

À margem da Belle Époque: o subúrbio do Rio de Janeiro no romance de Lima Barreto

LIMA, Elizabeth Gonzaga¹ (UNEB/FAPESB)
betylyma@gmail.com

O romance brasileiro, desde sua formação no século XIX, concedeu ao espaço importância estratégica na relação entre a personagem e o meio em que esta circula. Das matas “virgens” aos casarões da corte carioca, passando por pitorescas cidades interioranas, a literatura nacional buscou cartografar a paisagem brasileira a fim de constituir uma identidade nacional por meio de elementos do enredo que podem transformar ou influenciar, como o espaço. No entanto, é fato que alguns espaços nunca foram considerados para figurar na ficção brasileira e, em certa medida, apresentavam-se como inapropriados para os planos de construção de imaginários e simbologias de uma jovem nação. Dentre estes espaços desprestigiados, que a literatura canônica preferiu rasurar, figura o subúrbio com suas mazelas e personagens à margem do ambiente idealizado pelas elites intelectuais e políticas do período. Ainda que em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida e *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, transitarem uma galeria de personagens típicas do espaço suburbano, é na ficção de Lima Barreto que o subúrbio emerge em uma perspectiva mais crítica em relação à quimera inventada da *Belle Époque*, molde francês, importado para o Rio de Janeiro por Pereira Passos, em fins do século XIX.

O subúrbio no romance de Lima Barreto é habitado por capangas, lavadeiras, desempregados, poetas fracassados, militares sem batalha e farda, violeiros marginalizados, entre outros. Figuras que vivenciavam as franjas da sociedade carioca, mas que ganharam na lente ficcional de Lima Barreto uma relevância que extrapola a relação supostamente mecânica entre espaço e personagem. Dentre estes romances, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de 1911, tem como espaço principal o subúrbio. Major Quaresma é morador de São Cristóvão, indivíduo metódico, de hábitos regulares, mas em contrapartida, um nacionalista exaltado, que vivia em função de estudar as

¹ Docente Adjunta da Universidade do Estado da Bahia (Campus IV), professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens.

coisas da pátria brasileira. Defendendo, desde a adoção dos costumes e a língua tupi-guarani, até a defesa do violão e da modinha.

Se em *Clara dos Anjos*, o subúrbio é “refúgio dos infelizes”, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, algumas dessas personagens, ainda que vítimas do ilhamento que o subúrbio carioca impunha, configuravam a vivência suburbana em uma espécie de missão a ser cumprida na sociedade a qual pertenciam. Dentre essas personagens, uma das mais instigantes e de intensa presença lírica é Ricardo Coração dos Outros, o violeiro suburbano de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Assim como Policarpo Quaresma, Coração dos Outros entendia que a difusão da modinha e do violão do subúrbio a Botafogo seria uma maneira de contribuir para a afirmação da pátria brasileira.

Pretende-se, neste trabalho, acompanhar a trajetória desse bardo suburbano e investigar de que maneira o espaço do subúrbio, antes de limitá-lo, o inspira a empreender uma missão patriótica por meio dos desprestigiados violão e modinha no contexto antípoda da *Belle Époque* e de ícones dessa cultura, como o piano.

Designado como cantor, não seria exagero tratá-lo como poeta, que última em instância, evoca a figura do menestrel, conhecido poeta e músico dos séculos XII a XVII. Em geral, de origem plebeia, disseminava sua arte itinerante pelas cortes europeias. Nesse sentido, Coração dos Outros, é o menestrel suburbano que frequentava e honrava “as melhores famílias do Méier, Piedade e Riachuelo” (BARRETO, 1956, p.36).

O descompasso da subjetividade de Ricardo é um elemento chave para tentar analisá-lo, apontando para a forma de composição dessa personagem por Lima Barreto. A narrativa apresenta ao leitor um músico pobre e marginalizado pela cultura de elite que desenvolveu sua arte, mais por habilidade nata, do que por estudos musicais. Entretanto, Coração dos Outros, vislumbrava um futuro de glória. O objetivo de seu trabalho era recuperar o prestígio do violão e da modinha, propagando-os como elementos genuinamente nacionais e, portanto, repositórios de valores patrióticos, extrapolando assim as fronteiras da arte musical. No entanto, movido pelo desejo de ascensão social, Ricardo Coração dos Outros não descartava a possibilidade de abandonar o projeto patriótico e lançar-se à carreira de deputado, desvelando assim uma de suas contradições pessoais.

O poeta e o major

O primeiro momento da trajetória de Ricardo é quando se estabelece a relação entre o músico suburbano e Policarpo Quaresma, protagonista do romance, que ocorreu a partir do desejo do major em aprender o violão e as modinhas. Interesse que cumpria antes ideais patrióticos, do que propriamente alcançar o prazer estético por meio da música.

A cruzada em prol de uma identidade genuína para a pátria empreendida por Quaresma, a partir de pesquisas livrescas, levou-o a perceber que nenhum instrumento musical representava tanto a nação brasileira quanto o violão. No entanto, sabe-se que esse, ou propriamente a viola foi trazida pelos portugueses e teve seu esplendor na época do povoamento, por volta do século XVI, sendo indispensável às romarias. Alguns viajantes observaram a preferência dos brasileiros pelo instrumento, o príncipe de Wied Neuwied escrevia em 1815: “É aqui a viola, tanto quanto no sul da Europa, o instrumento favorito” (Cf. CASCUDO, 1988, p.791).

Ao lado dessa preferência, propagou-se a fama de que os tocadores de violão eram desocupados, que contavam com os favores e simpatia da comunidade suburbana para a sobrevivência. Circunstância observada em 1823, pelo General Raimundo José da Cunha Neto: “Todo vadio que possui uma guitarra (violão) tem seu pão ganho sem necessidade de trabalho, e encontra sempre quem o queira em casa!” E em 1860, Emílio Zaluar ressalta: “a viola é inseparável dos povos indolentes” (Cf. CASCUDO, 1988, p.791).

Esse panorama traçado por estes observadores da vida social brasileira elucidada, em parte, o preconceito em torno dos violeiros. A resistência a essa classe pode ser vista no romance por meio das impressões de D. Adelaide, que não se interessava pelo violão. Segundo sua educação doméstica, este instrumento estava “entregue a escravos ou gente parecida, não podia admitir que ele preocupasse a atenção de pessoas de certa ordem” (BARRETO, 1956, p.105).

Enquanto o violão era marginalizado, o piano, desde o império, ocupava a posição de instrumento de maior prestígio no Brasil, especialmente nos casarões da corte carioca e nos bairros considerados elegantes, como Botafogo. O poeta Mário de Andrade explica que a expansão do piano no seio da burguesia era perfeitamente lógica,

pois “era o instrumento por excelência do amor socializado com o casamento e a benção divina, tão necessária à família como o leito nupcial e a mesa de jantar” (ANDRADE, 1975, p. 16). O estudioso Aleilton Fonseca (1996, p. 49) confirma “no período imperial, a corte foi dominada por uma generalizada mania de piano, que se tornou símbolo de refinamento na educação das moças. O Rio de Janeiro chegou a ser denominado, por volta de 1850, a ‘cidade dos pianos’”.

Na medida em que o piano representava a cultura musical dos requintados salões da *Belle époque* carioca e, convertia-se em ícone da cultura oficial, o violão, à margem, distanciava-se desse modelo e adentrava nas casas e ruas suburbanas trazendo a alegria à população mais pobre, configurando-se ainda em signo da cultura popular do período e representação cultural do subúrbio. Circunstância provável para explicar a rejeição aos tocadores do instrumento, o que levou também a cultura de elite a projetar o violão, e seus adeptos, à esfera da marginalização. Sob esta perspectiva, a defesa do violão feita por Quaresma e Coração dos Outros, configurava-se como apologia à cultura popular e suas manifestações, explicitando a questão ideológica que permeia a arte musical.

Apesar do major e do poeta defenderem o violão como legítima expressão nacional, havia uma controvérsia que pairava entre eles. Ao contrário de Ricardo, Policarpo Quaresma exaltava instrumentos indígenas, como o maracá e a inúbia, considerados por ele como genuinamente brasileiros. Diante da discordância do modinheiro, o major surpreende ao concordar com os preconceituosos de que o violão era um instrumento de capadócio, termo considerado pejorativo pelos tocadores de violão, indignando Coração dos Outros. Ainda que rejeitasse esse rótulo, é provável que capadócio fosse a categoria mais próxima para representá-lo.

Na cultura oficial do período ergueram-se alguns estereótipos para as figuras surgidas nas diversas expressões musicais, como por exemplo, “patusco”, “capadócio” e “seresteiro”. O patusco, por exemplo, animava as festas com gestos, fingimentos, assemelhando-se à figura do bobo da corte. O capadócio era o indivíduo que sem profissão definida perambulava pelas festas como cantor de modinhas e tocador de violão. O seresteiro, por sua vez, integrava conjuntos instrumentais à base de cavaquinho, flauta e violão (Cf. FONSECA, 1996, p. 51). É provável que em virtude do termo capadócio ter recebido uma significação pejorativa de impostor e trapaceiro, o mestre de violão de Policarpo tenha ficado indignado com essa representação, contudo,

não resta dúvida de que Ricardo era um capadócio, no sentido registrado pela cultura dominante.

Coração dos outros era um indivíduo carismático que expressava alegria com sua voz e violão. No entanto, a melancolia em alguns momentos o dominava. Sentimento que se manifestou com o aparecimento de um “rival crioulo” que cantava modinhas. Tal episódio desvela outra contradição de Coração dos Outros, mesmo sendo mulato, cantador e tocador de violão, revela-se preconceituoso em relação aos outros modinheiros. Todavia, o mestre de violão de Quaresma não admitia que a cor da pele do rival fosse o motivo de seu aborrecimento, mas antes, as teorias defendidas pelo outro cantador aliadas à rejeição que a sociedade nutria por negros. Segundo seu entendimento esta condição étnica poderia aprofundar ainda mais a resistência social ao instrumento violão e ao gênero musical, a modinha, considerada, no período, uma composição pobre e superficial, crítica rebatida por Ricardo “Ora! Querer que a modinha diga alguma coisa e tenha versos certos! Que tolice! (BARRETO, 1956, p.106).

A modinha, assim como o violão, tornou-se elemento de controvérsias entre os estudiosos, seja por sua origem, seja pelo sentido das composições. O folclorista Câmara Cascudo definiu como “canção brasileira, de gênero tradicional, quase sempre amorosa. As mais antigas tinham, mesmo, sabor acentuadamente erótico” (CASCUDO, 1988, p. 499). Em Portugal a modinha também era conhecida, mas era cantada em dueto, o que não acontecia à moda brasileira. A partir do romantismo a modinha adquiriu um profundo tom de sentimentalismo, sendo presença constante em bailes e saraus burgueses. Situação conferida e analisada por Mário de Andrade em *Aspectos da música brasileira*:

A modinha já era manifestação intrínseca da coisa nacional, pouco importando a sua falta de caráter étnico e as influências que a faziam. [...] Porém, a manifestação de lar, semiculta, nem popular, nem erudita, a modinha de salão jamais não terá funcionalidade decisória em nossa música. Só quando se tornar popular, conseguirá prover de alguns elementos originais a melódica nacional. Mas assim mesmo, eivada sempre de urbanismo lavado e incompetente [...] (ANDRADE, 1975, p. 29).

José Ramos Tinhorão discordou do entendimento de Mário de Andrade em relação à “proveniência erudita europeia inconstestável” das modinhas. O estudioso de música popular brasileira, contra argumenta a partir do percurso artístico do modinheiro

Domingos Caldas Barbosa, que este fazendo o caminho inverso, influenciou as modinhas portuguesas e gozou de enorme prestígio junto aos fidalgos europeus (TINHORÃO, 1986, p. 15).

A discussão acerca da modinha, ser, ou não, genuinamente nacional, e expressar uma autêntica inspiração brasileira, ocupou também alguns críticos como Sílvio Romero e José Veríssimo. Enquanto o primeiro radicaliza: “A modinha nem é a forma mais rica do nosso lirismo popular, nem é a forma mais perfeita do nosso lirismo culto [...]. O povo não faz, nem nunca fez modinhas” (Cf. TINHORÃO, 1986, p. 29). O segundo entendia que os materiais populares da velha e aristocrática moda portuguesa foram reelaborados no Brasil: “O canto popular brasileiro, de que a modinha é uma forma, não podia deixar de ser o que é: simplesmente o produto de uma inspiração pessoal e, por assim dizer, uniforme embora assimilada pelo povo que a faz tomar a denominação de popular” (Cf. TINHORÃO, 1986, p. 29).

Esse debate acalorado em torno desse gênero musical demonstra o quanto o consenso em relação à modinha é deslizante, escapando também às simplórias reflexões de Ricardo Coração dos Outros. O que denuncia sua alienação quanto à complexidade da matéria-prima musical que estava em suas mãos.

A ingenuidade, a alienação de Ricardo, aliadas ao delírio de superioridade, sempre confiante da fama certa, não considerava o ambiente hostil a sua atividade criada pelo discurso dominante. A elite enxergava apenas as pessoas de sua condição, moradores do subúrbio como “vadios”, “inúteis”, desqualificados para o ambiente “ordeiro” e “familiar” da sociedade carioca. Somando-se a isso, os tocadores de violão sofriam perseguições policiais devido a essa atividade ser considerada marginal.

As controvérsias em torno dessa representação musical oculta uma questão de discurso de classe. No Brasil, a modinha e o violão nunca foram incorporados ao universo da “tradição inventada”, no sentido proposto por Eric Hobsbawn, “práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento, através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (HOBSBAWN, 1997, p.9). Em virtude dessa tradição não ter origem no discurso identitário das classes dominantes, mas antes ter brotado nas franjas da sociedade, o subúrbio, configurando-se por isso, inapropriado para contar a história cultural e social do país, que almejava incorporar modelos recortados em outras terras,

como por exemplo, na França, daí surgir a *belle époque* carioca, a voga dos salões, dos cafés e de outros ícones que buscaram aproximar Rio de Janeiro e Paris. Sob esta perspectiva, o espaço do subúrbio e seus moradores, como Coração dos Outros e Quaresma, não representavam o ideário da elite nacional, ainda que acreditassem que cumpriam, a seu modo, uma missão patriótica.

O espírito romântico do bardo suburbano

No segundo momento da trajetória de Ricardo, o menestrel é flagrado em sua pitoresca residência suburbana:

Desde anos que ele habitava e gostava da casa que ficava trepada sobre uma colina, olhando a janela do seu quarto para uma ampla extensão edificada que ia da Piedade a Todos os Santos. [...] As casas pequeninas, pintadas de azul, de branco, de oca, engastadas nas comas verde negras das mangueiras, tendo de permeio, aqui e ali, um coqueiro ou uma palmeira [...]”(BARRETO, 1956, p. 133).

A janela pela qual Coração dos Outros mirava essa paisagem, era uma espécie de desaguadouro de alegrias e de tristezas. Embevecido pela imagem sensual da cidade e vislumbrando nela, a alma de seus sonhos, expressos através dos versos e pelo violão. Este enleio na quimera é permeado pelo melancólico anseio de que sua arte representasse a “pátria criança, ainda na sua formação...” (BARRETO, 1956, p p.133). Esse senso de missão patriótica revela no bardo suburbano, um acentuado espírito romântico. Esse sentimento que se apossa do indivíduo romântico mereceu a análise de Antonio Candido em sua *Formação da literatura brasileira*: “Os poetas se sentiram sempre, mais numas fases que noutras portadores de verdades ou sentimentos superiores aos outros homens” (CANDIDO, 1975, p.26). E prossegue, “Missão puramente espiritual, para uns, missão social, para outros – para todos, a nítida representação de um destino superior, regido por uma vocação superior. É o bardo, o profeta, o guia” (CANDIDO, 1975, p.27). Sob esta perspectiva, era assim que o vate suburbano comportava-se, transitando entre a consciência da missão patriótica e os tormentos pessoais, rememorando os primeiros poetas românticos brasileiros em sua missão de elaborar a identidade nacional.

As recordações da infância, conhecido *topos* romântico, revela e, ao mesmo tempo confirma, a convicção íntima do menestrel em uma missão traçada em tempos antigos por meio da predição do antigo mestre de violão, Maneco Borges, “Irás longe Ricardo, A viola quer teu coração” (BARRETO, 1956, p. 135).

A cena de Coração dos Outros admirando a cidade, evoca a figura do poeta sofredor, em que a natureza da terra, “bela”, “linda” e “majestosa”, configurava-se em motivo de comoção, especialmente por intensificar a solidão, a falta de amor, de confidentes e de amigos. Acreditando-se em um pêndulo entre a glória e o tormento. É elucidativo que os versos do vate romântico e revolucionário, Castro Alves, venham a sua memória “Se choro... bebe o pranto a areia ardente...” (BARRETO, 1956, p. 135). Versos que conscientizavam o cantador da sina de dor e de solidão que permeava a mitificação em torno da personalidade dos poetas.

A reconhecida instabilidade emocional dos espíritos românticos evidencia-se na visão da lavadeira negra pelo poeta. A imagem enche seu espírito de um misto de ternura e de revolta pelas injustiças do mundo: “pôs-se a pensar no mundo, nas desgraças, ficando um instante enleado no enigma miserável do destino humano” (BARRETO, 1956, p. 135). No entanto ao ouvir a lavadeira entoar uma de suas cantigas “Da doçura dos teus olhos/ A brisa inveja tem”, a alegria retorna e o faz lembrar os versos de Caldas Barbosa: “Lereno alegrou os outros/E nunca teve alegria...” Versos representativos de sua condição pessoal, acentuando a fé em sua missão, mesmo que para isso abdicasse da felicidade pessoal.

O convite de Albernaz para Ricardo Coração dos Outros cantar no casamento da filha Quinota comprova que na vida profissional instável e não reconhecida oficialmente dos cantadores e modinheiros, a apresentação em festas nas casas suburbanas era uma de suas formas de renda. A tradição de cantadores animando festas é bastante antiga, entretanto, qual seria o significado desse papel? Paul Zumthor em *A letra e a voz* assinala que na Idade Média, as festas, os batizados e, sobretudo os casamentos, requeriam a intervenção de intérpretes da poesia. Esta presença configurava-se quase como um “elemento ritual cujo fundamento liga-se aos valores psicofisiológicos, míticos e sociais investidos na voz humana [...] o intérprete de poesia assume nesta um papel medidor do tempo social – justamente o que ritma as festas [...]” (ZUMTHOR, 1993, p. 66).

Na festa suburbana de 1893, o singelo cantador de modinhas, Ricardo Coração dos Outros, cumpria o antigo rito de fornecer o compasso musical da festa, incitar emoções em seu público, tornando-se porta voz de sentimentos, expressando os desejos que homens e mulheres guardavam em seu interior e pela música liberavam sem constrangimento, em especial, por participarem de um ato coletivo conduzido por um cantador, que se converte nesse momento em canal de múltiplas subjetividades.

O rifle e o violão

O terceiro momento da trajetória de Ricardo Coração dos Outros é marcada por sua entrada dramática no espaço bélico, pois o poeta chorava, implorava e apanhava. O General Bustamante observava friamente: “-É um voluntário recalcitrante, um patriota rebelde” (BARRETO, 1956, p. 221). O major Policarpo Quaresma assistiu à cena tomado pela piedade, mas impotente para mudar a situação do amigo trovador. E assim o poeta “voluntário” transformara-se no cabo Ricardo, apesar dos apelos ao antigo discípulo “-Salve-me major!” (BARRETO, 1956, p.223).

A mudança de espaço inverte o status da relação de Quaresma e Ricardo. Se no mundo civil e suburbano, a arte musical conferia ao menestrel superioridade, no universo militar, a força das armas e da farda torna o major superior.

A necessidade de se recrutar um músico em uma revolta é passível de questionamento, no entanto é antiga a presença de cantos de guerra, de hinos marciais em batalhas. Paul Zumthor revela que em crônicas europeias do século XIII, os comandantes gostavam de acompanhar-se de cantores épicos aptos ao combate, pois acreditavam que sua voz propagava virtude, “efetuava a transferência de uma valentia ancestral” (ZUMTHOR, 1983, p. 67). O estudioso revela ainda que o “chanceler de Ricardo Coração de Leão recrutava na França cantores encarregados de louvar seu mestre nas cidades inglesas” (ZUMTHOR, 1983, p. 67). Todavia, Ricardo Coração dos Outros, cantador suburbano, fora recrutado para empunhar um rifle e lutar contra “inimigos” e não dedilhar as cordas do violão, instrumento que acalentou seus sonhos de glória patriótica.

Enquanto Ricardo estava no subúrbio, cantando nas festas, permanecia imerso em seu elemento, embriagado pelos versos e pelas notas musicais e, nesse espaço, a

natureza era sempre bela. Entretanto, no espaço bélico a melancolia projetada em uma manhã angustiante era a única companheira na solidão do cabo Ricardo. A construção narrativa instaura o efeito de uma natureza participante dos sofrimentos do menestrel: “Era a primeira vez que via a cerração assim perto do mar, onde ela faz sentir toda a sua força de desesperar. Em geral, ele só tinha olhos para as alvoradas claras e purpurinas, macias e fragrantas; aquele amanhecer brumoso e feio era uma novidade para ele” (BARRETO, 1956, p.226).

A fim de superar a tristeza, o cantador, agora militar, solicita ao major Quaresma permissão para cantar nas horas de folga. A cena do pedido é permeada pelo cômico e pelo patético “Ricardo Coração dos Outros apareceu. Estava engraçado dentro do seu fardamento de caporal. A blusa era curtíssima, sungada; os punhos lhe apareciam inteiramente; e as calças eram compridíssimas e arrastavam no chão” (BARRETO, 1956, p. 223). A figura de Ricardo apresenta-se ridícula, pois a forma militar rígida e impecável cede lugar ao desajuste, produzindo o efeito cômico: “As fardas emprestadas, por exemplo, maiores ou menores do que o corpo daqueles que as vestem, tornam seus usuários geralmente ridículos, em consequência da inadequação” (CORBISIER, 1974, p. 91). Essa inadequação instaura o patético e aponta para o desajuste da situação do modinheiro. Coração dos Outros fora deslocado de seu espaço social, o subúrbio, pelo uso da arbitrariedade e da violência, por isso ser investido de uma farda, funciona como a abdicação de si mesmo e a consequente incorporação de uma identidade corporativa, mas rejeitada. Com a identidade negada, emerge a crise do menestrel, pois o ser do poeta é essencialmente subjetivo, e nesta circunstância seus elementos identitários um após o outro estavam sendo retirados. Descompasso que instaura a dor e solidão do vate suburbano: “A vida do pobre menestrel era assim a de um melro engaiolado; e, de quando em quando, ele se afastava um pouco e ensaiava a voz, para ver se ainda a tinha e não fugira com o fumo dos disparos” (BARRETO, 1956, p. 250).

O sequestro da palavra musical de Ricardo determina sua crise em relação à utopia patriótica pelo viés das modinhas e do violão. Essa opressão do silêncio perpetuada pelos senhores da revolução transtorna a mente e o coração do bardo suburbano, tornando patente que a voz, seu único meio de expressão, permanece deslocada espacial e afetivamente do ambiente militar.

Essa condição passiva e ensimesmada de Coração dos Outros é abandonada em virtude do ferimento do major Quaresma em uma batalha. Circunstância que aciona a

consciência do poeta em relação ao contexto do país naquele momento, de súbito há um reconhecimento da tragédia que a violência em nome da nação impôs:

O mundo lhe parecia vazio de afeto, de amor. Ele sempre decantara nas suas modinhas a dedicação, o amor, as simpatias, via agora que tais sentimentos não existiam. Tinha marchado atrás de coisas fora da realidade, de quimeras. [...] E era assim que se fazia a vida, a história e o heroísmo: com a violência sobre os outros, com opressões e sofrimentos (BARRETO, 1956, p. 291-292).

Pátria, uma visão...

A trajetória Ricardo Coração dos Outros em sua vida no subúrbio apresentou-se paralela a de Policarpo Quarema, os dois ilhados no subúrbio, almejavam formar uma consciência de identidade nacional legítima para a pátria brasileira. Enquanto o major passava de um projeto a outro, cultura, terra e luta, e de um fracasso a outro, o menestrel prosseguia em sua intenção de reabilitar a modinha e o violão, ainda que oscilasse entre a acalentada glória e o frequente tormento, mas naufragando em suas utopias da mesma forma que o amigo e discípulo.

Nos dois casos, um misto de ingenuidade e de alienação da realidade que os circundavam poderia ser conferida na condição pessoal deles, um pretense major que nunca pertenceu à corporação e um cantador, que mesmo sendo um capadócio e mulato não assumia estas caracterizações, apontando para subjetividades desajustadas e em descompasso com seu contexto, apontando para o ilhamento a que o subúrbio e os suburbanos eram relegados pela municipalidade e a cultura oficial.

O cerne da utopia de Quaresma, o genuinamente nacional, reporta para uma recusa em aceitar um país colonizado em que toda sua cultura e história foram tecidas por retalhos de outras culturas. E no bojo dessa controvérsia emerge uma questão ainda mais complexa, a questão da origem, ou seja, como sentir-se realmente brasileiro “nato”? Qual origem de nossa formação, de nossa cultura? O sentimento da nacionalidade e as representações decorrentes dela construía a pátria? Qual espaço representativo do subúrbio na construção da ideia de pátria?

Ao longo do romance várias possibilidades são construídas a fim de representar a pátria, no entanto o que permanece é a certeza de que a pátria é um conceito fugidio, movente, cada qual a percebe e a defende a partir do lugar que ocupa. A pátria que o major Quaresma defendia fora erguida por meio de narrativas poéticas e históricas, de livros antigos, em torno de outros tempos. As leituras seduziram esse leitor impressionável e impressionado, a ponto de deixar o conforto do gabinete de sua biblioteca e partir para ação, tal como Quixote enfrentando os dragões vislumbrados em moinhos. Quaresma e Quixote são leitores trágicos, movidos pela crença inabalável na letra, mas ela sem depuração mata como vaticinava o apóstolo.

Ricardo Coração dos Outros trilhou a senda nacionalista nas cordas de seu violão e nos versos das modinhas. Convicto de que a música, a expressão maior das emoções mais profundas do homem refletia o sentimento de pátria, especialmente, quando esses ideais patrióticos pairavam acima de sua arte. Ricardo delirou em uma utopia musical e poética sem decifrar seus acordes dissonantes, sem perceber que existia uma engrenagem instituída para excluir os diferentes, o subúrbio e os suburbanos que estavam à margem dos projetos de “Ordem e Progresso”, pobres e marginalizados, como Coração dos Outros, missionário do violão e da modinha. A música e o ritmo que representariam a pátria configuraram-se como utopia e, esta pátria em que as cordas de um violão poderiam ser um de seus símbolos, constitui-se bem longe do espaço do subúrbio, convertendo-se em uma visão, na verdade, uma quimera.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. 2.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora USP, 1975. V.2

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora USP, 1988.

CORBISIER, Roland. *Enciclopédia filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1974.

FONSECA, Aleilton. *Enredo romântico, música ao fundo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. (Orgs.). *A invenção das tradições*. 6.ed. Tradução Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5.ed. São Paulo: Art Editora, 1986.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.