico da sociedade e alternativo a ela. Em se tratando da música popular, talvez seja possível afirmar que a visão barretiana se aproxima do senso comum, sendo os preconceitos de toda uma sociedade reproduzidos no seu discurso literário. Para que isso possa ser, ou não, comprovado, fez-se necessário um estudo mais profundo da questão.

As contribuições da pesquisa em questão estão, portanto, ligadas a três pontos: 1) ao lugar da literatura de Lima Barreto em meio à discussão acerca das relações entre literatura, história e senso comum; 2) à compreensão do lugar da música popular brasileira em inícios de século XX, quando esta era bastante diferente do que

entendemos hoje por música popular, tanto em se tratando de seu caráter quanto em se tratando de seu lugar no cenário cultural brasileiro; 3) a um questionamento do lugar da literatura de Lima Barreto como desafiadora do senso comum: seria possível defini-la como um discurso da alteridade em todos os aspectos ali tematizados?

Já há algum tempo vem se questionando a visão da literatura como arte primeira, à qual estão subordinadas as outras artes, ou de que esta basta por si só. Para Eneida Maria de Souza, fazer crítica literária na atualidade

não se trata mais [ou pelo menos não só] de se considerar a literatura na sua condição de obra esteticamente concebida, ou de valorizar os seus critérios de literariedade, mas de interpretá-la como produto capaz de suscitar questões de ordem teórica ou problematizar temas de interesse atual, sem se restringir a um público específico.<sup>13</sup>

Isso significa que os estudos literários hoje tendem a dar cada vez mais espaço para vieses que não o estético no estudo de obras literárias, trabalhando para interpretar a literatura de forma que ela possa contribuir na problematização e resolução de questões variadas, que vão da estética às questões históricas, sociais, políticas e culturais. Em resumo, a teoria da literatura, assim como a ciência como um todo, caminha para uma abordagem interdisciplinar.

Reinaldo Marques afirma que, desde os episódios de 1968, as universidades vêm passando por uma crise, em razão de serem “produtoras de um conhecimento compartimentalizado, ancorado no imperialismo epistemológico de certas ciências, fatores que as convertem em instituições divorciadas da sociedade e incapazes de alterar os rumos da história”,<sup>14</sup> sendo esta uma justificativa para a necessidade de mudança de paradigmas pela qual passam a ciência e, mais especificamente, os estudos literários. Esta tendência abre espaço para a realização de um estudo literário-histórico-sociológico-musical, como o aqui proposto. É possível perceber, dessa forma, que estudar a cultura musical brasileira sob a ótica da literatura faz-se importante porque a interdisciplinaridade “supõe o reconhecimento da natureza hipercomplexa do real, o real como múltiplo [...] [e] tal pensamento [interdisciplinar] promove uma recuperação da

---

<sup>13</sup> SOUZA, E. M. *Crítica cult*, p. 68.

<sup>14</sup> MARQUES, R. *Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares*, p. 63.

experiência sofisticada do real, mais política e liberadora...”<sup>15</sup> Por meio de uma perspectiva mais abrangente – no caso deste trabalho uma perspectiva que integre literatura, música, história e sociologia – pode-se, portanto, compreender o mundo de forma mais ampla.

Buscou-se, portanto, estudar os textos literários sob uma perspectiva comparatista e interdisciplinar: o objeto será a representação literária da música popular urbana, mais especificamente do violão popular (também visto como metonímia daquele que o utiliza para manifestar-se artisticamente e da música popular num sentido mais amplo), e esta será analisada por meio de teorias várias que se complementam – crítica cultural e crítica sociológica no âmbito das tendências críticas literárias, passando por história, sociologia e musicologia.

As obras literárias escolhidas para análise datam de inícios de século XX, quando a música popular, com o advento das recém-desenvolvidas técnicas de gravação, começa a ganhar um pouco mais de espaço no Brasil. Trata-se, como visto, de textos de Lima Barreto, um dos poucos autores que tematizaram a questão do cotidiano da música popular na literatura brasileira do século XX, em especial dois romances: *Triste fim de Policarpo Quaresma*, cuja ação se passa em 1892, mas foi escrito na primeira década do século XX; e *Clara dos Anjos*, cuja publicação ocorreu já em inícios da década de 1920.

No desdobramento da pesquisa, num primeiro momento foi feita uma revisão teórica a respeito de questões relativas a literatura, representação e história, discutindo-se aí a questão da *mimesis*, o conceito de história e sua relação com a literatura, com base, principalmente, nos conceitos benjaminianos de história, alegoria, ruína e ruína alegórica, sendo esses os assuntos norteadores do Capítulo I.

O próximo passo, norteador da escrita do Capítulo II, foi a definição da maneira como a literatura do autor em questão se encaixa na discussão teórica realizada, tendo em vista, aqui, sua temática geral, sem que se aborde, ainda, a questão da música popular.

---

<sup>15</sup>MARQUES, R. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares, p. 65.

Após essa visão geral das obras, foi elaborado um panorama histórico demonstrando qual seria o lugar artístico e social da música (e do músico) popular urbana brasileira em inícios de século XX, abordando-se aí movimentos artísticos e questões sociais e políticas que possam ter exercido algum tipo de influência nesse lugar, sendo este o principal assunto do Capítulo III.

Finalmente, no Capítulo IV buscou-se realizar uma análise das obras no que concerne às representações do músico popular ali presentes e sua relação com o resto da obra: haveria uma coerência no discurso?

## CAPÍTULO I

### LITERATURA, HISTÓRIA, REALIDADE E SENSO COMUM

Já nas primeiras linhas de *Clara dos Anjos*, e nas primeiras páginas de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto, atento cronista do Rio de Janeiro da Primeira República, dedica sua atenção à temática da música popular urbana. A primeira informação que temos sobre o carteiro Joaquim dos Anjos é exatamente seu apreço pela música popular, o qual servirá como espécie de guia da tragédia por qual passaria sua família.

O carteiro Joaquim dos Anjos não era homem de serestas e serenatas; mas gostava de violão e de modinhas. Ele mesmo tocava flauta, instrumento que já foi muito estimado em outras épocas, não o sendo atualmente como outrora. Os velhos do Rio de Janeiro, ainda hoje, se lembram do famoso Calado e das suas polcas, uma das quais – “Cruzes, minha prima!” – é uma lembrança emocionante para os cariocas que estão a roçar pelos setenta. De uns tempos a esta parte, porém, a flauta caiu de importância, e só um único flautista dos nossos dias conseguiu, por instantes, reabilitar o mavioso instrumento – delícia, que foi, dos nossos pais e avós. Quero falar do Patápio Silva. Com a morte dele a flauta voltou a ocupar um lugar secundário como instrumento musical, a que os doutores em música, quer executantes, quer os críticos eruditos, não dão nenhuma importância. Voltou a ser novamente plebeu.

Apesar disso, na sua simplicidade de nascimento, origem e condição, Joaquim dos Anjos acreditava-se músico de certa ordem, pois, além de tocar flauta, compunha valsas, tangos e acompanhamentos de modinhas.<sup>16</sup>

O fato de a música ser colocada em destaque em ambos os livros e o aparente cuidado do escritor para falar da situação social deste tipo de arte, como se pode notar pelo trecho dado, fez com que surgisse a necessidade de compreender melhor até que ponto essa representação literária está condizente com sua trajetória real no Brasil do século XX e, principalmente, em como ela pode contribuir para uma melhor compreensão dessa trajetória.

A discussão sobre a forma como a música popular aparece representada na obra de Lima Barreto, com o argumento de que esse estudo possibilitaria melhor entendimento de nossa cultura e da forma como ela se configurava cem anos atrás, só se

---

<sup>16</sup> BARRETO, L. *Clara dos Anjos*, p. 57-59.

justifica se se considerar que há uma relação de proximidade entre a literatura e a realidade, entre a literatura e a construção e o entendimento da história, bem como entre a história e a produção literária. Mas haverá de fato esta proximidade?

As discussões acerca da relação entre literatura e mundo, entre literatura e contexto histórico, são amplas, e não existe uma única conclusão, definidora, a que se possa chegar a respeito da questão. Já nas primeiras páginas de seu *Teoria literária: uma introdução*, Jonathan Culler traz uma afirmação no mínimo desalentadora para os estudantes do assunto: a de que a teoria é infinita. Sendo “reflexão sobre reflexão”, toda teoria seria, então, por definição, passível de reflexão e crítica. A teoria, ainda para o autor, é um

*corpus* ilimitado de textos escritos que está sempre sendo aumentado à medida que os jovens e inquietos, em críticas das concepções de seus antepassados, promovem as contribuições à teoria de novos pensadores e redescobrem a obra de pensadores mais velhos e negligenciados.<sup>17</sup>

Dessa forma, para que se estude e se possa contribuir para a teoria da literatura, deve-se ter em mente que nunca haverá uma resposta a todas as indagações concernentes à Literatura, e sim contribuições que podem atender a uma pequena parte dessas indagações, pontos de vista que podem se contrapor sem haver, necessariamente, certo e errado. Tudo depende do objeto de estudo e da mente do pensador. Que viés teórico seria mais válido para aquela obra literária em questão, para aquele momento histórico? Ou, que conjunto de pensamentos pode contribuir para a compreensão daquela questão específica que se está a tratar naquele instante? Citando ainda Culler, “admitir a importância da teoria é assumir um compromisso aberto, deixar a si mesmo numa posição em que há sempre coisas importantes que você não sabe. Mas essa é uma condição própria da vida.”<sup>18</sup>

Tendo isso em mente, e com a consciência de que se trata de uma questão muito mais ampla do que se pode dar conta neste texto, proponho uma discussão acerca da *mimesis*, conceito que remete à relação controversa entre discurso literário e mundo real. Esta discussão será realizada com a consciência de que há muito mais que se pensar acerca do tema, mas também de que, se a ideia deste texto é pensar certo aspecto

---

<sup>17</sup> CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*, p. 23.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 24.

da cultura por meio do discurso literário, ou mesmo compreender como o discurso literário lida com o cenário cultural em que está inserido, passar pelo tema da *mimesis*, ainda que de forma pontual, resumida, se faz importante.

### **1. A questão da *mimesis* e sua relação com a modernidade**

Quando se discute a relação entre literatura e realidade, é imprescindível que se façam considerações sobre a ideia de *mimesis*, a qual, de certa forma, traduz a maneira como foi e ainda é encarado esse diálogo entre a obra de arte e a realidade.

Antes de se pensar na questão da *mimesis* de maneira mais voltada para a discussão que será feita especificamente neste trabalho, deve-se pensar no que se entende por esta palavra. Este conceito não é de forma alguma simples, tendo se modificado inúmeras vezes ao longo do tempo. A ideia de *mimesis* como imitação da realidade é a mais difundida; entretanto, trata-se de uma definição demasiado simplória.

Embora a teoria literária moderna tenha como base o pensamento aristotélico, o entendimento de *mimesis* difundido na modernidade se difere da concepção do filósofo. Ainda que não tenha elaborado uma definição exata para a questão, pode-se concluir que Aristóteles encarou a *mimesis* como uma verossimilhança no sentido natural, ou seja, a arte seria enxergada, como o foi até o século XIX, como uma imitação da natureza. Já para as teorias do século XX, a *mimesis* passou a ser entendida como uma verossimilhança no sentido cultural, da opinião. Aristóteles, para que se mantivesse a ligação com seu pensamento, foi, portanto, reinterpretado pelos modernos. Como afirmou Compagnon,

A teoria literária, invocando Aristóteles e negando que a literatura se refira à realidade, devia, pois, mostrar, através de uma retomada [e reinterpretação] do texto da *Poética*, que a *mimesis* [...] não tratava, na verdade, em primeiro lugar da imitação em geral, mas que foi depois de um mal-entendido, ou de um contrassenso, que essa palavra se viu sobrecarregada da reflexão plurissecular sobre as relações entre literatura e realidade, segundo o modelo da pintura.<sup>19</sup>

Para que pudessem negar a ideia de que a literatura estava intimamente ligada à realidade sem abrir mão de todo o pensamento aristotélico no qual se baseavam, os teóricos modernos reinterpretaram e ressignificaram a *mimesis*, fazendo com que se

---

<sup>19</sup> COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 103.

confundisse ainda mais a questão. Digo “ainda mais” porque na Antiguidade esse conceito já era turvo, ambíguo. Para Platão, a *mímesis* só valia para o drama, fazendo passar a cópia por original, afastando a verdade. Por esta razão, a atividade mimética do drama era por ele condenada, sendo aqueles que não praticavam a *diègesis* simples, ou seja, aqueles que exerciam uma atividade mimética, mercedores de expulsão da Cidade. Já para Aristóteles, a *mímesis* recobre tanto o drama quanto o que era chamado por Platão de *diègesis* simples, isto é, a narrativa. Isto significa que este último promoveu uma ampliação do conceito e uma valorização do mesmo, uma vez que agora era a *mímesis* que definia a literatura, em detrimento da *diègesis* platônica.

Ao contrário do que se possa imaginar num primeiro momento, o pensamento antigo (em especial o de Aristóteles) não encarava a *mímesis* como simplesmente uma expressão da semelhança. O exemplo de Píndaro pode ajudar nessa compreensão: em “Ode pítica XII”, é narrado que “a deusa inventou a música polifônica da flauta, para com ela imitar [*mimeisthai*] o grito agudo que irrompia das mandíbulas vorazes de Eiriale”.<sup>20</sup> O exemplo da flauta mimetizando gritos demonstra que “o destaque da semelhança não mais pode ser aí confundido com réplica ou cópia, sucedâneos da imitação”. Trata-se, na verdade, de uma correspondência. Esse uso do *mimeisthai* na música, bem como na dança, “nos leva a supor que, neste campo pré-conceitual, *mimeisthai* não remetia necessariamente a algo figurativo, nem a algo *semanticamente modelado*”.<sup>21</sup> Nessa perspectiva, pode-se compreender que a *mímesis* no pensamento antigo implicava tanto uma equivalência quanto uma diferença.

Se em Platão a diferença (por ele enxergada de forma negativa) na *mímesis* sobrepunha-se à semelhança (e por essa razão era a *mímesis* por ele condenada), em Aristóteles, ambos os aspectos miméticos ganham destaque. Ainda que a questão da semelhança seja bastante forte na obra do pensador, e por isso um aspecto já reconhecido por seus estudiosos há bastante tempo, Aristóteles está também bastante atento à questão da diferença, afirmando que a *mímesis* supõe “uma diferença, um prazer na diferença, que termina por afirmar uma identificação. A identificação, i. e., a internalização de uma semelhança, esconde a diferença de que partira.”<sup>22</sup> Talvez por

---

<sup>20</sup> PÍNDARO *apud* COSTA LIMA, L. *Mímesis: desafio ao pensamento*, p. 296.

<sup>21</sup> COSTA LIMA, L. *Mímesis: desafio ao pensamento*, p. 297 (grifo do autor).

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 302.

isso, por acabar escondida a diferença, a *mimesis* tenha sido por tanto tempo associada puramente à ideia de semelhança.

O título desta seção anuncia uma discussão sobre a *mimesis* e sua relação com a modernidade. Antes, entretanto, há que se perguntar: que modernidade é esta? Na concepção de Marshall Bernann, a modernidade surge como “a dialética entre a modernização – os processos *duros* de transformação, econômicos, sociais, institucionais – e o modernismo – as visões e valores por meio dos quais a cultura busca compreender e conduzir esses processos”.<sup>23</sup> Já Adrián Gorelik, embora considere essa definição limitadora, concorda que o modernismo “deve ser analisado como um dos depósitos de respostas explorados na modernidade para se entender a modernização” e define modernidade como “*ethos* cultural mais geral da época, como os modos de vida e organização social que vêm se generalizando e se institucionalizando sem pausa desde sua origem racional europeia nos séculos XV e XVI”.<sup>24</sup> Mais à frente neste texto, realizar-se-á uma reflexão, ainda que pontual, acerca de como a modernidade chegou à América Latina e como isso impactou a vida da população. Neste momento, contudo, ainda se está falando da modernidade europeia e de como ela afetou o pensamento no que tange à maneira como se encarava a ideia de *mimesis*.

Como já anteriormente afirmado, as teorias do século XX trabalharam para afastar a ideia de *mimesis* como imitação da natureza, objetivando um afastamento entre arte e mundo. Eram muitas as razões pelas quais os modernos buscavam este afastamento, sendo uma delas o argumento, como explica Compagnon, de que a imitação “só era bem realizada pelos gênios, capazes de rivalizar com os maiores nomes da antiguidade. Mas ela não convém aos medíocres; tudo o que estes conseguem é se tornar ridículos quando comparados com os antigos.”<sup>25</sup> Além disso, e mais importante que a suposta falta de capacidade dos artistas modernos em equiparar-se a seus precursores, tem-se a questão da autonomia da literatura. Ainda segundo Compagnon:

Mas a *mimèsis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sèmiosis*

---

<sup>23</sup> GORELIK, A. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização, p. 58.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>25</sup> COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 21.

sobre a *mimèsis*. Como a intenção do autor, a referência seria uma ilusão que impede a compreensão da literatura como tal. O auge dessa doutrina foi atingido com o dogma da autorreferencialidade do texto literário, isto é, com a ideia de que “o poema fala do poema” e ponto final. [...] Não há mais conteúdo nem fundo. Ler com vistas à realidade [...] é enganar-se sobre a literatura.<sup>26</sup>

Tem-se, portanto, quando do início da grande proliferação de teorias literárias, um movimento de negação da *mimesis*, visando à valorização não só da literatura, como da arte em geral. Isto se fez necessário num momento em que as novas tecnologias, tais como a fotografia e, posteriormente, o cinema, forçavam uma mudança de rumo para as artes tradicionais. Não havendo mais necessidade de representação pictórica realista por parte da pintura, uma vez que a fotografia era capaz disso de forma muito mais competente e rápida, fez-se necessário que se encontrasse uma saída, tendo sido esta a razão cabal para a mudança de paradigmas nas artes plásticas, que então procurariam não mais representar a realidade como era, mas como era sentida, como era interpretada.

O mesmo aconteceu com a literatura. Qual seria o objetivo de uma literatura realista, em que páginas e páginas eram utilizadas para a descrição de um único ambiente, se o cinema e a fotografia podiam fazer o mesmo de forma muito mais convincente em apenas um *frame*? A saída para esse impasse foi, então, uma mudança de concepções e de valores nas artes tradicionais. O valor estético e a autorreferencialidade ganham espaço, e a questão representacional perde; ou seja, a função poética, conceito desenvolvido pelo formalista Jakobson, se sobrepõe à função referencial da literatura. Greenberg resume esta prática moderna da seguinte forma:

Foi na busca do absoluto que a vanguarda – assim como a poesia – chegou à arte “abstrata” ou “não objetiva”. [...] O conteúdo deve se dissolver tão completamente na forma que a obra, plástica ou literária, não pode se reduzir, total nem parcialmente, a nenhuma outra coisa que não seja ela mesma.<sup>27</sup>

Foram muitas as tendências críticas da teoria literária que deram essa maior importância à função poética, ou à forma em detrimento do conteúdo, sendo os formalistas e estruturalistas os principais exemplos disso. Para ambas as tendências, a referência é vista como acessória, trabalhando estes teóricos para promover um primado da linguagem, o que significa que a linguagem só poderia imitar a própria linguagem.

---

<sup>26</sup> COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*, p. 97.

<sup>27</sup> GREENBERG *apud* COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 54.

Sobre o posicionamento estruturalista acerca da questão, Barthes, citado por Compagnon, diz:

A função da narrativa não é a de “representar” mas de constituir um espetáculo que ainda permanece muito enigmático, mas que não poderia ser da ordem mimética. [...] “O que se passa” na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, *nada*; “o que acontece” é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada.<sup>28</sup>

Barthes afirma ainda não haver realidade no referente, uma vez que as descrições feitas por uma obra literária não poderiam ser tomadas ao pé da letra, ou executadas. O conteúdo de um texto literário, para o autor, “não é nunca senão um código de representação (de significação); não é nunca um código de execução”.<sup>29</sup> Para Barthes, portanto, como o texto não é executável, ele não pode ser referencial, havendo apenas uma ilusão de referencialidade resultante de uma “manipulação de signos que a convenção realista camufla”, sendo o realismo, dessa forma, encarado não como uma representação fiel da realidade, mas como “um conjunto de convenções textuais” que não se difere muito de outras manifestações literárias como a tragédia clássica ou um soneto.<sup>30</sup>

Os leitores e os críticos, ao entenderem que um texto literário trata da realidade do mundo, estariam, na perspectiva estruturalista, sendo vítimas da ilusão referencial. Esta atribuição (da função referencial do texto) é feita pelo leitor e não corresponde, nesta perspectiva, ao que está de fato colocado no texto, e sim a um efeito dele. Deve-se, portanto, pelo ponto de vista modernista, lembrar que “um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma cena qualquer, é essencialmente uma superfície plana, recoberta de cores, reunidas numa certa ordem”,<sup>31</sup> como explica Maurice Denis, estando aí bastante clara a ideia de autonomia e autorreferencialidade condicionais para uma arte autêntica trazida pela visão modernista.

Além disso, houve na modernidade um movimento de valorização do diferente, de uma não submissão da “diferença à semelhança, que, reconhecida, causa deleite. Daí mesmo a frequência com que a poesia e a arte moderna vieram a ser acusadas de cultivo

---

<sup>28</sup> BARTHES, *apud* COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*, p. 101.

<sup>29</sup> BARTHES, *apud* COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*, p. 109.

<sup>30</sup> COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*, p. 109.

<sup>31</sup> DENIS *apud* COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 46.

do desagradável, do dissonante, do feio.”<sup>32</sup> Os modernistas buscavam, portanto, trazer à superfície as diferenças ocultadas pelo reconhecimento da semelhança. Pode-se, num primeiro momento, pensar que a representação do feio não nega a *mimesis*, afinal a realidade não é caracterizada apenas pelo belo, muito pelo contrário. Entretanto, como explica Luiz Costa Lima, o feio da realidade e o feio da arte surgem a partir de coordenadas diferentes. “O feio, na realidade, nasce do desajuste das partes; na arte, do privilégio da diferença. Daí resulta que o privilégio da imagem não se confunde com a presença da imagem no mundo.”<sup>33</sup>

Viu-se, portanto, que, em meio aos artistas e pensadores modernos, reinava uma tendência à negação quase que completa da ideia de *mimesis*. Esta não é, entretanto, uma tendência generalizada, como poderá ser observado na próxima seção.

### 1.1 Walter Benjamin e a questão da *mimesis*

As concepções de *mimesis*, como visto, são várias. E o valor que se dá a ela também não é algo único. Embora se possa, como feito na seção anterior, delimitar uma ideia geral da questão em um determinado momento histórico, nem todos os pensadores de uma mesma época encaravam da mesma forma questões fundamentais como esta aqui tratada. Para Adorno, o pensamento moderno apresenta um certo tipo de “alergia” à *mimesis* assim como o antissemita apresenta uma “alergia” a “tudo e todos que não se encaixam perfeitamente na grande máquina social e administrativa, por todos que escapam das definições claras e das determinações unívocas”.<sup>34</sup> Aqui, o conceito de *mimesis* é mais abrangente, englobando

esta ligação originária do sujeito, criança ou “primitivo” à natureza, às divindades que a povoam, engloba também as tentativas de assimilação ao outro, esta indiferenciação tão perigosa para a edificação do eu civilizado, esta dissolução do outro, no lodo ou no divino, através da magia, da arte, do êxtase ou da morte.<sup>35</sup>

Tem-se, portanto, a ideia do antissemita como o antimimético por excelência, uma vez que sua forma de pensar, de ser e de agir se pauta não na assimilação, mas na diferenciação, na “alergia” a tudo o que se diferencia minimamente de seu ideal. Ele

---

<sup>32</sup> COSTA LIMA, L. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 314.

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> GAGNEBIN, J. M. *Mimesis e crítica da representação em Walter Benjamin*, p. 356.

<sup>35</sup> *Idem.*

recalca sua natureza de assimilação ao outro para negá-lo. Mas o outro tem muito de nós, e é aí que se encontra a contradição do antissemita. Da mesma forma, a tradição filosófica rejeita o aspecto retórico do pensamento, buscando uma abolição daquilo que “ameaça a soberania esplêndida da consciência iluminista”. Isso pode ser contraditório já que a linguagem pode ser entendida como o “corpo do pensamento”.

Haveria, então, pensamento sem linguagem? Assim como o antissemita rejeita sua própria natureza, os filósofos rejeitam seu próprio corpo, que é a linguagem. Esta relação entre pensamento e linguagem é bastante ambígua, assim como a relação entre corpo e alma. Se, por um lado, o pensamento não existe sem a linguagem, esta também pode atrapalhar o pensamento:

Desde Sócrates, passando por Descartes, Kant e até os dias de hoje, vige um certo ideal de filosofia que consiste numa emancipação crescente do pensar em relação tanto ao corpo quanto à linguagem, numa independência do pensamento em relação à dimensão mimético-expressiva para conseguir alcançar um pensamento puro, isto é, purificado de seus elos com a matéria física e com a espessura linguística.<sup>36</sup>

Como já explicado, este ideal filosófico pode ser caracterizado como, no mínimo, paradoxal. Sendo a linguagem o corpo do pensamento, como pode haver pensamento desvinculado da linguagem?

Walter Benjamin reconheceu esse paradoxo, e, por isso, de forma discreta, defendeu a dimensão mimética do pensamento, já que percebia que, sem esta dimensão, o pensamento sequer existiria. Para ele, as ideias originais só se formam após uma imersão no mundo, após uma assimilação, após uma atividade mimética. Para que se crie uma identidade subjetiva, deve-se inicialmente perdê-la. Em suma, “este movimento de perda recorrente nos textos de Benjamin parece, pois, ser a condição secretamente necessária para o aprendizado do verdadeiro conhecimento”.<sup>37</sup>

Benjamin foi, então, de certa forma, na direção contrária à das tendências de sua época, que buscavam uma negação da prática mimética, já prevendo uma tendência que ganharia força em momentos posteriores. Na pós-modernidade, a ideia de Benjamin de que acontece uma “desistência do estatuto de soberania, por parte do sujeito em favor

---

<sup>36</sup> GAGNEBIN, J. M. *Mimesis e crítica da representação em Walter Benjamin*, p. 357-358.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 360.

do objeto”<sup>38</sup> na produção intelectual e artística torna-se recorrente. Ainda que este trabalho trate de dois textos escritos em inícios de século XX, esta análise, sem anacronismos, será feita já com esse olhar pós-moderno.

## 1.2 A *mimesis* na pós-modernidade

Se, na fase marcada pela modernidade, a negação da *mimesis* foi uma questão central para aqueles que produziam e faziam crítica de arte, no momento posterior, ou seja, no que se convencionou chamar de pós-modernidade, isso já não acontece. A visão estruturalista, que dominou o pensamento teórico por um tempo relativamente longo, começa a receber críticas. Esta postura maniqueísta, que nega para afirmar, passa a ser refutada em favor de uma visão dialógica, que valoriza pontos de vista vários, ao invés de primar sempre por um único paradigma. Como afirma Antoine Compagnon:

Assim, reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura –, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar de literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem.<sup>39</sup>

Tem-se, assim, uma reavaliação da questão da *mimesis* na pós-modernidade, não sendo essa retomada, entretanto, uma simples volta à ideia de que a literatura funciona como uma imitação da realidade, mas uma busca de equilíbrio para a questão. Nem a visão simplista anterior à modernidade, nem a visão maniqueísta pela qual este momento ficou marcado.

Surge, então, uma outra maneira de se conceituar a *mimesis*: o entendimento de *mimesis* como conhecimento, ou seja, como algo que “designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo”, concepção que se aproxima da visão benjaminiana.<sup>40</sup> Isso significa que a *mimesis* passa a ter um papel fundamental para a leitura, uma vez que é através dela que o leitor exerce um reconhecimento da obra com que está tendo contato. É com esse reconhecimento que este leitor constrói significados, fazendo com que a obra ganhe dinamismo.

---

<sup>38</sup> GAGNEBIN, J. M. *Mimesis e crítica da representação em Walter Benjamin*, p. 361.

<sup>39</sup> COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*, p. 126.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 127.

Assim, a *mimèsis*, imitação ou representação de ações [...], mas também agenciamento dos fatos, é exatamente o contrário do “decalque do real preexistente”: ela é “imitação criadora”. Não “duplicação da presença”, “mas incisão que abre o espaço da ficção; ela instaura a literariedade da obra literária”. “O artesão das palavras não produz coisas, apenas quase-coisas, inventa o *como se*”.<sup>41</sup>

Baseando-se no pensamento kantiano, Fiona Hugues também trata dessas várias possibilidades da experiência (mais especificamente, da experiência estética), podendo nela coexistir *mimesis* e expressão. A obra de arte seria, então, uma combinação de imitação do mundo e expressão de um estado mental interior, ou, nos termos da autora, uma combinação entre *mimesis* e transformação expressiva.

Considero a orientação mimética no interior da experiência como o modo no qual somos afetados pelo mundo externo, e a orientação expressiva como aquela através da qual isto afeta o nosso próprio mundo por um processo reflexivo. Não há afetividade sem reflexão e vice-versa. [...] a dualidade na experiência estética espelha uma ampla negociação no interior da experiência em geral. No entanto, alego ainda que a experiência estética, em ambas as formas, criativa e receptiva, revela o que normalmente não é visto na experiência comum.<sup>42</sup>

Nota-se, portanto, que aqui aparece a possibilidade de que a obra de arte, tanto em sua produção como em sua recepção, ainda que seja em parte relacionada ao mundo externo, ou seja, mimética, tem a capacidade de transcender esse mundo e contribuir para a construção de um mundo novo, em que as sensações proporcionadas pelo contato com o mundo real se aliam a sensações e ideias novas, fornecidas pela obra de arte. A autora chega, então, à conclusão de que, havendo esses dois fatores de certa forma antagônicos como parte de um mesmo processo, acontece um intercâmbio dos mesmos, um se tornando mais próximo do outro. Passa-se a considerar, portanto, uma dimensão produtiva do trabalho mimético (*mimesis* produtiva) e uma dimensão mimética da expressão (expressionismo mimético).

O trabalho artístico, enquanto exemplo, repete criativamente coisas e eventos que são encontrados no mundo cotidiano, mas ele os transfigura através do espírito [*Geist*] ou gênio do artista. A transfiguração não é uma transcendência com relação ao mundo, mas antes ocorre no interior do mundo.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*, p. 130. Grifo meu.

<sup>42</sup> HUGUES, F. O espaço estético entre a *mimesis* e a expressão, p. 49.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 54.

A obra de arte, e conseqüentemente a obra literária, relaciona-se com o mundo num movimento de duplo direcionamento: se há uma transfiguração, pode-se concluir pelo distanciamento da primeira em relação ao segundo, essa transfiguração irá sempre partir do mundo, o que demonstra uma proximidade entre eles. A obra de arte não é um reflexo, uma imitação da realidade, mas não se pode negar que parte dela, já que procede a partir de exemplos, e a transfigura, criando uma nova possibilidade de pensamento.

Para finalizar esta primeira parte da discussão teórica sobre literatura e realidade, interessa-nos a reflexão final de Luiz Costa Lima em seu *Mímesis: desafio ao pensamento*, em que diz o seguinte:

[...] o ato de leitura crítica implica a recolha de sinais e marcas que, *sem recuperar o real*, como implicitamente se afirma na concepção antiga de *mímesis*, o indiciam. O real assim não é nem o que se põe diante de mim e exige uma linguagem que o torne transparente, nem tampouco o que se embaralha em uma cadeia deslizante de significantes, i. e., de promessas de sentido, sempre autodestruídas. O real é isso e aquilo; algo que está aí e algo que se constrói. Por isso, *mímesis* não é uma adequação – uma *imitatio* – mas um processo que, independente do real, contudo contrai, absorve, deforma as formas como o real historicamente aparece para o autor e o leitor. A representação-efeito, desdobrada pela leitura, leva pois em conta não só como se lê mas as fraturas que constituem aquele que lê. Dito mais precisamente: o sujeito fraturado e a classificação social da sociedade e do grupo a que pertence. Assim, o desvio que pratico rompe com a ideia de um texto encerrado em si mesmo, tendo por polos antagônicos o sentido organizado pela ordem do significado e a abertura interminável da ordem do significante, para, por meio dos conceitos de sujeito fraturado, de representação-efeito, da revisão da *mímesis* como impulso independente mas contaminado pelo real sócio-historicamente concebido, criar parâmetros de relativa objetividade, cuja qualidade dependerá do próprio exercício crítico.<sup>44</sup>

## 2. A literatura e o discurso da História

Na seção anterior, falou-se um pouco sobre a relação entre literatura e realidade. Mas como se pode saber de que se trata a realidade? Como saber se o que é narrado é real ou fictício? Um dos discursos mais utilizados para que seja feita essa diferenciação é o discurso da História.

---

<sup>44</sup> COSTA LIMA, L. *Mímesis: desafio ao pensamento*, p. 398-399.

Em uma definição bastante rasa desses dois conceitos, dir-se-ia que a literatura seria o discurso ficcional e/ou estético, e a História seria o discurso da realidade. No entanto, mesmo uma conceituação simplória como esta pode gerar muitas dúvidas. De que realidade se está falando? Quem constrói esse discurso? Seria possível que o discurso histórico fosse realmente representativo da realidade em sua totalidade, como de fato foi?

Um discurso nunca poderá abarcar a totalidade dos acontecimentos, pois, além de o número de acontecimentos beirar o infinito, o produtor do discurso nunca poderá ter acesso a todas as informações necessárias para uma construção histórica realmente completa. Segundo Walter Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”<sup>45</sup> Isto corrobora a afirmação anterior de que o acesso a informações nunca será completo. Pelo contrário, trata-se muito mais de um acesso a reminiscências, a lembranças subjetivas, e a rastros (ruínas), que em absoluto serão totalmente correspondentes aos fatos:

O historiador/alegorista benjaminiano é aquele que se dirige para as ruínas da história/catástrofe para recolher os seus cacos. Diante dessa visão da História, não há mais lugar para a Historiografia tradicional – representacionista – que pressupunha tanto uma “distância” entre o historiador e o seu “objeto” como também a figura correlata do historiador como alguém presente a si mesmo e que segurava com firmeza e competência as rédeas do seu saber.<sup>46</sup>

Outra razão pela qual se pode afirmar que o discurso histórico não abarca a realidade como realmente aconteceu, já sinalizada pela citação anterior, é o fato de que aqueles que constroem o discurso histórico fazem parte de uma classe e, necessariamente, ecoarão o modo de pensar dessa classe. Sendo o discurso construído a partir de uma relação de empatia, estes historiadores construirão sua narração histórica de modo a privilegiar aqueles com quem têm mais fortemente essa relação. Mas com quem os historiadores estabelecem uma empatia? Para Benjamin, com os vencedores. Ele afirma que é bastante forte a ligação entre os que dominam em um dado momento (construtores do discurso histórico) e os que dominaram em momentos anteriores, ou

---

<sup>45</sup> BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história, p. 224.

<sup>46</sup> SELIGMANN-SILVA, M. A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora: sobre Walter Benjamin e a escritura da memória, p. 369.

seja, os vencedores de hoje estão intimamente ligados aos vencedores de outrora.<sup>47</sup> As considerações do autor a respeito do assunto são dignas de citação:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos de bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, também não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.<sup>48</sup>

Chega-se, com este trecho, à questão da memória cultural. Se a história é escrita pelos vencedores, os bens culturais que sobrevivem ao tempo são também aqueles provenientes do grupo vencedor. Como Benjamin afirma, não há cultura sem barbárie, isto é, não há como, historicamente, dar-se destaque a um bem cultural se não houver uma desvalorização e até aniquilação de outros. A religião católica é a religião predominante do Brasil porque houve uma desvalorização e até mesmo o aniquilamento de outras ao longo da história, como no caso das religiões indígenas. O mesmo ocorre no caso da língua portuguesa, imposta ao Brasil em detrimento das várias línguas indígenas faladas aqui séculos atrás.

Ainda que possamos, como feito, interpretar essa afirmação de não existência de cultura sem barbárie como uma observação sobre os costumes de um povo, a ideia aqui pode ser encarada também de forma mais literal, sendo enxergados os monumentos como uma representação bastante clara dessa situação. Michael Löwy cita vários monumentos da civilização, entre eles os Arcos de Triunfo, que exemplificam muito bem esta ideia: são “documentos da cultura que são, ao mesmo tempo, e indissolúvelmente, documentos da barbárie que *celebram* o massacre.”<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Deve-se lembrar, aqui, que este pensamento está intimamente ligado à modernidade, tendo a forma como se dá a construção do discurso histórico se modificado bastante na contemporaneidade, com a virada culturalista e a emergência das minorias. Entretanto, como será apontado ao longo deste trabalho, o privilégio dos vencedores no discurso histórico não deixa de ser recorrente. Se a ideia de que o discurso histórico privilegia os vencedores é passível de questionamento, o mesmo não se dá com a ideia de empatia, na medida em que nenhum discurso é imparcial.

<sup>48</sup> BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história, p. 225.

<sup>49</sup> LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p. 75. Grifo meu.

A dialética entre a cultura e a barbárie vale também para muitas outras obras de prestígio produzidas pela “corveia sem nome” dos oprimidos, desde as pirâmides do Egito, construídas pelos escravos hebreus, até o palácio da Ópera, erguido no império de Napoleão III pelos operários vencidos em junho de 1848. Encontramos, nessa tese [a Tese VII das teses “Sobre o conceito de história”], a imagem invertida de um tema caro a Nietzsche: as grandes obras de arte e de civilização – exatamente do mesmo modo que as pirâmides – somente podem ser feitas à custa dos sofrimentos e da escravidão da multidão.<sup>50</sup>

Löwy chama atenção, entretanto, para o fato de que, ainda que partisse do mesmo princípio já colocado por Nietzsche, Benjamin diferia desse no que concerne a quem deveria ser, em vez dos vencedores, merecedor da atenção do discurso histórico materialista. Para Nietzsche, seria o indivíduo rebelde, o herói. Já para Benjamin, era necessário ser solidário “aos que caíram sob as rodas de carruagens majestosas e magníficas denominadas Civilização, Progresso e Modernidade”,<sup>51</sup> isto é, os Policarpus, as Claras, os Felizardos, os Ricardos da história, bem como o próprio Lima Barreto em alguma medida.

Tudo isso pode ser muito claramente observado no romance de Lima Barreto aqui estudado, *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Nele, percebe-se, por exemplo, a preocupação do escritor em desmistificar a imagem de Floriano Peixoto, o “Marechal de Ferro” que pôs ordem na nação, e mostrar quem eram os que realmente lutaram, quem eram os que realmente colocaram seu suor, suas forças e arriscaram suas vidas para que o presidente ganhasse o prestígio que ganhou e conseguisse tão forte impacto no imaginário nacional. Lima Barreto, assim como Benjamin, buscou dar projeção a esses perdedores da história, àqueles que ficaram esquecidos, aos que lutaram pelo governo e contra ele, ou seja, estando ou não do lado vencedor, foram negligenciados pelo discurso oficial e por seus representantes monumentais, tendo, como bem diz a canção, “por monumento [somente] as pedras pisadas no cais”.<sup>52</sup> “E era assim que se fazia a vida, a história e o heroísmo: com violência sobre os outros, com opressões e sofrimentos.”<sup>53</sup>

Voltando à ideia de que não há cultura sem barbárie, chega-se à conclusão de que a cultura de um povo se configura de determinada maneira porque, no processo,

---

<sup>50</sup> LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p. 77.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>52</sup> BOSCO, J. O mestre-sala dos mares.

<sup>53</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 250.

uma parcela desse povo passa (e continua passando) por um processo de aculturação. A aculturação é um instrumento de dominação, o que significa que, para dominar, para ser vencedor, um grupo se esforçará para acabar com a cultura dos que se pretende dominar. Em suma, o discurso histórico oficial, historicista, idealista (colocado em oposição a uma história materialista proposta por Benjamin, que será melhor explicada mais à frente), seria, nesta perspectiva, uma espécie de reflexo da posição do vencedor, ou seja, da cultura e da classe dominante. Esta classe, por sua vez, só é dominante por ter realizado uma aniquilação da cultura dos dominados, e esta dominação perdura através do discurso histórico, que, por refletir a posição do vencedor, perpetuará a dominação.

Seria então a História realmente o discurso da realidade? Segundo Benjamin, não. Mario Perniola, ao mencionar o filósofo, afirma que este “previne contra a tendência de identificar o real com aquilo que vence e triunfa no mundo: a história do mundo não se identifica de modo algum com a história dos vencedores”.<sup>54</sup> Se a história do mundo não é a história dos vencedores, o discurso histórico, a História com “h” maiúsculo, sendo, como já afirmado, a narração da história dos vencedores, não corresponde à realidade, caindo por terra a definição de discurso histórico dada anteriormente neste texto.

Essa ideia não foi uma inovação trazida por Walter Benjamin, embora tenha sido ele quem aprofundou nesta questão e trouxe considerações mais completas e profundas acerca do tema. Já no século XVIII afirmava Robespierre: “A História é uma ficção.”

Junte-se a esta noção de discurso histórico como um discurso dos vencedores (que não corresponde perfeitamente à realidade) uma outra percepção importante de Benjamin sobre o fazer histórico na modernidade: para o pensador, com a modernização, torna-se impossível a construção de um único discurso que dê conta de narrar a história de toda uma comunidade. Até a modernidade, o discurso histórico era construído a partir de uma experiência comum (*Erfahrung*), com a qual se identificaria todo um povo. O que acontece no século XX, entretanto, é o reconhecimento de uma impossibilidade de existência dessa experiência comum, já que o individualismo vai ficando cada vez mais forte. No lugar da *Erfahrung*, entra a *Erlebnis*, a experiência

---

<sup>54</sup> PERNIOLA, M. *Enigmas*, p. 105.

vivida, o que significa que, na modernidade, as experiências pessoais, menores, passam a se sobressair em detrimento de uma já impossível experiência geral. Se a *Erfahrung* fracassa, fracassam com ela as formas de narração tradicionais, não podendo mais haver uma história totalizante, que dê conta de toda uma sociedade. Entra em cena o fragmentário, a incompletude, a impossibilidade de se contar, em apenas uma narração, a história de milhões.

O tempo, para Benjamin, diferentemente das concepções tradicionais, não pode ser homogêneo e vazio. Trata-se, ao contrário, de um tempo “saturado de ‘agoras’”<sup>55</sup>, de um tempo em que um sem número de possíveis histórias convergem num movimento de aproximação e distanciamento. O discurso histórico deve, portanto, abrir-se para essas outras histórias e distanciar-se da ideia de que produzir um discurso histórico significa concatenar eventos que, numa ordem cronológica, culminariam necessariamente na configuração social observada no presente. A História deve estar aberta a novos fatos, para novas intervenções, “ao fazer junto”<sup>56</sup> e para a ideia de que a configuração social de um determinado momento não estava pautada em acontecimentos passados, não era a única consequência possível dos acontecimentos anteriores. O discurso histórico não deve e não pode explicar de forma definitiva o mundo presente; ele deve, assim como o exemplo de Heródoto, estar aberto a novas interpretações, a novas contribuições, a novos caminhos que não se podiam enxergar a princípio, num movimento de contínua adição e subtração de leituras.

E como se daria esse “fazer junto”? Se conhecer a história de uma sociedade significa abrir-se para diferentes possibilidades de discurso, de interpretação, para diferentes fontes e leituras da sociedade, abrir-se para o discurso literário poderia significar conhecer um pouco melhor a história de um povo, posto que a literatura oferece alternativas de interpretação, novas possibilidades de entendimento de uma realidade, de se conhecerem histórias que não foram, mas que poderiam ter sido, ou até mesmo foram, mas não foram contadas pela História oficial.

A literatura funciona, portanto, como um dos discursos que permitem que se construa a história de um povo. Além de oferecer novas leituras, novos caminhos, o

---

<sup>55</sup> BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História, p. 229.

<sup>56</sup> GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta, p. 11.

discurso literário pode funcionar como uma forma de resistência à ideia anteriormente apresentada de uma História voltada aos vencedores, funcionando como um caminho para a alteridade. Nem sempre a literatura terá este papel, mas esta é uma de suas possibilidades, como explica Nicolau Sevcenko:

A literatura portanto fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos.<sup>57</sup>

O texto literário traz, portanto, a possibilidade de um discurso que fala não do que ocorreu, mas do que poderia ter ocorrido. Mais que isso, ela pode trazer pontos de vista outros que não o dos vencedores. A literatura pode construir um discurso alternativo, que dá voz àqueles que tradicionalmente não a possuem no discurso histórico.

Ainda que se possa, então, falar de um certo caráter documental do texto literário, como já se notou pela afirmação de Sevcenko, nota-se que se trata de muito mais que isso. Não se pode negar, entretanto, que, como já discutido anteriormente quando se falava em *mimesis*, o discurso literário fala do mundo e, portanto, tem estreita relação com os contextos históricos. Como afirma Hankamer, citado por Walter Benjamin, “o poeta não lhe traz novas forças, não cria novas verdades a partir das manifestações da alma”,<sup>58</sup> ele produz sua arte a partir do que encontra no mundo, reorganizando as ruínas deixadas por esse mundo, não podendo “esconder sua atividade combinatória”, percebendo-se, nesta afirmação, certa semelhança do trabalho do poeta com o trabalho do historiador.<sup>59</sup> Benjamin continua esse raciocínio afirmando que “nunca houve uma literatura cujo ilusionismo virtuosístico tivesse eliminado mais radicalmente de suas obras aquela cintilância transfiguradora com que outrora, e com razão, se procurara determinar a essência da criação artística”.<sup>60</sup> Se a obra literária não pode eliminar seu caráter transfigurador, isso significa que o mundo real continua sempre presente no texto literário, por mais ilusionista que essa literatura almeje ser.

---

<sup>57</sup> SEVCENKO *apud* GERMANO, I. M. Triste Brasil de Policarpo Quaresma, p. 21.

<sup>58</sup> HANKAMER *apud* BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 201.

<sup>59</sup> BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*, p. 201.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 202.

Na visão benjaminiana, portanto, o discurso literário não está alheio aos acontecimentos e momentos históricos. A literatura não consiste em um documento que corrobora o discurso histórico, mas tem um aspecto de ruína, de um monumento, ou seja, de um indício não intencional do passado, como explica Flávio Kothe:

Um monumento assume o caráter de indiciar intencionalmente o passado, enquanto o documento indicia o passado sem que o gesto de sua constituição necessariamente contivesse esse adendo. A obra enquanto ruína é um legado do passado: sempre há um hiato de tempo entre autor e leitor. A ruína, resto de um mundo que já foi e já se foi, aproxima-se do documento por não constituir-se *a priori* com a intenção de testemunhar propositalmente o passado [...] Monumento, ruína e documento unem-se como runas, índices do que foi, restos do pretérito, presentificados e presenteados a presentes posteriores.<sup>61</sup>

Sendo a ruína, nessa perspectiva, um índice de um passado, ela contribui para a reconstrução desse passado. Não se deve, entretanto, pensar a obra literária como um documento como outro qualquer. Ela é indício, não certeza; ela apresenta possibilidades que podem corresponder à realidade dos fatos ou não; ela apresenta um discurso alternativo, o que nos leva a um outro caráter da literatura: seu caráter alegórico.

Uma explicação simplificada da ideia de alegoria seria a de que se trata de uma representação concreta de uma ideia abstrata. Faz-se necessário, entretanto, que se atente para a diferença, como demarcado por Benjamin, entre alegoria e símbolo, que, simplificarmente, também poderia ser definido dessa mesma maneira. Este último, contudo, difere da primeira em razão de sua natureza totalizadora. Enquanto a alegoria está associada a uma acumulação de metáforas, sem um interesse pela obtenção de um sentido fechado, terminado de uma determinada ideia, estando em constante transformação de significados, o símbolo é conciso, é da ordem do idêntico, é algo que se pode associar diretamente a uma ideia, sem possibilitar diferentes interpretações ou qualquer tipo de transformação gradual de seu significado. Nota-se, portanto, que a literatura associa-se muito mais à ideia de alegoria do que à ideia de símbolo, uma vez que permite diferentes leituras e representa um emaranhado de ideias, de metáforas, de concepções de mundo que vão se associando sem chegar a um produto final fechado,

---

<sup>61</sup> KOTHE, F. *A alegoria*, p. 68.

resoluto, podendo, inclusive, ir se modificando ao longo do tempo, dependendo do horizonte de expectativas de seu leitor.<sup>62</sup>

A alegoria pode, e este parece ser o seu principal – ou pelo menos o mais comum – papel, funcionar como um “estratégico instrumento ideológico”, não sendo ela “nunca apenas um dado coletivo”. Kothe afirma que, quando funciona como instrumento ideológico,

o fetichismo lhe é inerente [...] A fetichização da alegoria pretende garantir, através do convencionalismo semântico de sua linguagem, o caráter ‘eterno’ da ‘ideia’ que ela representa. E, com isso, a manutenção dos interesses subjacentes a tal ideia, porém como se não houvesse interesses subjacentes e tudo fosse apenas a pura verdade, apenas sentido e registro.”<sup>63</sup>

A alegoria, contudo, embora tenha grande parte das vezes essa função de instrumento ideológico de manutenção de um determinado *status quo*, pode ter a função exatamente contrária, funcionando não como convenção, como linguagem da repressão, mas como “alteridade”, tendendo a ser “a linguagem da subversão (da mudança da ordem estatuída). Nesse sentido, como o ‘outro’, pode corresponder ao afloramento do reprimido da história, trazendo consigo as marcas da repressão.”<sup>64</sup> Dessa forma, notam-se duas funções antagônicas para a alegoria. Se por um lado ela confirma o discurso da história, se ela reforça a dominação dos vencedores, dando mais uma vez voz a eles, ela também pode dar voz ao outro lado, aos perdedores da história. O discurso literário pode, portanto, funcionar tanto como alegoria confirmadora do discurso da história, quanto como alegoria de um discurso da alteridade.

Neste trabalho, privilegiar-se-á essa segunda ideia de alegoria. Essa escolha se dá pelo fato de que, como será visto mais tarde, os textos literários aqui trabalhados se comportam dessa maneira, como discursos que atuam em grande medida como críticas do discurso oficial, como textos que buscam trazer um elemento novo, que buscam dar uma voz a personagens e ideias que não seriam bem-vindos no discurso oficial.

A literatura aqui trabalhada teria, então, duas importantes funções: como ruína, pode ter uma função documental, aproximando-se da função do discurso histórico, no

---

<sup>62</sup> BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*.

<sup>63</sup> KOTHE, F. *A alegoria*, p. 21.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 67.

sentido de que revela “tensões e conflitos do período de sua feitura”;<sup>65</sup> já como alegoria, a literatura permite que vozes outras que não aquelas representadas pelo discurso histórico se pronunciem, contribuindo para a ideia da *Erlebnis*, para o mosaico de possibilidades de experiências da modernidade. A função alegórica desses textos literários, portanto, nega em certa medida a sua função documental, na medida em que “também retrata o ‘outro’ do momento de produção da obra [...] ela conta uma história fictícia, um evento que não foi, mas que poderia ter sido”.<sup>66</sup> Chega-se, portanto, a uma definição de literatura que, a mim, parece ser de grande relevância para a compreensão de sua relação com a história: a ideia do discurso literário como uma “ruína alegórica”.

Sendo assim, a literatura pode trazer uma alternativa para que se aproxime de um resgate mais abrangente de nossa memória cultural, pois através dela se tem contato com discursos diferenciados, com as vozes daqueles que haviam sido calados pela barbárie, nas palavras de Walter Benjamin, e, portanto, negligenciados pelo discurso histórico tradicional.

Essa ideia de literatura como discurso da alteridade, como discurso da resistência, foi ganhando força a partir do romantismo, no qual a literatura surge como um dos poucos discursos em que os valores criativos ganham espaço na sociedade capitalista. A partir daí, cria-se o conceito da “criação imaginativa” como forma de resistência: “A ‘criação imaginativa’ pode ser oferecida como uma imagem do trabalho não alienado; o alcance intuitivo e transcendental da mente poética constitui-se numa crítica viva daquelas ideologias racionalistas ou empiristas escravizadas ao ‘fato’”.<sup>67</sup>

Isso significa que, pelo menos desde o século XIX, existe a noção de literatura como algo cuja função se liga à resistência aos valores dominantes, indo mais uma vez ao encontro da ideia de que a literatura vem preencher lacunas deixadas pelo discurso histórico, o qual refletiria as estruturas de dominação. A literatura, como afirma Eagleton, “é uma ideologia. Ela guarda as relações mais estreitas com questões de poder social,”<sup>68</sup> sendo isso particularmente importante para que se compreenda a literatura de um autor como Lima Barreto, foco deste estudo.

---

<sup>65</sup> GERMANO, I. M. Triste Brasil de Policarpo Quaresma, p. 21.

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*, p. 29.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 33.

Dessa forma, faz-se bastante complicado realizar uma separação de literatura e história, ou melhor, de literatura e contexto histórico, como quiseram fazer várias das tendências críticas do século XX. Se a literatura é ideologia, se tem relações com o poder social (para o bem ou para o mal), se pode representar um discurso alternativo ao discurso de dominação da História, se é um possível testemunho dos homens vencidos pelos fatos, não há como negar uma relação profunda entre literatura e história. Ainda que nem sempre mimética, esta relação existe. Mesmo que seja para negar o discurso histórico, a literatura se liga a ele. Como afirma Antoine Compagnon, “a literatura muda porque a história muda em torno dela. Literaturas diferentes correspondem a momentos históricos diferentes.”<sup>69</sup>

### **3. A questão do senso comum**

Definir senso comum é uma tarefa bastante complexa da qual não será possível me encarregar neste texto. Aqui cabe apenas uma breve reflexão sobre o termo e o que este acarreta para nossa discussão. Ainda que haja muitas diferentes concepções de “senso comum”, nota-se que, em geral, este termo está relacionado a unidade, a comunidade, a universalidade. A palavra “comum” remete necessariamente a algo compartilhado, a algo relacionado à generalização. Senso comum, nessa perspectiva, seria algo relacionado a uma sensibilidade geral, mas também, e principalmente, a um pensamento geral, a uma forma generalizada em uma comunidade de se encarar o mundo. Trata-se de um acordo universal (mesmo que esse “universal” diga respeito a uma pequena comunidade) em que se define o comportamento, o modo de pensar, o modo de responder ao mundo de uma coletividade.

Dermeval Saviani, em livro que trata da questão da educação e de uma necessária passagem de uma caracterização baseada no senso comum a uma consciência filosófica nesse âmbito, coloca o senso comum como o lugar da não reflexão, contrapondo-o, assim, à consciência filosófica.<sup>70</sup> De fato, diferentemente do pensamento filosófico, o senso comum não é construído de forma ativa, consciente, de forma a tirar o indivíduo do comodismo em que vive; ele é construído de forma razoavelmente natural e gradativa. É claro que o pensamento filosófico tem a capacidade de, de tempos

---

<sup>69</sup> COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*, p. 196.

<sup>70</sup> SAVIANI, D. *Educação: do senso comum à consciência filosófica*.

em tempos, modificar o senso comum, mas isso só costuma acontecer a partir de rupturas conscientes, de um trabalho de conscientização que, pelo menos por um certo tempo, nada contra a corrente das convenções sociais.

Sobre o processo de construção do senso comum, vale citar a reflexão de Eduardo Duarte, que trata do processo histórico que fez com que o homem pudesse viver em sociedade, partilhando ideias, crenças e uma forma de comportamento em grande medida homogeneizado:

Os hábitos foram lentamente ganhando estrutura, e suas motivações, mergulhando nas profundezas do inconsciente de nossa espécie, foram naturalizando nossas práticas. Esses primeiros acordos eram ainda formas errantes de uma protorração coletiva, ou seja, o estabelecimento dos laços afetivos no grupo criava a percepção de um senso comum, e organizava a presença do humano no mundo, permitindo sua sobrevivência. Esses acordos coletivos momentâneos que serviam para dar conta de contextos sociais emergentes eram “regras de passagens”, no dizer de David Hume (HUME, 2001). Mas, como também aponta Hume, as regras de passagens deram prova de uma eficiência social que naturalizou as práticas, institucionalizando-as. As práticas assumiram espontaneamente o valor de regras comuns, que progressivamente passaram a ser lembradas como leis sociais; essas foram por sua vez naturalizadas e transmitidas de geração em geração.<sup>71</sup>

É interessante notar pela leitura do trecho que o senso comum, ainda que pareça algo natural, é, na verdade, algo “naturalizado”, ou seja, vai, aos poucos, fazendo parte do cotidiano de uma sociedade. Além disso, observa-se que esse senso, tão próximo do natural, varia de acordo com a sociedade de que se está falando, havendo “senso” comuns àqueles que convivem em uma mesma comunidade, e não necessariamente um único senso comum a todos os seres humanos.

Ainda que “naturalizado” e desprovido de reflexão, como quer Saviani, o senso comum só pode ser assim chamado a partir do momento em que deixa de representar um sentido afetivo para significar um sentido lógico, uma forma de pensamento comum a uma comunidade. Isso quer dizer que, embora tenha partido de uma questão afetiva, de uma necessidade de acabar com o medo e a admiração pelo desconhecido, pelo inexplicável, o processo de naturalização de um *modus vivendi* fez com que esse comportamento passasse a significar algo lógico, algo de sentido, algo racional. Passado

---

<sup>71</sup> DUARTE, E. A experiência estética pública na construção do cotidiano e seus acontecimentos, p. 102.

o medo, estabelecidas as formas de lidar com o até então inexplicável, o aspecto sentimental que forçava os homens a agir, a procurar soluções, se transformou em comportamento comum, em pensamento natural, encarado quase que como intrínseco à espécie humana. Coube e continua cabendo a uma minoria de nós colocar novamente as questões relacionadas às convenções, ao pensamento, ao comportamento, às convicções, em um lugar de questionamento, de “antinaturalidade”, de dúvida, sugerindo novas possibilidades e promovendo, assim, a reflexão e, possivelmente, mudanças de paradigmas para um novo senso comum, que será posteriormente também alvo de nova reflexão e possivelmente modificado num movimento lento, porém contínuo de construção e desconstrução do pensamento.

Ao tratar da Teoria da Literatura, Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, afirmou ser exatamente este o papel dessa disciplina. É interessante observar, nesta discussão teórica sobre a questão do senso comum, que, ainda que o termo apareça já no título da referida obra, pouco é discutido nela sobre a questão. Antoine Compagnon parte de uma espécie de “senso comum sobre o senso comum” e, parece-me, não julga necessária uma discussão mais aprofundada sobre o tema. Há, entretanto, várias diferentes elaborações sobre o termo; algumas, inclusive, bastante contraditórias, como nos explica Sérgio Schaefer.<sup>72</sup> Pelo capítulo de introdução, “O que restou de nossos amores”, contudo, é possível compreender que o que Compagnon chama de senso comum são as ideias preconcebidas, já desprovidas de reflexão. O uso da palavra “já” aqui se justifica porque, como discutido, o pensamento que numa época é parte do senso comum passou por um processo de naturalização até que chegasse a esse status; o senso comum de hoje, muito possivelmente, representou ideias inovadoras em momentos anteriores da história.

Neste texto, com a consciência de que há várias outras possibilidades de se encarar a questão do senso comum, adotar-se-á uma concepção parecida com a de Antoine Compagnon: de que se trata de ideias preconcebidas e desprovidas de reflexão. O senso comum, nessa perspectiva, representa a tradição; e o pensamento, a consciência filosófica, uma possibilidade de quebra de paradigmas, de uma ruptura com a tradição não reflexiva.

---

<sup>72</sup> SCHAEFER, S. A escrita e a superação do senso comum.

Assim como já discutido em outras seções deste capítulo, é válido pensar aqui no papel da literatura nesse processo. Se o papel da Teoria da Literatura, como querem autores como Antoine Compagnon e Jonathan Culler,<sup>73</sup> é o de desafiar constantemente as ideias dominantes, o papel da literatura em si pode ser tanto esse como o seu contrário. Como produtores de um discurso inserido numa sociedade, detentora de uma cultura específica e de concepções de mundo já definidas, os autores de textos literários podem tanto buscar uma quebra de paradigmas, um desafio ao pensamento vigente, quanto reforçar esse pensamento. Trata-se do mesmo princípio discutido quando se falou na ideia de alegoria da literatura. É possível que com ela se encontrem maneiras de perpetuar a dominação (inclusive intelectual), mas também de desafiá-la.

A hipótese deste trabalho é a de que a literatura de Lima Barreto seja, de modo geral, uma literatura que funciona da segunda maneira, como texto desafiador do senso comum, mas que, no caso da música popular brasileira, o autor não tenha sido capaz de se desvencilhar, pelo menos não completamente, do senso comum de sua época.

No próximo capítulo, será discutida com mais atenção a escrita de Lima Barreto de um modo geral e a forma como esta se relaciona com o senso comum concernente a diversos assuntos relativos à cultura brasileira, tais como política, pobreza, justiça, nacionalismo, o lugar da mulher na sociedade, etc. Sua relação com a música, especificamente, será discutida no Capítulo IV.

---

<sup>73</sup> CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*.

## Capítulo II

### LIMA BARRETO, A HISTÓRIA E O SENSO COMUM

No capítulo anterior, conduziu-se uma discussão sobre a relação entre literatura e mundo, literatura e contexto histórico, literatura e discurso histórico, literatura e senso comum. Naquele primeiro momento, realizou-se, portanto, uma generalização acerca do que consiste o discurso literário. Mas nem toda literatura, nem todo escritor, lida com essas questões da mesma forma, não havendo um manual de produção literária a que todos devam seguir. Sendo assim, cada texto, cada autor, tem sua forma peculiar de lidar com o mundo, de se relacionar com ele. Em razão disso, faz-se importante que se discuta especificamente a relação da literatura produzida por Lima Barreto, cuja obra foi escolhida como objeto desta investigação, com todas essas questões.

Ademais, este texto parte do pressuposto de que Lima Barreto foi um escritor que produziu um discurso, de um modo geral, desafiador do senso comum da época e do espaço em que vivia, o que faz com que seja importante que se expliquem as razões pelas quais se chegou a esta conclusão. Por que é possível afirmar que este era um autor que se posicionava de forma a questionar o senso comum? Que aspectos de seus textos permitem que se afirme isso?

Este capítulo parte, portanto, da necessidade de se compreender melhor a maneira como a obra de Lima Barreto se relaciona com os contextos históricos, com a sociedade em que se inseria e com o pensamento que a rodeava. Assim, várias questões que perpassam o discurso barretiano serão analisadas, mesmo que de forma mais superficial, para que se verifique se procede, de fato, essa ideia de que este era um escritor que, em geral, desafiava em seus textos o pensamento vigente.

#### 1. Literatura autobiográfica?

Em entrevista a *O Globo* por ocasião da FLIP 2007, Silviano Santiago, ao falar sobre seu personagem favorito criado por Nelson Rodrigues, afirmou: “Sem ser confessional, toda boa literatura é autobiográfica”.<sup>74</sup> Ainda que possamos contestar a generalização, no caso de Lima Barreto, essa afirmação parece extremamente cabível. São várias as análises que fazem aproximações entre seus personagens (na maior parte

---

<sup>74</sup> SANTIAGO, S. *apud O Globo*. Autores em busca de um personagem, 07/07/2007.

das vezes, os protagonistas) e o autor, que via na literatura uma forma de se posicionar diante da sociedade em que vivia e com a qual não concordava.

Antes de discutir em que medida a literatura barretiana pode ser considerada em alguma medida autobiográfica, vale realizar algumas considerações sobre a questão da autobiografia e uma pequena distinção entre literatura autobiográfica e literatura confessional, em certa medida contrapostas na citação de Silviano Santiago.

Os traços autobiográficos em obras literárias foram, a partir de Gide, cada vez mais levados em conta pelos leitores dessas obras. A partir da ideia do “pacto fantasmático”, em que se estabeleceu que muito do autor é colocado em sua obra, “o leitor é convidado a ler romances não apenas como ficções que remetem a uma verdade de natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo, o autor”.<sup>75</sup> Em perspectiva semelhante, Paul De Man também reconhece a forte presença do autor empírico, suas experiências pessoais e forma de encarar o mundo e a si mesmo na literatura que produz, e, por isso, diferentemente de Gide e Lejeune, considera que não se deve enxergar a biografia como gênero literário. Como nos explica Carla Damião:

A autobiografia, para De Man, não deveria ser considerada um gênero, “mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos”. Haveria um “momento autobiográfico” por meio do qual “o autor declararia a si mesmo como o sujeito do próprio entendimento”. O que equivaleria a dizer que “qualquer livro com título legível é, em determinada extensão, autobiográfico” [ideia bastante próxima da expressa por Silviano Santiago no início deste capítulo]. Mas, ao mesmo tempo, afirma o autor que “se todos os textos são autobiográficos [...] nenhum deles é ou pode ser”. Sem exatamente repetir Nietzsche nesta afirmação, De Man quer enfatizar a dificuldade de se achar uma definição ampla que dê conta do gênero.<sup>76</sup>

Aqui não cabe questionar se se trata de um gênero literário ou não, mas, por estas citações, se pode notar que a teoria considera que o traço autobiográfico em obras literárias é uma constante. Esse traço é, entretanto, variável, sendo mais facilmente reconhecível em algumas obras e menos em outras. No caso de Lima Barreto, pode-se dizer que a relação entre autor e narração é bastante visceral, sendo, portanto, relativamente simples a tarefa de reconhecê-la.

---

<sup>75</sup> MIRANDA, W. *Corpos escritos*, p. 37.

<sup>76</sup> DAMIÃO, C. M. *Sobre o declínio da sinceridade*, p. 37.

Silviano Santiago, ao falar do aspecto autobiográfico da literatura, fez questão, no entanto, de frisar que não se trata de confessionalismo. Ainda que a autobiografia possa ser caracterizada como uma referência ao autor empírico do texto em questão, ela não representa, necessariamente, um mergulho do autor em si mesmo, como é o caso da literatura confessional, que expressa mais a intimidade e a subjetividade do indivíduo do que sua experiência de interação com o mundo.

Na literatura de Lima Barreto, a qual realiza um retrato, ou pelo menos uma caricatura, contundente da sociedade brasileira do início do século, é possível notar um grande envolvimento do autor empírico na narração que está construindo. Se nos parece, a princípio, que se trata apenas de um texto que visa à chacota, a uma crítica compromissada principalmente com o riso, aos poucos se nota que se trata de algo bem mais sério. Nos textos do autor são colocadas a ironia, a piada, mas também o testemunho sofrido de um escritor incompreendido em seu tempo, de um homem que não aceitava a realidade injusta (com ele e com outros) do país em que vivia, de um homem que se ressentia da forma como uma minoria massacrava uma maioria (numérica) todos os dias.

Vale frisar, contudo, que não se trata de afirmar que o escritor simplesmente retirava sua experiência da realidade e a inseria em seus textos. Não se trata de uma afirmação da existência de uma descrição da realidade como foi no texto literário. A aproximação entre vida e obra é feita aqui com o intuito de demonstrar que, no caso de Lima Barreto, os acontecimentos de sua vida pessoal, assim como eventos macro da sociedade em que se inseria, influenciavam fortemente a forma como o escritor concebia seus textos. Se, como visto no capítulo anterior, a literatura em geral tem muito da realidade, não conseguindo se desvincular do contexto histórico e social em que foi produzida, no caso de Lima Barreto, isso é ainda mais claro, sendo as experiências pessoais e sociais do autor um importante ponto de partida para sua criação literária. Os personagens não são, portanto, alter egos do autor, mas carregam grande identificação com ele; não são uma versão literária de Lima, mas são construídos em grande medida a partir de sua experiência de vida, de seus sonhos, seus medos, suas angústias, suas paixões e seus desafetos, ainda que transcendam isso tudo e apresentem características próprias, que vão muito além da personalidade e das vivências do autor empírico.

O escritor, diferentemente de tantos outros da mesma época, produzia sua literatura não por uma motivação estética, nem por uma motivação econômica, ou mesmo para produzir entretenimento. Para Lima Barreto, a literatura servia para que ele pudesse externar suas ideias e sentimentos e ter alguma chance de ser ouvido pelo resto da sociedade. Assim, o tom autobiográfico não é aqui apenas uma das características do texto barretiano, e sim a principal motivação para a existência do mesmo.

Essa vontade de ser ouvido, entretanto, gerava alguns impasses: como ter visibilidade sem se entregar às exigências do mercado editorial e da imprensa? Como fazer crítica às injustiças sociais quando se depende dos motivadores dessa injustiça para alcançar alguma visibilidade? Esse impasse, tão presente na vida de Lima Barreto, acabou se tornando tema de um de seus romances, o já mencionado *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, livro “revelador do conflito da criação literária, a tensão que corrói o intelectual na autoidentificação de seu papel e significado, num contexto de decepção e crise”.<sup>77</sup> Nota-se, assim, a importância dos conflitos por que passavam os escritores brasileiros para a literatura produzida por Lima, que, por ser bastante crítico do sistema, possivelmente enfrentava essas questões de forma mais intensa que a maioria. Como coloca Carmen Lúcia Negreiros de Figueiredo:

Se das crônicas aos textos organizados como diários [...], encontramos reflexões, discussões, estudos e análises sobre a atividade de pensador e literato, é na ficção que vivenciamos, com o autor, os conflitos do trabalho do intelectual na sociedade brasileira: com Isaías Caminha, Policarpo Quaresma, Gonzaga de Sá, conhecemos suas angústias e seus sonhos.<sup>78</sup>

É interessante notar que se trata de personagens intelectualizados, mas que, assim como o próprio Lima Barreto, não possuíam formação acadêmica completa. Isso aparece nos romances como um motivo de desconfiança entre os outros personagens, assim como no caso do autor empírico. Se não era doutor, para que ler tantos livros?

Em *Clara dos Anjos*, ainda que não haja uma associação (mais direta) entre escritor e personagens principais, Lima Barreto não deixou de tematizar seus dramas pessoais por meio de um personagem secundário: Leonardo Flores, poeta alcoólatra que, de tempos em tempos, experimentava acessos de loucura; poeta célebre “que o

---

<sup>77</sup> FIGUEIREDO, C. L. N. Lima Barreto e a ousadia de sonhar, p. 377.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 377-378.

Brasil todo conhece e viveu uma vida pura, inteiramente de sonhos”.<sup>79</sup> O alcoolismo, inclusive – de certa forma definidor do destino de Lima Barreto em seus últimos 10 anos de vida – tem participação marcante neste último romance publicado pelo autor. Tem-se, aí, mais uma confirmação do tom autobiográfico na obra do escritor. Quando o alcoolismo passou a ter papel central em sua vida, o teve também em sua ficção:

Aparecia, também, em certas ocasiões, o Leonardo Flores, poeta, um verdadeiro poeta, que tivera o seu momento de celebridade no Brasil inteiro e cuja influência havia sido grande na geração de poetas que se lhe seguiram. Naquela época, porém, devido ao álcool e desgostos íntimos, nos quais predominava a loucura irremediável de um irmão, não era mais que uma triste ruína de homem, amnésico, semi-imbecilizado, a ponto de não poder seguir o fio da mais simples conversa. Havia publicado cerca de dez volumes, dez sucessos, com os quais todos ganharam dinheiro, menos ele, tanto assim que, muito pobremente, ele, mulher e filhos agora viviam com o produto de uma mesquinha aposentadoria sua, do governo federal.<sup>80</sup>

Aqui, o tom autobiográfico na construção do personagem se mostra bastante forte. Também Lima Barreto fora um escritor que, quando de sua estreia, chegou a conquistar grande notoriedade, chamando atenção de grandes como Monteiro Lobato, mas teve seu brilho ofuscado pela loucura, “herdada” de seu pai (no caso de Flores, o irmão era quem tinha acessos de loucura, e, no caso de Lima, foi seu pai quem teve esse destino). O fato de não ter ganhado dinheiro com suas obras e de ter seu sustento proveniente de uma aposentadoria do governo federal também são similaridades entre autor e personagem. Ainda que no trecho seja mencionada apenas a loucura do irmão de Leonardo Flores, mais adiante no livro é esclarecido que também o próprio Flores (assim como o próprio Lima Barreto) era acometido por acessos de loucura. O episódio da morte de Meneses, o dentista, bem ilustra este fato.

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, como já afirmado por Carmen Lúcia Negreiros de Figueiredo, aqui citada anteriormente, tem-se no protagonista Policarpo Quaresma uma projeção dos sonhos e angústias do autor, bem como uma alegoria de sua decepção com a vida. Uma boa forma de se comprovar isso é pela leitura e comparação da reflexão final do personagem, logo antes de sua morte, com uma

---

<sup>79</sup> BARRETO, L. *Clara dos Anjos*, p. 92.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 154.

declaração feita por Lima Barreto, também próximo do fim da vida. Vejamos, primeiramente, a declaração de Barreto:

Desde a minha entrada na Escola Politécnica que venho caindo de sonho em sonho e, agora que estou com quase quarenta anos, embora a glória me tenha dado beijos furtivos, eu sinto que a vida não tem mais sabor para mim. Não quero, entretanto, morrer; queria outra vida, queria esquecer a que vivi, mesmo talvez com a perda de certas boas qualidades que tenho, mas queria que ela fosse plácida, serena, medíocre e pacífica, como a de todos.<sup>81</sup>

Agora vejamos parte da reflexão de Quaresma:

Mas, como é que ele, tão sereno, tão lúcido, empregara sua vida, gastara seu tempo, envelhecera atrás de tal quimera? Como é que não viu nitidamente a realidade, não a presentiu logo e se deixou enganar por um falaz ídolo, absorver-se nele, dar-lhe em holocausto toda a sua existência? Foi o seu isolamento, o seu esquecimento de si mesmo; e assim é que ia pra cova, sem deixar traço seu, sem um filho, sem um amor, sem um beijo mais quente, sem nenhum mesmo, e sem sequer uma asneira!<sup>82</sup>

Nota-se que, ainda que muito mais ingênuo que o escritor, o personagem chega ao fim da vida com reflexões semelhantes às daquele. Ambos desejam ter vivido uma vida bastante diferente da que viveram, chegando à conclusão de que todos os seus esforços, suas angústias, suas tentativas de mudança da sociedade em que vivem foram em vão. Autor e personagem chegam ao ponto de se arrependerem da vida que levaram, de não a terem aproveitado como outros que, embora fossem muitas vezes pessoas comuns, sem grande inteligência e sem fortes ideologias ou sonhos, foram capazes de viver uma vida mais plena, mais feliz, mais realizada, sem grandes problemas e decepções.

Além dos personagens em si, pode-se também perceber forte influência das concepções de Barreto na figura dos narradores, de cujas reflexões é possível extrair os valores do romancista, bem como de alguns segmentos da sociedade literária de seu tempo,<sup>83</sup> podendo-se ainda notar, como afirma Idilva Germano, que

na escritura de Lima Barreto, percebe-se com frequência uma confusão entre episódios de sua vida pessoal e situações ou personagens de seus romances, nos

---

<sup>81</sup> BARRETO, 1993 *apud* GERMANO, I. M. P. Triste Brasil de Policarpo Quaresma, p. 25.

<sup>82</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 245.

<sup>83</sup> GERMANO, I. M. P. Triste Brasil de Policarpo Quaresma, p. 25.

períodos de crise emocional. O resultado é uma alternância de ficção e realidade cotidiana, pontuada, vez por outra, por fusões entre elas.<sup>84</sup>

Para ilustrar essa afirmação, cito um episódio, também discutido por Idilva Germano, narrado por Lima Barreto em que, quando estava junto com seu pai, ainda em sua adolescência, no contexto da Revolta da Armada (episódio de vital importância para a trama de *Triste fim de Policarpo Quaresma*), um soldado que ali lutava, ou seja, participava ativamente do conflito, aproximou-se de seu pai e perguntou o motivo da batalha. O soldado, portanto, lutava, arriscava sua vida por algo que desconhecia, por uma luta que não era sua. O trecho, do artigo “Homem ou boi de carga?” é digno de citação:

- Você sabia o que aquele homem queria?

- Não, papai.

- Queira que eu lhe dissesse por que esses dois homens estão brigando.

Esses dois homens eram Floriano e Custódio.

Esse pequeno fato, que podia passar completamente despercebido, feriu-me imensamente naquela fraca idade que eu tinha então. Nunca podia imaginar que um homem arriscasse sua vida sem saber por que, nem para quê. Pareceu-me isto estúpido e indigno mesmo da condição de homem. Um ato desses, de jogar a própria existência, devia ser perfeitamente refletido e consciente.<sup>85</sup>

Esse episódio parece ter inspirado o autor na decisão do destino de dois personagens da trama de *Triste fim...: Felizardo e Ricardo Coração dos Outros*. O primeiro, empregado de Quaresma no sítio Sossego, decide fugir assim que fica sabendo da possibilidade de recrutamento. Felizardo sabia que, embora fosse dito que o governo lutaria contra os insurgentes, na verdade quem lutava mesmo eram os humildes; quem morria, quem trabalhava, se cansava, não era a gente de poder, mas os perdedores da história, aqueles que não tinham voz e, sem voz, não tinham como se impor, impor suas vontades, suas necessidades, estando à mercê das vontades das classes dominantes. No caso de Ricardo Coração dos Outros, músico popular de quem será falado com mais profundidade no Capítulo 4, o destino é ainda pior. Em razão de sua total alienação (Felizardo não entendia as motivações do confronto, mas estava informado, pelo menos no que concerne a sua participação no mesmo), Ricardo não é capaz de fugir como Felizardo, sendo obrigado a lutar no confronto. Assim como o

---

<sup>84</sup> GERMANO, I. M. P. *Triste Brasil de Policarpo Quaresma*, p. 42.

<sup>85</sup> BARRETO, 1956 *apud* GERMANO, I. M. P. *Triste Brasil de Policarpo Quaresma*, p. 39.

soldado com quem se encontrou Lima Barreto na adolescência, Ricardo foi recrutado e obrigado a lutar por uma causa que não era sua e que nem mesmo compreendia.

Ainda que – é importante ressaltar – o escritor tenha sido capaz de transcender sua experiência pessoal e produzir tramas e personagens que vão muito além da vida do autor empírico, por meio desses exemplos é possível afirmar que a relação entre vida e obra, no caso de Lima Barreto, é bastante intensa, sendo o contexto em que vivia o escritor e suas experiências importantes fontes de inspiração para sua produção literária.

## **2. A escrita barretiana**

Lima Barreto, como já afirmado, era, em grande medida, incompreendido por seus contemporâneos. Em muitos aspectos, representava uma afronta ao senso comum – como será melhor discutido mais à frente – no que tange ao que se considerava essencial à escrita literária, e diferia da maioria dos intelectuais no que concerne ao real propósito da literatura.

Em inícios de século XX, valorizava-se fortemente o beletismo, a estética do texto, a escolha do vocabulário variado e o mais distante possível daquele utilizado no cotidiano, além da mais exigente correção gramatical. Lima Barreto, no entanto, pensava diferente. Para ele, o mais importante para o texto literário era a mensagem e sua capacidade transformadora, e, para que a mensagem pudesse ser bem compreendida por aqueles com quem o escritor mais queria dialogar, esse culto da linguagem imaculada precisava ser combatido. Antes de bela, a literatura precisava ser informativa, questionadora, suscitadora de discussão e de uma conseqüente não aceitação do *status quo*.

Daí seu empenho deliberado em despir a linguagem de quaisquer floreios ornamentais, rebuscamentos sintáticos, exotismos retóricos ou pretensões de alguma pureza castiça. O veredito quase que unânime entre seus contemporâneos era que escrevia mal.<sup>86</sup>

O “escrever mal” – as aspas são importantes para que se enfatize que não se está afirmando, neste texto, que o autor não escrevia bem, e sim que esta era a visão do senso comum da época sobre o estilo barretiano – de Lima Barreto era sem dúvida

---

<sup>86</sup> SEVCENKO, N. Lima Barreto: a consciência sob assédio, p. 324.

intencional, tendo sido ele o inaugurador de uma nova estética que, se incompreendida por seus contemporâneos, seria muito cara a gerações que estavam por vir.

É interessante assinalar a homologia inevitável entre, de um lado, a imperfeição profissional e, de outro, a “má qualidade” literária de seus textos, o exercício intencional da caricatura, do grotesco, quase do deboche, numa evidente antecipação do feio enquanto qualidade artística, tão utilmente dominante depois.<sup>87</sup>

Outra tendência forte no contexto em que vivia nosso escritor era a de se realizar uma escrita leve, puxada para o humor, sem grandes discussões existenciais. Tratava-se de romances que, em sua maioria, primavam pelo diletantismo, “com a redução do conteúdo de romances em amenidades, cujo teor inofensivo e contemplativo nada instigava o leitor”.<sup>88</sup> Lima Barreto utilizava-se largamente do humor em seus textos, havendo cenas em seus romances que chegam até mesmo a se aproximar do pastelão. Esse humor, entretanto, diferentemente da tendência geral de busca por um afastamento do leitor da realidade, é um dos artifícios utilizados para, ao contrário, expor seu leitor à visão do escritor sobre a realidade. A caricatura, o chiste são ferramentas a que recorre o escritor para denunciar a ridícula, porém trágica situação da sociedade brasileira. Dessa forma, o escritor se diferencia dos demais de sua época, os quais, em sua maioria, trabalhavam para criar uma literatura de escapismo e, por que não, de alienação da população.

No espaço da ficção, como se lá não se aceitassem emoções fortes, predomina, ao contrário, a exibição do humor. Na verdade, cada vez mais, a intensidade dos dramas vividos e os imperativos de sua tradução literária cavarão passagens no rigor com que nos defendemos do melodrama. [...] A arte, com suas exigências e seriedade e contenção, pela habilidade que implica, cerceia com razão os excessos. Na melhor das hipóteses, nos mostramos cruelmente irônicos, como no *Dom Casmurro* ou, pior ainda, como no *Memórias Póstumas...*, de Machado de Assis. Nada, contudo, que se assemelhe à histeria dostoiévskiana, por mais brasileira que muitas vezes nos dê a impressão de ser.<sup>89</sup>

Lima Barreto colocava-se contra essa corrente estilística não por relegar o humor, mas por utilizá-lo exatamente da maneira contrária da maioria: ao invés de mascarar as mazelas da sociedade por meio do humor, utilizava-o para escancará-las. E

---

<sup>87</sup> LINS, R. L. O “destino errado” de Lima Barreto, p. 304.

<sup>88</sup> FIGUEIREDO, C. L. N. Lima Barreto e a ousadia de sonhar, p. 399.

<sup>89</sup> LINS, R. L. O “destino errado” de Lima Barreto, p. 298.

não ficava só nisso; o autor insistia em “fazer sangrar suas feridas, ainda que corresse o risco de se mostrar amargo”,<sup>90</sup> numa escrita “magoada e rebelde”<sup>91</sup> em que buscava concretizar seu sonho de transformação social.

Ao buscar essa transformação social, Lima Barreto acabou diferenciando-se de seus contemporâneos também no que tange à construção de seus personagens. Em inícios de século XX, a figura do pobre diabo fazia-se fortemente presente na literatura. Esse tipo de personagem geralmente caracterizava-se por uma total impotência em relação ao seu próprio destino, não só por não conseguir realizar nada, mas principalmente por não tentar. A falta de ação, a falta de vontade, a espera por uma solução que caísse do céu, numa posição de eternos subalternos do sistema, são o que define essa figura recorrente nos textos da época. No caso de Lima Barreto, contudo, tem-se um tipo de personagem que vai, pelo menos até certo ponto, contra essa tendência. Mesmo que vencidos pelos fatos, ainda que terminem infelizes e não sejam capazes de alcançar muita coisa, os personagens barretianos são geralmente ativos e se esforçam como podem para mudar seu destino. Numa linha de pessimismo que marca os textos do escritor, os personagens não são capazes de, de fato, modificar sua realidade e seu destino; porém, diferentemente do pobre diabo, fazem grandes (ainda que derrotados) esforços para alcançar essas mudanças.

Esse estilo de escrita inaugurado por Lima Barreto está intimamente ligado às suas ideias a respeito do propósito da literatura. O autor acreditava que a arte, em especial o texto literário, poderia ter um potencial agregador e transformador da sociedade. Ainda que tenha vivido os primeiros anos do modernismo, e as tendências artísticas e teóricas mundiais já estivessem caminhando para a afirmação da autossuficiência da obra de arte, ou seja, de um suposto caráter antimimético, autorreferencial, da “arte pela arte”, e não pela sociedade, Lima Barreto pensava a arte como um fenômeno social. Isso se pode notar não só por sua escrita ficcional, porém engajada social e politicamente, mas também – e mais fortemente – pela sua postura crítica em relação à produção artística, mais especificamente o fazer literário:

Mais do que qualquer outra atividade espiritual da nossa espécie, a Arte, especialmente a literatura, a que me dediquei e com quem me casei; mais do

---

<sup>90</sup> LINS, R. L. O “destino errado” de Lima Barreto, p. 297.

<sup>91</sup> GERMANO, I. M. P. Triste Brasil de Policarpo Quaresma, p. 23.

que ela nenhum outro meio de comunicação entre os homens, em virtude mesmo do seu poder de contágio, teve, tem e terá um grande destino na nossa triste humanidade.<sup>92</sup>

O autor não acreditava, portanto, num desvencilhamento entre obra literária e mundo real; acreditava, ao contrário, em uma íntima relação entre um e outro. O autor utiliza, conscientemente, o “espaço literário como veículo” de suas ideias, e nele “expõe a visão que possui da realidade. Assume, quanto a isso, menos a eternidade da Arte, vista acima dos conflitos pelo compromisso com a beleza, e mais a contemporaneidade entre os homens”.<sup>93</sup>

Ainda que à frente de seu tempo em muitos sentidos, afinal “era um moderno pelo nível da observação e, em especial, pelo que antecipa entre os dilemas sociais”, estando, assim, “na vanguarda do processo de contestação consciente da necessidade de mudanças”,<sup>94</sup> Lima Barreto era, sem dúvida, um homem de seu tempo que buscava escrever para outros homens de seu tempo (mesmo que tenha sido, em grande medida, incompreendido por eles). Isso faz com que sua obra seja de fundamental importância para a compreensão desse período já tão distante, e, ao mesmo tempo, tão próximo do nosso.

No que tange à temática de seus textos, Lima Barreto também foi capaz de inaugurar na literatura a discussão de uma questão de grande importância social na época e até os dias de hoje: a questão da raça. José Miguel Wisnik, em seu estudo do conto “Um homem célebre”, de Machado de Assis, afirma que este não leva a cabo, como escritor mulato que era, a tarefa de pôr em discussão essa sua condição. Em vez disso, “administra [...] um tabu social e pessoal, cercado de silêncio, como sabemos, sua condição de mulato.” Lima Barreto, também mulato, ressentia-se do mestre por causa disso e optou por trilhar um caminho diferente e tornar-se o primeiro escritor a expressar a subjetivação do mulato na sociedade brasileira, que permanecia como “dimensão virgem na literatura brasileira” até esse início de século XX.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> BARRETO, L. *apud* LINS, R. L. O “destino errado” de Lima Barreto, p. 312.

<sup>93</sup> LINS, R. L. O “destino errado” de Lima Barreto, p. 312.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 313, 316.

<sup>95</sup> WISNIK. Machado maxixe, p. 50.

### **3. Lima Barreto e a sociedade**

Ao discutir-se o estilo literário de Lima Barreto, não há como não notar a relação intrínseca entre a literatura produzida por este autor e a sociedade em que se insere. Viu-se que o escritor acreditava ser a literatura um discurso capaz de realizar transformações na sociedade brasileira (isso, claro, quando esse discurso tinha como meta a transcendência da “textura literária em direção à transformação das crenças e costumes e do desencadeamento dos fatos de ação”,<sup>96</sup> que é exatamente a meta visada pelo escritor em questão). Mas que transformações seriam essas? O que, de acordo com Lima Barreto, era passível de repreensão e precisava ser mudado?

#### **3.1. A cidade do Rio de Janeiro e sua “modernização”**

No próximo capítulo, falar-se-á de forma mais aprofundada sobre a reforma urbana e outras medidas modernizadoras realizadas no Rio de Janeiro na primeira década do século XX. Todavia, como se está falando da relação de Lima Barreto com a sociedade em que vivia, será necessário adiantar uma parte da discussão, já que se trata de uma das questões sociais mais centrais naquele momento histórico.

A reforma urbana liderada pelo então prefeito Pereira Passos foi uma medida tomada pelo governo da capital da república visando à sua modernização. O Rio de Janeiro, principal porto do país e, conseqüentemente, porta de entrada dos estrangeiros no Brasil, tinha, naquele momento, a alcunha de “Pequena África”, por ter uma população de maioria negra e pobre, além de ser, em grande medida, um lugar de alta insalubridade. Para que a cidade pudesse se tornar o cartão de visita do país, atrair imigrantes e parceiros comerciais e transformar-se em uma “Europa Possível”, iniciaram-se várias medidas modernizadoras que incluíam uma grande reforma em razão da qual um grande contingente de pessoas, em sua maioria negras e pobres, acabou por perder suas casas, ter seus corpos violados (a vacinação passou a ser obrigatória sem um esclarecimento prévio de sua importância) e, assim, ver perdida sua dignidade.

A questão da modernização de cidades latino-americanas como o Rio de Janeiro, sua relação com a modernidade, cujo conceito é muitas vezes confundido com o de

---

<sup>96</sup> SEVCENKO, N. Lima Barreto: a consciência sob assédio, p. 321.

modernismo e da própria modernização, e as consequências disso para a sociedade são dignas de nota. De acordo com Adrián Gorelik, a cidade na América Latina “não é apenas o produto mais genuíno da modernidade ocidental, mas também, ademais, é um produto criado como uma máquina para inventar a modernidade, estendê-la e reproduzi-la”.<sup>97</sup>

Talvez seja exatamente isso que se buscou com a reforma urbana de Pereira Passos, uma invenção de uma modernidade que havia sido importada de contextos em muito diferentes do brasileiro, como se verá a seguir. O Rio de Janeiro, então capital do país, nessa perspectiva, funcionaria como um “‘polo’ a partir do qual se expandir a modernidade, restituindo o contínuo rural-urbano segundo seus parâmetros, isto é, dirigidos para produzir homens social, cultural e politicamente modernos”.<sup>98</sup> Na América, mesmo que a cidade não cumpra efetivamente os princípios da modernidade, ela é enxergada como a “civilização por definição, muito além das características que encarne no momento”. O que se vê na cidade latino-americana é, portanto, um “instrumento para chegar a *outra* sociedade [...], precisamente moderna”.<sup>99</sup> A busca pela modernização das cidades representava uma busca pela adequação do contexto físico em que se vivia ao contexto das ideias que chegavam da Europa.

Na América, a modernidade [o pensamento, o ideário moderno] foi um caminho para chegar à modernização, não sua consequência; a modernidade se impôs como parte de uma política deliberada para conduzir à modernização e nessa política a cidade foi o objeto privilegiado.<sup>100</sup>

A América Latina traçou, portanto, o caminho oposto do traçado pelos europeus. Se na Europa a modernização, o avanço tecnológico, o crescimento das cidades e de suas populações, fez com que surgisse um novo modo de pensar e de viver que caracterizou a modernidade, na América Latina, a chegada das ideias modernas europeias impulsionou a busca por uma modernização ainda, se não inexistente, incipiente. É por esta razão que Roberto Schwarz definiu o conceito de “ideias fora do

---

<sup>97</sup> GORELIK, A. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização, p. 55.

<sup>98</sup> *Idem*.

<sup>99</sup> GORELIK, A. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização, p. 56. Grifo do autor.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 56.

lugar”.<sup>101</sup> Como se poderia ter ideias modernas em um ambiente ainda em tantas esferas tão primitivo?

No capítulo anterior, foi realizada, com a ajuda de Marshall Berman e Adrián Gorelik, uma breve conceituação de “modernidade”. Neste capítulo, mais uma vez está sendo utilizado com frequência o termo “modernidade”, bem como o termo “modernização”. Como se trata de termos cujas definições causam frequente confusão, vale aqui a retomada daquela pequena discussão a seu respeito, para que sejam melhor compreendidos. A definição de Marshall Berman nos ajuda na compreensão da diferença entre esses dois termos e, ainda, um terceiro, “modernismo”. Nessa concepção, como já visto no capítulo anterior, a modernidade surge como “a dialética entre a modernização – os processos *duros* de transformação, econômicos, sociais, institucionais – e o modernismo – as visões e valores por meio dos quais a cultura busca compreender e conduzir esses processos”.<sup>102</sup> Gorelik, embora considere essa definição limitadora, concorda que o modernismo “deve ser analisado como um dos depósitos de respostas explorados na modernidade para se entender a modernização” e define modernidade como “*ethos* cultural mais geral da época, como os modos de vida e organização social que vêm se generalizando e se institucionalizando sem pausa desde sua origem racional europeia nos séculos XV e XVI”.<sup>103</sup> Para a modernização, a definição de Gorelik não difere muito da de Berman: trata-se dos “processos duros que continuam transformando materialmente o mundo”,<sup>104</sup> não sendo a modernização, portanto, um fenômeno restrito a um período histórico específico. Assim, quando Pereira Passos iniciou o processo de modernização do Rio de Janeiro (para modificação, como visto, estrutural, física, da cidade), ele estava influenciado pelas ideias modernistas vindas da Europa, e buscava promover uma entrada brasileira na modernidade, a qual só conhecia teoricamente, e não praticamente. Buscava uma inserção da população do país na modernidade, ou seja, que aderissem ao *modus vivendi* moderno. Isso fez com que boêmios como Lima Barreto ficassem sem lugar, visto que a modernidade não permitia esse tipo de comportamento.

---

<sup>101</sup> SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar.

<sup>102</sup> GORELIK, A. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização, p. 58.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>104</sup> *Idem*.

O planejamento, instrumento da racionalidade do urbanismo, é, desta forma, um marco simbólico das técnicas de intervenção das cidades, produzindo equipamentos capazes de transformá-las em meios formadores de homens e mulheres *sãos e moralizados*, transformando pessoas em unidades individualizadas e *padronizadas*.<sup>105</sup>

Não havia, assim, nesse novo projeto de cidade, espaço para as diferenças, para a boemia, para o alcoolismo ou para a loucura.

De acordo com Reinaldo Marques, com o advento da modernidade, ocorre um processo de “disciplinamento dos saberes”, agora institucionalizados pelas universidades, bibliotecas nacionais e Academias Nacionais de Letras, essas últimas contribuindo “para a consagração dos autores representativos, para a normalização de sua conduta, que deve se tornar profissional frente à mediação do mercado”.<sup>106</sup> Não é de se estranhar, portanto, que um escritor como Lima Barreto, alheio a essa normalização, visto que de conduta boêmia, alcoólatra, maltrapilho, não conseguisse se encaixar nesse novo paradigma, tendo negada variadas vezes sua candidatura a uma vaga na Academia Brasileira de Letras. Para que se compreenda melhor esse movimento acontecido justamente nos anos ativos de Lima Barreto, as considerações de Marques sobre a questão são dignas de reprodução:

A título de ilustração, tome-se o caso de nossa Academia Brasileira de Letras (ABL). Brito Broca considera sua fundação, em 1896, um dos fatores responsáveis pela decadência de uma geração boêmia de escritores por volta de 1900. O outro consiste na onda modernizadora da época do prefeito Pereira Passos – um barão Haussmann dos trópicos –, que transforma a paisagem urbana do Rio de Janeiro, com a criação de grandes avenidas, como a Av. Central, incompatíveis com a vida boêmia. À influência da ABL o crítico debita o aburguesamento de nossos escritores na primeira década do século 20. Presidida por Machado de Assis e dotada de uma dignidade oficial avessa ao estilo boêmio, para ingressar nela o escritor carece de ter compostura, boas maneiras. Pré-requisito indispensável, conforme demonstra a oposição de Machado à entrada de Emilio de Menezes, poeta boêmio e membro da concorrente Academia Livre de Letras, adepto de um bom copo de cerveja [mesmo caso de nosso escritor]. O episódio reflete a inadequação de um estilo boêmio de vida às regras utilitárias e práticas da vida profissional, marcadas pela mediação do mercado. E evidencia o papel normalizador exercido pela ABL, num momento de profissionalização do escritor, tornando-se parte da

---

<sup>105</sup> GOMES, R. C. Modernização e controle social: planejamento, muro e controle espacial, p. 204. Grifos meus.

<sup>106</sup> MARQUES, R. Memória literária arquivada, p. 109.

engrenagem social. Regida por um *ethos* profissional, a Academia contrapõe-se à visão romântica do poeta, que o liga à vida boêmia. Todavia, entrar na Academia é ingressar no arquivo, na memória, e para tanto importa se transformar num escritor normalizado. Razão por que alguns intelectuais boêmios da época, como o próprio Emilio de Menezes, Dermeval da Fonseca, B. Lopes e Lima Barreto, não deixarão de bater às portas da ABL.<sup>107</sup>

Ainda que tenha tentado (sem sucesso) adequar-se às novas regras de mercado por reconhecer que, como visto, entrar na Academia, símbolo da modernidade, significava entrar para a memória nacional, Lima Barreto, como era de se esperar, colocou-se, diferentemente da grande maioria dos intelectuais brasileiros, veementemente contra o processo de modernização liderado por Pereira Passos, fazendo críticas contumazes a esse movimento. Um bom exemplo dessa postura é o seguinte trecho retirado de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, no qual o autor ironiza os esforços tupiniquins de se parecer com os grandes centros urbanos europeus:

Nota-se que em geral as grandes cidades, especialmente as europeias, não têm um fundo de cordilheira como a nossa. Ora, se as grandes cidades não têm tal disposição natural e se o Rio quer ser das grandes à européia, deve arrasar as montanhas. Não há prejuízo algum com isso. A desvantagem única seria a supressão do Corcovado, montanha internacional e muito procurada pelos estrangeiros. Em substituição, pode-se erguer uma torre semelhante à Eiffel, em Paris. Até será muito melhor, pois ficará um Rio muito parecido com a capital da França. O aterro, proveniente do desmonte dos morros, servirá para alterar a baía, um incômodo, sepulcro de crimes e cuja beleza, no juízo dos políticos, é uma vazia banalidade de retórica.

Para o comércio ficará uma doca; e lá para as bandas de Mauá um lagozinho destinado aos poetas.

Nota-se também que as grandes metrópoles ficam sobre rios mais ou menos consideráveis (Paris, Berlim, Londres, New York, Viena, etc.) – logo, se o Rio quer ser grande metrópole, deve ficar à margem de um Rio respeitável.

Poder-se-ia transformar o [riacho do] Maracanã em rio considerável. Com canalizações suplementares às nascentes, o aumento do seu volume d'água poderia ser obtido; mas seria falsificar. O melhor é um rio autêntico e bem catalogado nas geografias.

Nenhum mais adequado que o Paraíba, para preencher um fim tão civilizador.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> MARQUES, R. Memória literária arquivada, p. 109.

<sup>108</sup> BARRETO, L. *apud* SEVCENKO, N. Lima Barreto: a consciência sob assédio, p. 345.

Ao citar esse trecho, Nicolau Sevcenko chama atenção para o fato de que, por mais estranha que possa parecer, essa proposição de transposição das águas do rio Paraíba para dentro da cidade do Rio de Janeiro em busca de uma maior europeização da capital é real. Isto foi proposto por um vereador da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, o que reforça a identificação da literatura barretiana com a realidade e demonstra o esforço do autor para manter-se sempre informado e utilizar toda essa informação na construção de seus romances, para que, assim, suas críticas se tornassem ainda mais contundentes.

Com menor grau de comicidade e ironia que o trecho anterior, em *Triste fim de Policarpo Quaresma* a reforma urbana é mencionada em tom também crítico, porém agora mais realista (ou descritivo) e melancólico.

Os subúrbios do Rio de Janeiro são a mais curiosa coisa em matéria de edificação da cidade. A topografia do local, caprichosamente montuosa, influiu decerto para tal aspecto, mais influíram, porém, os azares das construções.

[...]

Casas que mal dariam para uma pequena família são divididas, subdivididas, e os minúsculos aposentos assim obtidos, alugados à população miserável da cidade. Aí, nesses caixotins humanos, é que se encontra a fauna menos observada da nossa vida, sobre a qual a miséria paira com um rigor londrino.

Não se podem imaginar profissões mais tristes e mais inopinadas da gente que habita tais caixinhas. Além dos serventes de repartições, contínuos de escritórios, podemos deparar velhas fabricantes de rendas de bilros, compradores de garrafas vazias, castradores de gatos, cães e galos, mandingueiros, catadores de ervas medicinais, enfim, uma variedade de profissões miseráveis que as nossas pequena e grande burguesias não podem adivinhar. Às vezes num cubículo desses se amontoa uma família, e há ocasiões em que os seus chefes vão a pé para a cidade por falta do níquel do trem.<sup>109</sup>

Também em *Clara dos Anjos* a situação em que foram deixados os mais humildes da cidade após a reforma de Pereira Passos é alvo de severas críticas:

Afastando-nos do eixo da zona suburbana, logo o aspecto das ruas muda. Não há mais gradis de ferros, nem casas com tendências aristocráticas: há o barracão, a choça e uma ou outra casa que tal. Tudo isto muito espaçado e separado; entretanto, encontram-se, por vezes, “correres” de pequenas casas, de duas janelas e porta ao centro, formando o que chamamos “avenida”.

---

<sup>109</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 103, 105.

[...]

Por esse intrincado labirinto de ruas e bibocas é que vive uma grande parte da população da cidade, a cuja existência o governo fecha os olhos, embora lhe cobre atrozes impostos, empregados em obras inúteis e suntuárias noutros pontos do Rio de Janeiro.

Nem lhes facilita a morte, isto é, o acesso aos cemitérios locais.<sup>110</sup>

Cronista do Rio de Janeiro que era, Lima Barreto estava muito atento ao que acontecia na cidade e esforçou-se para que outros, em especial os mais prejudicados pelo processo de mudança por que passava a capital do país, ficassem igualmente atentos para que, assim, pudessem lutar por um país e uma política diferentes dos que tinham naquele momento.

Da mesma forma que se preocupava com a questão da reforma das cidades e com a maneira como os pobres eram excluídos, sendo expulsos dos cortiços onde viviam e, assim, perdendo seu direito a moradia, Lima Barreto também se preocupava com a questão agrária. Muito antes de ser tema de debates fervorosos a partir de meados do século XX, a questão da reforma agrária foi colocada por Lima Barreto (de forma sutil, mas bem clara) em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Inconformado com a situação dos camponeses brasileiros, o autor faz questionamentos a respeito da forma como estavam (e ainda estão) divididas as terras no país por meio da personagem Olga, afilhada do Major Quaresma. A moça, após uma conversa com Felizardo numa visita ao padrinho no sítio do Sossego, passa a se perguntar: “E a terra não era dele [de Felizardo]? Mas de quem era então, tanta terra abandonada que se encontrava por aí? Ela vira até fazendas fechadas, com as casas em ruínas... Por que esse acaparamento, esses latifúndios inúteis e improdutivos?”<sup>111</sup>

### **3.3. Lima Barreto e as questões de gênero**

Numa primeira análise superficial do trabalho de Lima Barreto, poder-se-ia sugerir que o autor era, em grande medida, um homem machista. Essa conclusão se dá pelo fato de que, em muitos artigos e crônicas, o escritor colocou-se em postura contrária ao movimento feminista brasileiro, em especial o sufragista e o de reivindicação de espaço para as mulheres no serviço público. De fato, em muitas

---

<sup>110</sup> BARRETO, L. *Clara dos Anjos*, p. 185

<sup>111</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 134.

crônicas escritas pelo autor publicadas em diversos periódicos da época, aparece um discurso de diminuição da mulher, de suas capacidades e inteligência. Exemplo de declaração que pode levar a essa conclusão sobre o pensamento do escritor é o de que as mulheres “não filtram os conhecimentos através do seu temperamento, não os incorporam à sua inteligência, ficam sempre como estáticos a elas, não os renovam em si. Daí, a sua pouca capacidade de invenção e criação.”<sup>112</sup>

Por declarações como esta, pode-se sugerir que Lima Barreto não via nas mulheres uma inteligência desenvolvida como a dos homens. Via, em vez disso, uma tendência à repetição, à homogeneização, à não inventividade, à falta de personalidade e de senso crítico, todas essas “características” abominadas pelo escritor.

Mesmo assim, a discussão construída pelo autor acerca do lugar da mulher na sociedade e do movimento feminista que crescia naquele início de século vai muito além de um simples preconceito de gênero. Se, por um lado, o escritor construída essa imagem diminuída e aparentemente compartilhada pelo senso comum sobre o sexo oposto, por outro, mais expressivo, ele deu grande importância às discussões sobre o assunto e trouxe importantes contribuições que não se alinhavam nem com o pensamento comum entre aqueles que simplesmente rejeitavam a discussão sobre a mudança do lugar da mulher na sociedade por acreditarem que elas não eram dignas disso, nem com o pensamento daqueles que apoiavam o movimento feminista como se apresentava no Brasil.

Lima Barreto nunca negou a importância e o tamanho do trabalho feminino na sociedade brasileira. Reconhecia que, muitas vezes, ou mesmo na maioria das vezes no caso das mulheres de classes baixas, as representantes do sexo feminino trabalhavam sim, e até mais do que os homens. Por isso mesmo, achava graça dos movimentos feministas que pregavam o direito de a mulher trabalhar.

...minha senhora, então a mulher só veio a trabalhar porque forçou as portas das repartições públicas? Ela sempre trabalhou, minha senhora, aqui e em toda a parte, desde que o mundo é mundo; e até, nas civilizações primitivas, ela trabalhava mais do que o homem. Dou o meu testemunho pessoal. Desde

---

<sup>112</sup> BARRETO, L. *apud* ENGEL, M. G. Gênero e política em Lima Barreto, p. 372.

menino... que [a] vejo trabalhar em casa, fora de casa, em oficinas, *ateliers* de costura e até na roça, plantando, colhendo, guiando bois ao arado, etc.<sup>113</sup>

Lima Barreto acreditava, portanto, que o movimento feminista de inícios de século XX era, sobretudo, um movimento da burguesia pela burguesia, e por essa razão declarava-se antifeminista. Se o movimento fosse em prol de mulheres simples, que reivindicassem seu direito a participação no serviço público para o sustento de sua própria família, o escritor daria todo o seu apoio: “Todas as representantes dele são moças simples, que só têm o desejo de ter um ordenado razoável para se manter e auxiliar os parentes. Nada mais justo e respeitável...”<sup>114</sup> Entretanto, para o autor, esse movimento não passava de uma busca pelos “lugares de amanuenses com cujos créditos possa comprar vestidos e adereços, aliviando nessa parte os orçamentos dos pais, dos maridos e dos irmãos”<sup>115</sup>. Como nos explica Magali Engel:

Aqui, o acesso ao emprego público não significaria a ruptura da sujeição econômica dessas mulheres que, para sobreviverem, continuariam a depender do trabalho masculino. Longe de representar as mulheres trabalhadoras anteriormente mencionadas, o feminismo brasileiro dos primeiros tempos republicanos era um movimento de mulheres brancas e burguesas.<sup>116</sup>

Essas mulheres brancas e burguesas faziam, inclusive, uso da ilegalidade para terem garantidos seus empregos públicos, o que Lima Barreto desaprovava veementemente. Se uma moça conseguia seu emprego por ter costas quentes, isso não poderia ser aceito. O autor pedia que, se uma moça conseguiu de um ministro o direito de se inscrever numa seleção para um cargo público, o mínimo que deveria ser feito era abrir esse direito a todas as outras moças, o que não acontecia.<sup>117</sup> Mais uma vez, a bronca do escritor era contra a injustiça; era com a desigualdade social, antes de ser uma questão de gênero.

Ademais, Lima Barreto via nas atitudes ditas feministas um alto grau de machismo, uma vez que essas mulheres não lutavam por mudanças no patriarcado brasileiro, e sim por questões burocráticas que em pouco ou em nada mudariam a situação social e política do sexo feminino no país. Ao lutar pelo direito ao voto, por exemplo, essas mulheres estavam lutando por um direito que possivelmente beneficiaria

---

<sup>113</sup> BARRETO, L. *apud* ENGEL, M. G. Gênero e política em Lima Barreto, p. 374.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 373.

<sup>115</sup> BARRETO, L. *apud* ENGEL, M. G. Gênero e política em Lima Barreto, p. 374.

<sup>116</sup> ENGEL, M. G. Gênero e política em Lima Barreto, p. 374.

<sup>117</sup> ENGEL, M. G. Gênero e política em Lima Barreto.

mais seus maridos do que a elas mesmas, uma vez que não questionavam suficientemente a necessidade de submissão ao pai e ao marido. Sendo assim, seus votos seriam determinados pelos homens, e não por elas mesmas.

Especificamente no campo das questões relativas à situação das mulheres, as feministas compactuavam, segundo a visão do escritor, com os valores e práticas machistas que faziam das mulheres escravas na sociedade brasileira. Ao invés de se baterem por causas que colocassem em xeque efetivamente a dominação masculina – assentada na própria maneira através da qual a sociedade encontrava-se estruturada – perdiam tempo com bandeiras conservadoras. Torna-se, portanto, essencial recuperarmos o conteúdo das críticas e denúncias feitas pelo escritor diante das práticas machistas características da sociedade brasileira, através, por exemplo, de sua campanha a favor do divórcio. Em sua obra, Lima Barreto revela a preocupação em denunciar o aviltamento das mulheres pela instituição do casamento, em torno do qual viam-se obrigadas a estruturarem todas as expectativas de suas vidas. Assim, por exemplo, no caso da personagem Ismênia (*Triste fim de Policarpo Quaresma*), o abandono do noivo e, conseqüentemente, o risco de ficar solteira colocava-a numa situação que a afastava do destino que, de acordo com os padrões dominantes seria o único considerado “natural” e “normal” para todas as mulheres, levando-a ao enlouquecimento e à morte. Vale ressaltar que, inspirado nas ideias maximalistas, Lima Barreto propõe quatro medidas básicas que viabilizariam uma reforma radical da sociedade brasileira, entre as quais figurava justamente o “estabelecimento do divórcio completo”.<sup>118</sup>

Menos preocupado com questões burocráticas do que com a real emancipação do sexo feminino na sociedade brasileira, Lima Barreto escrevia sobre a necessidade de as mulheres ditas feministas (representantes, como já dito, da burguesia) criarem maior senso crítico no que concerne à instituição do casamento e a sua total dependência em relação aos homens de suas famílias.

O escritor, já nas primeiras décadas do século, alimentava a necessidade de uma discussão que só efetivamente ganhou corpo e capacidade de mudança da sociedade patriarcal brasileira nos anos 1970 (mais de 50 anos após sua morte), com a aprovação da Lei do Divórcio no Brasil. Além disso, demonstrava profunda preocupação com os crimes passionais, tão comuns em seu tempo e ainda bastante comuns na contemporaneidade. Mais grave que a recorrência desses crimes é a aceitação dos mesmos pelo poder público e pela mídia que, mesmo na década 1980, ainda viam esse tipo de crime como uma suposta defesa da honra masculina, e não como uma

---

<sup>118</sup> ENGEL, M. G. Gênero e política em Lima Barreto, p. 378-179.

brutalidade, uma afronta à liberdade e autonomia da mulher e seu próprio corpo.<sup>119</sup> Vale lembrar, inclusive, que a Lei Maria da Penha, que “cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher [...]; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal”, só foi sancionada no ano de 2006.

Não apenas em suas crônicas, Lima Barreto foi capaz de fazer críticas ao patriarcado e de colocar a mulher em uma posição de menor inferioridade em relação aos homens. Também em seus romances, com o desenvolvimento de algumas das personagens femininas, é possível notar uma postura de discordância do senso comum por parte do autor. Além de Ismênia, personagem mencionada por Magali Engel em citação aqui reproduzida, em *Triste fim...* tem-se a figura de Olga, afilhada do Major Quaresma e uma das poucas personagens capazes de compreendê-lo, mas que possui senso crítico suficiente para suscitar questionamentos sobre a sociedade em que vivia, fazendo um “contraponto ao entusiasmo acrítico do protagonista”. Afinal, é pelo “contato dessa personagem feminina, urbana e sensível, com a natureza e o cenário rural, [que] desmistifica-se a noção romantizada de saúde, felicidade e riqueza associadas às vidas humanas estabelecidas no campo”.<sup>120</sup> Vale lembrar que, como visto, é através dessa personagem que o escritor faz questionamentos a respeito da distribuição agrária no país.

Em *Clara dos Anjos*, “é possível observarmos que a ótica do autor encontra-se sempre permeada pela percepção das profundas discriminações de classe e étnicas que tornam impossível pensarmos *numa condição feminina* no singular”.<sup>121</sup> Lima Barreto conseguia perceber com bastante clareza que as condições de gênero estavam intimamente ligadas às condições sociais e raciais. Não era possível haver uma única luta feminista sem que antes se reconhecessem as diferenças entre as próprias mulheres.

---

<sup>119</sup> Sobre crimes passionais nos anos 1980 e o movimento feminista da época, ver CORRÊA, L. G.; CHRYSTUS, M. No adro da igreja: o assassinato de mulheres e a potencialização de acontecimentos entrelaçados.

<sup>120</sup> FIGUEIREDO, C. L. N. Lima Barreto e a ousadia de sonhar, p. 385.

<sup>121</sup> ENGEL, M. G. Gênero e política em Lima Barreto, p. 381.

#### 4. Lima Barreto e a História

Ao início deste capítulo, falou-se sobre o tom autobiográfico que perpassa a obra de Lima Barreto. Naquela seção, bem como nas seções que se seguiram, foi possível notar uma relação de grande proximidade entre a ficção produzida pelo escritor e o contexto histórico e social em que se inseria.

No capítulo anterior, por sua vez, discutiu-se a relação da literatura de um modo geral com a realidade, com a História e com o senso comum, chegando-se à conclusão de que a literatura é capaz de representar um discurso alternativo ao discurso da História, o qual não traduz, necessariamente, a completa realidade dos fatos. A literatura seria, nesse sentido, uma ruína alegórica, cujo caráter documental, de ruína, nos ajuda a compreender o passado como foi, mas que também apresenta um caráter alegórico, que propõe a compreensão de um passado não exatamente como foi, mas como poderia ter sido.

Nessa perspectiva, a literatura representaria um discurso da alteridade, que traria a possibilidade de se dar uma voz não aos vencedores da história, como faz o discurso histórico, mas aos perdedores da história, oferecendo novas possibilidades de leitura do passado, como sugerido por Walter Benjamin.

Se isso não é necessariamente válido para toda a literatura produzida, no caso de nosso autor, essa definição é bastante cabível. Lima Barreto, em seus romances, apropria-se da realidade e dá contornos diferentes a ela. Propõe uma visão da sociedade de inícios de século XX bastante diferente daquela que se vê em livros de História. Um bom exemplo disso é a descrição de Floriano Peixoto em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Enquanto a imagem oficial de nosso segundo presidente é a de um homem forte, firme, corajoso, a imagem construída por Lima Barreto é praticamente o contrário disso. Se Policarpo Quaresma acredita piamente no que lê em sua coleção de livros sobre o Brasil, os quais oferecem uma descrição “totalmente desapegada de um exame ou reflexão sobre os fatos concretos da sociedade brasileira”,<sup>122</sup> sua história vai construindo uma descrição alternativa da realidade brasileira. Se os livros de história falam da trajetória dos ditos heróis nacionais, dos vencedores da história, a ficção de Lima Barreto traz a trajetória dos perdedores, daqueles que tentaram modificar a

---

<sup>122</sup> SANTIAGO, S. Uma ferroada no peito do pé, 1982, p. 168.

realidade do país, mas foram vencidos pelo sistema e por seu próprio despreparo perante a realidade (a exemplo de Policarpo Quaresma), ou daqueles que não tentaram modificar nada por já conhecerem o sistema em que se inseriam e por reconhecerem sua impotência perante os vencedores (a exemplo de Felizardo, empregado de Quaresma).<sup>123</sup>

O escritor sugere, portanto, “uma postura crítica e discordante das verdades oficiais”.<sup>124</sup> Só porque se trata da versão oficial de um certo acontecimento ou sobre um certo personagem histórico, isso não significa que esta seja a única maneira de eles serem encarados.

Outro exemplo interessante da maneira como o escritor apropriava-se do que acontecia na sociedade em que se inseria para construir uma história alternativa, capaz de fornecer detalhes e explicações desconhecidos da história oficial, é a construção do romance *Clara dos Anjos*. Além de mencionar costumes e questões importantes para a sociedade da época, a trama parece ter sido inspirada por uma história verídica de um homem que, de acordo com os jornais, “deflorou onze moças e seduziu uma porção de senhoras”. O caso foi anotado por Lima Barreto em 1911, e se tratava de um homem de nome Assis que se comunicava com suas vítimas por meio de cartas e as convencia de que as amava para que, assim, pudesse com elas ter relações sexuais. A proximidade da história de Cassi com a história de Assis é tamanha, que até mesmo as cartas enviadas por Cassi e reproduzidas no romance são praticamente cópias das cartas originais escritas por Assis. Vejamos trechos das cartas de Assis:

Queridinha, confesso-te que ontem quando recebi a tua carta fiquei tão louco que confessei a mamãe que lhe amava loucamente e fazia por você as maiores violências. Ficaram todos contra mim, e a razão por que previno-te que não ligués ao que lhe disserem, por isso peço-te que pese bem o meu sofrimento e escreva-me dizendo o que passou-se durante as últimas vinte e quatro horas, e peço-te perdão de não ter respondido a mais tempo [...] Pense bem e veja se estais revolvida a fazer o que me disseste na sua amável cartinha [...] Saudades e mais saudades deste infeliz que tanto lhe adora e não é correspondido.

[...]

---

<sup>123</sup> Sobre esta questão, ver RODRIGUES, I. A. *Literatura e memória: Lima Barreto e a construção do imaginário nacional*, 2012.

<sup>124</sup> FIGUEIREDO, C. L. N. *Lima Barreto e a ousadia de sonhar*, 1997, p. 385.

Fui ao Dr. Roma Santos saber o que você tinha ele disse-me que você tinha feito a loucura de molhar os pés na água fria [...] foi pra mim uma grande tristeza em saber que o Dr. Roma Santos sabe de teus particulares moral; enfim que devo fazer se você não quer ser minha inteiramente minha como eu sou teu.<sup>125</sup>

No romance, ao realizar a apresentação de Cassi Jones e seu passado, o autor praticamente reproduz a história de Assis (Cassi, antes de conhecer Clara, “contava perto de dez defloramentos e a sedução de muito maior número de senhoras casadas”<sup>126</sup>) e suas cartas, modificando apenas a grafia de algumas palavras para que ficasse óbvia a ignorância do vilão:

Ele, como de hábito, não falava de seus namoros a ninguém, muito menos a seu pai e a sua mãe; entretanto, para ganhar a confiança da pobre menina, dizia na carta que dissera à mãe que muito a amava ou textualmente: “confessei a mamãe que lhe amava loucamente” e avisava-lhe: “privino-lhe que não ligue ao que lhe disserem, por isso pesso-te que preze bem o meu sofrimento”; e, assim nessa ortografia e nessa sintaxe, acabava: “Pense bem e veja se estás resolvida a fazer o que diçestes na tua cartinha”, etc. Confessava-se um infeliz “que tanto lhe adora” e lamentava não ser correspondido.

Em outra, mostrava-se interessado pela saúde de Nair; e, depois de dar instruções como devia deixar a janela para que ele a pulasse, contava: “tão de pressa soube que estavas de cama fui ao doutor R. S. saber o que você tinha, ele disse-me que você tinha feito a loucura de molhar os peis na água fria” etc., etc. Nessa altura, entrava em detalhes secretos da vida feminina e aduzia: “foi uma grande tristeza em saber que o doutor R. S. sabe de teus particulares moral” (*sic*).

No fim da missiva, ou quase, dizia: “enfim que eu devo fazer ‘se você não quer ser inteiramente minha como eu sou teu.’”<sup>127</sup>

Neste romance, portanto, tem-se um ponto de partida real do qual se aproveitou Lima Barreto para pensar a trama. Ele contou os detalhes de uma história para os quais não haveria espaço nos jornais da época nem nos livros de história, afinal, tratava-se de um caso do cotidiano, não de um acontecimento capaz de mudar os rumos do país. O escritor conta aqui a história que não foi, mas que poderia ter sido, de personagens perdedores da história, de personagens cujas vidas não interessam à história oficial. Lima Barreto contribui, ainda, para a ideia da *Erlebnis* proposta por Benjamin, em que

---

<sup>125</sup> Esta informação foi dada por Lilia Moritz Schwarcz e Pedro Galdino em uma nota explicativa da edição de *Clara dos Anjos* das editoras Penguin e Companhia das Letras. Ver: BARRETO, L. *Clara dos Anjos*, p. 164-165.

<sup>126</sup> BARRETO, L. *Clara dos Anjos*, p. 86.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 96.

as experiências pessoais, menores, passam a se sobressair em detrimento de uma já impossível experiência geral. A trajetória de Clara e de Cassi representa uma das muitas histórias que comporão o mosaico de experiências que darão pistas sobre a história de uma sociedade.

Confirmando a ideia benjaminiana de que historiadores e outros intelectuais trabalhavam em função dos vencedores, com quem tinham maior empatia, ou de quem dependiam financeiramente, Ronaldo Lima Lins, ao falar do contexto em que vivia Lima Barreto, afirma a existência de “uma identidade permanente [...] entre o poder e a intelectualidade, como se a independência que esta exibia não passasse de simples ou ingênuo faz de conta”.<sup>128</sup> Em Lima Barreto, contudo, a história é bastante diferente, sendo os mais poderosos geralmente os mais atacados. Ao nos depararmos com a escrita de Lima Barreto, inclusive, “quase duvidamos que nos encontramos no Brasil, à sombra fresca das árvores sob o sol, onde nos encanta a cordialidade do clima e das relações”.<sup>129</sup>

Lima Barreto não era cordial, não se entregava às necessidades financeiras que faziam com que seus contemporâneos mantivessem essa relação de cumplicidade com os poderosos. Por essa razão, morreu pobre e incompreendido por tantos. Um bom exemplo da relação do escritor com o poder é o livro *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, por meio do qual faz rigorosa crítica à imprensa nacional, mais especificamente ao *Correio da Manhã*, importante periódico da época que, após a publicação do livro, optou por realizar um boicote velado ao escritor. Durante décadas, o nome de Lima Barreto foi censurado do jornal, o qual encabeçou um movimento que fez com que os outros representantes da imprensa também passassem a tratar com indiferença os feitos do escritor.<sup>130</sup>

Quando Lúcia Miguel-Pereira escreveu “50 anos de literatura” para o *Correio* [mais de 40 anos depois da publicação de *Recordações...*], Costa Rêgo cortou a parte sobre Lima Barreto. Lúcia disse que só saía na íntegra e foi assim que seu nome apareceu no jornal.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> LINS, R. L. O “destino errado” de Lima Barreto, p. 300.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 297.

<sup>130</sup> SILVA, M. F. L. Machado de Assis e Lima Barreto, críticos da imprensa.

<sup>131</sup> BARBOSA, F. A. Homem e literato nos anos 20, p. 406.

Nota-se, portanto, que o escritor, diferentemente da maioria da intelectualidade brasileira, optou por não se sujeitar às exigências dos vencedores (a elite política e econômica) e, por isso, acabou por tornar-se *persona non grata* em muitos círculos.

Numa perspectiva bastante similar à que vem sendo exposta neste trabalho, em texto sobre Lima Barreto, Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo fez a seguinte afirmação sobre as possibilidades do discurso literário (em especial o discurso literário produzido pelo autor em questão):

Assim, os intelectuais defrontam-se com uma complexa realidade social e, para explicá-la, há a tentativa (a que poucos resistem) da via simplificada de reducionismos, da transferência de modelos teóricos, de nacionalismos de todo tipo. A literatura, porém, permite a compreensão de que, criativamente, a prática social absorve toda a ideologia e, do amálgama resultante, floresce um novo conteúdo, uma nova feição às regras dominantes, diversa da matriz ideológica que a gerou. O imaginário social, projetado nas ações de homem comum, em seu cotidiano, recria um novo conteúdo e delinea um rosto para uma cultura que, enquanto procura conhecer-se, suporta a dominação.<sup>132</sup>

## 5. Lima Barreto e o senso comum

Em todos os tópicos discutidos anteriormente, já foi possível perceber que a relação de Lima Barreto com o senso comum é, quase sempre, de negação. O escritor foi, em muitos aspectos, um grande questionador não só da ordem social vigente, mas também do pensamento vigente, tendo inaugurado uma enorme gama de ideias novas, desafiando o modo de pensar e agir da sociedade brasileira.

Ao produzir seus textos não por uma motivação estética, mas por uma motivação ideológica, acabou criando um novo tipo de ficção. Sobre o escritor, afirmou Monteiro Lobato em 1919: “De Lima Barreto não é exagero dizer que lançou entre nós uma fórmula nova de romance. O romance de crítica social sem doutrinário dogmático.”<sup>133</sup> Já em seu tempo, foi, portanto, reconhecida a natureza inovadora e desafiadora do senso comum presente no discurso do escritor, pelo menos pelos mais abertos e bem-informados.

Para que essa nova categoria de romance fosse possível, Lima promoveu em sua escrita seu projeto estético literário, que propunha o uso de uma linguagem que se

---

<sup>132</sup> FIGUEIREDO, C. L. N. Lima Barreto e a ousadia de sonhar, p. 398.

<sup>133</sup> LOBATO, M. Lima Barreto, p. 425.

aproximasse da linguagem utilizada no cotidiano, mais próxima do registro coloquial, desafiando assim, mais uma vez, o senso comum da época, que não via nesse seu jeito de escrever uma manifestação artística digna dessa denominação. Até mesmo os que valorizavam sua produção acreditavam que a escrita barretiana era para o futuro, que não correspondia às expectativas dos seus contemporâneos: “esse escritor se poderia destacar galhardamente no difícil gênero do romance se não se mostrasse talvez propositalmente tão desorganizado e superiormente desdenhoso quanto a certas qualidades de estilo e verossimilhança”.<sup>134</sup> Esse desdém se faz presente tanto em seus textos quanto em sua figura empírica. Pensariam, possivelmente, seus contemporâneos: Seria possível um bêbado maltrapilho ser um grande intelectual?

A figura de Lima Barreto, inclusive, representa de muitas maneiras uma afronta ao senso comum. Em tempos em que o fim da escravidão era ainda novidade, em que a eugenia (sobre a qual será falado mais detalhadamente no próximo capítulo) era uma forte corrente do pensamento científico, a existência de um mulato, sem formação acadêmica completa, intelectualizado da forma como o era Lima Barreto era algo demasiado raro. Além de mulato, o escritor andava mal-vestido e, a partir de um certo momento de sua vida, tornou-se também alcoólatra, tornando-se alvo de críticas e de chacota por parte da imprensa e outros setores da sociedade, que, contaminados pelo senso comum, não conseguiam enxergá-lo com a seriedade de que era de fato digno o escritor.

Tornou-se comum que cronistas sociais e de moda, escrevendo nas colunas elegantes de jornais e revistas cariocas, fizessem dele uma espécie de alvo favorito de suas aleivosias, tomando-o como protótipo da má aparência, do mau-gosto e do malquisto [...]: “Uma das qualidades indispensáveis à pessoa de distinção é o porte. [...] Em nosso tempo, especializa-se, nesse terreno, pela altaneria e majestade da figura, o ilustre poeta Hermes Fontes. O seu *aplomb* de tal maneira, que só o igualam, no Rio, dois outros homens de sociedade e de letras, que são os Drs. Eurycles de Mattos d’*A Noite* e Carvalho Guimarães do *Jornal do Brasil*. [...] O romancista Lima Barreto é outro homem de sociedade que desperta atenção. Isso não lhe acontece, porém, pela esbelteza do porte, mas pelo auxílio do alfaiate, o qual se esforça na feitura das suas roupas, que ele tem o cuidado, entretanto, de mandar fazer, sempre, pela medida dos outros”.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> AMARAL, G. F. *apud* FIGUEIREDO, C. L. N. Lima Barreto e a ousadia de sonhar, p. 394.

<sup>135</sup> SEVCENKO, N. Lima Barreto: a consciência sob assédio, p. 334-335. No trecho é também citado texto de R. de Mayrinck, escrito para a Revista *D. Quixote* no ano de 1918.

É interessante observar que o “ilustre poeta” Hermes Fontes, citado pelo colunista social, é hoje, diferentemente de Lima Barreto, um ilustre desconhecido.

Não com o mesmo tom de crítica, mas com igual noção de que um intelectual que se preze deveria portar-se e vestir-se como tal, Jackson de Figueiredo fez a seguinte afirmação em 1916:

Em verdade, a quem o vir por estas ruas, desleixado, rompendo pelo *Binóculo* adentro com tanta elegância, tudo poderá pensar deste tipo comum do nosso homem de trabalho, menos que ali se debate naquele físico de aparência tristonha uma das maiores e mais belas inteligências do Brasil atual.<sup>136</sup>

O escritor desafiou também o senso comum entre os intelectuais de sua época ao opor-se à reforma urbana “modernizadora” de Pereira Passos; questionou, antes da maioria, a distribuição de terras no país; e propôs uma forma diferenciada de se pensar a situação da mulher e do feminismo no Brasil. Neste último aspecto, diferenciou-se tanto daqueles que se colocavam contra qualquer reivindicação de autonomia por parte das mulheres, quanto do movimento feminista burocrático, o qual, para o autor, não buscava nada além de alguns privilégios para uma minoria. Colocou-se também contra a corrente ao ser pioneiro na tematização literária do lugar do negro na sociedade pós-abolição.

Estudante da Escola Politécnica, um dos principais espaços de difusão do pensamento positivista, principal corrente de pensamento dos primeiros 25 anos de república, Lima Barreto, ao testemunhar o fanatismo de grande parte dos militares, acabou por transformar-se em um dos críticos mais ferrenhos da doutrina, o que se pode constatar, por exemplo, pela figura do Tenente Fontes, de *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

O escritor colocava-se, também, na contramão do nacionalismo fêrido que ganhava força no momento da deflagração da I Guerra Mundial (nacionalismo esse que tinha o apoio de importantes intelectuais como Olavo Bilac, Coelho Neto e João do Rio) e contra os esportes em que a competitividade se sobressaía em demasia, como o futebol e o boxe. Para ele, eram esportes por demais violentos, alegorias da guerra.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> FIGUEIREDO, J. Impressões literárias, p. 420.

<sup>137</sup> SEVCENKO, N. Lima Barreto: a consciência sob assédio.

Pode-se pensar que o escritor agia como um simples “do contra” de todas as tendências, que se colocava contrário a tudo e a todos. Não foi bem assim. Lima Barreto foi, por exemplo, um dos raros intelectuais a posicionarem-se de forma favorável à instituição do divórcio no Brasil, como visto, bem como à Revolução Russa.<sup>138</sup>

Como bem colocou Jackson de Figueiredo, ainda em 1916,

Lima Barreto é, entre nós, na verdade o tipo perfeito do analista social, mas um analista que combate, que não ficou como Machado de Assis, por exemplo, no círculo de uma timidez intelectual esquiva ao julgamento. Ele não se limita a mostrar todos os fundos da cena, o que vai pelos bastidores da nossa vida: toma partido, assinala os atores que falam a linguagem da verdade, mostra o que há de falso, de mentiroso na linguagem dos outros. [...] Não faço aqui uma análise completa da obra de Lima Barreto, que merece, sem dúvida, um estudo mais prolongado e mais sério. Escrevendo estas linhas não faço mais do que protestar contra a ignomínia deste silêncio com que se procura matar toda a obra realmente viva dos que aparecem sem contrato com os nossos vendedores da glória literária.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> BARBOSA, F. A. Homem e literato nos anos 20, p. 408.

<sup>139</sup> FIGUEIREDO, J. Impressões literárias, p. 420-421.

### CAPÍTULO III

#### A MÚSICA POPULAR URBANA BRASILEIRA EM INÍCIOS DE SÉCULO XX

Para que seja possível analisar a forma como Lima Barreto realiza a representação da música popular urbana em sua obra, é necessário que se entenda melhor o contexto histórico em que este escritor se inseria, principalmente no que tange ao lugar da música popular urbana nesse contexto. Afinal, para que se possa analisar em que medida a visão barretiana sobre a música se aproximava ou se distanciava do senso comum, deve-se, necessariamente, compreender qual era a posição desse senso comum e quais as motivações para que o pensamento geral se configurasse de determinada forma.

Neste capítulo será, portanto, realizado um mapeamento do lugar da música popular urbana no Brasil da Primeira República, momento em que viveu Lima Barreto e sobre o qual este escritor produziu toda a sua obra.

#### 1. O século XX da música brasileira

Erick Hobsbawm, ao escrever sobre a história do século XX, propõe uma nova definição do que teria sido de fato este século. Fugindo de uma separação meramente pautada em datas, ou seja, em vez de considerar o século XX como o período que se compreende entre os anos de 1901 e 2000, o historiador procura defini-lo a partir de acontecimentos que fizeram com que este século fosse da forma como foi. O século XX de Hobsbawm se inicia, na verdade, no ano de 1914, com o início da I Grande Guerra, e termina no ano de 1991, com a derrocada da União Soviética.<sup>140</sup> Trata-se, evidentemente, de uma escolha arbitrária. Em seu *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*, com o enfoque dado pelo autor para a história do século XX, esta definição é bastante válida, o que não significa que esta deva ser a única forma de se enxergar o século XX na história mundial.

A exemplo de Hobsbawm, sugiro aqui uma forma diferente de se enxergar o século XX brasileiro. Poder-se-ia argumentar que o século XX se iniciou de fato no Brasil a partir da década de 1930, quando é inaugurado um período de modernização e maior definição da identidade nacional. É também possível, entretanto, pensar que o

---

<sup>140</sup> HOBSBAWM. *A era dos extremos*, 1995.

século XX brasileiro se iniciou ainda no século XIX, a partir de 1888, com o fim da escravidão, data especialmente importante para os rumos tanto políticos como culturais que a nação tomaria nos anos que se seguiram. Se tomarmos a primeira possibilidade como a ideal, como definir o período entre 1888 e 1930? Seria possível que esta fase seja vista como parte do século anterior, em que se tinha um Brasil imperial e escravocrata? Ou seria possível denominar este período como “pré-século XX”? Da mesma forma que, para Hobsbawm, com o enfoque por ele dado em seu estudo do período, a escolha do ano de 1914 foi ideal, também no caso do presente trabalho, em se tratando da história da música popular brasileira, o ano de 1888 se faz particularmente importante.

Embora já houvesse uma rica produção musical por parte da população negra em períodos anteriores à abolição, com este acontecimento esta produção se intensifica e ganha fôlego novo. Não se trata, contudo, de afirmar que a abolição provocou uma mudança instantânea na sociedade brasileira e sua relação com os, a partir de então, escravos. A escravidão, obviamente, não desapareceu por completo com o advento da Lei Áurea e as relações entre brancos, negros e mestiços não se tornou igualitária já naquele momento (e pode-se dizer que não o é até hoje). É, entretanto, após essa data que se inicia um movimento mais profundo de mudança econômica e, principalmente, política e social. Pouquíssimo depois da promulgação da Lei Áurea, já no ano seguinte, em 1889, é proclamada, por meio de golpe militar, a República no Brasil, resultado da derrocada da antiga ordem escravista. Com a República, ainda que não aconteçam mudanças profundas na sociedade, passa a ser colocada “na ordem do dia a discussão em torno do progresso”, noção que “assume importância fundamental, ‘porque ela joga o papel ideológico de valorização do ato produtivo e de convencimento dos homens da importância da venda da sua força de trabalho a outrem’”.<sup>141</sup> Neste período, passa-se, portanto, de maneira gradual, claro, a uma nova ordem social, na qual se valoriza a venda do trabalho em detrimento da escravidão. Assim,

A introdução do Brasil no mundo do trabalho livre transforma a cidade numa protagonista importante na vida nacional. Margarida de Sousa Neves observa que “a cidade, vista pelos contemporâneos como síntese e microcosmo do país, deverá apagar as marcas da colonização portuguesa identificada com o atraso, para que possa aparecer como capital do progresso do Brasil, demarcando assim

---

<sup>141</sup> SALLES, 1986, *apud* SANTOS. *A invenção do Brasil*, p. 101.

a conquista de um espaço no concerto das nações civilizadas (NEVES, 1986, p. 5).<sup>142</sup>

O fim da escravidão e, logo em seguida, o fim do império, representaram, pelo menos simbolicamente, um grande passo em direção à inserção do Brasil na modernidade. Ainda que fosse um país independente desde 1822, um império regido ainda por membros da família real portuguesa não permitia que o país se desvencilhasse do ranço colonial e do atraso que representava essa situação política, o que fez com que o fim da década de 1880 representasse um marco na história e o ponto de partida para a construção de um Brasil bem diferente do que existia até então. Deixando, mesmo que só no papel num primeiro momento, a escravidão e o império, o Brasil iniciava um movimento de busca por distanciamento do primitivo e do atraso representados pelo escravismo e pelo *status* de colônia (que se mantinha no império pelo fato de se tratar de um governo ainda português) e inaugurava um novo período em que se buscava o progresso e a modernização do país.

Ademais, o fim da escravidão representou uma mudança estética na música produzida no Brasil. A temática da malandragem, tão cara à música popular urbana da primeira metade do século XX e tão significativa quando se pensa nos costumes de uma sociedade em formação e também nas motivações das elites para desaprovar a cultura popular, só passa a existir em momentos posteriores à Lei Áurea.

Aparentemente, o *ethos* do samba nos seus começos [...] seria um *antiethos*: na malandragem, uma negação moral do trabalho e da conduta exemplar (efetuada através de uma farsa paródica em que o sujeito simula ironicamente ter todas as perfeitas condições para o exercício da cidadania). Acresce que essa negativa ética vem acompanhada de um elogio da orgia, da entrega ao prazer da dança, do sexo e da bebida (tidos desde os gregos como da ordem do *pathos*, e não do *ethos*). Mas o “orgulho em ser vadio” (Wilson Batista) corresponde também a uma ética oculta, uma vez que a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão de obra desqualificada e flutuante. Embora pareça ausente da música popular, a esfera do trabalho projeta-se dentro dela “como uma poderosa imagem invertida”.<sup>143</sup>

Nesse sentido, pode-se pensar que a figura do malandro, e a música popular urbana como a conhecemos, aparece como uma resposta à condição do negro, agora ex-

---

<sup>142</sup> SANTOS. *A invenção do Brasil*, p. 101.

<sup>143</sup> WISNIK. *Algumas questões de música e política no Brasil*, p. 205.

escravo, na virada do século XX. O fim da escravidão foi essencial à estética e à temática da música a ser produzida e, posteriormente, coroada como um dos principais símbolos nacionais:

[...] uma tal contraordem tem o seu cacife e seu aliado na música, na desrecalcante afirmação de uma rítmica sincopada a anunciar um corpo que se insinua com jogo de cintura e consegue abrir flancos para a sua presença, irradiando diferença e buscando identidade no quadro da sociedade de classes que se formava.<sup>144</sup>

Nessa perspectiva, propõe-se essa reconfiguração do século XX brasileiro, a ser considerado aqui como tendo início em 1888, divisor de águas da história do país, que separa um Brasil estagnado e atrasado de um Brasil que passa a correr atrás do progresso e modifica de maneira irreversível a canção popular urbana. Além disso, essa nova configuração de datas permite que seja realizado um estudo mais contundente dos romances a serem analisados neste trabalho, já que um deles, embora escrito em 1910, se passa na década de 1890, dando ainda mais força para que, neste trabalho, se considere como início do século XX o ano de 1888.<sup>145</sup>

## 2. O conflito como foco

A ideia do samba como o principal ritmo nacional já se encontra arraigada nas mentes de brasileiros e estrangeiros quando o assunto é cultura musical brasileira. No que tange às manifestações artísticas do país, o samba aparece unânime como um dos mais fortes símbolos de nosso cenário cultural. O samba, entretanto, assim como outros representantes da música popular urbana (sobre os quais será falado posteriormente), nem sempre foi unanimidade. Pelo contrário. Esse outro contexto cultural brasileiro, datado de inícios do século XX, no qual o conflito entre popular e erudito, entre classes populares e elite, entre primitivismo e modernidade, era expressivo, faz parte da história da música popular brasileira, ainda que muitas vezes ignorado por uma ideia de que a cultura brasileira seria algo agregador (a exemplo do mito da democracia racial) e estanque. Sem um estudo um pouco mais aprofundado, tendemos a nos esquecer de que

---

<sup>144</sup> WISNIK. Algumas questões de música e política no Brasil, p. 206.

<sup>145</sup> Esta escolha se baseia também numa motivação de ordem prática: o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, embora tenha sido escrito já no século XX, com um olhar de século XX (já distanciado do contexto da Revolta da Armada, pano de fundo da trama), se passa em fins de século XIX. Em razão desta ambivalência, pode haver certa confusão na classificação temporal do romance. Uma definição mais abrangente deste século XX permite que o texto seja estudado de forma mais clara e sem amarras, sem a barreira colocada pela questão das datas.

o mundo como conhecemos hoje é fruto de um longo processo, que o lugar hegemônico que o samba passou a ocupar na segunda metade do século XX está longe de ser o que ocupava nos primórdios da modernização e que sua história, que em muito se confunde com a história da música popular brasileira de modo geral, está repleta de percalços, antagonismos, barreiras e conflitos. Geni Rosa Duarte, referenciando Stuart Hall, explica a importância da resistência – cuja existência pressupõe o conflito – para a ideia de cultura popular:

De acordo com Stuart Hall, qualquer estudo sobre a cultura popular, tanto das suas bases como das suas transformações, deve considerar as lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares – a tradição popular constituindo um dos principais locais de resistência às imposições feitas sobre o povo, seja no sentido de “reformá-lo”, moldá-lo, discipliná-lo. Luta e resistência, apropriação e expropriação – esse duplo movimento possibilita entender oscilações e disputas em torno do popular, entendendo que “a cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas” (HALL, 2003, p. 232).<sup>146</sup>

Florencia Garramuño chama atenção para o valor de se encarar o conflito como parte essencial de uma cultura, e por isso se dá a motivação de se compreender melhor essa época em que o conflito era uma forte característica do contexto musical urbano brasileiro.<sup>147</sup> Garramuño afirma que o samba, no Brasil, e o tango, na Argentina, teriam sido protagonistas de uma situação cultural bastante conflituosa entre 1880 e 1930, ou mesmo 1940, e manifesta sua crença na importância de se falar mais nesse contexto conflituoso, uma vez que “a ideia de que a cultura seja um campo de negociações não levou necessariamente ao estudo das diferenças que essa cultura articula”.<sup>148</sup> Essas diferenças só funcionaram como trampolim para que se tirassem conclusões em que esses conflitos eram resolvidos: “Em muitos casos, inclusive, o estudo dessas negociações construídas pela cultura analisa como o conflito deixa de ser conflito, para

---

<sup>146</sup> DUARTE, G. R. O coração negro do samba, p. 97.

<sup>147</sup> Não que esse conflito tenha se acabado; ele continua presente quando se pensa no lugar que outros gêneros, sendo o *funk* carioca o principal exemplo, ocupam no cenário cultural da atualidade. Há, contudo, uma diferença importante: enquanto o samba representa metonimicamente toda a produção de música popular do início do século, tratando-se, então, de um conflito entre popular e erudito, o *funk* aparece num contexto em que a música popular já tem o seu lugar no cenário cultural (um lugar, inclusive, de maior destaque e importância que o da música erudita), tratando-se, portanto, de um conflito mais localizado, menos abrangente.

<sup>148</sup> GARRAMUÑO, F. *Modernidades primitivas*, p. 20.

penetrar na cultura.”<sup>149</sup> Essa observação exemplifica bem a ideia de Benjamin de que a história é escrita de forma a beneficiar os vencedores. Ainda que o conflito esteja presente nos estudos que tratam do complexo processo de desenvolvimento do cenário cultural de um determinado local, esses estudos trabalham na direção de uma resolução dos conflitos, como se só fosse possível discutir o ambiente cultural no momento em que se diluem as dissidências. Isso faz com que se privilegie o lado vencedor do conflito, já que é este que sobrevive quando se dá a análise do “produto final”. Para tentar superar esta tendência, a autora propõe uma outra forma de leitura dos acontecimentos relacionados à gênese da cultura nos dois países com que trabalha (Brasil e Argentina); “uma leitura que procure na cultura os conflitos que a constituem, tentando entender como se articulam [...] e não apenas a sua superação”.<sup>150</sup>

O interesse desta pesquisa surgiu exatamente a partir do descobrimento do conflito. A ideia de um Brasil em que a música popular era malvista, rejeitada, e sua execução em locais públicos chegou até mesmo a ser proibida, a ideia de que em inícios de século XX se instaurou um conflito cultural de tamanhas proporções, fez com que se iniciasse a presente pesquisa. O foco aqui, portanto, é o conflito, e não sua resolução.

### **3. Modernidade X Primitivismo: o lugar (ou não lugar) do primitivo num Brasil em busca do moderno**

Com o advento da proclamação da república, em 1889, as ideias de progresso e, conseqüentemente, de modernização, bem como da necessidade se construir uma identidade nacional ganharam espaço. Nesse primeiro momento de “descoberta” da nação, teve sua gênese uma primeira ideia de qual seria a identidade dessa nação: uma reprodução da identidade cultural europeia, um espelho (bastante distorcido, entretanto) da cultura anglo-francesa.

Um dos acontecimentos sintomáticos dessa aspiração brasileira foi a reforma urbana realizada no Rio de Janeiro por Pereira Passos em 1904, já em alguma medida discutida no capítulo anterior. Transformar a capital federal numa pequena Europa,

---

<sup>149</sup> GARRAMUÑO, F. *Modernidades primitivas*, p. 20.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 20-21.

numa “Europa Possível”, conectada com a modernidade, era o ambicioso objetivo do projeto. Esta conexão, entretanto, era precária, lacunar e artificial.<sup>151</sup>

A razão dessa artificialidade está no fato de que o Rio de Janeiro é, e já o era cem anos atrás, uma cidade em que a influência negra se faz presente de forma bastante significativa. O número de escravos levados para a região, bem como o número de ex-escravos que para lá imigraram após a abolição, é bastante alto. Em meados do século XIX, a população de escravos na cidade chegou a superar o número de brancos ali residentes, representando mais do que a metade da população como um todo, enquanto em São Paulo, por exemplo, a população de escravos neste mesmo período não chegava a 9%. “O fato vai imprimir contornos específicos à história carioca, sendo a cidade definida por uma verdadeira dualidade de mundos”,<sup>152</sup> que, em grande medida, existe até hoje.<sup>153</sup> Em razão dessa grande densidade populacional negra na cidade, o Rio de Janeiro ganhou a alcunha de “Pequena África”. Como transformar a “Pequena África” numa “Europa Possível”? A exclusão de todos aqueles que não condiziam com o projeto foi o primeiro passo:

Já no início do século XX, a reforma urbana de Pereira Passos viria modificar radicalmente a fisionomia da cidade. Uma das áreas mais atingidas pela famosa política do “bota abaixo” seria a zona portuária e imediações, trecho onde normalmente residiam os baianos [negros que emigraram da Bahia para o rio de Janeiro com o advento da abolição]. A maioria desloca-se, então, para a Cidade Nova, ao longo da avenida Presidente Vargas, transformando os casarões construídos pela burguesia de meados do século passado em habitações coletivas (cortiços). É nas imediações das ruas Visconde de Itaúna, Senador Eusébio, Marquês de Sapucaí e Barão de São Félix e do largo de São Francisco que se instala a “baianada”, como o próprio grupo se autodenominava. Fica clara a dimensão espacial da sociabilidade (MAFESOLI, 1984). Se o espaço se desloca geograficamente (Salvador – Saúde – Cidade Nova), os seus habitantes o transportam simbolicamente para onde vão. Isso tem a ver com a própria “cultura de Arkhé”, para a qual o espaço fundiário adquire uma outra conotação. Mais forte do que a territorialidade física é a energia que dela emana (axé) capaz de unir e irmanar os seus membros (SODRÉ, 1988). Por isso, a sociabilidade entre os baianos vai adquirir expressão própria, destoando dos padrões vigentes, conforme veremos mais adiante.<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> VELLOSO, M. As tias baianas tomam conta do pedaço, p. 207.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>153</sup> VENTURA. *Cidade partida*.

<sup>154</sup> VELLOSO. As tias baianas tomam conta do pedaço, p. 209-210.

A necessidade de exclusão das classes baixas se deu por uma demanda do planejamento urbano aos moldes europeus, que necessariamente promove “uma economia não distributiva, a repressão social e a degradação ambiental”:

O planejamento urbano implica um sistema que possibilita formulação racional e implementação de políticas espaciais, ao lado de mecanismos de controle formalizados nas regulações de desenvolvimento e executados com o fim de manter os modelos existentes de dominação social, política, econômica e cultural. De instrumento progressivo e de reforma, o planejamento acabou se convertendo em instrumento de controle e repressão, que pretende regular as relações entre o estado, a sociedade e o espaço. Em sua dimensão territorial, promove a segregação entre grupos sociais (classe, raça, etnia, gênero), gerando a recriação da “cidade murada” cujos modelos de dominação são expressos por divisão física e fragmentação espacial e cultural. Em sua dimensão processual, o planejamento resulta no afastamento de vários segmentos e grupos sociais dos processos de decisão, excluindo-os da participação e contribuindo para a marginalização.<sup>155</sup>

O que se nota pelo trecho citado do texto de Mônica Velloso, no entanto, é que, apesar da exclusão, da expulsão de suas próprias casas, da tentativa de dispersão da população negra, a cultura negra não perdeu força, o que permitiu que o “primitivo”, mesmo com a busca pela modernidade chegando a níveis devastadores, conseguisse sobreviver.

Mas o que seria, nesse contexto, considerado “primitivo”?

Sinônimo de selvagem em seu sentido mais pejorativo, o primitivo é, em vários textos e representações iconográficas do final do século [XIX], um dispositivo para isolar, romper e dilacerar um tecido cultural, extirpando dele – sempre a partir de uma série de metáforas relacionadas ao discurso científico, herdado do positivismo – uma “enfermidade” para a nação.<sup>156</sup>

Essa “enfermidade para a nação” seria representada, principalmente, por tudo o que contrariasse a modernidade aos moldes europeus; ou seja, por “imigrantes nordestinos, índios, ciganos e negros”, que “são vistos como elementos indesejáveis, incapazes de serem absorvidos pela ‘cidade moderna’”. Se essa parcela da população, “cujos valores contrastam visivelmente com os introduzidos pela modernidade”,<sup>157</sup> representa o indesejável, o primitivo que se queria eliminar, tudo o que está relacionado a essa mesma população – como o objeto de estudo deste capítulo, a música popular

<sup>155</sup> GOMES, R. C. Modernização e controle social: planejamento, muro e controle espacial, p. 204.

<sup>156</sup> GARRAMUÑO. *Modernidades primitivas*, p. 33.

<sup>157</sup> VELLOSO. *As tias baianas tomam conta do pedaço*, p. 208.

urbana – é também ignorado, ou até mesmo combatido, pelos defensores da modernização, isto é, a grande maioria dos representantes da elite econômica e política, intelectual e cultural. Essa ideia fica clara no texto de José Adriano Fenerick:

Nesse período, civilização e progresso eram conceitos complementares, quando não meros sinônimos. Isto é, o progresso material é o que garantiria a civilização. E a civilização pretendida era a civilização capitalista-industrial europeia. A imagem pretendida para o Brasil era a de um país *higiênico, burguês, moderno* e, acima de tudo, *branco*. Assim, a burguesia carioca, norteadada pelos paradigmas da cultura europeia (particularmente a anglo-francesa), criará sua identidade a partir dos *footings* das novas avenidas, dos cursos, dos *clubs*, da moda *chic*, dos salões e cassinos, dos grandes teatros, do *five o' clock tea*, do consumo dos novos meios de comunicação e até mesmo da educação de colégios como o Sion e o Pedro II. Em contrapartida, essa elite social, apoiada pelos ditames da nova imprensa, condenará e negará qualquer elemento de cultura popular que pudesse “macular a imagem civilizada da sociedade dominante” (SEVCENKO, 1992, p. 30).<sup>158</sup>

Ainda que essa identidade fosse criada de maneira artificial, já que “a classe dominante não constituía ‘um estrato senhorial e erudito de uma sociedade autônoma, mas uma representação local, alienada, de outra sociedade cuja cultura buscava mimetizar’”,<sup>159</sup> ou mesmo em razão disso, tudo o que se distanciava dessa identidade almejada seria fortemente rechaçado pelas elites.

Num país em que, apenas alguns anos antes, os negros eram escravizados e vistos como animais, sua produção cultural não poderia ser levada em consideração; o que era feito por negros não poderia nunca ser colocado no mesmo patamar do que era produzido por brancos, já que não havia igualdade. Mesmo aqueles que defendiam sua libertação chegaram a exprimir certa nostalgia dos tempos da escravidão, quando os negros eram submissos, não manifestavam vontade própria, apenas sua disposição para servir. Joaquim Nabuco, um dos principais abolicionistas do século XIX, após a abolição, chegou, inclusive, a falar em uma “saudade do escravo”:

É que tanto a parte do senhor era inscientemente egoísta, tanto a do escravo era inscientemente generosa. A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande *suavidade*; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; ele povoou-o, como se fosse uma

---

<sup>158</sup> FENERICK. Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural, p. 16 (grifos do autor).

<sup>159</sup> RIBEIRO, 1978, *apud* SANTOS. *A invenção do Brasil*, p. 98.

religião natural e viva, com os seus mitos, suas legendas, seus *encantamentos*; insuflou-lhe sua alma infantil, suas *tristezas sem pesar*, suas *lágrimas sem amargor*, seu silêncio sem concentração, suas *alegrias sem causa*, sua felicidade sem dia seguinte... É ela o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do Norte.<sup>160</sup>

Essa “romantização” da escravidão diminui ainda mais a possibilidade do alcance de uma maior igualdade entre negros e brancos uma vez que coloca o negro como alguém dotado da virtude da generosidade. O negro seria um doador por excelência, o que tira dele a chance de lutar por seu espaço, já que atitudes “egoístas” não combinariam com sua essência. A comparação ao animal aparece logo em seguida no texto de Nabuco, quando este afirma que a escravidão “conserva-se em minha recordação como um jugo suave, orgulho exterior do senhor, mas também orgulho íntimo do escravo, alguma coisa parecida com a dedicação do animal que nunca se altera, porque o fermento da desigualdade não pode penetrar nela”.<sup>161</sup> Ao minimizar a brutalidade da escravidão e ao afirmar que o escravo tinha a dedicação de um animal, o autor dá espaço para a perpetuação do pensamento típico do período escravocrata de que os negros não deveriam ter voz, de que estavam mais ligados ao animalesco do que ao humano, de que seriam uma raça inferior cujos direitos deveriam ser igualmente inferiores.

Junte-se à lembrança de uma escravidão recente e à saudade desse período uma forte tendência dos estudos científicos da época: a eugenia, teoria criada por Francis Galton no século XIX que defendia a ideia de que a raça branca seria superior às demais, e que, para que houvesse progresso, uma “melhoria das raças” se fazia necessária. Maria Eunice Maciel explica a maneira como a eugenia se desenvolveu no Brasil e cita um de seus principais defensores, Renato Kehl:

Sobre o assim chamado “problema racial” brasileiro, Kehl acreditava firmemente na superioridade do branco europeu, mais precisamente do “ariano” (concepção que alicerçava sua obra). A mestiçagem, para Kehl, assim como para tantos outros pensadores brasileiros daquela época, era fator de degeneração, estando a saída no desaparecimento dos considerados “inferiores” através do branqueamento da população: “Ninguém poderá negar que no correr dos anos desaparecerão os negros e os índios das nossas plagas assim como os

---

<sup>160</sup> NABUCO. *Minha formação*, p. 183. Grifos meus.

<sup>161</sup> *Idem*.

produtos resultantes desta mestiçagem. A nacionalidade embranquecerá à custa de muito sabão de coco *ariano* (p. 241. Grifado no original).<sup>162</sup>

Já no século XVIII, começou a ser difundida a ideia de que o Brasil é um país eminentemente mestiço, o que significa que o que é legitimamente brasileiro é também fruto dessa miscigenação.<sup>163</sup> Se a mestiçagem era “fator de degeneração”, a arte brasileira, fruto dessa miscigenação, deveria então ser repudiada, vista como algo sem grande valor pelos adeptos da eugenia. Estes, por sua vez, dariam grande importância à arte vinda da Europa, nesta lógica considerada produto de mentes superiores às dos brasileiros.

#### **4. O lugar da música popular urbana brasileira no início do século**

A música popular urbana brasileira, como já se pode imaginar pelo que foi falado anteriormente, não tinha espaço no *mainstream* da cultura no país. Ainda que estivesse se desenvolvendo a passos largos, era não só combatida pela elite (Garramuño afirma que “as primeiras referências ao tango e ao samba foram violentamente negativas, chegando a ser perseguidos, criminalizados e reprimidos em suas primeiras manifestações”<sup>164</sup>) como, muitas vezes (o que pode ser até pior), simplesmente ignorada. A elite, naquele momento, se comportava em grande medida como se essas manifestações culturais nem mesmo existissem, o que pode ser notado pelo fato de que, “nos jornais cariocas das primeiras décadas do século, o samba está completamente excluído”.<sup>165</sup> Nem mesmo no carnaval, momento em que, de certa forma, a tolerância e a aceitação de outras identidades fica maior,<sup>166</sup> as manifestações musicais populares recebem algum destaque nas publicações. Quando o carnaval popular, que já começava a ganhar as ruas da cidade, é mencionado em alguma notícia, “normalmente se trata de

---

<sup>162</sup> MACIEL, E. A eugenia no Brasil, p. 124.

<sup>163</sup> SCHWARCS, L. M. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra.

<sup>164</sup> GARRAMUÑO, F. *Modernidades primitivas*, p. 43.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>166</sup> Mônica Velloso, ao falar desse momento de exceção que representa o carnaval, menciona o cronista Francisco Guimarães (apelidado de Vagalume), que, em um de seus textos, “chama a atenção para a autonomia das ruas, que se apresentam no Carnaval como verdadeiras repúblicas autogestivas. Assim, cada uma delas tem o seu próprio Carnaval com batalhas de confetes, serpentinas, lança-perfumes, bandas de música, coretos e blocos. Na rua do Lavradio, a República dos Trouxas; na Cidade Nova, os Representantes da Miséria, cujo presidente é o lorde Miserável, seguido pela Fome Negra, Passa Fome etc. Há toda uma paródia ao poder, onde são desmitificados valores e ideias. A miséria em que vivem as camadas populares (a fome é que determina a hierarquia social), o engodo da cidadania - República dos Trouxas -, enfim, tudo vem à tona no Carnaval.” VELLOSO, M. *As tias baianas tomam conta do pedaço*, p. 224.

alguma notícia policial ou de reprimenda sobre os ‘baixos costumes’”.<sup>167</sup> Exemplo interessante do que o discurso das elites tinha a dizer sobre o carnaval das classes baixas é a observação assombrosa de Graça Aranha, citado por Mônica Velloso: “Melopéia negra, melosa, feiticeira, candomblé. [...] Desforra da fêmea. Ressurreição das bacantes, das bruxas, das diabas. Missa negra, tragédia negra, magia negra. Triunfa a negra, triunfa a mulata [...] África, Baía, Brasil.”<sup>168</sup>

No que concerne às condições para sua produção, registro e divulgação, também eram muitas as barreiras a serem enfrentadas pela música popular urbana. Os compositores encontravam-se geralmente em uma situação bastante difícil, visto que “dependiam de autorizações para apresentarem seus trabalhos, dependiam da anuência de chefes políticos para obter patrocínios e [por não terem sido musicalmente educados de maneira formal] dependiam até do interesse dos maestros para que as obras fossem registradas em partituras”.<sup>169</sup>

Além de toda essa dependência, a desvalorização da música popular urbana fica clara também pela forma com que a encaravam os principais intelectuais que pensaram a música brasileira no início do século. Ainda que Hermano Vianna tenha apontado a existência de um diálogo entre intelectuais e músicos populares e um certo interesse daqueles pelo trabalho realizado por estes,<sup>170</sup> como sinalizado na introdução deste texto, é possível perceber por seu texto que esse interesse era de certa forma superficial. Músicos da elite poderiam até se interessar pelo que faziam os músicos populares, mas os reais produtores dessa manifestação artística, mesmo quando admirados pelas classes altas, não deixavam de ser negros provenientes da periferia: “A pele escura dos músicos não parecia ter o poder de afastá-los da fama, por mais momentânea que fosse, junto à elite carioca da época.”<sup>171</sup> Quando interessados pela cultura popular, portanto, os intelectuais da elite trabalhavam como mediadores, “no sentido de colocar em contato mundos bem diversos ou, pelo menos, de transitar por vários mundos, deixando suas marcas em cada um deles, nem que fosse a marca de torná-los expostos ao que vem ‘de fora’”, e não como produtores.<sup>172</sup> Vale lembrar, ainda, que o texto de Vianna se

---

<sup>167</sup> GARRAMUÑO. *Modernidades primitivas*, p. 43.

<sup>168</sup> VELLOSO. *As tias baianas tomam conta do pedaço*, p. 222.

<sup>169</sup> TATIT. *O século da canção*, p. 39.

<sup>170</sup> VIANNA. *O mistério do samba*.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 52.

concentra, especialmente, na década de 1920, na qual o samba foi ganhando mais visibilidade, culminando em sua consagração como ritmo nacional na década seguinte. Nesta pesquisa, o foco é o período anterior a esta década, uma vez que os dois livros de Lima Barreto a serem aqui estudados foram escritos antes de 1920, o que faz com que as contribuições de Vianna sejam aqui consideradas, mas com ressalvas.

Além disso, é possível perceber que, mesmo já na década de 1920, esse interesse, quando havia, era limitado, visto que fica claro pelo texto de Vianna, ao enumerar ações realizadas por Afonso Arinos de Mello Franco – que promoveu uma encenação do bumba-meu-boi no Teatro Municipal de São Paulo e fez uma série de conferências sobre “lendas e tradições brasileiras” –, e também pelo texto de Luiz Tatit,<sup>173</sup> que a vontade dos intelectuais de divulgar a cultura popular se dava muito mais pelo interesse pelo folclore do que pela cultura urbana. Exemplo disso é o fato de que, de acordo com Tatit, intelectuais como Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos viam como realmente louvável na cultura popular as produções populares rurais, ou folclóricas, como reisados, congados e bumba-meu-boi, em detrimento de gêneros urbanos como a modinha e o lundu, por considerarem que estes estavam muito sujeitos às “contingências instáveis das cidades”.<sup>174</sup> Em razão do grande prestígio de que gozava Mário de Andrade como musicólogo, tal visão acabou por se tornar a visão geral dos pensadores do período, ficando claro, portanto, que estes intelectuais percorriam “uma trajetória artística independente, que em hipótese alguma poderia ser associada ao som que vinha das ruas, dos quintais e bailes urbanos”.<sup>175</sup> Aqui, vale citar um trecho do texto de José Miguel Wisnik, “Getúlio da Paixão Cearense”, que, apesar de um pouco longo, é uma boa ilustração desta questão:

Tempos mais tarde, já em plena euforia musicológica estado-novista [ou seja, o momento de completa desvalorização do samba já havia passado, e os movimentos de transformação deste gênero em símbolo nacional já tinham bastante força], o crítico Luis Heitor diria, fazendo o elogio da vocação musical nacional, em tom de rádio-ministério-da-educação:

“A época de desconhecimento do valor social e da utilidade educacional da música, no Brasil, já vai ficando para trás. O impulso musical é insopitável entre a nossa gente. A música é, por excelência, o meio de sublimação da alma

---

<sup>173</sup> TATIT, L. *O século da canção*.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 94.

popular brasileira, uma necessidade de nossa formação, de nossa psicologia nacional.”

Para em seguida fazer o reparo:

“Não tomo como índice a música vulgar, a canção das ruas, pois essa é, apenas, a manifestação inconsciente, não disciplinada, do pensador musical.”

Mas (poderíamos perguntar) e

*noel* Ismael si  
nhôdosprazeres  
pixindongajazz  
batutaslamarti  
nearibar *rosa*?

E teríamos como resposta inequívoca do crítico a seguinte hierarquização:

“Refiro-me, aqui, justamente, à aptidão do brasileiro, como criador e como apreciador da música dita ‘artística’. E acho perigosa a confusão que às vezes se faz, no Brasil, englobando sob o rótulo de *música popular* não o fundo musical anônimo, de que a música artística se utiliza, para tonificar-se, mas a música sem classificação, baixa e comercial, que prolifera em todos os países do mundo, sem que por isso tenha direito a ocupar um lugar na história da arte.”<sup>176</sup>

É claro que nem toda a intelectualidade se comportava da mesma maneira. Mônica Velloso cita o cronista Francisco Guimarães, conhecido como Vagalume, como alguém que se colocou contra essa corrente:

*Destoando do ponto de vista da época*, Vagalume faz a defesa do samba como expressão cultural. Assim, discorda da ideia que associa o samba à desordem, preferindo mostrá-lo como uma tradição que vem das festas de largo da Bahia. Segundo ele, foi na barraca das tias Ciata<sup>177</sup> e Pequenininha denominada O Macaco É Outro que nasceu, em outubro de 1916, o que seria a primeira versão do samba “Pelo Telefone”. Presente na ocasião, Vagalume registra com euforia o evento. Conta que o samba ganhou, de imediato, a adesão dos populares que saíram entoando a música em animado bloco pela festa (*Jornal do Brasil*, out. 1916).<sup>178</sup>

Apesar da postura mais aberta de Vagalume em relação ao samba, o que se nota é que se trata de uma exceção: o autor “destoava” do ponto de vista da época.

Ao discutir a música no século XIX brasileiro, José Miguel Wisnik também acena para uma possibilidade um pouco diferente de se pensar a maneira como era

<sup>176</sup> WISNIK, J. M. *Getúlio da Paixão Cearense*, p. 132.

<sup>177</sup> Tia Ciata era uma das mais famosas tias baianas e uma importante personagem da história da cultura negra do Rio de Janeiro. Para mais detalhes sobre essas *tias*, ver nota 177, a seguir.

<sup>178</sup> VELLOSO. *As tias baianas tomam conta do pedaço*, p. 223 (grifo meu).

tratada a cultura popular. Ainda que, discursivamente, houvesse uma clara separação entre música “boa” e “ruim”, música de respeito e produções chulas, na prática, as coisas não funcionavam com o mesmo maniqueísmo. Citado por Wisnik, Lorenzo Mammì argumenta que, no Brasil do século XIX, erudito e popular se misturavam de forma muito mais efetiva do que o purismo retórico possa nos fazer acreditar num primeiro momento:

Numa sociedade pouco diferenciada como a nossa, nunca houve uma separação muito nítida entre práticas musicais “altas” e “baixas”. No século XIX, o lundu era cantado nos teatros, a polca e a valsa se dançavam na rua (e daí surgiu o maxixe e a brasileiríssima valsinha). Coros de escravos eram recrutados para cantar óperas, e um músico de banda podia, num dia, acompanhar a procissão do Divino e, no dia seguinte, participar da encenação de um drama de Verdi.<sup>179</sup>

Pode-se argumentar, entretanto, que em inícios de século XX, período portanto posterior ao descrito no trecho, essa postura até então marcada pelo descompromisso com a hierarquização, com a classificação do bom e do mau, modificou-se em razão do objetivo da modernização por meio da europeização do país. Além disso, vale pensar na possibilidade de uma busca maior, por parte das elites brancas, de uma mais clara diferenciação cultural entre eles e os recém-libertos negros escravos. Sem a óbvia diferenciação social e econômica garantida pelo sistema escravista, é possível que se tenha buscado uma radicalização da questão cultural para que fosse reforçada a separação dos representantes da elite, branca, europeizada e erudita, das classes pobres, miscigenadas, iletradas e produtoras de música popular.

Considerados, portanto, pela maioria da intelectualidade, como produtores de uma cultura menor, sem grande importância, estes músicos eram também diminuídos pelas autoridades, que vetavam suas apresentações em áreas públicas do Rio de Janeiro. Sendo assim, eram poucos os lugares em que podiam tranquilamente se expressar. O principal exemplo desses lugares eram as casas das tias baianas,<sup>180</sup> onde encontravam abrigo os improvisadores de versos, os violonistas e ritmistas que, “quase sempre

---

<sup>179</sup> MAMMÌ *apud* WISNIK. Machado Maxixe: o caso Pestana, p. 56.

<sup>180</sup> De acordo com Tatit, “chamavam-se *tias* as baianas que, na passagem do século XIX ao XX, fixaram residência no Rio de Janeiro e mantiveram vivos os costumes culturais dos negros de Salvador. Eram sacerdotisas de culto aos orixás mas também exímias festeiras, sambistas, passistas, improvisadoras e excelentes cozinheiras que abriam suas portas aos conterrâneos que, como elas, tentavam a sorte na então capital brasileira.” TATIT. L. *O século da canção*, p. 94.

desempregados, passavam o tempo inventando refrãos e desenvolvendo seus dotes musicais espontâneos”.<sup>181</sup>

Mesmo nas casas das *tias* a democracia não era total. Cada estilo musical, de acordo com sua origem – do mais popularesco, o batuque, ao mais próximo da música erudita, o choro –, poderia ocupar uma parte diferente da casa: o primeiro ficava com o quintal, e o último com a área nobre, a sala de estar; nos outros cômodos ficavam aqueles que se encontravam no meio do caminho entre batuque e choro, podendo-se encontrar o lundu, o maxixe, o samba e a modinha.

## 5. O samba e seus precursores

O samba, gênero hoje considerado o principal símbolo da música brasileira, em fins de século XIX e início de século XX estava ainda em fase de formação, não sendo possível, nessa fase de gênese da música popular urbana, fazer uma separação bem-definida do que seria samba, do que seria lundu e do que seria maxixe. Essa confusão terminológica faz com que a história da música desse período fique ainda mais nebulosa. A discussão sobre o que seria o quê não está fechada, como se pode notar pelo texto de John Charles Chasteen:

Esta é uma conexão que vários outros estudiosos do tema já notaram [a relação entre samba, lundu e maxixe]. Nei Lopes chama o lundu de “ligação fundamental” entre o batuque e o samba, enquanto Edigar de Alencar e Moura chamam atenção para a dívida do samba com o maxixe. Moura chega, inclusive, a citar a gravação de uma conversa em que dois coautores do *hit* definitivo “Pelo telefone” discutem sobre a natureza da composição, ou seja, se seria um samba ou um maxixe. Mesmo assim, a progressão do lundu para o maxixe e posteriormente para o samba não é geralmente reconhecida, e os autores que chegam a falar disso o fazem sem ênfase ou maior elaboração.<sup>182</sup>

Talvez seja esta a razão de a maior parte dos textos que tratam de música popular brasileira fazer referência ao samba, em detrimento de outros gêneros de grande importância no período da gênese da música popular urbana. Como a confusão

---

<sup>181</sup> TATIT. L. *O século da canção*, p. 94-95.

<sup>182</sup> “This is a connection that several other students of the topic have already noted [a relação entre samba, lundu e maxixe]. Nei Lopes calls *lundu* the “fundamental link” between *batuque* and samba, while both Edigar de Alencar remark on samba’s debt to *maxixe*. Moura even cites an audiotaped conversation in which two co-authors of the definitive hit “Pelo telefone” dispute whether the composition was really samba or *maxixe*. Still, the continuity from *lundu* to *maxixe* to samba is not generally recognized, and the authors who remark on it do so without emphasis or elaboration.” CHASTEEN. *The prehistory of samba*, p. 31. Tradução livre.

terminológica era grande no período, acabou-se por optar pelo nome “sobrevivente”, ou, na terminologia de Walter Benjamin, “vencedor”. É interessante notar que essa preferência dos historiadores da música popular brasileira por falar em samba em detrimento dos outros gêneros de grande importância na virada do século mostra que a História ainda não foi capaz de superar inteiramente a ideia benjaminiana de que esta seria o discurso dos vencedores. Dentre todos os gêneros musicais brasileiros tocados na virada do século, o samba, que mais tarde seria coroado como ritmo nacional, desperta muito mais interesse por parte dos pesquisadores e tem sua história contada de forma infinitamente mais completa.

Os gêneros que se perderam ao passar dos anos, mas que predominavam no período em questão, eram o lundu e a modinha, sendo ambos já “impregnados de sensualidade híbrida que, muitas vezes, os tornava indistintos”.<sup>183</sup> Tal sensualidade, juntamente com a recorrente temática do ócio, da boemia e da malandragem, temas nada condizentes com a visão nacionalista e cívica pregada por muitos dos intelectuais e políticos do período, foi outro motivo que fez com que os gêneros populares urbanos fossem ignorados pelas classes dominantes. Por esta razão, naquele momento a produção musical popular urbana encontrava dificuldades para chegar ao patamar de arte, como explica José Miguel Wisnik:

O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito.<sup>184</sup>

Vista, portanto, como ameaça à ideia hegemônica de arte, ao “bom gosto” e ao desenvolvimento, a música popular urbana não conseguiu naquele momento ascender ao patamar de expressão artística pela ótica da intelectualidade do país.

### **5.1. A modinha e sua história**

Viu-se anteriormente que o samba em inícios de século XX era um gênero em formação. Mais antiga, e já, de certa forma, estabilizada e conhecida no Brasil da virada do século, a modinha era uma importante manifestação musical da época. Ela não

<sup>183</sup> TATIT, L. *O século da canção*, p. 70.

<sup>184</sup> WISNIK, J. M. *Getúlio da Paixão Cearense*, p. 133.

diferia muito do samba, entretanto, no que tange ao seu caráter popular. Assim como o samba, a modinha era também um gênero de música popular urbana e, no período estudado, também não gozava de muito prestígio por parte das elites.

De acordo com Manuel Veiga, as origens da modinha, pelo menos até meados do século XX, permaneceram desconhecidas. Seria um ritmo português ou brasileiro? Oriundo da música erudita ou da cultura popular? Embora não houvesse resposta para essas questões, o autor cita Frederico de Freitas, que dava força para a ideia de que a modinha seria sim um gênero brasileiro (opinião veementemente compartilhada por Policarpo Quaresma, protagonista de um dos romances a serem trabalhados mais adiante), já que “o que define e justifica uma criação nacional não é o lugar do seu nascimento, mas sim, a sua aceitação pelo povo”.<sup>185</sup>

A versão mais difundida da história da modinha afirma que ela surgiu em meados do século XVIII e rapidamente, tocada pelo mulato carioca<sup>186</sup> Domingos Caldas Barbosa,<sup>187</sup> alcançou certo sucesso na corte portuguesa, sendo este então o “primeiro gênero de canto brasileiro dirigido especialmente ao gosto da gente das novas camadas médias das cidades”.<sup>188</sup> Este gênero veio para “atender às expectativas de homens e mulheres, dentro da nova tendência à maior aproximação entre os sexos, característica da moderna sociedade definitivamente urbanizada”,<sup>189</sup> porque, sendo o canto uma “dimensão potencializada da fala, [...] as declarações lírico-amorosas extraíam sua melhor força persuasiva nos modinheiros do século XIX”.<sup>190</sup>

---

<sup>185</sup> FREITAS, 1974, p. 438 *apud* VEIGA. O estudo da modinha brasileira, p. 50.

<sup>186</sup> Ainda que faltem informações precisas sobre a origem do artista, Sílvio Romero, José Veríssimo e Ferdinand Wolf concordam com a informação de que Barbosa era mesmo originário do Rio de Janeiro, como nos conta Reinaldo Marques. MARQUES, R. M. Domingos Caldas Barbosa, p. 50.

<sup>187</sup> Vale aqui citar trecho do texto de Reinaldo Marques sobre o poeta e músico do século XVIII: “Domingos Caldas Barbosa se constitui num efetivo mediador cultural de sua época. Articula um diálogo polifônico em que as diferenças linguísticas, literárias e culturais se entrecruzam, se chocam [...], [viabilizando] o fenômeno da mediação. Tal fenômeno [...] revela-o uma personalidade dotada de plasticidade social, capaz de lidar com múltiplas linguagens, de experimentar diferentes papéis sociais, [...] [permitindo que o situemos] no limiar das linguagens e culturas, como alguém que atravessa e flexibiliza suas fronteiras. Só assim é que poderemos efetivamente apreender Caldas Barbosa como o precursor da música popular brasileira, antecipação de um Noel Rosa, um Chico Buarque, um Caetano Veloso. Com ele já se inicia o rico diálogo da poesia com a música dentro da nossa tradição literária e cultural.” MARQUES, R. M. Domingos Caldas Barbosa, p. 54.

<sup>188</sup> TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*, p. 115.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>190</sup> TATIT. L. *O século da canção*, 2004, p. 94.

Esta característica das modinhas acabou por alarmar os moralistas, que as enxergavam como convites ao pecado, à inversão de valores de uma sociedade fortemente submetida ao peso das convenções do que seria considerado um comportamento moral aceitável, e que, portanto, deveria primar pelo temor a Deus – mesmo com a crescente diminuição da influência da Igreja na sociedade – e, portanto, pela manutenção da imagem virginal da mulher, imaculada até o casamento, isto é, sem abertura para flertes e sedução. Esta questão é ilustrada por Tinhorão:

Com as modinhas envolvidas em melodias de “lânguidos compassos quebrados, como se ante o excesso de enlevo faltasse o fôlego, e a alma buscasse em ânsias sua alma gêmea para respirar” – no poético dizer do sensível Lord Beckford – os moralistas e conservadores viram recrudescer o velho “pecado das orelhas”, e desta vez não mais como atentado às doutrinas da Igreja, mas como ameaça à boa ordem moral da sociedade. E era o que deixava claro o mesmo memorialista, Antônio Ribeiro dos Santos, ao resumir sua impressão final sobre a arte do poeta-compositor brasileiro: “Eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e graça para os seus *ritornellos* com que os remata; mas detesto os seus assuntos e, mais ainda, a maneira com que os trata e com que os canta.”<sup>191</sup>

Antônio continua sua declaração de rejeição à modinha e seu então mais notável realizador, Domingos Caldas Barbosa, afirmando que não conhecia “um poeta mais prejudicial à educação particular e pública do que este trovador de Vênus e de Cupido”.<sup>192</sup>

A modinha, então, que havia chegado a ocupar os salões das classes altas no Brasil e em Portugal, acabou por perder prestígio em razão de sua natureza imoral. Edigar de Alencar afirma que no Brasil a modinha “se espalhou de norte a sul, dominando primeiros os salões do império e depois as ruas tristes e soturnas das cidades nascentes”.<sup>193</sup>

Entretanto, as audácias de Caldas Barbosa acabariam relegadas. E voltaríamos a receber impregnações da ópera e da valsa, fugindo a modinha brasileira aos peca-dinhos e ousadias do nosso primeiro seresteiro. Ao toque gaiato, picaresco,

---

<sup>191</sup> TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*, p. 116. Tinhorão cita no trecho os *Manuscritos* de Antônio Ribeiro dos Santos.

<sup>192</sup> Antônio Ribeiro dos Santos a respeito de Caldas Barbosa, citado por TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*, p. 124.

<sup>193</sup> ALENCAR. *Clareza e sombra na música do povo*, p. 14.

brejeiro dos lundus de Caldas sucedia a canção doridamente sentimental, excessivamente romântica.<sup>194</sup>

Gênero, portanto, de prestígio em séculos passados, com o advento da modernidade, a modinha perde espaço. Popular e brasileira, fruto de uma cultura miscigenada (é importante lembrar que seus principais difusores, Caldas Barbosa, Lourenço Ribeiro e Xisto Bahia, eram todos mulatos), esse gênero já não tinha valor para uma sociedade que buscava se modernizar e se aproximar da Europa. Se a cultura anglo-francesa era o que se buscava para o Brasil de inícios de século XX, não havia espaço para uma manifestação cultural tão popular, tão miscigenada, tão brasileira.

Mesmo depois do período dessa busca pela modernização à moda europeia, já quando se buscava uma maior valorização daquilo que representasse o nacional, a modinha permaneceu negligenciada por estudiosos. Em meio a discussões sobre o que seria o erudito, o popular e o folclórico, a modinha não foi alvo de interesse, não conseguiu muito espaço na musicologia do século XX.

Fiéis a sua época, estudiosos brasileiros mais radicais, nesse sentido, continuariam, à guisa de Oneyda Alvarenga e Renato Almeida, a tentar definir como categorias rígidas o que seriam música folclórica, popular e erudita. A proposta de Alvarenga, apresentada formalmente em São Paulo, no I Congresso Internacional de Folclore, em 1954, não logrou aprovação. *Ainda assim, a modinha continuaria seu curso de gênero musical espúrio, por muitos anos.* Ainda preocupava Luis Heitor Correa de Azevedo a pertinência de publicar “As modinhas de Joaquim Manuel” no Festschrift dedicado a Renato Almeida (AZEVEDO, 1960), como causou a Esther Pedreira (1978), após 25 anos de espera para publicação de *Folclore Musicado da Bahia*, retirar do manuscrito, para publicação em separado, as modinhas que coletara.<sup>195</sup>

Quando ganhava algum espaço em textos de estudiosos da música popular brasileira, era comum que sua descrição fosse feita sem uma pesquisa realmente completa, repleta de negatividade e depreciação:

Um caso extremo de precipitação e preconceito é o da Sra. Edmund Wodehouse no Grove's. A comentarista de nossa canção, sem conhecê-la devidamente, através de seu verbete desfavorável à modinha, ainda revisto em 1954, deve ter

---

<sup>194</sup> ALENCAR. *Clareza e sombra na música do povo*, p. 15.

<sup>195</sup> VEIGA. O estudo da modinha brasileira, p. 49-50.

afastado centenas de potenciais interessados por várias décadas. O mínimo que genericamente decretou para a modinha é que ela era “A type of Portuguese (and thence [*sic*] Brazilian) song, as distinctive if as unimportant a product of its country as the English “royalty ballad” was at the turn of the 20th century, and now as completely outmoded. [...] the *modinhas brasileiras* [*sic*] were always very primitive in form, devoid of workmanship, somewhat vulgar, but expressive and gay.”<sup>196</sup>

Sendo o violão o principal instrumento com o qual se executavam as modinhas, não é de se estranhar que este instrumento tenha sido por muito tempo enxergado de forma negativa por grande parte da sociedade brasileira.

## 5.2 O violão e sua relação com a sociedade em inícios de século XX

De acordo com Fábio Zanon, o violão é um instrumento intimamente ligado à identidade cultural brasileira. De fato, principalmente a partir da década de 1950, o violão passa a ser o instrumento da música popular por excelência, chegando seu uso a ser, inclusive, imposto aos músicos dessa época que pretendiam produzir música “genuinamente” brasileira. A história do violão no Brasil, no entanto, é bem mais antiga e tortuosa. Já no século XVI, instrumentos da família do violão (provavelmente vihuelas, alaúdes e violas) foram trazidos pelos jesuítas, que os utilizavam em seu trabalho de catequese. Alguns séculos depois, levados pelos bandeirantes, esses instrumentos chegaram até o interior do país, onde, já evoluídos à forma da viola caipira, começaram a ser utilizados como o principal instrumento do folclore nacional. Em razão disso, o violão (diferenciado da viola caipira em meados do século XIX) foi se tornando um instrumento cada vez mais popular e, conseqüentemente, afastado das elites. Tornou-se, portanto, estigmatizado por essa elite “como o instrumento do populacho, dos capadócios e da marginalidade, em oposição ao piano, que realizava um ideal de bom tom das famílias urbanas mais abastadas”.<sup>197</sup>

Cem anos antes do movimento de valorização do violão proporcionado pela Bossa Nova, tinha-se no Brasil a ascensão comercial de outro instrumento musical: o piano. Este instrumento, com o fim oficial do tráfico negreiro em 1850, que trouxe a

---

<sup>196</sup> VEIGA. O estudo da modinha brasileira, p. 50-51.

<sup>197</sup> ZANON. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos, p. 79.

perspectiva do “fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira”, ganhou o status de “mercadoria fetiche” da elite do país:<sup>198</sup>

Levas de pianos ingleses e franceses [...] feitos “objetos de desejo dos lares patriarcais”, [...] levados no lombo de escravos como índices de uma europeidade que pretendia sobrepor-se à existência deles, constituem-se em promotores de status e ícones dos novos tempos em que o Império prometia “dançar ao som de outras músicas”.<sup>199</sup>

Essa crescente valorização do piano no século XIX, em uma sociedade que buscava cada vez mais se distanciar de seu caráter miscigenado, num movimento de elitização da cultura brasileira, fez com que um instrumento como o violão ficasse ainda mais relegado à também negligenciada periferia.

Em inícios de século XX, este instrumento ainda não tinha tradição na música erudita, sendo utilizado quase que exclusivamente para a execução de peças populares. Isso fez com que sua reputação negativa se mantivesse por um período, já que a música popular, principalmente os gêneros a que se prestava o violão, não era, como visto, enxergada com bons olhos pela elite brasileira. Pode-se afirmar, portanto, que essa situação gerava um ciclo vicioso em que a má-fama da música popular prejudicava a imagem do violão, cujo uso, caso houvesse, prejudicava a imagem dos músicos eruditos, os quais, por sua vez, acabavam por se distanciar do instrumento, o que contribuía ainda mais para sua segregação.

O violão também foi adotado como baixo-contínuo dos incipientes grupos de choro, e a má fama decorrente é festejada nos romances de Lima Barreto. Os primeiros defensores sérios do violão como instrumento de concerto, como o engenheiro Clementino Lisboa, o desembargador Itabaiana e o professor Alfredo Imenes, heroicamente se sujeitaram ao ridículo público ao se apresentarem, por exemplo, no Clube Mozart, centro musical da elite carioca.<sup>200</sup>

Nota-se, por este trecho, o quão problemática era a situação do violão e da música popular, já que do uso daquele para a execução desta *decorria* uma má-fama para o instrumento, que, caso utilizado por músico eruditos, expunha-os ao *ridículo*. Mesmo com a ainda incipiente, porém existente, divulgação de estudos de violão erudito e com o crescente sucesso de alguns instrumentistas como João Pernambuco

---

<sup>198</sup> ALENCASTRO *apud* WISNIK, J. M. Machado Maxixe: o caso Pestana, p. 52.

<sup>199</sup> WISNIK, J. M. Machado Maxixe: o caso Pestana, p. 52.

<sup>200</sup> ZANON. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos, p. 79.

(1883-1947), “o violão continuava sendo ridicularizado na imprensa, como alvo de charges derogatórias”.<sup>201</sup>

Essa situação só começou a ser modificada, no caso da música de concerto, em 1916, quando um crítico do jornal *O Estado de S. Paulo*

ouviu e se rendeu à arte do virtuose e compositor paraguaio Agustín Barrios (1885-1944), que residiu no Brasil em decorrência de seu sucesso. No mesmo ano, Canhoto [Américo Jacomino, um concertista de violão sem treinamento formal] apresentou-se no Conservatório Dramático e Musical com extraordinário êxito. É através deste concerto que Américo Jacomino conquista a elite paulistana e, assim, possibilita o início da dissolução do preconceito que freava o desenvolvimento da música para violão.<sup>202</sup>

Vale relembrar aqui que essas informações são concernentes à música erudita. No caso da música popular, esse processo se deu de forma mais lenta e tardia, já que envolvia não só a escolha do instrumento e seus desdobramentos técnicos, mas também todo um contexto sociocultural, já comentado ao longo deste capítulo.

Esta questão pode ser observada pela leitura dos romances a serem aqui estudados, ficando neles clara a visão do violão como um instrumento associado à luxúria, e seus tocadores à imagem de boêmios, vagabundos e mulherengos: quando Policarpo Quaresma resolve estudar violão, é revelado que para muitos dos personagens, não é compreensível que numa casa de respeito haja alguém que toque o instrumento: “... a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!”<sup>203</sup>

Esta relação da música popular urbana brasileira, mais especificamente a modinha, o violão e a sociedade brasileira de inícios de século XX com a literatura de Lima Barreto será mais detalhadamente analisada no próximo capítulo.

---

<sup>201</sup> ZANON. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos, p. 79.

<sup>202</sup> *Idem.*

<sup>203</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 10.

## CAPÍTULO IV

### A LITERATURA DE LIMA BARRETO E A MÚSICA POPULAR URBANA

Como visto no capítulo anterior, em inícios de século XX a situação da música popular urbana era predominantemente de desvalorização. Sendo assim, não é de se espantar que a literatura brasileira não tenha se ocupado em grande medida do tema. O livro *A música popular no romance brasileiro*, de José Ramos Tinhorão, ainda que dê conta apenas de um gênero literário, ao fazer um mapeamento da maneira como a música popular é retratada pela literatura brasileira, atesta essa desvalorização e o pouco interesse de nossos escritores pelo tema.

Os três volumes escritos por Tinhorão após a leitura de mais de 5.000 romances deixam claro que pouco se falou do cotidiano da música popular urbana no Brasil, principalmente no período de que se trata este trabalho. Não são raras as menções à música popular urbana, entretanto a grande maioria delas refere-se ao carnaval, manifestação cultural que não interessa a este texto, uma vez que se trata de um momento de exceção, de um momento de subversão da ordem tradicional em que as pessoas têm a oportunidade de deixar de ser quem são para encarnarem outros personagens, para realizarem suas fantasias e para darem vazão a vontades, gostos e sentimentos que regularmente não têm espaço em suas vidas. A música popular, em especial o samba, desde inícios do século XX, ganha as ruas e as bocas dos foliões, que requebram ao som sincopado dessa vertente da música popular urbana. Mas isso é um momento de exceção. É o momento em que a ordem social aparece subvertida.

Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis*, afirma que os rituais nacionais, incluindo-se aí o carnaval, fazem com que, temporariamente, a coletividade interrompa ou mude radicalmente suas atividades, implicando sempre um “abandono ou ‘esquecimento’ do trabalho”.<sup>204</sup> O carnaval seria, dessa forma, um evento “situado fora desse ‘dia a dia’ repetitivo e rotineiro”, visto como “propriedade de todos”, como um momento “em que a sociedade se descentraliza” e se atinge “o limite da desordem”.<sup>205</sup> O autor contrapõe o “domínio do mundo cotidiano” ao “universo dos acontecimentos extraordinários” ao qual pertence o carnaval, quando “o comportamento é dominado

---

<sup>204</sup> DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*, p. 47.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 48.

pela liberdade decorrente da suspensão temporária das regras de uma hierarquização repressora”,<sup>206</sup> ou seja, trata-se de um momento fundado no princípio social da inversão em que, em inícios de século XX, era possível que se ouvisse e se apreciasse a música popular urbana sem as amarras do preconceito que sofria este tipo de arte cotidianamente na sociedade brasileira.

Ademais, no período sobre o qual se fala neste trabalho, nem mesmo o carnaval popular tinha algum prestígio, havendo um registro predominantemente voltado às festas de salão realizadas pela elite carioca, como nos explica Florencia Garramuño:

Mesmo no período do carnaval, quando a imprensa dedica grande parte de suas notícias às crônicas sobre essa festa, os textos que predominam são resenhas sobre o carnaval elegante do Cassino da Urca, dos salões onde se reúne a elite. Apesar de o samba não ter nesse momento se identificado como a música do carnaval, não havia espaço nos jornais para mencionar o carnaval popular que começava a ganhar as ruas do Rio de Janeiro. [...] Somente em 1930 começam a aparecer notícias sobre o carnaval de rua, que virá a se converter no típico carnaval do Rio, e com ele o samba.<sup>207</sup>

Interessa a este trabalho, portanto, o cotidiano da música popular urbana e seus produtores, cotidiano esse que se difere enormemente dos momentos de glória proporcionados pela tradição carnavalesca. Sobre esse cotidiano, pouco foi falado nos textos literários. Quando se pensa em textos que ficaram para a posteridade, de autores ainda lidos na atualidade, esse número diminui ainda mais. Lima Barreto foi um desses poucos escritores que deram espaço à questão em suas produções, sendo a música popular mencionada em pelo menos quatro de seus romances, bem como em algumas crônicas e artigos.

Fazendo jus a sua reputação de cronista de sua época, em *Numa e a ninfa* o escritor fala do contexto musical dos subúrbios em seu gosto pelas modinhas, mas também – e mais fortemente – de um gosto suburbano pelo piano, reforçando a discussão do capítulo anterior a respeito da crescente valorização do piano na virada do século XIX-XX em detrimento do violão.

O pianista é o herói-poeta, é o demiurgo estético, é o resumo, a expressão dos anseios de beleza daquela parte do Rio de Janeiro. É sempre bem vindo; é, às vezes, mesmo disputado. As moças conhecem os seus hábitos, as suas roupas e

---

<sup>206</sup> DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*, p. 49.

<sup>207</sup> GARRAMUÑO, F. *Modernidades primitivas*, p. 43.

pronunciam-lhe as alcunhas e nomes com uma entonação de quase adoração amorosa. É o “Xixi”, o “Dudu”, o “Bastinhos”.

São mais apreciados os que tocam “de ouvido” e parece que eles põem nas “fiorituras”, trinados, e “mordentes”, com que urdem as composições suas e dos outros, um pouco do imponderável, do vago, do indistinto que há naquelas almas.

Uma “schottisch” tocada por eles, ritma o sonho daquelas cabeças, e põe no seu pensamento não sei que promessas de felicidade que todos se transfiguram quando o pianista a toca.

Afora a modinha tão amada por todos nós, são as valsas, as polcas, que saem dos dedos de seus pianistas a expressão de arte que a Cidade Nova ama e quer.<sup>208</sup>

É interessante observar que, ainda que o piano seja o instrumento mais apreciado e o pianista uma figura merecedora de notoriedade e respeito, não é a música erudita aquela que mais agrada a população suburbana, como se pode notar pelo trecho em que se afirma que os pianistas mais apreciados são aqueles que tocam “de ouvido”, ou seja, não possuem treinamento formal e, provavelmente, não se especializaram em música erudita. Os gêneros musicais citados também confirmam essa afirmação, uma vez que se trata de gêneros dançantes, para salão.

Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, o contexto de desvalorização do músico popular urbano tocador de violão também não passa despercebido. Ao descrever o ambiente do jornal em que trabalhava Isaías, o narrador chega à figura do charadista, homem que era sempre convidado a festas – e gabava-se disso –, mas nunca como um convidado de mesma importância que os outros, e sim na posição rebaixada de cantador de modinhas:

A verdade, porém, é que lá figurava como um músico de banda, um cantador de modinhas ou um pelotiqueiro que lá fossem para distrair as moças, sem ficar no mesmo pé de igualdade que os outros convidados. Mesmo assim, a sua vaidade de poeta doméstico ficava satisfeita.<sup>209</sup>

Como foi possível verificar pela discussão do Capítulo 2, Lima Barreto deixava muito de si em seus romances, utilizando-os para tentar realizar mudanças no pensamento e na atitude da população do país. É possível concluir, então, que, se em

---

<sup>208</sup> BARRETO, L. *Numa e a nínfa*, p. 30.

<sup>209</sup> BARRETO, L. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, p. 61.

seus romances o músico popular urbano era descrito de maneira negativa, o autor também os considerava dessa forma. Antes de prosseguir a discussão do tema nos dois romances do escritor que mais se dedicam a ele, *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Clara dos Anjos*, vale citar a colocação pessoal do autor acerca do tema.

Fora da ficção, sem que se possa argumentar que o texto de ficção não representa necessariamente o ponto de vista de seu autor acerca de um determinado assunto (ainda que, como visto, no caso de Lima Barreto, isso seja um argumento de difícil sustentação), o escritor também fez considerações relacionadas à questão da música popular urbana. No artigo “Bailes e divertimentos suburbanos”, publicado em *Marginália*, ao fazer considerações sobre as festas e as danças que delas tomavam conta, tais como o maxixe, o tango, o *foxtrot* e o *ragtime*, o escritor não perdoa:

O meu estimado Mendonça atribui o “andaço” dessas danças desavergonhadas ao futebol. O Sr. Antônio Leão Veloso achou isso exagerado. Pode haver exagero — não ponho em dúvida tal coisa — mas o tal de futebol pôs tanta grosseria no ambiente, tanto desdém pelas coisas de gosto, e reveladoras de cultura, tanta brutalidade de maneiras, de frases e de gestos, que é bem possível não ser ele isento de culpa no recrudescimento geral, no Rio de Janeiro, dessas danças luxuriosas que os hipócritas estadunidenses foram buscar entre os negros e os apaches. Convém notar que, entre esses retardados exemplares da nossa humanidade, quando em estado selvagem, semelhantes danças não têm a significação luxuriosa e lasciva que se julga. Fazem parte dos rituais dos seus Deuses, e com elas invocam a sua proteção nas vésperas de guerras e em outras ocasiões solenes.

Passando para os pés dos civilizados, elas são deturpadas, acentuadas na direção de um apelo claro à atividade sexual, perdem o que significavam primitivamente e se tornam intencionalmente lascivas, provocantes e imorais.

Isto, porém, não nos interessa, porque não interessa tanto ao subúrbio como ao “set” carioca, que dançam “one-step” e o tango argentino, e nessas bárbaras danças se nivelam. O subúrbio civiliza-se, diria o saudoso Figueiredo Pimentel, que era também suburbano; mas de que forma, santo Deus?<sup>210</sup>

Sua antipatia pelo futebol, já mencionada no Capítulo 2, fica clara não só por este trecho, mas também por menções feitas em seus romances, nos quais, inclusive, predomina o uso da grafia da palavra em língua inglesa como forma de distanciamento do esporte, importado da Inglaterra. Sua relação com a música, entretanto, é um pouco mais complexa. Embora, como visto pelo trecho, tendesse a reprovar categoricamente

---

<sup>210</sup> BARRETO, L. Bailes e divertimentos suburbanos, p. 21.

os ritmos urbanos, o escritor conseguia, em alguns casos, reconhecer certo valor na produção de alguns de nossos músicos. Exemplo disso é o elogio feito no mesmo artigo ao modinheiro Catulo da Paixão Cearense.

O violão e a modinha que Catulo, com sua tenacidade, com o seu talento e a sua obediência cega a um grande ideal, dignificou e tornou capaz da atenção dos intelectuais, vão sendo mais prezados e já se fazem encantos dos saraus burgueses em que, pelas causas apontadas, as danças minguem. É pena que para um Catulo, artista honesto, sob todos os pontos de vista, haja uma dezena de Casanovas disponíveis, que, maus de natureza e sem talento algum, se servem da arte reabilitada pelo autor de Sertanejo, a fim de, por intermédio de horríveis cantarolas, levarem a desgraça a lares pobres e perder moças ingênuas e inexperientes. Há por lá monstros desses que contam tais proezas às dezenas. É o caso de imitar o outro e escrever: O Código Penal e a inutilidade das leis.<sup>211</sup>

Nota-se, entretanto, que, apesar de reconhecer certo valor na figura de Catulo, o autor não reconhece que a postura do músico reflete a da maioria. Em sua perspectiva, para cada bom artista, havia dez interesseiros, conquistadores e até criminosos (como bem será ilustrado pela figura de Cassi Jones, de *Clara dos Anjos*). Para ele, portanto, os músicos populares, de uma forma geral, não eram dignos de respeito, muito menos de admiração.

Para Lima Barreto, o motivo pelo qual danças como essas ganhavam cada vez mais adeptos era o fato de que a vida cada vez mais difícil fazia com que fosse também cada vez mais árduo para os suburbanos o gozo de qualquer divertimento. Sendo assim, deixava-se a sutileza de lado e inebriava-se todo o subúrbio naquele ritmo lascivo, esnobe e desprovido de inocência e qualidade artística. A dança seria, nessa perspectiva, uma forma de escapismo da realidade cada vez mais dura: “Para as dificuldades materiais de sua precária existência, criou esse seu paraíso artificial, em cujas delícias transitórias mergulha, inebria-se minutos, para esperar, durante horas, dias e meses, um aumentozinho de vencimentos.”<sup>212</sup>

Lima Barreto, portanto, considerava esses novos ritmos muito mais uma válvula de escape das tensões do povo oprimido do que uma forma de arte. Não é de se surpreender que, em outro artigo também publicado em *Marginália*, o escritor tenha

---

<sup>211</sup> BARRETO, L. Bailes e divertimentos suburbanos, p. 22-23.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 23.

afirmado que a música no Brasil estava estagnada, que nada de inovador estava sendo feito na área.

A música, entre nós, é a única arte em que raramente aparece uma tentativa de criação. Entregue, como está, a moças, melhor, a mulheres, que em geral nunca em arte foram criadoras – estudam unicamente para o professorado – a arte musical, na nossa cidade, não dá nenhuma demonstração superior da nossa emoção, dos anseios e sonhos peculiares a nós. Limita-se a repetir, trilhando os caminhos batidos. Não há invento nem novidade.<sup>213</sup>

Tal afirmação foi feita no ano de 1918, no contexto da gênese do samba, da produção de choros, da aparição de novos ritmos que viriam a definir o cenário cultural do Brasil, visto posteriormente como um dos países em que a criatividade, a diversidade, a profusão de talentos musicais eram mais fortes. Entretanto, ao falar de música, o autor limita-se à produção musical erudita, ao que era aprendido e ensinado pelas moças do Instituto de Música. Ainda que falasse da música popular urbana como fenômeno social, não considerava de grande valia tecer considerações sobre a produção em si, seu caráter e sua técnica. A música aqui é uma só: a erudita, tocada em pianos e violinos.

Embora não considerasse a música popular urbana como uma arte de primeira linha, como visto, Lima Barreto, grande observador dos fenômenos sociais, dedicou um espaço relativamente amplo de sua obra ao tema, principalmente se comparado a outros escritores de seu tempo. Como fenômeno social, a música popular urbana parece em muito interessá-lo, tendo sido, como já afirmado, mencionada em muitos de seus escritos. Dois romances, entretanto, ganham destaque neste quesito, tendo o autor, neles, dedicado um espaço ainda maior para a questão. São eles *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Clara dos Anjos*. Em ambos, personagens de grande importância exercem o ofício da música popular. No primeiro, trata-se de Ricardo Coração dos Outros, um dos poucos amigos com quem contava o Major Quaresma; e, no segundo, tem-se Cassi Jones, o grande vilão da história da mulata Clara dos Anjos. Antes de proceder à discussão a respeito da maneira como a música popular urbana é trabalhada nestes romances, far-se-á uma breve apresentação dos mesmos.

---

<sup>213</sup> BARRETO, L. O anel dos musicistas, p. 9.

## 1. Breve apresentação dos romances

*Triste fim de Policarpo Quaresma*, como afirma Idilva Germano, “pode ser entendido como um discurso metafórico da construção imaginária do Brasil e de sua gente”.<sup>214</sup> Esta afirmação está em consonância com a ideia de uma literatura que funciona como um discurso alternativo ao discurso da história. Sendo um discurso metafórico da construção imaginária do Brasil, o texto de Lima Barreto se apresenta como uma visão diferenciada da construção da nação.

O romance narra a vida de Policarpo Quaresma, um homem ingênuo e extremamente nacionalista que por meio da leitura de livros de sua “brasiliana convencional” acredita que sua pátria só tem maravilhas a oferecer, e que, se a valorização do que é genuinamente nosso for feita, o Brasil se tornará o melhor país do mundo, noção esta “totalmente desapegada de um exame ou reflexão sobre os fatos concretos da sociedade brasileira”.<sup>215</sup> Quaresma busca dar o exemplo e, ao longo do livro, não mede esforços para mostrar seu apreço pela cultura brasileira: faz pesquisas a respeito da tradição folclórica do país e, acreditando que um dos males do país está na língua emprestada dos portugueses, escreve uma petição para que o português deixe de ser a língua oficial do país e que seja substituído pelo tupi-guarani; repetindo uma crença secular de que as terras do Brasil são as melhores e mais férteis, ele se muda para o interior e resolve plantar e mostrar o potencial agrícola do país; pensando que estaria zelando pela nação, une-se ao exército de Floriano Peixoto para lutar contra os insurgentes na Revolta da Armada e se decepciona pela última vez.

Todo esse esforço do protagonista é em vão. Nenhuma de suas aspirações se concretiza, culminando toda a sua vontade e ingenuidade em seu triste fim. E esta já é uma prova de que este texto literário funciona como ruína alegórica. O protagonista de Barreto é um perdedor. O livro conta a história de um personagem que foi atropelado pela crueldade dos fatos e cujas ilusões vão sendo, uma a uma, dilaceradas pela dureza do mundo.

Já em 1904, antes, portanto, da escrita de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto escreveu um primeiro resumo do que viria a ser a trama de *Clara dos*

---

<sup>214</sup> GERMANO, I. M. P. *Triste Brasil de Policarpo Quaresma*, p. 19.

<sup>215</sup> SANTIAGO, S. *Uma ferroada no peito do pé*, p. 168.

*Anjos*. Nesta ocasião, porém, tratava-se de um projeto infinitamente mais ambicioso do que o que acabou por realizar de fato. Nessa primeira versão, Clara representaria apenas a primeira de uma sequência de gerações de mulheres de cor cujo destino trágico não poderiam modificar.

Este enredo não foi cumprido dessa maneira à época de sua concepção, mas o projeto não ficou esquecido. Em 1920, um conto homônimo foi publicado pelo escritor na coletânea *Histórias e sonhos*, e já ali constava o esqueleto do que viria a se transformar em romance dois anos mais tarde. No conto, Clara é seduzida por um modinheiro de nome Júlio Costa, um sujeito maldoso, vagabundo e mulherengo que tinha por “esporte” seduzir moças ingênuas e criar galos de briga. Este é o caso também de Cassi Jones, denominação do algoz de Clara no romance. Júlio, entretanto, era um tipo um pouco menos perverso, odiado e exagerado que Cassi, o que faz com que a sedução de Clara no conto seja vista por estudiosos como Lúcia Miguel Pereira<sup>216</sup> como mais verossímil do que o processo narrado no romance. Neste, assim que consegue ter com Clara o que deseja, a relação sexual, Cassi cuida de fugir, deixando a moça grávida e desamparada. No conto, o procedimento é o mesmo, mas o abandono não acontece de maneira tão brusca, tendo Júlio passado mais tempo com a moça e em sua casa antes de desaparecer.

De qualquer maneira, a trajetória definitiva da personagem, em ambos os textos seduzida por um mau-caráter e abandonada à própria sorte com um filho no ventre, é a segunda, na qual o vilão é mais caricato, porém mais interessante aos objetivos do autor. Se Cassi tem um caráter demasiado forte, representando um tipo bastante único, como será melhor discutido mais à frente, Clara não é construída da mesma maneira. Esta personagem não tem personalidade forte, não se impõe ao longo da narrativa, a não ser em seu trágico fim, quando percebe sua impotência diante da sociedade. Isso não se dá por descuido do autor, e sim por uma escolha deste, que projeta em Clara os dramas de toda uma classe, triplamente representante das minorias: mulheres, negras (ou miscigenadas), e pobres. “O que [Lima Barreto] tinha em mira não era o pequeno drama pessoal de Clara, mas o drama de muitas gerações de mulheres de seu meio e cor – o possessivo aplicando-se aqui tanto à personagem como ao romancista.”<sup>217</sup> Ainda que

---

<sup>216</sup> PEREIRA, L. M. Introdução, p. 33.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 28.

não tenha estendido a história a outras gerações e outras personagens, como previa seu projeto inicial, Lima Barreto não deixou de demonstrar, por meio da construção de sua personagem, de argumentos distribuídos ao longo de toda a narrativa e do uso da 1ª pessoa do plural na frase final do romance (“Nós não somos nada nesta vida”)<sup>218</sup> – em detrimento da 1ª pessoa do singular utilizada na versão do conto –, que se tratava da história de um povo, de algo recorrente na sociedade brasileira, e não apenas de um acontecimento isolado. Ainda que similares, portanto, conto e romance diferem na abrangência.

A breve história de Clara apresentada no conto não é expressivamente ampliada no romance. É justamente o que lhe é acrescido, porém, que faz a sua importância, torna-o profundamente inovado e o transforma em precioso documento, não apenas no repertório de nossa literatura, mas como trabalho de “etnógrafo amador”, epíteto já atribuído a Lima.<sup>219</sup>

Em consonância com a postura que demonstrou em seus artigos concernentes à questão do feminismo, sobre os quais falou-se no Capítulo 2, *Clara dos Anjos* é fruto da preocupação de Lima Barreto com a integridade física das mulheres, em especial as pobres e de cor, que contavam com menos armas para se defender. Diferentemente de todos os seus outros romances, dedicados a outros intelectuais, este é dedicado a sua mãe, uma mulata descendente de escravos. Possivelmente, o escritor via um pouco de sua mãe, de sua avó e de sua irmã nessas moças que descreveu. Em razão desse texto em defesa da tripla minoria representada pela protagonista e do fato de que, se se considerava que Lima Barreto escrevia mal, neste caso a escrita era ainda “pior”, já que não houve tempo para revisões (o escritor viria a falecer antes que pudesse pensar na publicação em livro do texto), *Clara dos Anjos* foi alvo de grande preconceito. Isso é explicado por Beatriz Resende:

De toda a vasta obra de Lima Barreto, *Clara dos Anjos* parece ser a que mais equívocos provocou. Mais ainda, a que mais fortemente fez surgir preconceitos, alguns ocultos sob a força da inteligência de críticos que, no entanto, não podiam fugir completamente às ideias de seu tempo em relação não apenas ao tema da raça, mas também ao comportamento que se esperava das mulheres e, no que diz respeito ao fazer literário, ao formato em que o romance vem a

---

<sup>218</sup> BARRETO, L. *Clara dos Anjos*, p. 294.

<sup>219</sup> RESENDE, B. Em defesa de *Clara dos Anjos*, p. 15.

público, o folhetim. Uma leitura do romance, hoje, não pode deixar de enfrentar cada um desses preconceitos.<sup>220</sup>

## 2. A modinha e o subúrbio

Embora tenha discutido em seus artigos diferentes gêneros musicais que tomavam conta do cenário cultural carioca, em sua ficção Lima Barreto deteve-se, principalmente, em um gênero: a modinha. Essa preferência se deu talvez por agradar mais a seu gosto pessoal, como nota Beatriz Resende ou como se pode ver em sua referência a Catulo da Paixão Cearense em artigo já citado, ou talvez por ser este um gênero mais antigo, estabelecido e compreendido que o maxixe, o samba, o lundu (ainda muito indefinidos) e os ritmos vindos dos Estados Unidos.

Em ambos os romances de que se trata este texto, a menção à música popular aparece já nas primeiras linhas. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o primeiro capítulo, intitulado “Lição de violão”, narra o encontro de Policarpo Quaresma com Ricardo Coração dos Outros, modinheiro de considerável notoriedade nos subúrbios que iria ensinar ao protagonista as técnicas do violão. O major Quaresma, nacionalista e estudioso da cultura brasileira, havia iniciado, não havia muito tempo, um curso com Ricardo, a fim de aprender a tocar o instrumento que pedia a modinha, “a mais genuína expressão da poesia nacional”.<sup>221</sup>

Dessa opinião, todavia, não compartilhavam seus vizinhos e familiares. Assim que se iniciaram as lições de violão, diminuiu o prestígio do major perante seus conhecidos. “À vista de tão escandaloso fato, a consideração e o respeito que o Major Policarpo Quaresma merecia nos arredores de sua casa diminuía um pouco. Estava perdido, maluco, diziam.”<sup>222</sup>

A reputação da modinha e principalmente do violão nos subúrbios é representada de forma ambígua. Se, em muitos momentos, eram vistos como símbolo de malandragem, de baixeza, de “pouca vergonha” (ao realizar uma festa em comemoração ao noivado de sua filha, no início da trama, o general Albernaz decidiu por não convidar Ricardo temendo “a opinião pública sobre a presença dele em festa séria”<sup>223</sup>), em

---

<sup>220</sup> RESENDE, B. Em defesa de *Clara dos Anjos*, p. 11.

<sup>221</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 12.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 45.

outros, era bastante apreciada. Ainda que em ambos os livros o autor tenha feito a escolha dos suburbanos como personagens, em *Triste fim...*, esses suburbanos parecem ser um pouco mais abastados do que os de *Clara dos Anjos*. Mesmo assim, em *Triste fim...*, no casamento de Quinota, filha do general Albernaz, os mesmos personagens que desdenharam o estudo do violão por parte de Quaresma ficam encantados com a música de Ricardo:

“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 saíam das órbitas. Emendou: “Espero que nenhum ruído se ouça, porque senão a inspiração se evola. É o violão instrumento muito... mui... to ‘dê-licá-do’. Bem.”

A atenção era geral. Deu começo. Principiou brando, gemebundo, macio e longo, como 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, Genélcio 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.<sup>224</sup>

Em *Clara dos Anjos*, a relação dos personagens com a modinha e o violão é menos conflitante. Por serem mais simples, mais pobres e “menos educados” que os colegas de Quaresma, o gosto pela modinha era mais generalizado e menos questionado. No entanto, Joaquim dos Anjos, homem rústico, porém interessado por música (chegou, inclusive a compor e vender algumas canções), embora tenha se preocupado em ensinar à filha noções de música, nunca considerou interessante ensiná-la a tocar violão. Queria que aprendesse piano, mas não poderia pagar. Era melhor então que não tocasse nenhum instrumento, já que “o violão era desmoralizado e desmoralizava”.<sup>225</sup> Ainda que fosse um profundo admirador de modinhas, tradicionalmente tocadas ao violão, este não era visto como um instrumento digno de sua filha.

Na voz do narrador, nota-se um tom de desqualificação desse gênero musical e do instrumento utilizado para executá-lo. Ao falar da música, o narrador utiliza termos

<sup>224</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 116.

<sup>225</sup> BARRETO, L. *Clara dos Anjos*, p. 217.

como “artinha” e “trivial”; ao utilizar o termo “arte” para se referir à música popular, o coloca entre aspas; e associa a produção e admiração da música popular a pessoas de extrema simplicidade, como era o caso de Clara e sua família, ou de extrema ignorância, como era o caso de Cassi Jones, que, de acordo com o narrador, era incapaz de “aplicar-se a alguma coisa que demandasse o menor esforço intelectual”.<sup>226</sup> Produzir e reproduzir música popular e tocar violão são aqui descritas como atividades que não demandavam o menor talento, inteligência, habilidade ou dedicação.

### 3. A “natureza” libidinosa do violão e da modinha

As associações entre música popular (modinha e outros gêneros), violão e sexualidade são recorrentes em ambos os romances. No trecho aqui reproduzido de artigo escrito sobre as danças que faziam sucesso em seu tempo, Lima Barreto declara que se trata da “danças luxuriosas”, “acentuadas na direção de um apelo claro à atividade sexual”, “intencionalmente lascivas, provocantes e imorais”. Aqui, não se está falando dessas danças, e sim da modinha, gênero mais romântico e menos dançante. Mesmo assim, a conotação sexual parece permanecer, tanto pelos termos utilizados para descrever o violão e a música de Ricardo Coração dos Outros em *Triste fim...*, quanto para justificar toda a trama de *Clara dos Anjos*.

Associado à luxúria até mesmo por seu formato, que lembra as formas do corpo feminino, já nas primeiras páginas do primeiro romance aqui trabalhado o instrumento recebe essa conotação. Exemplo disso é o uso da palavra “impudico” para caracterizá-lo. Em seguida, essa associação é reforçada:

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.<sup>227</sup>

Mais à frente, o próprio Ricardo Coração dos Outros reitera essa característica do instrumento: “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...”<sup>228</sup> A conotação sexual que se dava ao

<sup>226</sup> BARRETO, L. *Clara dos Anjos*, p. 253.

<sup>227</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 10.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 21.

instrumento fica aqui bastante clara. Se o próprio violonista encara seu instrumento dessa maneira, pode-se concluir que esta é, então, uma opinião generalizada na sociedade carioca da época, não sendo de se espantar, portanto, que causasse tanta preocupação nos mais conservadores. Da parte do narrador, ao descrever a maneira como Ricardo realizou o “concerto”, mantém-se a associação:

Mal foi aceso o gás, o mestre do violão empunhou o instrumento, apertou as cravelhas, correu a escala, abaixando-se sobre ele como se o quisesse beijar.

[...]

Diante do violão, Ricardo ficava loquaz, cheio de sentenças, todo ele fremindo de paixão pelo instrumento desprezado.<sup>229</sup>

Como foi visto no capítulo anterior, o gênero musical da modinha acabou por ter exatamente a função de tratar da relação entre homens e mulheres, os quais, ao longo do século XVIII, foram ficando mais próximos, e, por isso, tiveram a forma como acontecia sua união drasticamente modificada. Por esta razão, a modinha foi em grande medida censurada pelos moralistas, que acreditavam que o gênero era uma afronta à moral e aos bons costumes. Viu-se também que Policarpo Quaresma afirma ser o violão o instrumento ideal para que se toquem modinhas. Sendo assim, pela fortíssima associação deste instrumento com o referido estilo musical, agrava-se ainda mais este aspecto libidinoso e imoral ao qual era ligado o violão. Numa sociedade complexada, que sonhava com o reconhecimento externo de sua importância, o moralismo tinha um lugar de domínio, não sendo interessante para estas pessoas que fossem vistas como seres carnais cuja limitação intelectual não permitia que o instinto sexual fosse domado. Assim, era quase uma exigência que canções como as de Ricardo e a prática do violão fossem socialmente condenadas.

Em *Clara dos Anjos*, essa associação do violão e da modinha à sexualidade se faz ainda mais presente, funcionando como o fio condutor de toda a trama. Cassi Jones, modinheiro, era guiado por seu instinto sexual. Agia única e simplesmente em função deste instinto e utilizava seu conhecimento de violão apenas para esse propósito. Clara, por sua vez, é seduzida exatamente por essa habilidade do rapaz, que não era bonito, nem inteligente, nem simpático, mas tocava modinhas inebriantes que faziam com que a moça perdesse seu senso de realidade.

---

<sup>229</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 21.

Clara, que sempre a modinha a transfigurava, levando-a a regiões de perpétua felicidade, de amor, de satisfação, de alegria, a ponto de quase ela suspender, quando as ouvia, a vida de relação, ficar num êxtase místico, absorvida totalmente nas palavras sonoras da trova, impressionou-se profundamente com aquele jogo de olhar, com que Cassi comentava os versos da modinha. Ele sofria, por força, senão não punha tanta expressão de mágoa, quando cantava - pensava ela.

Tão embevecida estava, tão longe pairava o seu pensamento que, quando Cassi acabou, se esqueceu de aplaudir o troveiro que, para o seu rudimentar gosto, lhe tinha proporcionado tão forte prazer artístico.<sup>230</sup>

Não apenas o êxtase inocente de Clara é associado à modinha. Assim como em *Triste fim...*, aqui também a forte conotação sexual se faz presente. Como visto anteriormente, Joaquim dos Anjos, mesmo admirando o violão, não aceitava que Clara aprendesse a tocá-lo, uma vez que o instrumento “era desmoralizado e desmoralizava”, e Cassi Jones, “o menestrel suburbano da modinha lânguida e acompanhamento luxurioso de olhares revirados”,<sup>231</sup> ao empunhar este instrumento, não apenas levava as moças aos sonhos, a esse êxtase pueril sentido por Clara, mas conseguia fazer com que elas passassem a sentir forte atração física por ele:

Era bem misterioso esse seu violão; era bem um elixir ou talismã de amor. Fosse ele ou fosse o violão, fossem ambos conjuntamente, o certo é que, no seu ativo, o Senhor Cassi Jones, de tão pouca idade, relativamente, contava perto de dez defloramentos e a sedução de muito maior número de senhoras casadas.

A modinha, com suas letras costumeiramente piegas e baseadas num romantismo afastado da realidade, é descrita no romance como detentora de um enorme poder de sedução, capaz de proporcionar às moças, especialmente as pobres como Clara, uma visão distorcida das relações amorosas. Clara é, aqui, uma espécie de Emma Bovary da música popular. Da mesma forma que Emma sonhava com um mundo muito diferente do dela a partir da leitura dos romances românticos, Clara, ao ouvir as “lânguidas” modinhas, sonhava viver num mundo de romance, em que o amor era maior que todo o resto.

Acresce, ainda, que era geral em sua casa o gosto de modinhas. Sua mãe gostava, seu pai e seu padrinho também. Quase sempre havia sessões de

---

<sup>230</sup> BARRETO, L. *Clara dos Anjos*, p. 136-137.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 193.

modinhas e violão na sua residência. Esse gosto é contagioso e encontrava, no estado sentimental e moral de Clara, terreno propício para propagar-se. As modinhas falam muito de amor, algumas delas são lúbricas até; e ela, aos poucos, foi organizando uma teoria do amor, com os descantes do pai e de seus amigos. O amor tudo pode, para ele não há obstáculos de raça, de fortuna, de condição; ele vence, com ou sem pretor, zomba da Igreja e da Fortuna, e o estado amoroso é a maior delícia da nossa existência, que se deve procurar gozá-lo e sofrê-lo, seja como for. O martírio até dá-lhe mais requinte...

As emolientes modinhas e as suas adequadas reações mentais ao áspero proceder da mãe tiraram-lhe muito da firmeza de caráter e de vontade que podia ter, tornando-a uma alma amolecida, capaz de render-se às lábias de um qualquer perverso, mais ou menos ousado, farsante e ignorante, que tivesse a animá-lo o conceito que os bordelengos fazem das raparigas de sua cor.<sup>232</sup>

O uso da palavra “contagioso” aqui é sintomático. Afinal, denota uma carga negativa ao gosto por esse gênero musical, associando-o a uma doença.

Por essas passagens é possível notar, portanto, que muito do preconceito sofrido pelo violão e as canções com ele tocadas parte dessa conotação sexual que lhes dava a sociedade. Numa sociedade falsamente moralista que, para tentar aproximar-se do padrão europeu, buscava inibir os impulsos sexuais da população (especialmente a população mais pobre e de cor, para fins da eugenia), nada que pudesse ser associado a atividades imorais seria visto com bons olhos.

#### **4. Ricardo**

Como visto na seção sobre a música e a sociedade suburbana, já nas primeiras linhas do romance fica evidente a forma como os personagens, cidadãos brasileiros comuns, enxergam a atividade de Ricardo Coração dos Outros. Assim que o protagonista aparece em sua companhia, é dada a voz a uma variedade de personagens que expressam seu horror ao fato de que pessoa tão respeitável como Quaresma nada tinha que estar fazendo com um violão por aí. Primeiramente, é dado destaque ao pensamento da vizinhança no geral: “Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria? (...) Mas que coisa! Um homem tão sério metido nessas malandragens!”<sup>233</sup> Em seguida, é a vez de Adelaide, irmã de Policarpo, repudiá-lo: “Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de

---

<sup>232</sup> BARRETO, L. *Clara dos Anjos*, p. 148-149.

<sup>233</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 10.

idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio – não é bonito!”<sup>234</sup>

Embora seja mostrado o preconceito com que era visto o músico popular, Lima Barreto não mostra Ricardo como uma vítima; pelo contrário, o músico também é descrito de forma bastante irônica e crítica. Por meio da apresentação do personagem feita pelo narrador, é demonstrado o caráter extremamente vaidoso do violonista. Não obstante a descrição ser feita pelo narrador, é possível que se compreenda que, na verdade, a descrição ali presente facilmente poderia ter sido feita pelo próprio Ricardo:

Acabava de entrar em casa do major Quaresma o Sr. 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 rabeça em festas de duques; mas, aos poucos, com o tempo, foi tomando toda a extensão dos subúrbios, crescendo, solidificando-se, até ser considerado como coisa 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 (...) Esse doutor tinha uma grande reputação nos subúrbios, não como médico, pois que nem óleo de rícino receitava, mas como entendido em legislação telegráfica, por ser chefe da seção da Secretaria de Telégrafos.<sup>235</sup>

A ironia nem sempre sutil de Barreto encontra-se presente em várias partes do trecho dado. No que concerne a Ricardo, a descrição já começa em tom sarcástico, quando o chama “célebre” o narrador. Na verdade, como se verá mais adiante, Ricardo é sim reconhecido por um razoável número de pessoas, mas passa longe de ser célebre – prova disso é o episódio no qual o músico é convocado para servir ao Exército, onde nem mesmo lhe é permitido tocar seu violão, como será visto mais adiante. No mesmo trecho, percebe-se uma outra crítica em que a sutileza de Barreto passa de pouca a nenhuma, quando afirma que Ricardo participava de “saraus”, entre aspas, nos bairros do subúrbio. O emprego das aspas demonstra a forte rejeição de Barreto às classes médias do subúrbio, as quais eram, para ele – como se pode perceber ao longo de todo o

---

<sup>234</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 11.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 17. Grifos meus.

livro a forte crítica à mediocridade intelectual de representantes dessa classe social –, desprovidas de cultura, e cujos valores se encontravam distorcidos. Tentavam fazer saraus, mas só conseguiam fazer “saraus”. A comparação a Paganini é outra demonstração do sarcasmo com que o narrador faz a descrição de Ricardo. Paganini, músico internacionalmente conhecido, não poderia ser comparado a Ricardo, músico do subúrbio do Rio de Janeiro.

A ironia do trecho não se resume à descrição de Ricardo. O *doutor* Bulhões, doutor que não é doutor, é também alvo da crítica ferrenha de Barreto, sendo este o primeiro de muitos trechos em que se perceberá a censura à supervalorização do doutorado, título que o autor não conseguiu conquistar. Como afirma Germano, “a formatura tinha o efeito de divinizar o homem, tal era a magnitude do respeito coletivo pela insígnia”.<sup>236</sup> Isto é ilustrado por outro dos vários trechos em que o autor faz crítica à referida supervalorização:

Nos intervalos da conversa, todos eles olhavam o novel dentista como se fosse um ente sobrenatural. Para aquela gente toda, Cavalcânti não era mais um simples homem, era homem e mais alguma coisa sagrada e de essência superior; e não juntavam à imagem que tinham dele atualmente, as coisas que por ventura ele pudesse saber ou tivesse aprendido. Isso não entrava nela de modo algum; e aquele tipo, para alguns, continuava a ser vulgar, comum, na aparência, mas a sua substância tinha mudado, era outra diferente da deles e fora ungido de não sei que coisa vagamente fora da natureza terrestre, quase divina.<sup>237</sup>

Juntamente ao culto ao doutorado, vinha o culto às mostras de erudição (geralmente vinda dos próprios doutores), na maior parte das vezes vazias de real sentido e importância, que em muito impressionavam os mais ignorantes. Como afirma Germano, “fazia parte do projeto de ascensão social uma passagem pela literatura, desde que sua linguagem fosse a mais arcaica, rebuscada e obscura possível”.<sup>238</sup> Com sua constante ironia, Lima Barreto traz variadas situações em que esse culto a um eruditismo sem base real, um eruditismo de fachada, está presente em meio às “altas” sociedades suburbanas do Rio de Janeiro, principal classe retratada pelo escritor. Um exemplo é o caso de Genelício, um dos candidatos a genro do general Albernaz, um

---

<sup>236</sup> GERMANO, I. M. P. *Triste Brasil de Policarpo Quaresma*, p. 56.

<sup>237</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 47.

<sup>238</sup> GERMANO, I. M. P. *Triste Brasil de Policarpo Quaresma*, p. 55.

bajulador empregado do Tesouro que buscava (e conseguiu, em certa medida) sua ascensão social por meio da escrita pomposa, mas vazia.

Outra personagem alvo da censura de Lima Barreto, em grau ainda mais elevado, é o marido de Olga, o Dr. Armando Borges. Armando era um médico medíocre, cujo conhecimento da medicina se limitava ao nome de alguns remédios os quais receitava a todos que apareciam em seu consultório, independentemente da mazela com que se encontravam. Na verdade, seu objetivo não era ser um grande médico, e sim obter o prestígio de um cargo oficial. Como temia os concursos, buscava atingir seu objetivo por meio de publicações as quais serviam muito mais para impressionar o público e mostrar que era um homem de talento, trabalhador, que para de fato acrescentar algo ao conhecimento científico.

A falsa “erudição” de pessoas como Genelício e Armando, e a admiração que esta erudição suscitava, fazia com que a desvalorização do papel de um homem como Ricardo na sociedade fosse ainda mais forte. Pessoas que davam tamanha importância à pompa dos feitos dos doutores; ao estilo de escrita “clássica” de Armando, a qual dificilmente se compreendia e, por isso mesmo, era encarada como obra de uma mente superior; aos calhamaços de Genelício, que só podiam ser obra de alguém diferenciado, inteligente; não podiam assumir um gosto pela música de Ricardo, brasileira, modesta, de letras simples e compreensíveis. Em meio a “uma intelectualidade europeizada e desdenhosa de suas raízes”, que “alimentava a imagem de uma população inferior, que, por sua vez, reforçava a sua baixa autoestima dispondo tais espécies de eruditos acima dos homens comuns”,<sup>239</sup> a música popular e legitimamente brasileira como aquela produzida por Ricardo perde espaço e prestígio. Embora, na maior parte dos trechos do romance, esta questão seja mais voltada para a literatura, pode-se fazer um paralelo com a posição do músico popular naquele momento da história do país.

### **5.1. O preconceito racial e o preconceito cultural**

Em certo momento da trama, surge outra figura de músico popular. Diferentemente de Ricardo, Eduardo das Neves era negro e começava a despontar no

---

<sup>239</sup> GERMANO, I. M. P. Triste Brasil de Policarpo Quaresma, p. 58.

cenário musical da cidade. Consequentemente, causava preocupação e certa inveja em Coração dos Outros.

De resto, ele 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, já citado ao lado do seu.

Aborrecia-se com o rival, por dois fatos: primeiro: pelo sujeito ser preto; e segundo: por causa de 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 iria 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 tolice!

E Ricardo levava a pensar nesse rival inesperado que se punha assim diante dele como um obstáculo imprevisto na subida maravilhosa para sua glória. Precisava afastá-lo, esmagá-lo, mostrar a sua superioridade indiscutível; mas como?<sup>240</sup>

Ricardo, como se pode notar pelo trecho, ainda que fosse bastante egocêntrico e acreditasse que era de fato um célebre artista, reconhecia o desprestígio de seu instrumento e preocupava-se com isso.

A preocupação de Ricardo tem fundamento: se o violão já era mal visto pelas classes sociais um pouco mais abastadas, associado aos negros então, o pouco apelo que tinha ao público se tornaria menor ainda. Trata-se aqui de um período em que tudo o que era associado ao negro era não só desvalorizado, mas às vezes até proibido, como é o caso da capoeira, por exemplo, prática considerada crime até a década de 1930, quando há uma mudança na relação do poder com a cultura afrodescendente e “passa a ser vista como uma ‘herança da mestiçagem no conflito das raças’ e, portanto, como um produto ‘nacional’”.<sup>241</sup> Essa preocupação, entretanto, não parece ser pautada em uma preocupação desinteressada, baseada exclusivamente em seu amor pela música e sua vontade de elevar essa forma de arte. Quando da visita do músico ao Sossego, registra-se que este “recebia todas as honras, *todos os favores*, por parte de todos os partidos” e

---

<sup>240</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 82.

<sup>241</sup> SCHWARCS, L. K. M. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra.

considerava que viver na roça era vantajoso, pois “pode-se subir”.<sup>242</sup> A referência a uma possível ascensão não se dá, entretanto, em razão de uma necessidade de crescimento em sua própria profissão de músico, como se poderia supor, e sim na política, ainda que Ricardo não defendesse nenhuma ideologia e fosse, inclusive, bastante alienado, como se poderá constatar mais à frente:

Olhe, major: eu gosto muito do violão, mesmo dedico a minha vida ao seu levantamento moral e intelectual, entretanto, se amanhã o presidente dissesse: “Seu Ricardo, você vai ser deputado”, o senhor pensa que eu não aceitava, sabendo perfeitamente que não podia mais desferir os treinos do instrumento? Ora se não! Não se deve perder vaza, major.<sup>243</sup>

O próprio Ricardo, inclusive, mostrava-se bastante resistente a formas de música popular diferentes da que produzia. Isto é, o próprio músico popular que sofria com o comum preconceito da sociedade em relação a sua arte reproduzia esses preconceitos em se tratando de outros gêneros musicais de origem ainda mais popular que o seu. Egoísta, Ricardo sonhava com o reconhecimento de sua arte, mas não se importava em fazer o mesmo pelos outros. Se se ressentia ao ver o prestígio de seu instrumento diminuído, não pensava duas vezes antes de fazer o mesmo com outros, como se pode atestar pelo trecho a seguir.

- [...] 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 o 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.<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 122.

<sup>243</sup> *Idem*.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 39-40.

Como discutido no capítulo anterior, a virada do século XIX-XX foi um momento em que as questões raciais se tornaram um dos principais tópicos de discussão científica. Foi nesse período que ganharam força linhas de pensamento que comprovavam “cientificamente” a superioridade da raça branca em relação às outras raças. Esse foi também o período diretamente posterior à abolição da escravatura, acontecida em 1888. Se este acontecimento era recente para Barreto, que escrevia o romance em fins da primeira década do século XX, para o personagem, cuja história se passa por volta do ano de 1893 – ocasião da Revolta da Armada –, a abolição havia, literalmente, acabado de acontecer, e, por isso, ainda era para muitos, incluindo Ricardo, bastante complicado enxergar o negro como um semelhante, como alguém que tinha a capacidade de realizar as mesmas funções que um branco, os mesmos trabalhos, com a mesma competência, ou até melhor.

Pelas entrelinhas do texto, pode-se perceber que este outro músico, o negro, é descrito como alguém diferenciado, até mesmo superior a Ricardo por ter uma visão mais intelectualizada da música popular; não a mesma visão intelectualizada de Genelício ou Armando, mas uma visão de fato preocupada e inovadora da arte que produzia. Vê-se que, diferentemente do egocêntrico Ricardo, o outro músico desejava que a sua música dissesse alguma coisa além das já batidas mensagens de amor.

O músico citado no romance existiu de fato. Trata-se de Eduardo das Neves, um compositor-cantor negro e ex-palhaço de circo que com sua “mania de fazer modinha dizer alguma coisa”, acabou por criar uma nova forma de produção do gênero em fins do século XIX. Aquela modinha que só falava de amor agora vai tratar também de “acontecimentos históricos ou de interesse do momento, como os crimes famosos, escândalos da cidade etc.”<sup>245</sup>

## 5.2. Ricardo e sua referência real

Se o personagem do outro músico é praticamente retirado da realidade para figurar no romance de Barreto, Ricardo Coração dos Outros, embora fictício, tem também sua inspiração real. De acordo com Tinhorão, o músico é baseado na figura de Catulo da Paixão Cearense, lembrado até os dias de hoje por sua canção *Luar do sertão*:

---

<sup>245</sup> TINHORÃO, J. R. *A música popular no romance brasileiro*, p. 16.

... Lima Barreto tomaria por modelo do segundo personagem mais importante de seu romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, não a figura de um dos muitos boêmios cantores de modinhas populares da época, mas o megalômano e ridiculamente autointitulado “Papa dos cantores”, Catulo da Paixão Cearense. [...] Em lugar do simpático artista das camadas mais pobres do povo [Eduardo das Neves], a vocação pequeno-burguesa de Lima Barreto iria levá-lo, pois, a escolher para modelo de seu personagem exatamente o equivocado e pernóstico trovador considerado “popular” apenas pela classe média e por um grupo de intelectuais apreciadores divertidos da sua megalomania.<sup>246</sup>

Mas por que Lima Barreto teria feito esta escolha? Levando em conta o projeto literário do autor, que, como visto no Capítulo 2, visava a escrever uma literatura que trouxesse uma mensagem, que incutisse na população uma vontade de mudança, é possível supor que simpatizasse muito mais com a figura de um Eduardo das Neves do que com a de Catulo. Então por que dar tanto destaque a um personagem inspirado neste e não naquele? E por que não construí-lo então como ser detestável, como fizera com Armando, por exemplo? Ricardo Coração dos Outros, ainda que bastante egocêntrico, é personagem simpático, amigo. De acordo com Tinhorão, a razão para tal escolha é o fato de que o escritor, “tomando como base de sua história o sem-sentido das posições nacionalistas-ufanistas”<sup>247</sup> não podia pôr como amigo do sonhador Quaresma alguém cujo pensamento tivesse a objetividade e inteligência demonstradas por Eduardo das Neves. A inspiração no vaidoso Catulo, pelo contrário, era algo bastante coerente com a proposta do livro, cujo enredo pôde, assim, ser melhor amarrado.<sup>248</sup> Essa vaidade de Catulo é bastante forte também em Ricardo, podendo ser notada, por exemplo, em trecho no qual o músico se nega a cantar canções que não fossem de sua autoria:

- Oh! Não tenho nada novo, uma composição minha.

Dona Adelaide obtemperou então:

- Cante uma de outro.

- Oh! Por Deus, minha senhora! Eu só canto as minhas. O Bilac – conhecem? – quis fazer-me uma modinha, eu não aceitei; você não entende de violão, “Seu” Bilac. A questão não está em escrever uns versos certos que digam coisas bonitas; o essencial é achar-se as palavras que o violão pede e deseja. Por

---

<sup>246</sup> TINHORÃO, J. R. *A música popular no romance brasileiro*, p. 15, 17.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>248</sup> *Idem*.

exemplo: se eu dissesse, como em começo quis, n' *O Pé* uma modinha minha: “o teu pé é uma folha de trevo” – não ia com o violão. Querem ver?<sup>249</sup>

Catulo, de acordo com Tinhorão, comportava-se da mesma maneira, pois, “sempre pretensioso e autossuficiente, não apenas se negava a cantar músicas de outros autores, mas tinha teorias próprias sobre a ‘seriação das palavras dentro da frase cantada’”.<sup>250</sup>

### 5.3. O músico e o exército

Em certa altura da trama, Ricardo Coração dos Outros inicia uma nova empreitada: a publicação de seu segundo volume de canções. O músico lança-se ao trabalho e, alienado, ignora o que acontecia ao seu redor, no caso, a Revolta da Armada. Este é um acontecimento de grande importância para o desenrolar da história do major Quaresma, uma vez que a participação no Exército contra tal revolta foi o último e maior fracasso de suas empreitadas nacionalistas, e também de grande importância para a história de Ricardo. A alienação do músico fica clara no trecho a seguir:

Naquela tarde estava sentado à mesa, corrigindo um dos seus trabalhos, um dos últimos, aquele que compusera no sítio de Quaresma – “Os lábios da 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.<sup>251</sup>

De fato, Ricardo estava bastante iludido. Desinformado dos rumos tomados pelo governo de seu país, acabou sendo recrutado e obrigado a servir ao exército por uma causa que não entendia, por uma luta que não era a sua, com a qual não se importava, ou sequer conhecia. O ego de Ricardo, que acreditava que já toda a cidade o tinha na consideração devida e que já era certo que obteria o assentimento de Botafogo, bairro nobre do Rio de Janeiro, não lhe permitia compreender sua situação de classe subalterna, a qual não tem escolha diante de uma decisão governamental, a qual não tem poder de barganha e que por isso acaba por se tornar vítima das escolhas de outros. Enxergando a si mesmo como célebre músico de prestígio, Ricardo talvez se sentisse, erroneamente, intocável, inabalável pelos acontecimentos da nação.

---

<sup>249</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 22.

<sup>250</sup> TINHORÃO, J. R. *A música popular no romance brasileiro*, p. 21-22.

<sup>251</sup> BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 168.

Diferentemente dele, Felizardo, como visto, demonstra que reconhece sua posição de impotência em relação às decisões das autoridades do país e decide fugir para não ser forçado pelo governo a entrar numa guerra que não era sua. O trabalhador sabia que, por ser extremamente humilde, se não fugisse, seria obrigado a arriscar a vida. Já Ricardo, músico alienado, acaba por ser recrutado e obrigado a servir ao exército no conflito, o que mais uma vez demonstra o desprestígio com que conviviam os músicos populares da época: Ricardo e Felizardo, aos olhos do governo, eram a mesmíssima coisa.

## 5. Cassi Jones

Se Ricardo é uma representação de um músico sério, realmente entregue a sua arte, ainda que megalômano, como disse Tinhorão, Cassi Jones é uma representação dos capadócios que, de acordo com declaração de Lima Barreto reproduzida mais ao início deste capítulo, utilizavam do violão com o propósito único de abusar da ingenuidade de moças simples e inocentes.

Descrito como uma figura detestável, Cassi é uma representação do que Lima Barreto considerava caracterizar a grande maioria dos músicos populares, não se tratando, portanto, de uma categoria que em geral despertava simpatia no escritor. Diferentemente de Ricardo Coração dos Outros, que representa um dos personagens de mais baixa origem em *Triste fim...* (a maioria dos personagens daquele romance é parte de uma classe mais alta dos subúrbios), Cassi Jones representa exatamente o oposto: vem da família mais tradicional e respeitável descrita no romance. Se não era capaz de se equiparar com os elegantes homens do centro da cidade, no subúrbio, Cassi era mais bem apessoado e vinha de família de mais posses e influências que a maioria.

Isso não impediu que o personagem se transformasse num grande mau-caráter, ignorante e incapaz de amar. Além da indiscrição sexual, do esporte de desvirginar moças pobres (o que era crime previsto no Código Penal de 1890), agradavam-lhe o jogo e as brigas de galo, “o bicho mais hediondo, mais antipático, mais repugnantemente feroz que é dado a olhos humanos ver”,<sup>252</sup> assim como o era o próprio Cassi. Não bebia, o que o difere da maior parte dos personagens masculinos da obra, que acabaram desgraçados pelo vício. A má-índole de Cassi não vinha da desgraça, e

---

<sup>252</sup> BARRETO, L. *Clara dos Anjos*, p. 91.

sim de um completo desinteresse por qualquer coisa que não dissesse respeito a si mesmo.

Essas características negativas do modinheiro não se percebiam já num primeiro momento. À primeira vista, parecia um sujeito até respeitável, apesar do violão, como se pode perceber pelo seguinte trecho:

Era Cassi um rapaz de pouco menos de trinta anos, branco, sardento, insignificante, de rosto e de corpo; e, conquanto fosse conhecido como consumado “modinhoso”, além de o ser também por outras façanhas verdadeiramente ignóbeis, não tinha as melenas do virtuose do violão, nem outro qualquer traço de capadócio. Vestia-se seriamente, segundo as modas da Rua do Ouvidor; mas, pelo apuro forçado e o degagé suburbanos, as suas roupas chamavam a atenção dos outros, que teimavam em descobrir aquele aperfeiçoadíssimo “Brandão”, das margens da Central, que lhe talhava as roupas. A única pelintragem, adequada ao seu mister, que apresentava, consistia em trazer o cabelo ensopado de óleo e repartido no alto da cabeça, dividido muito exatamente ao meio - a famosa "pastinha". Não usava topete, nem bigode. O calçado era conforme a moda, mas com os aperfeiçoamentos exigidos por um elegante dos subúrbios, que encanta e seduz as damas com o seu irresistível violão.

Cassi, portanto, era bem-vestido e causava boa impressão àqueles que o encontrassem. Talvez aqui se possa notar uma crítica de Lima Barreto à superficialidade das exigências sociais de boa aparência e elegância. Como visto no Capítulo 2, o escritor era constantemente criticado por sua aparência desleixada, não condizente à de um literato. Aqui, Cassi tem aparência de homem respeitável, mas, na verdade, só merecia o desprezo.

É interessante notar, também, o trecho em que se afirma que Cassi, ainda que tocasse o violão, não tinha as melenas de um virtuose do instrumento, nem qualquer outro traço de capadócio. Conclui-se, assim, que um virtuose do violão costumava ser visto como um capadócio, um malandro trapaceiro e conquistador. Ao distanciar-se da imagem dos violonistas, Cassi distanciava-se também da imagem de malandro.

Em muitos momentos do romance, há referências à ignorância do rapaz, que escrevia cometendo erros crassos de gramática e ortografia (as cartas escritas pelo personagem foram reproduzidas no Capítulo 2) e não era capaz de qualquer esforço intelectual. Isso, como já afirmado em seção anterior, depõe contra o violão, já que, se

Cassi não possuía nenhuma habilidade intelectual, pode-se concluir que o uso do instrumento não exige qualquer inteligência ou habilidade.

Cassi era incapaz de se importar com alguém que não fosse ele mesmo, o que não significa que estivesse sempre sozinho. O rapaz tinha uma turma de “amigos” que também diz muito sobre a imagem que se queria construir do vilão. À exceção de Zezé Mateus, que tinha boa índole, mas era um grande imbecil, os colegas de Cassi eram tão odiáveis quanto este. Arnaldo roubava, inclusive de crianças, e fazia o que estivesse a seu alcance para não pagar o aluguel; Franco Sousa fingia-se advogado para enganar pessoas humildes e receber delas honorários por seus “trabalhos”; e Ataliba do Timbó era agente de jogo do bicho e jogador de “*football*”, o que, em se tratando de Lima Barreto, era uma característica bastante negativa. Assim como a música, o futebol aparece várias vezes, como visto em trecho já citado de artigo publicado em *Marginália*, associado a grande negatividade e à má-índole de seus praticantes.

A música popular é, em *Clara dos Anjos*, um dos vilões da história. Ainda que haja por ela um gosto geral dos personagens, sua utilização no romance funciona como mais um indício do caráter de Cassi Jones. Muito mais do que um elemento de composição da sociedade descrita no romance, a música é a arma do vilão contra suas vítimas, é sua principal aliada. “Sem ser psicólogo nem coisa parecida, inconscientemente, Cassi Jones sabia aproveitar o terreno propício desse mórbido estado d’alma de suas vítimas, para consumir os seus horripilantes e covardes crimes; e, quase sempre, o violão e a modinha eram seus *cúmplices*...”<sup>253</sup>

No capítulo anterior, foi possível observar que, ainda que houvesse diversas variáveis na forma como a sociedade urbana brasileira encarava a música popular, é possível afirmar que, de uma maneira geral, o senso comum de inícios de século XX no Brasil desvalorizava a música popular urbana, colocando-a no lugar de uma cultura menor que não merecia a atenção, e muito menos o prestígio das elites. Já no Capítulo II, foi possível perceber que Lima Barreto, no que concerne a muitos aspectos da política, da sociedade e da cultura brasileira de seu tempo, desafiava o senso comum, numa postura de constante questionamento e crítica dos valores predominantes nessa sociedade. Neste capítulo, entretanto, foi possível verificar que, no que diz respeito à

---

<sup>253</sup> BARRETO, L. *Clara dos Anjos*, p. 110. Grifo meu.

música popular urbana, o escritor não conseguiu desvencilhar-se por completo dos valores da sociedade em que se inseria e acabou por reproduzir preconceitos e também por enxergar esse tipo de manifestação como uma arte menor, como uma “artinha” que qualquer um, mesmo o mais ignorante e desprovido de talento e virtudes, como é o caso de Cassi Jones, poderia produzir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de que Lima Barreto era um escritor que “pensava fora da caixinha” e desafiava os valores vigentes na sociedade em que vivia é algo que direciona uma grande parte da fortuna crítica sobre o escritor. Aqui, como foi visto no Capítulo II, corroborou-se essa característica do autor, que, de fato, esteve na contramão do senso comum no que tange a variadas questões políticas e sociais. Esta dissertação, no entanto, buscou demonstrar que, embora fosse geralmente um pensador preocupado com o bem-estar das massas, algo bastante raro num tempo em que os detentores do conhecimento eram, em sua esmagadora maioria, provenientes da elite econômica do país, sendo até os aspectos mais básicos do conhecimento acadêmico negados aos pobres,<sup>254</sup> um pensador que questionava a desigualdade e a injustiça, Lima Barreto não conseguiu por completo escapar do pensamento elitista e segregacionista quando se tratava de música popular urbana no Brasil.

Se, por um lado, o escritor promoveu um avanço ao decidir tematizar aspectos da cultura popular, mais especialmente a música popular, em seus textos literários, o que já o diferencia da maior parte dos intelectuais de seu tempo, que relegavam essa forma de arte de maneira tal que nem mesmo sentiam qualquer necessidade de mencioná-la; por outro, nessa tematização, acabou por reproduzir preconceitos e por demonstrar uma certa dificuldade em lidar com o novo, com o diferente, com o popular. Se, ao pensar a questão racial, a qual afetava diretamente sua própria vida, ou a questão de gênero, com a qual conseguiu se sensibilizar ao pensar na dor de sua mãe, Lima Barreto conseguiu posicionar-se de forma única, sem se deixar levar acriticamente pelo senso comum ou pelo discurso persuasivo de alguns, mais difícil foi conseguir se distanciar dos preconceitos quando se tratava da música, talvez por não ter sido capaz de enxergar nela uma causa que também fosse sua, por não conseguir colocar-se no lugar dos produtores de música popular da mesma forma como o fez no caso da questão de gênero, por exemplo, ou talvez, ainda, por ressentir a perda de espaço da literatura para outras formas de arte, tais como a música popular. No caso do personagem de *Clara dos Anjos*, Cassi Jones, é bastante fácil enxergar isso. Cassi era um modinheiro,

---

<sup>254</sup> De acordo com o “Mapa do analfabetismo no Brasil”, publicado pelo Inep em 2003, a taxa de analfabetismo no Brasil de 1900 era de 65,3%.

entretanto era descrito como um ser de uma ignorância tamanha que não era capaz de realizar nada que exigisse um mínimo de esforço intelectual. Além disso, trata-se de um personagem que só se dedicava àquele tipo de arte com o intuito de satisfazer suas necessidades sexuais, como afirmou Lima Barreto, em um artigo, ser o caso de nove em cada dez músicos populares na vida real. Os 10% restantes seriam alguém como Catulo da Paixão Cearense, ou seja, como Ricardo Coração dos Outros, personagem que tratava o violão com seriedade e respeito, mas megalomaníaco e com uma visão um tanto distorcida da realidade.

Lima Barreto descreve, com Ricardo, ao contrário de Cassi, um músico popular bem-intencionado (ainda que em certa medida interesseiro), porém desprendido da realidade, incapaz de compreender a sociedade em que vivia, de enxergar o verdadeiro lugar que nela ocupava. Incapaz, portanto, de ações efetivas que contribuíssem para a mudança desse lugar, mesmo que afirmasse que trabalhava para isso. Não é à toa que Tinhorão tenha afirmado, como visto no Capítulo IV, que Ricardo, com sua alienação e megalomania, era o amigo perfeito para um homem como Policarpo Quaresma, cuja visão do mundo estava longe de ser condizente com a crueldade da vida. Ricardo estava tão absorto em suas próprias questões, tão envolvido com sua própria vida e fama, que era incapaz de realizar qualquer ação política realmente eficaz visando ao enobrecimento de sua categoria profissional. Via, ao contrário, qualquer outro músico que vislumbrasse algum sucesso com desconfiança e até certa raiva, como alguém que poderia abalar sua hegemonia nos subúrbios cariocas. Com vistas a atingir o auge de sua celebridade, não era, portanto, capaz de enxergar o fato de que a real valorização de sua arte, a música popular urbana brasileira, só poderia acontecer a partir de uma união e valorização mútua de seus praticantes.

Sendo assim, é possível concluir que Lima Barreto não via com bons olhos, ou com qualquer otimismo, a situação da música popular urbana e de seus produtores. Cassi era um vilão de péssimo caráter que representava a ideia que tinha o autor da grande maioria dos músicos populares; já Ricardo era a representação ficcional da minoria restante: bem-intencionado, mas desconectado da realidade, egocêntrico, alienado e, ainda que um bom amigo para Quaresma, incapaz de qualquer ato político visando à real inserção da música popular em todas as camadas da sociedade,

dialogando com ela e possivelmente interferindo de forma definitiva na situação da mesma.

Ricardo deixaria de ser músico para tornar-se deputado sem pensar duas vezes. A realidade, todavia, foi mais dura e, em vez de deputado, foi transformado em cabo em questão de minutos. Isso deixa clara a pouca importância dada à identidade de um homem como ele. Ainda que chegassem até mesmo a se divertirem com sua música, a elite e o poder público não viam em Ricardo um profissional de grande importância para a sociedade, e talvez, em certa medida, nem mesmo Lima Barreto o fizesse por acreditar que a música popular urbana estava ligada ao imoral e à alienação.

Isso aponta, portanto, para uma ambivalência que caracteriza o escritor. Não é possível que se determine de forma maniqueísta quem era esse escritor e como ele apresentava suas ideias: nem oprimido, nem opressor; nem iconoclasta, nem reproduzidor de senso comum; nem vencido, nem vencedor. Lima Barreto era um pouco de tudo isso. Se, muitas vezes, era capaz de refletir e posicionar-se de forma a desafiar o pensamento hegemônico, outras tantas, contribuía para ele. E não havia como ser diferente; afinal, Lima Barreto estava inserido em uma sociedade, em um contexto histórico, que faz com que sua consciência, por mais inovadora que fosse, seguisse certos padrões. O máximo da “consciência possível” a um homem que viveu em inícios de século XX não poderia, portanto, ser igual à de alguém que vive e pensa no século XXI. Por mais progressista que fosse, desvencilhar-se de todos os preconceitos comuns aos homens de seu tempo seria, no mínimo, improvável.

### **1. Para além de Lima Barreto: acabou-se o preconceito?**

Viu-se, neste trabalho, que o preconceito contra as manifestações da cultura popular era bastante expressivo em inícios de século XX, e começou-se este trabalho afirmando que esse preconceito foi drasticamente diminuído (mas não acabado) com o advento da bossa nova, a partir da qual as elites decidem adotar o violão e produzir música popular. Isso foi por volta de 1958.

No fim dos anos 1950, o Brasil passava por um momento de grande otimismo. A democracia já durava 15 anos, e o governo de Juscelino Kubitschek, com sua abordagem desenvolvimentista, modernizava o Brasil num ritmo acelerado. Este foi um momento

relativamente tranquilo e o cenário ideal para um movimento musical revolucionário: a bossa nova, movimento que inovou e acabou por influenciar significativamente a produção musical brasileira, tendo sido grande inspiração para toda uma nova geração que viria a dominar o cenário musical brasileiro, estando nela incluídos nomes como Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros.

Entretanto, menos de cinco anos após o *boom* inicial da bossa nova, o país já passava por um momento bastante diferente. Já no início da década de 1960, o Brasil enfrentava uma séria crise econômica e política que culminaria no golpe militar de 1964. Esta situação afetou em muito os músicos do período, que sentiram a necessidade de uma mudança em sua produção. Embora ainda um tanto influenciados pela bossa nova, muitos artistas modificaram sua abordagem, escrevendo canções com um maior conteúdo político, colocando-se assim em consonância com as necessidades políticas da nova realidade brasileira.

Para esses novos e politizados músicos, a mudança do tema de suas canções de “amor-sorriso-flor” para questões sociais, ainda que um bom começo, não foi suficiente. Sentiram que toda uma mudança estética teria de ser realizada para que essas canções realmente atingissem as massas. O importante para eles não era mais um trabalho estético impecável, mas a tematização dos anseios do povo brasileiro. Como afirmou Glauber Rocha, “se esta comunicação fosse feita de uma forma muito complexa [como era a bossa nova], ela soaria falsa”.<sup>255</sup> Os músicos envolvidos com a canção de protesto começaram, então, a procurar alternativas mais populares e mais simples em substituição ao elitismo da bossa nova, tais como o samba, o frevo, a marcha, a ciranda, a moda de viola, etc. Juntamente com o distanciamento estético da bossa nova, esses músicos decidiram por um distanciamento de qualquer influência estrangeira, tendo ido ao extremo de organizar uma passeata contra o uso da guitarra elétrica na música brasileira.

Este movimento encontrou na televisão, mais especificamente nos festivais da canção, a melhor forma de transmitir suas mensagens para o público, já que a televisão estava, num ritmo bastante acelerado, tirando o lugar do rádio como o principal veículo

---

<sup>255</sup> MELLO *apud*. TREECE. Guns and Roses: Bossa Nova and Brazil’s Music of Popular Protest, 1958-68, p. 19.

de comunicação do país. Isto pode ser visto como uma enorme contradição, uma vez que, ao participar desses festivais, esses artistas davam um enorme lucro para as redes televisivas, as quais representavam a elite por eles abominada. Contudo, como o Brasil se encontrava num regime ditatorial, poucas eram as oportunidades de esses artistas se reunirem e externalizarem suas convicções. Além disso, naquele momento a música passava por uma mudança no que concerne a suas características comerciais, tendo sido transformada em uma grande indústria. Para que pudessem trabalhar, os músicos precisavam se adaptar a esse novo contexto, o que significa que, embora fossem contra essa indústria e essa abordagem capitalista da produção cultural, os músicos de protesto dependiam dela. Isto é explicado por Napolitano:

Se a implantação do regime militar foi o estopim, o combustível foi um outro processo: a reestruturação da indústria cultural brasileira. A inserção da música popular no circuito de um consumo renovado, processo no qual os programas musicais da televisão tiveram um papel fundamental, exigia a redefinição da sua identidade histórica. O problema das origens, tema caro por ocasião do advento da Bossa Nova, voltava sob uma outra perspectiva. Como ocupar um veículo de massas, levando um produto vendável que não se assumia como tal, ao lado de canções de forte apelo comercial e de estilemas internacionalizantes (como as canções da Jovem Guarda) e evitar a diluição das intenções críticas e nacionalistas no supermercado da cultura? Como ampliar as possibilidades expressivas da música popular, fundamental para arregimentar um novo público nos segmentos consumidores médios (os universitários, por exemplo) sem trair a necessidade de cumprir um papel pedagógico na construção da “consciência nacional”, na perspectiva da esquerda nacionalista envolvida no debate?<sup>256</sup>

Esta contradição do movimento da música de protesto se unia a uma outra, talvez ainda mais significativa: estes músicos, que afirmavam representar e falar às classes menos favorecidas, estavam na verdade representando uma classe por eles idealizada, com pouquíssima correspondência com a realidade. Ademais, seu público também não era advindo das classes populares; eram, na verdade, em sua maioria, os universitários e jovens provenientes de uma mesma elite intelectual da qual esses artistas saíram. Nota-se, portanto, que, ainda que as elites tivessem passado a produzir música popular a partir da bossa nova, uma real aproximação dessa elite com as classes mais baixas não chegou a acontecer. Os músicos de protesto buscavam fazer música *pelos* classes populares, e não *para* elas, ou, ainda melhor, *com* elas. Além disso, em

---

<sup>256</sup>NAPOLITANO, M. A invenção da música popular brasileira: Um campo de reflexão para a história social, p. 93-94.

vez de acabar de vez com os preconceitos e a discriminação na música popular, esses músicos e seus apreciadores acabaram por criar novos preconceitos, tais como a resistência a tudo o que não era “genuinamente” brasileiro e a canções que não se relacionassem com a situação política em que se vivia. O preconceito, portanto, deslocou-se, mas não cessou de existir.

Com a consciência de todos esses problemas aliada a um desejo de produzir uma arte livre de amarras ideológicas que não tivesse, necessariamente, um compromisso com nenhuma convicção política, alguns artistas se uniram num novo movimento, o movimento tropicalista. Por volta de 1967, Caetano Veloso e Rogério Duprat iniciaram um trabalho de concepção de um repertório capaz de superar a oposição MPB/jovem guarda, bem como a oposição entre música moderna e sofisticada e música comercial e vulgar.<sup>257</sup> Essas ideias – que iam contra as aspirações dos músicos de protesto – ganharam força quando Gilberto Gil retornou de uma viagem a Pernambuco com a convicção de que não se podia mais ignorar o caráter comercial da indústria em que estavam inseridos e por isso propôs um movimento que “desencadearia as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira, para além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alterados, do nacionalismo estreito”.<sup>258</sup> Este foi o começo da Tropicália, movimento que, como explicado por David Treece,

desafiou todas as visões ideológica e musicalmente ortodoxas. Fazendo justaposições e fusões audaciosas de elementos rurais e urbanos, locais e internacionais, tradicionais e modernos, tais como o rock, a bossa nova e a música folk, os tropicalistas foram capazes de refletir crítica e criativamente a respeito da construção de um novo cenário cultural [...]. Ao mesmo tempo, transgrediram as categorias de “alta” e “baixa” cultura ao combinarem os mencionados elementos estilísticos com influências da arte vanguardista do período, tais como a poesia concretista e a música eletrônica experimental.<sup>259</sup>

Além do Concretismo, outro importante conceito literário do qual se aproximaram os tropicalistas foi o da antropofagia de Oswald de Andrade, que propunha uma absorção de diversas manifestações culturais para que assim se criasse uma nova forma de arte, melhorada. E foi exatamente isso que fizeram os tropicalistas.

---

<sup>257</sup> VELOSO, C. *Verdade tropical*, p. 126.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>259</sup> TREECE, D. *Guns and Roses: Bossa Nova and Brazil's Music of Popular Protest, 1958-68*. Tradução livre.

Em suas canções foi feita a união de vários, muitas vezes conflitantes, aspectos da cultura brasileira e mundial. Foram utilizadas guitarras elétricas; foram feitas citações de Roberto Carlos – o criticado líder da jovem guarda – sem nenhuma conotação negativa; uma canção de Vicente Celestino (um real representante da cultura popular) foi gravada; um dos maiores símbolos do “imperialismo ianque”, a Coca-cola, foi mencionada na letra de “Alegria alegria” como algo que faz parte do dia a dia de todos; canções com palavras e ritmo ingleses como “Baby” foram gravadas; o músico sobre o qual falou-se neste texto, Catulo da Paixão Cearense, foi referenciado. Isto não significa, contudo, que não houvesse no movimento nenhuma consciência política ou de “brasilidade”. Ao contrário, canções como “Domingo no parque” uniam guitarras elétricas a alguns dos mais emblemáticos símbolos da cultura brasileira, como a capoeira e o berimbau. Fortemente criticado por artistas e público, em declaração da época Caetano Veloso explicou sua posição:

Eu me recuso a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar dificuldades técnicas. Veja só, eu sou baiano, mas a Bahia não é só folclore. E Salvador é uma cidade grande. Lá não tem apenas acarajé, mas também lanchonetes de *fast-food* e *hot dogs*, como em qualquer outra cidade grande.<sup>260</sup>

O movimento tropicalista trabalhou com o intuito de diluir as diferenças, de minimizar o preconceito com que se conviveu no cenário da música popular desde seus primórdios no Brasil. Isso proporcionou um aumento significativo das possibilidades de construção estética da música brasileira, que, na atualidade, apresenta-se de formas muito mais diversas, com uma cultura de massas que se encontra com uma cultura erudita, com músicos populares de grande prestígio e com uma produção gigantesca e variada na mesma proporção.

O tropicalismo foi capaz, portanto, de diminuir a distância entre os diversos mundos da música popular brasileira, diminuindo também o preconceito com o qual ela sempre conviveu. Isso não significa, contudo, que hoje se vive em uma sociedade desprovida de preconceito estético e de pensamentos elitistas. Vale aqui mencionar um caso recente envolvendo o Duelo de MCs, evento semanal dedicado à cultura hip hop que acontece embaixo do Viaduto Santa Tereza, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais.

---

<sup>260</sup> DUNN, C. *Brutality Garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian Counterculture*, p. 69. Tradução livre.

O Duelo de MCs, evento idealizado por um coletivo de *rappers* belo-horizontinos denominado Família de Rua, começou suas atividades em 2007 e, desde então, foi crescendo exponencialmente, sendo hoje um importante ponto de encontro dos principais expoentes da cultura hip hop e de seus admiradores na cidade. Isso não significa, entretanto, que o evento já tenha ganhado o respeito de todas as camadas da população. Já foram várias as tentativas de acabar com o evento por parte da prefeitura, e ainda há, assim como o que aconteceu com o samba e outros gêneros musicais populares que se desenvolviam em inícios de século XX, grande preconceito manifesto pelas elites contra a cultura hip hop. Bom exemplo disso é a nota escrita pelo colunista Paulo Navarro no jornal *Pampulha* em que lamenta a coexistência do evento e de festas de gala na Serraria Souza Pinto, pois supostamente os públicos de eventos tão distintos não poderiam ocupar um mesmo espaço em um mesmo momento. Em sua coluna, o jornalista escreveu:

FIM DA PICADA: As autoridades precisam se entender quanto à programação da Serraria Souza Pinto e atividades sob o viaduto Santa Tereza. Um prejudica o outro, porque têm públicos totalmente diferentes. Dia 31, a performance de cantores de rap assustou os convidados do Baile da OAB, sobretudo as mulheres. Por isso, a Serraria deixou de ser palco de grandes eventos sociais.<sup>261</sup>

Ao realizar esse tipo de observação, Paulo Navarro, como representante de uma determinada parcela da população, pede por mecanismos de controle de uma parte da população para que a outra possa circular evitando a convivência, com “o desejo de estabelecer fronteiras internas na cidade, a vontade de excluir o pobre, o incomodamente diferente”.<sup>262</sup>

Remete-se, de certa maneira, à sociedade disciplinar, de que fala Foucault. Assim, a cidade pode ser vista como “cidade carcerária”, formada por uma série de nós vigilantes destinados a impor um modo particular de conduta e aderências disciplinares aos seus habitantes, com o propósito, ainda, de sobredeterminar o espaço, marcado por uma ordem racional e funcional.<sup>263</sup>

Já na segunda década do século XXI, mantêm-se as convicções de algumas partes da população de que esta não pode funcionar de forma integrada, de que certas manifestações precisam ficar segregadas, restritas a localidades periféricas da cidade,

---

<sup>261</sup> NAVARRO, P. Dolcevíta, *Jornal Pampulha*, 08/09/2012.

<sup>262</sup> RESENDE, B. *apud* GOMES, R. C. Modernização em controle social: planejamento, muro e controle espacial, p. 207.

<sup>263</sup> GOMES, R. C. Modernização em controle social: planejamento, muro e controle espacial, p. 207.

para não “assustar” a elite econômica da cidade, e para que os espaços de socialização da cidade não deixem de “ser palco de grandes eventos sociais” para as elites, e só para elas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Edigar. *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1984.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

BARBOSA, F. A. Homem e literato nos anos 20. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição crítica coordenada por Antonio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros. São Paulo: ALCCA XX / Scipione, 1997. (Coleção Archivos, 30).

BARRETO, Lima [1922]. Bailes e divertimentos suburbanos. In: \_\_\_\_\_. *Marginália*. Belém: Universidade da Amazônia, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000158.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2012.

BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. In: \_\_\_\_\_. *Histórias e sonhos*. Belém: Universidade da Amazônia, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000156.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2012.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

BARRETO, Lima. *Numa e a ninfa*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Brasileira, 1950. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000156.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2012.

BARRETO, Lima [1918]. O anel dos musicistas. In: \_\_\_\_\_. *Marginália*. Belém: Universidade da Amazônia, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000158.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2012.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1995. (Bom livro). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000157.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2012.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros).

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição crítica coordenada por Antonio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros. São Paulo: ALCCA XX / Scipione, 1997. (Coleção Archivos, 30).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BOSCO, João. O mestre-sala dos mares. In: \_\_\_\_\_. *O bêbado e a equilibrista*, CD, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz / Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHASTEEN, John Charles. The prehistory of samba: Carnival Dancing in Rio de Janeiro, 1840–1917. *Journal of Latin American Studies*, v. 28, n. 1, p. 29-47, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORRÊA, L. G.; CHRYSTUS, M. No adro da igreja: o assassinato de mulheres e a potencialização de acontecimentos entrelaçados. In: FRANÇA, Vera Regina; OLIVEIRA, Luciana. *Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DAMIÃO, C. M. *Sobre o declínio da sinceridade: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Monumento ao Marechal Floriano Peixoto, set. 1943. Disponível em: <http://rememorarte.blog.br/?p=1715>. Acesso em: 20 maio 2011.

DRAPPER III, J. Renovation and Conservation in Brazilian Literature and Music. *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 17, No. 2 August 2008, p. 167-184.

DUARTE, Eduardo. A experiência estética pública na construção do cotidiano e seus acontecimentos. In: FRANÇA, Vera Regina; OLIVEIRA, Luciana. *Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Volume I – Precursores).

DUARTE, Geni Rosa. O coração negro do samba: batidas entre sincopas e descompassos, entre o lamento e a festa. *OuvirOUver*, n. 3, p. 87-105, 2007.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (Org.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ENGEL, Magali Gouveia. Gênero e política em Lima Barreto. *Cadernos Pagu*, v. 32, p. 365-388, 2009.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume, 2005.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Lima Barreto e a ousadia de sonhar. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição crítica coordenada por Antonio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo. São Paulo: ALCCA XX / Scipione, 1997. (Coleção Archivos, 30).

FIGUEIREDO, Jackson. [1916]. Impressões literárias. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição crítica coordenada por Antonio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros. São Paulo: ALCCA XX / Scipione, 1997. (Coleção Archivos, 30).

FRANÇA, Vera Regina; OLIVEIRA, Luciana. *Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Mimesis e crítica da representação em Walter Benjamin*. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (Org.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GERMANO, Idilva Maria Pires. Triste Brasil de Policarpo Quaresma. In: \_\_\_\_\_. *Alegorias do Brasil: imagens de brasilidade em Triste fim de Policarpo quaresma e Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Anablume, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. Modernização e controle social: planejamento, muro e controle espacial. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOBSBAWM, Erick. *A era dos extremos: o Breve Século XX. (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOBSBAWM, Erick. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

HUGUES, Fiona. O espaço estético entre a *mimesis* e a expressão. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (Org.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

INEP. *Mapa do analfabetismo no Brasil*. Brasília: Ministério da Educação, 2003. Disponível em: <[http://www.publicacoes.inep.gov.br/arquivos/%7B3d805070-d9d0-42dc-97ac-5524e567fc02%7D\\_mapa%20do%20analfabetismo%20no%20brasil.pdf](http://www.publicacoes.inep.gov.br/arquivos/%7B3d805070-d9d0-42dc-97ac-5524e567fc02%7D_mapa%20do%20analfabetismo%20no%20brasil.pdf)>. Acesso em: 15 jun. 2011.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

LEU, Lorraine. *Brazilian Popular Music: Caetano Veloso and the Regeneration of tradition*. Hampshire: Ashgate, 2006.

LINS, Ronaldo Lima. O “destino errado” de Lima Barreto. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição crítica coordenada por Antonio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros. São Paulo: ALCCA XX / Scipione, 1997. Coleção Archivos, 30.

LOBATO, Monteiro. [1919]. Lima Barreto. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição crítica coordenada por Antonio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros. São Paulo: ALCCA XX / Scipione, 1997. (Coleção Archivos, 30).

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACIEL, Maria Eunice de S. A eugenia no Brasil. *Anos 90*, n. 11, p. 121-143, 1999. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/11/11art7.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2012.

MARQUES, Reinaldo. Domingos Caldas Barbosa. In: DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Volume I – Precursores).

MARQUES, Reinaldo. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares. In: CARVALHAL, T. F. (Org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: Editora da universidade, 1999.

MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. *Aletria*, v. 18, p. 105-119, 2008.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Mapa do analfabetismo no Brasil. Brasília: Inep, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MORENO, Albrecht. Novo Brasil: The significance of bossa nova as a Brazilian popular music, *Latin American Research Review*, v. 17, n. 2, 1982, p. 129-141.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Brasília: Senado Federal, 1998.

NAPOLITANO, M. A Invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social. *Latin American Music Review*, v. 19, No. 1 (Spring - Summer, 1998), p. 92-105.

NAVARRO, Paulo. Dolce vita. *Jornal Pampulha*, 08 set. 2012. Disponível em: <<http://paulonavarro.com.br/2,4,19,1874/detalhe/dolce-vita-sabado-8-de-setembro-de-2012.aspx>>. Acesso em: 15 set. 2012.

NAVES, S. C.; COELHO, F.; BACAL, T. (Org.). *A MPB em discussão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

O GLOBO. Autores em busca de um personagem, 07/07/2007.

- PEREIRA, Lúcia Miguel [1948]. Introdução. In: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Chapecó: Argos, 2009.
- POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- RESENDE, Beatriz. Em defesa de *Clara dos Anjos*. In: BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1993.
- RIBEIRO, Luis Filipe. *Geometrias do imaginário*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 2000.
- RODRIGUES, Isadora Almeida. Literatura e memória: Lima Barreto e a construção do imaginário nacional. *Literatura e autoritarismo: dossiê imagem e memória*, p. 77-99, jan. 2012.
- SANTIAGO, Mário. A presença da “ruína” na obra de arte barroca. Trabalho apresentado a disciplina do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG no ano de 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/benjaminianos/M%C3%A1rio%20Santiago.pdf>. Acesso em: 15 de agosto de 2010.
- SANTIAGO, Silviano. Uma ferroada no peito do pé. In: \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Literatura e História: convergência de possíveis. In: BOECHAT, M. C. B. *et al. Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2000.
- SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- SAVIANI, Dermeval. *Educação: do senso comum à consciência filosófica*. 17. ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2007. (Coleção educação contemporânea).
- SCHAEFER, Sergio. A escrita e a superação do senso comum. In: BIANCHETTI, Lucídio (Org.). *Trama e texto: leitura crítica e escrita reflexiva*. São Paulo: Plexus Editora, 1996. p. 56-88.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. Trabalho apresentado em 1994, no encontro da ANPOCS.

Disponível em:

[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_29/rbcs29\\_03.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm). Acesso em 08/01/2009.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora: sobre Walter Benjamin e a escritura da memória. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (Org.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

SEVCENKO. Lima Barreto: a consciência sob assédio. In: BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Edição crítica coordenada por Antonio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros. São Paulo: ALCCA XX / Scipione, 1997. Coleção Archivos, 30.

SILVA, Marcos Fabrício Lopes. Machado de Assis e Lima Barreto, críticos da imprensa. *TriceVersa*, v.3, n.2, p. 167-183, nov. 2009-jun.2010.

SOARES, A. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo: Annablume, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. v. 1, 2 e 3. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TREECE, David. Guns and Roses: Bossa Nova and Brazil's Music of Popular Protest, 1958-68. *Popular Music*, vol. 16, No 1. (Jan., 1997), p. 1-29.

TURINO, T. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review*, v. 24, n. 2 (Autumn - Winter, 2003), p. 169-209.

VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 19, n. 1, 1998.

VELLOSO, Mônica. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. / Ed. UFRJ, 2007.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso Pestana. In: \_\_\_\_\_. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2008.

ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *Revista Textos do Brasil*, v. 12, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat12.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2012.