

Palavras, sons e imagens: representações do violão na prosa literária brasileira

Cláudia Araújo Garcia 

Universidade do Estado de Minas Gerais, Escola de Música | Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Resumo: Propomos analisar, neste trabalho, como o violão participa da prosa literária brasileira, ao mesmo tempo, em que é por ela (re)contado. Para isso, utilizamos uma abordagem metodológica comparativista e interdisciplinar envolvendo musicologia, interpretação de obras literárias, e elementos da narratologia. O estudo envolveu a localização de fontes do cânone literário e nas quais o violão se faz presente de maneira pronunciada, a análise dos elementos narrativos, e a abordagem de aspectos extratextuais. Com isso, o escopo foi constituído por obras de Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Guimarães Rosa e Erico Veríssimo. A partir das relações entre as personagens e o violão, buscou-se traçar, inicialmente, os perfis dos sujeitos que tocam o instrumento; em seguida, as influências nas figuras femininas; e, por fim, as manifestações musicais associadas ao violão.

Palavras-chave: violão, prosa literária, literatura brasileira, análise narrativa.

Abstract: We propose to analyze, in this study, how the guitar participates in Brazilian literary prose, while simultaneously being (re)told by it. To achieve this, we employ a comparative and interdisciplinary methodological approach involving musicology, literary interpretation, and elements of narratology. The study entailed locating sources within the literary canon where the guitar prominently appears, analyzing narrative elements, and exploring extratextual aspects. Thus, the scope encompassed works by Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Guimarães Rosa, and Erico Veríssimo. Through examining the relationships between characters and the guitar, we aimed to delineate the profiles of those who play the instrument, explore its influence on female figures, and investigate the musical manifestations associated with the guitar.

Keywords: guitar, literary prose, Brazilian literature, narrative analysis.

A literatura como um fenômeno da linguagem se comunica com o real, criando algo que não existe a partir do que existe e, por isso, ela é e não é, concomitantemente, criadora. O ponto de contato entre esses universos é de natureza ambígua, “não apenas do texto (que é e não é fruto de um contacto com o mundo), mas do seu artífice (que é e não é um criador de mundos novos)” (Candido, 1993, p. 112). Além disso, é preciso ainda que se estabeleça um pacto referencial entre o leitor e a obra, ou seja, um acordo tácito que permita a adesão entre o romance e o interlocutor, na qual “o leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras” (Eco, 2009, p.81).

Se, por um lado, a literatura, não é necessariamente um simulacro da realidade, por outro, ela faz parte tanto da construção de uma instância intelectual, quanto de uma identidade coletiva, configurando-se como uma prática social. Nesse sentido, esta pesquisa procurou observar, as relações entre o conteúdo narrativo e os aspectos musicais, simbólicos e imagéticos suscitados, tendo o violão como elemento de partida, contraponto e confluência entre as obras.

Nesta busca por identificarmos como o violão participa da prosa brasileira, ao mesmo tempo, em que é por ela (re)contado, tornou-se necessário utilizar uma abordagem metodológica comparativista e interdisciplinar envolvendo musicologia, interpretação de obras literárias e elementos da narratologia. O estudo abarcou a localização de fontes literárias, a análise de elementos narrativos, e a abordagem de aspectos extratextuais. A escolha foi feita a partir da presença e relevância do instrumento em textos que integram o cânone literário. Com isso, o escopo foi constituído por obras de Aluísio Azevedo (1857-1913), Lima Barreto (1881-1922), Guimarães Rosa (1908-1967) e Erico Verissimo (1905-1975).

É importante destacar alguns pontos que estes autores compartilham: o contorno modernista, o foco na realidade cotidiana, o retrato sociopolítico, o regionalismo, e a relação com contextos históricos e sociais específicos. O maranhense Aluísio Azevedo foi um dos principais autores da vertente naturalista no Brasil e sua obra se destaca por retratar tipos sociais e pelo viés crítico do cotidiano, especialmente com enfoque nas estruturas sociais cariocas do final do século XIX. Da mesma forma, Lima Barreto em suas narrativas pré-modernistas, mergulhou nas injustiças e misérias da vida suburbana carioca, ao mesmo tempo em que explorava as complexidades da identidade e da discriminação racial. Já Erico Verissimo, pertencente à fase de consolidação do modernismo, abraçou

a vertente conhecida como “romance da terra”, explorando a realidade rural e as questões sociopolíticas principalmente do sul do país. Por sua vez, o mineiro Guimarães Rosa, ligado à terceira geração modernista, tem sua escrita marcada por neologismos e uma estrutura narrativa não convencional permeada pelas tradições e diversidades culturais do sertão mineiro.

Dos elementos que compõem a narratologia, direcionamos nossas análises para as personagens, pois a sua força

vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. (Candido, 2005, p. 56)

Determinantes para o enredo, as personagens o impulsionam e o habitam de uma maneira praticamente indissociável, pois “quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens”, na vida que levam, seus problemas, e seus destinos, guiados conforme certa duração de tempo e pelas condições do ambiente nos quais estão inseridos: “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (Candido, 2005, p. 51).

A partir das relações entre o violão e as personagens, buscamos abordar, no decorrer deste artigo, os perfis dos sujeitos vinculados ao instrumento; os encantos e os impactos do violão (e dos violonistas) nas figuras femininas; e as referências musicais que permeiam as cenas narrativas. Passemos agora ao gauchesco violonista Rodrigo e sua prenda Bibiana Terra (“Um certo Capitão Rodrigo”)¹; à triangulação entre Firmo enroscado em seu violão, a sensual Rita Baiana e Jerônimo com sua guitarra lusitana (“O cortiço”)²; ao modinheiro Cassi Jones e a desejada jovem mulata Clara

¹ Publicado em 1970, integra o romance “O Continente”, da trilogia “O Tempo e o Vento”. Local do enredo: Santa fé, 1828.

² Publicação em 1890. A narrativa se passa no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX.

(“Clara dos Anjos”)³; ao menestrel suburbano Ricardo Coração dos Outros (“O triste fim de Policarpo Quaresma”)⁴ e sua busca por nobilitar o violão; e ao trovador sertanejo Laudelim Pulgapé (“O recado do Morro”)⁵ levando a mensagem de alerta em forma de canção.

1. Sobre amores, transgressões e desejos

Ao seguir as pistas literárias que nos permitem formar um mosaico do sujeito que toca o instrumento, deparamo-nos com peças pontiagudas, um recorte assimétrico que envolve uma espécie de remontagem do sujeito, por um lado, aglutinante; por outro, paradoxal. Vejamos o que as recorrências e as descrições nos revelam.

Nas relações entre o violão e as personagens, o primeiro ponto a ser destacado trata-se da cumplicidade entre o instrumento e quem o toca. Na intimidade dessa conexão, o violão é tratado com carinho e dedicação por ser percebido como forma de expressão e uma fonte de paixão – tal qual a amada –, como sublinha Ricardo Coração dos Outros, em Lima Barreto: “—Major, o violão é o instrumento da paixão. Precisa de peito para falar... É preciso encostá-lo, mas encostá-lo com maciez e amor, como se fosse a amada, a noiva, para que diga o que sentimos...” (Barreto, 2014, p. 21).

Além da delicadeza e do amor, a força imagética que permeia o violão também amplifica a associação simbiótica entre instrumento-instrumentista e a manifestação dos desejos, da lascívia e da sensualidade, como o mulato Firmo, de Azevedo, que “bêbedo de volúpia, enroscava-se todo ao violão, e o violão e ele gemiam com o mesmo gosto, grunhindo, ganindo, miando, com todas as vozes de bichos sensuais, num desespero de luxúria que penetrava até ao tutano com línguas finíssimas de cobra” (Azevedo, 2018, p. 176).

Para o personagem roseano Laudelim Pulgapé, – “ah, pinho assim na mão, prosa que é um reinado” (Rosa, 2021, p. 49) – o violão é uma companhia constante, seu confidente fiel e extensão de

³ Concluído em 1922, ano da morte do autor, foi publicado em 1948. A história se passa no Rio de Janeiro, em princípios do século XX.

⁴ Publicado em folhetins e, em 1915, em formato de livro. O enredo se refere ao Rio de Janeiro, nos primeiros anos da República.

⁵ Compõe o “Corpo de Baile”, publicado em 1956. O recado parte do Morro da Garça, monte situado na região central de Minas Gerais.

seu corpo, assumindo, por vezes, a sua voz e revelando outro importante atributo: a conexão com o invisível. Trata-se de um conhecimento das sutilezas, dos mistérios do mundo, da vida e da natureza, envolvendo um saber que está fora dos livros, pois vem da vivência e do gosto pelas coisas não úteis. Entendedor das complexidades humanas, o músico percorria os mais diversos espaços acompanhado de seu violão que “desestremecia”:

O Laudelim era alegre e avulso. Por perto da matriz, estavam num campo aberto. E ele olhou um cavalo que pastava, e se lembrou de seu violão. Com o Laudelim, se podia fácil conversar, ele entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de um muito se explicar; e em tudo ele completava uma simpatia. O violão estava mesmo ali à mão, no botequim. (...). Dava agora para querer passear vago, violão ao peito, votou que chegassem até no cemitério — carecia de visão assim, porque aquela noite tencionava cantar melhores. (Rosa, 2021, p. 42)

É importante ressaltar, a partir de Landelim Pugalpé, um segundo ponto fundamental sobre a descrição da figura do violonista: certa filiação ao trovadorismo⁶. Nas narrativas abordadas neste estudo, há referências reiteradas e diretas ao menestrel, ao trovador e à sua expressão através das trovas, ficando evidente a profunda e antiga prática da voz acompanhada pelo pinho.

Em Guimaraes Rosa, a canção composta por Laudelim tem função central na narrativa, pois o seu conteúdo é o recado a ser dado. Trata-se da mensagem enviada pelo morro da Garça e que, levada por meio dos personagens-viajantes, desloca-se pelo interior de Minas. Ao integrar os elementos desconexos e conferir sentido ao assunto que ia passando de boca em boca, Laudelim o traduz em música e é, através dela, que o protagonista Pedro Osório escapa da morte. A canção, que viaja nas mãos do violonista – “de entoar e acompanhar assim, o Laudelim merecia florão de cantador-mestre” (Rosa, 2021, p. 52) – alerta sobre a emboscada que se aproxima, remontando uma ambientação palaciana, com reis, espadas, cavaleiros e a “flôr da minha fidalguia...”. Transcrevemos abaixo a primeira estrofe que Laudelim, “com rompante, descantou”:

⁶ “Denomina-se trovadorismo o movimento poético-musical iniciado no século XI pelos trovadores da Provença, sul da França, cujas composições eram acompanhadas por instrumentos musicais e por dança (...)” (Mendes, 2015, p. 64). Na tradição galego-portuguesa dos séculos XIII e XIV, há certa hierarquia entre os tocadores: “Nela o trovador corresponde ao compositor de origem nobre que ocupa a posição superior nessa hierarquia. Por sua vez, o jogral posicionava-se numa escala inferior por ser um mero intérprete de canções alheias. A ele sobressaía o menestrel, músico-poeta protegido por um nobre. Seguindo-se a ele tem-se o segrel, cavaleiro-trovador que andava de corte em corte” (Mendes, 2005, p. 74).

Quando o Rei era menino
já tinha espada na mão
e a bandeira do Divino
com o signo-de-salomão.
Mas Deus marcou seu destino:
de passar por traição.
(Rosa, 2021, p. 49-50)

É interessante observar que, conforme Alves (2013, p. 28), o nome Laudelim “apresenta semelhança com o verbo latino *laudare*: louvar, além de seu nome sugerir a onomatopeia do barulho de sinos tocando (*Laudlim*)”. Podemos também acrescentar que a raiz do nome apresenta uma aproximação direta com o alaúde, tanto através do anagrama da palavra “al ud” (instrumento árabe que significa literalmente “a madeira” e do qual deriva o alaúde); quanto por evocação, uma vez que “Laudelim” contém o mesmo radical e quase a totalidade do termo em sua composição: (*a*)*laudelim*. Esse jogo sonoro aparece registrado no texto através de Seo Alquiste que “esvaziava de contínuo sua cerveja, e zas na caderneta, escrevendo, escrevendo. — Laudlim... — dizia ele batidas vezes: — Laud’lim... Lau’dlim... Laau-d’lim’m —” (ROSA, 2021, p. 49).

Outro personagem impregnado pela atmosfera trovadoresca e pelo encanto que desperta em seus ouvintes é Ricardo Coração dos Outros, de Lima Barreto. Dedicado ao ensino do violão e ao cultivo modinha, o violonista nos remete o lendário rei da Inglaterra, Ricardo Coração de Leão (1157-1199)⁷, que, além de guerreiro, era trovador e inspiração para diversas canções que celebravam e registravam seus feitos heroicos⁸.

Por outro lado, em Clara dos Anjos, encontramos um conjunto de referências atribuídas ao violonista Cassi Jones, cujo nome estrangeiro – “O Jones é que ninguém sabia onde ele o fora buscar, mas usava-o, [...] por achar bonito o apelido inglês” (Barreto, 2021, p. 12) – confere ares de diferenciação e certa superioridade, mas que também revela a convivência de significados considerados menos nobilitantes. Ao reunirmos as formas de tratamento e descrições, deparamo-nos com relatos que envolvem desde a distinção que a destreza ao instrumento provoca (como “maestro”,

⁷ Ricardo I, também conhecido como Ricardo Coração de Leão, reinou entre os anos de 1189 e 1199. Filho de Henrique II da Inglaterra e “de uma corte que descende diretamente da gênese do trovadorismo – sua mãe era Eleanor da Aquitânia (1122-1204), neta de Guilherme IX (1071-1126), considerado o primeiro trovador [...]” (Mendes; Bentes, 2021, p.143).

⁸ Sabendo da importância da cultura trovadoresca para fins políticos, principalmente para propagação de seus feitos, Ricardo I incluiu trovadores e cronistas em seu contingente para a terceira Cruzada (Mendes; Bentes, 2021).

“o trovador”, “o gabado artista da modinha”, “mestre-violeiro”), até os estigmas que marcam seu caráter (“aquele valdevinos forte”, “esperto”, “manata escovado”), sua postura social (“seu cinismo de sedutor de quinta ordem”) e “sua singular moral de amoroso-modinheiro”, “mais fama que realidade: de navalheiro e força de valente”.

Assim, ao condensar no “menestrel suburbano da modinha lânguida e acompanhamento luxurioso de olhares revirados” também a imagem do “capadócio, um desclassificado, réu de polícia, perverso modinheiro, borra-botas” (Barreto, 2021, p. 72), temos a convivência de sentidos díspares que integram a figura do violonista e se equilibram na articulação entre expressão amorosa, violão e vadiagem.

É preciso analisar agora como essa personagem que canta a beleza e a nobreza do sentimento amoroso, também é capaz de converter-se no sedutor, tendo no – e através do – violão um importante recurso de encanto e apaixonamento.

1.1 A véspera do malandro

Junto ao menestrel, a outra face dessa mesma moeda revela o sujeito que corrompe os ideais de honra e amor em prol de seus objetivos. Movido pelo desejo, a personagem se vale da burla – e do violão – para a satisfação de suas vontades, sem culpa ou remorso:

Em Cassi, nunca se dava disso. Escolhida a vítima de sua concupiscência, se, de antemão, já não as sabia, procurava inteirar-se da situação dos pais, das suas posses e das suas relações. Em seguida, tratava de encontrar-se com ela num baile ou uma sala de festas e impressioná-la com os seus dengues no violão. (Barreto, 2021, p. 61)

Também Laudelim, essa espécie de trovador sertanejo roseano, apresenta certa carga de libertinagem. Ao figurar às margens das normas sociais, falta-lhe a moralidade e, em sua constituição, o violão desperta a cobiça, o encanto e certo traço de patifaria: “Do Laudelim Pulgapé era que as famílias e as moças não queriam saber — diziam que era bandalho. Tocar bem um violão era a coisa que ele Pê mais invejava” (Rosa, 2021, p. 47-48).

Já Rodrigo, “aquele tal capitão” – altivo, provocante, destemido, “cara de macho mais insinuante” – é descrito como um “homem que veio de muitas guerras, [que] “gosta de jogo, de

mulheres e de bebida.” (Verissimo, 2005, p. 8). Junto a ele, o violão intensifica a hesitação, conforme avalia Juvenal, seu futuro cunhado: “achava engraçada aquela combinação de bombacha e casaco de soldado. Implicava um pouco com o lenço vermelho. Aquele violão a tiracolo também lhe inspirava desconfiança. Nunca tivera simpatia por homem que vive gauderiando” (Verissimo, 2005, p. 7). Na composição de sua figura também estão evidentes a boemia, o ócio e a vadiagem, afinal, “que era prosa, logo se via; que era fanfarrão, não restava a menor dúvida” (Verissimo, 2005, p. 8). Essa percepção é também exposta pelo personagem Pedro Terra, pai da desejada Bibiana, ao declarar: “Esse tal capitão Rodrigo é um homem sem serventia. Vive cantando, bebendo e jogando, e tem raiva do trabalho” (Verissimo, 2005, p. 59).

Ao analisarmos a recorrência destas descrições literárias do sujeito solto no mundo, à margem das obrigações sociais, dedicado ao hedonismo e movido pelo desejo torna-se possível traçar uma aproximação com outra importante personagem: o arquetípico Don Juan. Produto da sociedade, e nela projetado, o eterno sedutor tem as marcas do primordial, representando e expressando os modelos comportamentais, como é característico das figuras míticas que “verticaliza-se em diversos moldes oriundos da sensibilidade de artistas e da natureza popular” (Araújo, 2005, p. 125), sendo, por isso, capaz de “recompor-se em vários modelos, guardando um sentido essencial: a busca, a conquista, a sedução e posse da mulher; e, paralelamente, a imperfeição amorosa, a fragmentação do amor” (Araújo, 2005, p. 125).

Com isso, sua individualidade se expande como representação coletiva, constantemente em construção, aproximando-se do que viria ser o malandro na cultura brasileira. Do mito individual para seu reflexo no coletivo, Don Juan representa uma mescla entre o bem e o mal, resultando assim em uma ambiguidade identitária que, ao mesmo tempo em que atrai, também gera repulsa. É claro que o mito apresenta outras complexidades, porém muitas de suas facetas integram a caracterização destes personagens violonistas da prosa literária brasileira.

Guiado pela natureza instintiva, o conquistador é marcado pela urgência de suas pulsões e se equilibra entre prazer e sofrimento, pois, mesmo com toda sua liberdade e transgressão, ele é também escravo de si mesmo, prisioneiro de seu apetite e necessidades, obedecendo cegamente às leis ditadas por seu corpo/vontade.

Assim como as figuras literárias masculinas analisadas, o polígamo ama a sedução, seus rituais e desafios mais do que as mulheres que cativa: depois de conquistada, a mulher perde o interesse para ele. Nesse ciclo, o sedutor busca aplacar sua ânsia amorosa, porém nunca se sacia, mantendo-se em um movimento sempre renovado, mas nunca satisfeito.

Don Juan ambienta-se e extrapola o espaço da profanação. Antes de amar o corpo da mulher, na vertente dos líricos e amorosos cristãos, anseia por devorá-lo. Entre o complexo da tentação (mascarada, hipócrita etc.) e a realização plena do desejo (re)vigorado, Don Juan não hesita: cumpre seu destino de pecado. A imagem depreciativo-desagregadora da mulher, plantada no imaginário cultural desde tempos imemoriais, favoreceu a eclosão desse modelo de sedutor. (Araújo, 2005, p. 98)

Em Clara dos Anjos, seu reflexo aparece acompanhado pelo pinho:

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. Todas essas proezas eram quase sempre seguidas de escândalo, nos jornais, nas delegacias, nas pretorias; mas ele, pela boca dos seus advogados, injuriando as suas vítimas, empregando os mais ignóbeis meios da prova de sua inocência, no ato incriminado, conseguia livrar-se do casamento forçado ou de alguns anos na correção. (Barreto, 2021, p. 12)

Por herdar e representar a libertinagem, sua figura mitológica assimila o libertarismo das ideias e a errância de seu modo de vida. Solitário – por viver à margem, fora dos limites morais e obediente a seu desejo erótico –, ele é volátil, passageiro e efêmero. Este sujeito, em trânsito – como Laudelim atravessando os sertões para levar o recado, ou fugindo da polícia como Cassi Jones –, é incapaz de estabelecer um local fixo, e muitas vezes não sabe sequer a sua origem, conforme declara Rodrigo: “— Me criei guaxo. Não conheci mãe. Com doze anos já trabalhava no campo com a peonada bem como um homem-feito. Com dezoito tinha sentado praça e já andava brigando com os castelhanos. Daí por diante sempre vivi ou brigando ou correndo mundo” (Verissimo, 2005, p. 49). Esse personagem expõe também seu desagrado e sua desconsideração em relação aos preceitos religiosos (“— Nunca aprendi nenhuma reza nem me habituei a ir à igreja”) (Verissimo, 2005, p. 49), preferindo o inferno à redenção, já que ouviu “dizer que no céu não tem jogo nem bebida nem carreiras nem baile nem mulher” (Verissimo, 2005, p. 46-47).

Tal qual Don Juan, o malandro, no contexto brasileiro, está relacionado à “chantagem, engano, logro, convencimento, sedução, ameaça, esperteza, em suma, estratégias de negociação que se constroem na aproximação com o outro e por isso não podem ser fixas nem decodificadas” (Dealtry, 2009, p. 46). Expandindo seus contornos, a malandragem perpassa o imaginário da sociedade brasileira, mobilizando-se enquanto traço distintivo de um certo “jeito” de ser e agir:

No imaginário da sociedade nacional, [a malandragem] costuma sintetizar certos atributos considerados específicos ou identificadores do brasileiro: hospitalidade e malícia, a ginga, a finta, o drible, a manha e o jogo de cintura, muito apreciado no futebol e na política, a agilidade e a esperteza no escapar de situações constrangedoras ligadas ao trabalho e à repressão, o “jeitinho” que pacifica contendas, abrevia a solução de problemas, fura filas, supre ou agrava a falta de exercício de uma cidadania efetiva. (Goto, 1988, p. 11)

No conteúdo literário, a mandria aparece disfarçada, mas deixa pistas e escapa à máscara:

[...] era um exímio cantor de modinhas. Acedeu. Veio o dia da festa e o famoso trovador apareceu. Branco, sardento, insignificante, de rosto e de corpo, não tinha as tais melenas denunciadoras, nem outro qualquer traço de capadócio. Vestia-se seriamente com um apuro muito suburbano; sob a tesoura de alfaiate de quarta ordem. A única pelinragem adequada ao seu mister que apresentava consistia em trazer o cabelo repartido no alto da cabeça, dividido muito exatamente pelo meio. Acompanhava-o o violão. A sua entrada foi um sucesso. (Barreto, 2021, p. 36)

Na literatura, a antecipação do malandro – figura populariza no samba e no carnaval por volta da década de 1930 (Dealtry, 2009) – aparece manifestada já em Firmo: “é uma pouca-vergonha! Est’ro dia, pois você não viu? levaram ai numa bebedeira, a dançar e cantar à viola, que nem sei o que parecia! Deus te livre!” (Azevedo, 2018, p. 50).

Neste romance, publicado a primeira vez em 1890, o mulato violonista tem como característica ser um “capadócio de marca, pernóstico” e capoeirista. É descrito como tendo o corpo esbelto, ágil, aparentando ser mais jovem do que a idade que tem, “bigodinho crespo, petulante” e “grande cabeleira encaracolada, negra, e bem negra, dividida ao meio da cabeça” (Azevedo, 2018, p. 87). Além do chapéu de palha, posto de lado, a vestimenta costumeira deste anti-herói inclui: “um paletó de lustrina preta já bastante usado, calças apertadas nos joelhos”, camisa de chita e “ao pescoço, resguardando o colarinho, um lenço alvo e perfumado”. Na boca, “um enorme charuto de dois vinténs” e nas mãos “um grosso porrete de Petrópolis, que nunca sossegava” (Azevedo, 2018, p. 87-88).

Suas atividades envolviam o ofício de torneiro e também “oficial perito e vadio”, gastando todo seu dinheiro com jogos e mulheres, sendo com “a Rita ou outra”. “Amigado” com a mulata, a longa relação do casal era conflituosa e ardente:

Ele tinha “paixa” pela Rita, e ela, apesar de volúvel como toda a mestiça, não podia esquecê-lo por uma vez; metia-se com outros, é certo, de quando em quando, e o Firmo então pintava o caneco, dava por paus e por pedras, enchia-a de bofetadas, mas, afinal, ia procurá-la, ou ela a ele, e ferravam-se de novo, cada vez mais ardentes, como se aquelas turras constantes reforçassem o combustível dos seus amores. (Azevedo, 2018, p. 89)

Se, neste tópico, buscamos traçar o perfil do homem acompanhado de seu violão, precisamos, ainda que brevemente, incluir neste contexto relacional o foco de seus desejos: a mulher.

2. Entre o recamo e o pinho

No âmbito da análise das personagens e seus violões, torna-se importante compreender como se estabelecem os encantos e os impactos do violão (e dos violonistas) nas figuras femininas. Nas obras pesquisadas, a complexidade desse relacionamento envolve conquista, cerceamento, objetificação, engano, e julgamento social, como veremos no decorrer deste tópico.

Dos aspectos centrais levantados, observamos a reiteração e o registro de certos discursos culturais e papéis sociais que refletem o domínio, as proibições e as expectativas que recaem sobre a mulher, como evidenciado no alerta de Juvenal Terra a Rodrigo: “— Aqui todas as mulheres têm dono — explicou Juvenal Terra. — As que ainda não têm são moças de família e querem se casar” (Verissimo, 2005, p. 10).

Além da posse, as personagens femininas também estão marcadas pelo recato e pela vigilância familiar. Nos textos, ficam acentuadas as tentativas de controle sobre a mulher, o monitoramento por partes dos pais e a constante supervisão, como em Clara dos Anjos que “era tratada pelos pais com muito desvelo, recato e carinho; e, a não ser com a mãe ou pai, só saía com Dona Margarida, uma viúva muito séria, que morava nas vizinhanças e ensinava a Clara bordados e costuras” e Bibiana ao passar “de olhos baixos, muito vermelha, acompanhada pela mãe e pelo pai” na saída da missa (Verissimo, 2005, p. 59).

Juntamente a esse contexto familiar e social, a mulher é cercada pelas barreiras religiosas (“Depois – concluiu ele com certa irritação –, parecia que só poderia dormir com a moça se casasse com ela...”)(Verissimo, 2005, p. 42-43), e físicas: “Rodrigo procurava discernir vultos dentro da casa de Pedro Terra. Era lá que morava Bibiana. Por trás daquelas paredes estava a cama em que a moça dormia. Daria um braço, um olho, uma perna para dormir com Bibiana” (Verissimo, 2005, p. 41).

Entre tantas diligências, há o recolhimento dos desejos e um desconhecimento de si e do mundo:

Ela estava inquieta, com uma coisa no peito... Era um alvoroço que nunca sentira antes (...) Pensava na voz dele e sentia um calor no corpo. Não, não era bem calor. Era um amolecimento morno, uma vontade de... de que mesmo? Ela não sabia direito. Melhor: sabia mas não queria saber e só de pensar nisso corava, ficava perturbada, errava o ponto do bordado. (Verissimo, 2005, p. 33)

O apagamento das aspirações e da individualidade social fica patente em Clara que, vigiada “caninamente”, “era uma natureza amorfa, pastosa, que precisava mãos fortes que a modelassem e fixassem”. Não sendo os pais capazes disso, seu “reduzido” pensar também estava atrelado à “idade, o sexo e a falsa educação que recebera” e à sua “falta de individualidade” que “não corrigia a sua obliquada visão da vida” (Barreto, 2021, p. 89).

Essas limitações sobre as experiências e aprendizados – para além dos esperados e permitidos a uma mulher – resultam em um lugar de fragilidade e certa ingenuidade, especialmente diante do homem experiente e sedutor. Neste contexto, o violão atua como um elemento fundamental de conquista:

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 tropeiro que, para o seu rudimentar gosto, lhe tinha proporcionado tão forte prazer artístico. (Barreto, 2021, p. 42)

Assim, Clara, “naquele isolamento em que vivia, de tudo e de todos” (Barreto, 2021, p. 47), e sem orientação, conhecimento e maturidade para “resistir aos perigos que corria”, sucumbia ao

tocador que, com suas habilidades musicais, penetrava o espaço da casa: “E ela vivia toda entregue a um sonho lânguido de modinhas e descantes, entoadas por sestrosos cantores, como o tal Cassi e outros exploradores da morbidez do violão. O mundo se lhe representava como povoado de suas dúvidas, de queixumes de viola, a suspirar amor” (Barreto, 2021, p. 89). Ludibriada, do encanto ao engano:

Tudo foi num galope para a desgraça... Em começo, a primeira impressão simpática, os gemidos do violão, os seus repinçados, seguidos dos requebros dos olhares do tocador, que os exagerava e punha neles não sei que chama estranha, doce e, ao mesmo tempo, quente. Impressionara-se muito com isso, tão preparada já estava para os efeitos do instrumento. Depois, aquela oposição de todos, aquele falar contínuo nele, para dizer mal, (...). Essa insistência em denegri-lo fizeram que ela representasse, dentro de si mesma, Cassi, como um homem excepcional, que causava inveja a todos, pelas suas qualidades de bravura, pela sua habilidade no canto e na viola. Não acreditava no que diziam dele... Pareceu-lhe, na primeira vez que o viu, tão modesto, tão reservado de modos, tão delicado, que não podia ser o que diziam. (Barreto, 2021, p. 122)

A sonoridade do violão, que no início desperta a paixão, acende o desejo e possibilita o encontro, no fim, desaparece. Com a fuga de Cassi Jones, Clara, mulata, pobre, grávida e abandonada, vê no abortivo uma alternativa necessária – “devia ‘desmanchá-lo’, antes que lhe descobrissem a falta” (Barreto, 2021, p.134) – para escapar da desgraça que se abatera em seu destino. Nesse contexto, a cor da pele marca ainda mais as desigualdades, a invisibilidade e o subjugo.

Os limites e os espaços físicos que resguardam a mulher também são ultrapassando pela música do capitão Rodrigo, que “cantava com entusiasmo porque sabia que do outro lado da praça ficava a casa de Bibiana, que decerto também o escutava” (Verissimo, 2005, p. 38). Ao invadir o domicílio e desrespeitar a introspecção religiosa do dia de finados, a sonoridade de sua voz e de seu violão despertam em Bibiana uma mistura de deleite e preocupação:

ela reconhecia que era mesmo uma falta de respeito, um sacrilégio cantar no Dia de Finados. Mas a voz que vinha lá da venda, morna e clara como a noite, causava-lhe uma confusa ânsia que no fundo era um pressentimento de desastre. Mas também era prazer, um prazer tão grande que chegava a dar-lhe vergonha, como se ela estivesse fazendo algo de feio e proibido. (Verissimo, 2005, p. 37).

Ainda que relacionados a um momento histórico específico, os textos expõem uma visão objetificada da mulher que, tendo seus direitos usurpados e suas vontades violadas – assim como seus

corpos e sua dignidade –, é submetida a um sistema de relações desiguais e, por vezes, violentas. Com Bibiana, a posição possessiva e desrespeitosa em relação à figura feminina fica patente na forma como Rodrigo a percebe, comparando-a com uma “potranquinha”, controlada e subjugada, pela ferra da dominação física e simbólica:

Bibiana olhou para ele furtivamente. E no rápido instante em que seus olhos se encontraram Rodrigo viu, sentiu que a moça o amava. Essa potranquinha está laçada — concluiu. — Já botei nela a minha marca. Meteu na boca um naco de carne gorda, triturou-o nos dentes fortes e pensou ainda: Minha marca não sai mais. Nunca mais. Mastigou bem a carne e depois ajudou-a a descer goela abaixo com um gole de vinho tinto. (Verissimo, 2005, p. 75).

A associação do desejo por Bibiana com a sensação de fome adiciona uma dimensão de apetite físico e visceral à sua atração. A carne – do churrasco e da mulher desejada –, metaforiza não apenas a natureza primal do desejo sexual, como evidencia a força avassaladora que soterra e reduz a personagem à condição de objeto de satisfação:

Rodrigo via em pensamentos a imagem de Bibiana: a boca carnuda, os olhos oblíquos. Parecia uma fruta; dava na gente vontade de morder aquela boca, aquelas faces, aqueles peitos. Naquele momento seu desejo por Bibiana se confundia com uma sensação de fome. Rodrigo começou a pensar alternadamente na rapariga e num churrasco. (Verissimo, 2005, p. 42)

Ao se casar com o capitão, Bibiana passa a cumprir as tarefas domésticas para as quais foi preparada, como “cuidar da casa, fazer comida para Rodrigo, lavar-lhe a roupa branca, usar as coisas de seu próprio enxoval, tomar conta dos bichos do quintal” (Verissimo, 2005, p. 109). As marcas das imposições sociais e do sedutor permanecem na carne e na vida de Bibiana que, sujeita às traições do marido, “suportaria tudo, se sujeitaria a todos os rebaixamentos contanto que ele não fosse embora.” Enquanto isso, “Rodrigo dividia suas noites entre a mesa de jogo e a casa de Honorina” e “o melhor que ela tinha a fazer era fingir que não sabia de nada. Contanto que ele não fosse embora” (Verissimo, 2005, p. 132).

Diferentemente das personagens até aqui abordadas, outra figura feminina que merece destaque é Rita Baiana, dado que, além de desafiar as expectativas e imposições sociais em torno da mulher, ela assume alguns traços da malandragem. A liberdade vivenciada no corpo e na sensualidade

da mulata, vem enriquecida pela dança “com tanta graça e tamanha lubricidade”, pelo canto que era “um arrulhar choroso de pomba no cio”, e pelo violão de Firmo que contorna essas experiências e expressões (Azevedo, 2018, p. 176). Aversa ao casamento, a mulher que agita os pagodes no cortiço e usufrui de sua autonomia é vista como aquela que “não endireita mais!... cada vez fica até mais assanhada!... Parece que tem fogo no rabo!”. Assim como o malandro, ela é também criticada por viver na indolência, uma vez que, “não é má criatura... Tirante o defeito da vadiagem...” (Azevedo, 2018, p. 51).

Com seu poder de encantamento, Rita Baiana seduz os homens, as mulheres da estalagem e também o leitor. Tamanha é a força da mulata que sua representação se expande ao evocar as belezas, os sons e as percepções da terra brasileira (“ela era a luz ardente do meio-dia”, o calor “das sextas da fazenda; o aroma “dos trevos e das baunilhas”, “a palmeira virginal”, “o açúcar”, “o sapoti”, “a castanha do caju”, “a cobra verde e traiçoeira”, a “lagarta viscosa”, “a muriçoca”). Essa mulher, metáfora do Brasil, impacta sobremaneira na transformação do português Jerônimo – como veremos mais adiante –, afinal, “naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui” (Azevedo, 2018, p. 106).

Ao longo deste tópico, vimos como o instrumento influenciou no deslumbramento e nos destinos de Clara, Bibiana e Rita. No escopo desta pesquisa, entretanto, nota-se fortemente duas ausências: a representação do violão em mãos femininas⁹ e a produção literária escrita por mulheres. Na história do violão essa presença também foi negligenciada e obliterada, apesar da atuação fundamental de mulheres compositoras e instrumentistas. Isso destaca a necessidade e a importância de futuras pesquisas que possam resgatar e valorizar as contribuições das mulheres tanto para a literatura, quanto para a música e o violão.

⁹ Encontramos apenas uma referência no livro “Quincas Borba”. O trecho brevíssimo conta que Rubião “de repente, ouvia a guitarra do pecado, tangida pelos dedos de Sofia, que o deliciavam, que o estonteavam”. Como há uma mistura terminológica e a sinonímia entre guitarra, viola e violão, torna-se difícil precisar a qual instrumento se refere Machado de Assis (1994).

3. Acerca de canções, contornos sonoros e pertencimento

Nas narrativas estudadas, há diversas alusões a elementos da esfera musical, tanto específicos quanto de seus usos, como o cantarolar que acompanha os afazeres domésticos e a música de trabalho (como o canto das lavadeiras, em “O cortiço”, por exemplo). A música também reflete as mudanças de estado e ânimo, enriquecendo o enredo ao desempenhar um papel fundamental na ambientação dos espaços e na representação vívida do cotidiano das personagens.

Em relação às manifestações conectadas ao violão – objeto de nosso estudo – além de encontramos referências próprias do universo violonístico, os gêneros musicais que mais apareceram associados ao instrumento foram o lundu e a modinha. É importante observar que esses gêneros são considerados como “raízes principais da música popular brasileira” (KIEFER, 1977, p. 7), pois trata-se da “primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro” (ARAÚJO, 1963, p. 46).

Nas referências à modinha no conteúdo literário, foi possível identificar a recorrência de três aspectos: o registro das letras; a descrição de sua realização, ou seja, do momento da performance; e a perspectiva de que o músico, além de apresentar a canção, é também seu compositor. Nesse sentido, o autor que cria a história, inventa também a canção, propiciando ao leitor a sugestão sonora e imagética do violão e de sua prática em nosso meio cultural e social. Pelo deslocamento da forma textual que a inserção do tema em versos exige, surge, na montagem da cena, a cantiga imaginada:

Rodrigo cantava com entusiasmo porque sabia que do outro lado da praça ficava a casa de Bibiana, que decerto também o escutava. Punha na voz muita ternura, falava duma tirana que lhe havia roubado o coração e que o martirizava por ser muito arisca... Calou-se mas continuou a dedilhar o violão. Depois tornou a soltar a voz:

*Quem canta refresca a alma,
Cantar adoça o sofrer,
Quem canta zomba da morte,
Cantar ajuda a viver.*
(Verissimo, 2005, p. 38).

Em “Clara dos Anjos”, a canção acompanhada pelo violão, além de despertar o interesse da mulher desejada, representa também uma metáfora e a antecipação do que viria a ser o

relacionamento que move o enredo: a paixão entre a jovem mulata e o sedutor; entre a mestiça e o feitor. Para a cantiga, “o violeiro, com todo o dengue, agarrou o violão, fez estalar as cordas” e começou:

*Mostraram-me um dia
Na roça dançando
Mestiça formosa
De olhar azougado... [...]*

*Sorria a mulata
Por quem o feitor
Diziam que andava
Perdido de amor.
(Barreto, 2021, p. 41)*

Em “Triste fim de Policarpo Quaresma”, Ricardo Coração dos Outros expõe a preocupação com a escolha métrica e as especificidades de se fazer versos para violão: “Dizem que os meus versos não são versos... São, sim, mas são versos para violão. Vossa Excelência sabe que os versos para música têm alguma coisa de diferente dos comuns, não é?”. Na sequência, o personagem explora a maneira como diferentes palavras se ajustam à melodia, permitindo ao leitor uma visualização desse jogo de combinações sonoras e rítmicas:

— 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 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?
E ensaiou em voz baixa, acompanhado pelo instrumento: o — teu — pé — é — uma — fo — lha — de — tre — vo. — Vejam, continuou ele, como não dá. Agora reparem: o — teu — pé — é — uma — ro — sa — de — mir — ra. É outra coisa, não acham? (BARreto, 2014, p. 21)

Além da possível referência ao poeta parnasiano Olavo Bilac (1865-1918), o trecho ressalta o processo de criação e o cuidado na interação entre letra, melodia e violão. As sílabas escritas de maneira separada fazem com que o leitor experimente as rimas, as repetições, o exercício sonoro e o conteúdo imaginativo acerca da elaboração composicional.

A descrição da performance, do gesto musical variado (indo do calmo ao agitado), da

introspecção do músico e da necessidade de silêncio e intimidade para uma melhor percepção da sonoridade do instrumento também são retratadas através de Ricardo:

Vou cantar 'Os teus braços', modinha de minha composição, música e versos. É uma composição terna, decente e de uma poesia exaltada". (...) Emendou: "Espero que nenhum ruído se ouça, porque senão a inspiração se evola. É o violão instrumento muito... mui... to 'dê-li-cádo'. Bem". A atenção era geral. Deu começo. Principiou brando, gemebundo, macio e longo, como um soluço de onda; depois, houve uma parte rápida, saltitante, em que o violão estalava. Alternando um andamento e outro, a modinha acabou. (Barreto, 2014, p. 157)

A atenção à delicadeza do instrumento fica impressa na forma do texto, pois ao pontuar como sonora e ritmicamente a palavra “delicado” precisa ser pronunciada, o leitor modifica o fluxo da leitura e é capaz de perceber em seu próprio corpo o sentido e sonoridade produzida.

A exploração de efeitos musicais na narrativa também acontece em “O recado do morro”. A construção narrativa de Rosa traz um amalgama entre música e linguagem. Conforme comentamos anteriormente, a canção desempenha um papel fundamental no enredo e a representação do violão mobiliza não só elementos externos ao texto (como os cegos tocadores de viola, prática comum em Portugal no século XVII), mas a força da expressão musical, “o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras” (Rosa, 2021, p.53). Nessa cena, os personagens, emocionados ao assistirem o surgimento da canção pelas mãos de Laudelim – até mesmo para o “sujeito rústico braçal” “se embaciavam os olhos, quase de cai lágrimas” – pressentiam o “nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e os cegos vendem pelas estradas” (Rosa, 2021, p.53).

As variedades de ritmos e sonoridades que o texto imprime engendram também outras percepções, como a calidez e a impetuosidade nas quais o violão e o violonista se interligam, conforme podemos perceber através do excerto abaixo. A imagem de um corcel e seu galope é reforçada pela sensação de sofreguidão provocada pela pontuação entrecortada, pelos trechos curtos, e pelas metáforas que sugerem a tentativa de domínio e a entrega na condução:

Aí, de arranco, deu seguida que o Laudelim mudou, cavalo de orgulhoso, estadeava. Afa, que o violão obedecia, repulando a teso, nas pontas de seus dedos, à virtude; com um instrumento fogofo tal, tal, em mesmo que ele podia tomar o espaço. Se via que vinha já o

maior melhor, aos sons ele retombou a cabeça, carinhoso, seus olhos se fechavam. (Rosa, 2021, p.49)

A cantiga que viaja pelo sertão de Minas impregnada pelas suas paisagens, mistura-se na “grandarte” de Laudelim e dos recursos violonísticos acionados. Rosa (2021) faz uso de termos como o rasgueado – ou rasgado e seu neologismo “desrasgava” –, trazendo o acompanhamento em acordes; o pontear (ou tocar por pontos, fazendo a melodia); e a escrita que emula o próprio resultado sonoro, através das notas musicais que formam a palavra “silamissol”. Em uma perspectiva mais ampla, o rasgado feito pelo violão, também rasga o conteúdo narrativo pela intercalação entre o texto e a representação da frase musical tocado no instrumento (“passagens fortes”):

Se sentou debaixo do itapicurú, temperava o violão, apalpou as cordas. Com ele desse jeito, arredado crente, boas horas de perdidias se podia ter. (...) O Laudelim mal ouvia. Relou as cordas, pontecendo, silamissol cantava. Arrastou um rasgado. Pê-Boi se despediu. — “O Rei menino... Passagens fortes! A toque de tambor... Passagens fortes... Passagens fortes...” — o Laudelim deu resposta. (Rosa, 2021, p.45)

3.1. Entre violões e guitarras

Nem só as canções de amor e os encontros – que faziam “moças e rapazes começaram a se amontoar na calçada para ouvir o menestrel” – marcam a percepção do instrumento em nossa cultura. A trajetória do violão carrega estigmas pelas associações à espaços e sujeitos que viviam à margem da estrutura social. Taborda (2011) explica que:

O abraço do carioca ao violão, a amizade fiel de seresteiros que pela madrugada entoavam modinhas, lundus, cançonetas, o afago de malandros, capoeiras, boêmios arrastaram o instrumento às esquinas, aos becos, às estalagens, enfim, aos redutos de pobreza. Essa associação foi determinante para a construção do discurso que simbolicamente relacionou o violão como o veículo próprio para a manifestação musical dos setores marginais da sociedade. (Taborda, 2011, p. 82)

Tal perspectiva aparece retratada em “Triste fim de Policarpo Quaresma” através do desinteresse e aversão que a irmã do Major manifesta pelo violão, pois “a sua educação, que se fizera vendo semelhante instrumento entregue a escravos ou gente parecida, não podia admitir que ele preocupasse a atenção de pessoas de certa ordem” (Barreto, 2014, p. 107). É possível também perceber, nesse

trecho, a existência de certa hierarquia que implica no rebaixamento do violão por sua prática nas mãos de escravizados e pessoas tidas como pertencentes a classes inferiores. Ela acrescenta, em tom de advertência: “— Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio — não é bonito!” (Barreto, 2014, p. 7).

Em resposta, o Major esclarece “— Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado” (Barreto, 2014, p. 7). Ele acrescenta ao seu posicionamento que, não só o violonista, quanto o próprio violão, precisam ser reabilitados pela identificação simbólica a qual integram e expressam em termos de nação:

A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado, com o Padre Caldas, que teve um auditório de fidalgas. Beckford, um inglês notável, muito o elogia. (Barreto, 2014, p. 7)

Na complexidade das relações culturais e sociais, a música representa um elemento fundamental para a estruturação da narrativa. Nela, Ricardo Coração dos Outros encontra em Quaresma um suporte moral e intelectual fundamental para suas aspirações “pois era o único que ia ao fundo da sua tentativa e compreendia o alcance patriótico de sua obra” (Barreto, 2014, p. 109). O elo dessa conexão profunda entre as duas personagens se dá através do violão e da ideia de nação a ele atribuída – ou reconhecida:

De acordo com a sua paixão dominante, Quaresma estivera muito tempo a meditar qual seria a expressão poética musical característica da alma nacional. Consultou historiadores, cronistas e filósofos e adquiriu certeza que era a modinha acompanhada pelo violão. Seguro dessa verdade, não teve dúvidas: tratou de aprender o instrumento genuinamente brasileiro e entrar nos segredos da modinha. Estava nisso tudo a quo, mas procurou saber quem era o primeiro executor da cidade e tomou lições com ele. (Barreto, 2014, p. 17)

O violão desempenha um papel central na jornada de Quaresma, refletindo sua busca por uma expressão artística autêntica e “genuinamente” nacional. Com isso, ao procurar o principal instrumentista da cidade e receber lições, o major desejava não apenas a habilidade técnica, mas também a compreensão do simbolismo que o violão carregava. Nesse contexto, a modinha,

acompanhada pelo instrumento, revela não apenas uma escolha musical, mas um compromisso cultural.

O sucesso alcançado pelo professor escolhido pelo Major, reconhecido como o “famoso trovador dos suburbanos”, expõe outros aspectos importantes relacionados ao violão principalmente direcionados à sua capacidade de circulação e aglutinação, ou seja, de reunir e transitar por vários espaços e extratos sociais:

Acabava de entrar em casa do Major Quaresma o Senhor 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 rebeca em festas de duques; mas, aos poucos, com o tempo, foi tomando toda a extensão dos subúrbios, crescendo, solidificando-se, até ser considerada 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. (Barreto, 2014, p. 14)

Na constituição deste violonista que busca afastar-se da reputação do capadócio e passa a gozar da “estima geral”, recebendo “todas as honras, todos os favores, por parte de todos os partidos” (Barreto, 2014, p. 165), podemos também identificar elementos do regionalismo. Em um momento de recordação da infância, o texto lança o leitor à atmosfera do interior do Brasil, evocando imagens visuais (das paisagens interioranas), olfativas (dos cheiros e sabores do queijo e da terra) e sonoras (do mugido, das festas e do violão):

Com o olhar perdido, Ricardo lembrava-se de sua infância, daquela sua aldeia sertaneja, da casinha dos seus pais, com seu curral e o mugido dos vitelos... E o queijo? Aquele queijo tão substancial, tão forte, feio como aquela terra, mas feraz como ela tanto que bastava comer dele uma pequena fatia para se sentir almoçado... E as festas? Saudades... E o violão, como aprendeu? O seu mestre, o Maneco Borges, não lhe predissera o futuro: “Irás longe, Ricardo. A viola quer teu coração?” (Barreto, 2014, p. 142)

Este violão rural e urbano, das ruas e das festas nas casas de família, onde “Ricardo, depois de ser poeta e o cantor dessa curiosa aristocracia, extravasou e passou à cidade, propriamente”, também frequentava os terreiros e se dedicava ao acompanhamento de diversos outros gêneros, como a

modinha comentada anteriormente, e o samba.

Em espaços, como o apresentado em “O cortiço”, o violão agita a vida dos moradores e impulsiona o movimento de seus corpos, pois “o chorado arrastava-os a todos, despoticamente, desesperando aos que não sabiam dançar” (Azevedo, 2018, p. 71). Ao redor do mulato e violonista Firmo, reunia-se gente de várias idades, tipos e origens, quando este “princiava a cantar o chorado, seguido por um acompanhamento de palmas” (Azevedo, 2018, p. 70). Além de servir como forma de entretenimento, lazer e encontro das personagens, o violão funciona como um elemento cotidiano que reflete as tradições musicais e a cultura popular brasileira, conferindo um sentido de pertencimento à comunidade retratada. No entanto, é essa música que também deixa o imigrante português Jerônimo “de queixo grudado às costas das mãos contra uma cerca de jardim (...), sem tugar nem mugir, entregue de corpo e alma àquela cantiga sedutora e voluptuosa que o enleava e tolhia, como à robusta gameleira brava o cipó flexível, carinhoso e traiçoeiro” (Azevedo, 2018, p. 104).

A percepção do violão como elemento de nacionalidade fica ainda mais evidente diante do contraponto que alteridade estabelece. Isso se dá na esfera coletiva, pois entre o “zunzum” da fábrica de massas italianas, “as corridas até à venda” e as lavadeiras com suas tinas, logo que os trabalhos começavam, “rompiam das gargantas os fados portugueses e as modinhas brasileiras”; e na dimensão íntima que marca a transformação de Jerônimo.

Esse personagem de origem portuguesa – que viera morar no cortiço para trabalhar na pedreira e que mais tarde se apaixonará por Rita Baiana – é caracterizado por sua ligação com a terra natal lembrada pela sonoridade lusitana do fado e da guitarra que dedilha após o longo dia de trabalho:

Depois, até às horas de dormir, que nunca passavam das nove, ele tomava a sua guitarra e ia para defronte da porta, junto com a mulher, dedilhar os fados da sua terra. Era nesses momentos que dava plena expansão às saudades da pátria, com aquelas cantigas melancólicas em que a sua alma de desterrado voava das zonas abrasadas da América para as aldeias tristes da sua infância. (Azevedo, 2018, p. 75)

Nessa relação entre o tipo de canção e os costumes do personagem, a guitarra portuguesa marca e expressa sua identidade, uma vez que “o canto daquela guitarra estrangeira era um lamento choroso e dolorido, eram vozes magoadas, mais tristes” (Azevedo, 2018, p. 75). Entretanto, tudo se modifica quando o português se apaixona por Rita Baiana. Ao longo do livro e do processo de sua rendição ao

apaixonamento, lentamente a guitarra que antes tocava apenas os sons de fora, passa a acompanhar as modinhas, a malemolência e a sensualidade da mulata.

A mediação do processo ocorre por meios dos costumes e hábitos musicais do europeu. A cachaça, o pagode e a mulata têm uma ação fulminante e desnorteadora no personagem que acaba por trocar a guitarra portuguesa e sua mulher Piedade, por Rita baiana e o violão. Das “fibras embambedidas pela saudade da terra” para a profunda transformação:

Estava completamente mudado. Rita apagara-lhe a última réstia das recordações da pátria; secou, ao calor dos seus lábios grossos e vermelhos, a derradeira lágrima de saudade, que o desterrado lançou do coração com o extremo arpejo que a sua guitarra suspirou! A guitarra! Substituiu-a ela pelo violão baiano, e deu-lhe a ele uma rede, um cachimbo, e embebedou-lhe os sonhos de amante prostrado com as suas cantigas do norte, tristes, deleitosas (...) (Azevedo, 2018, p. 299)

Com isso, “Jerônimo já nunca pegava na guitarra senão para procurar acertar com as modinhas que a Rita cantava” (Azevedo, 2018, p. 136). Na fusão com o estereótipo do malandro, já que “dantes tão apurado, era agora o primeiro a dar o mau exemplo! Perdia noites no samba!” (Azevedo, 2018, p. 173), a aclimação torna-se pertencimento:

O português abraçou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; (...). A morte do Firmo não vinha nunca a toldar-lhes o gozo da vida; quer ele, quer a amiga, achavam a coisa muito natural. “O facínora matara tanta gente; fizera tanta maldade; devia, pois, acabar como acabou! Nada mais justo! Se não fosse Jerônimo, seria outro! Ele assim o quis— bem feito!” (Azevedo, 2018, p. 299)

Do individual ao retorno de uma dimensão coletiva, o violão também corrobora a afirmação de uma identidade brasileira por meio da musicalidade que a diferencia da de seu colonizador alémmar. O mundo representado pelos instrumentos do pagode, como o violão e o cavaquinho, traz consigo o virtuosismo, o movimento corporal, a lascívia que modifica o estado físico e emocional da “desconsolada alma portuguesa”:

Abatidos pelo fadinho harmonioso e nostálgico dos desterrados, iam todos, até mesmo os brasileiros, se concentrando e caindo em tristeza; mas, de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um choro baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela

gente despertasse logo (...). E seguiram-se outras notas, e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes. Já não eram dois instrumentos que soavam, eram lúbricos gemidos e suspiros soltos em torrente, a correrem serpenteando, como cobras numa floresta incendiada; eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de doer, fazendo estalar de gozo. (Azevedo, 2018, p.103)

4. Considerações finais

Buscamos perceber, neste estudo, como o violão participa da prosa brasileira, abordando sua importância para estruturação das personagens e a constituição dos enredos. Nosso intuito foi o de não apenas abordar os títulos literários em que o instrumento se faz presente de maneira pronunciada, como o de reuni-los, colocá-los lado a lado, a fim de identificar as recorrências simbólicas, as associações culturais, e os aspectos musicais mobilizados.

Inicialmente, observamos como o violão integrou a caracterização dos personagens masculinos, expondo determinados estereótipos que, cultural e historicamente, são a eles – instrumento e instrumentista – associados. Além do violão, a soma de elementos relacionados à mandria, como o envolvimento com jogo, o gosto pela bebida, a malandragem, a boemia, a errância e a sedução fazem parte da configuração desses traços. De uma maneira mais ampla, foi possível identificar a presença de fragmentos do trovador e do donjuanismo, ainda que em medidas diferentes: o primeiro mais acentuado em Ricardo Coração dos Outros e Laudelim Pulgapé; e o segundo, em Firmo, Cassi Jones e Capitão Rodrigo. Esses estigmas e estereótipos que acompanham o violão/violonista fazem parte dos discursos circulantes e, talvez, não tenham surgido por inverdades, mas são, certamente, incompletos. É preciso pontuar que essas imagens e conteúdos simbólicos reiterados através do discurso abordam apenas parte da representação do violão em nossa cultura, não contemplando muitas de suas facetas e importância em outros contextos.

Por conseguinte, buscamos abordar as relações das personagens femininas com o violão e com quem o toca. Seduzidas pelos personagens centrais através do encanto despertado pelos violões, Clara dos Anjos e Bibiana, mesmo com destinos diferentes, aproximam-se pelos cerceamentos, objetificações de seus corpos, traições, abandonos e arbítrios morais. Em Rita baiana, no entanto, há uma significativa mudança na forma de sua descrição, em que pesem uma visão sexualizada da mulata, ao mesmo tempo em que transparece certa liberdade (na vida e em seu corpo) e promove uma

subversão das normas sociais. Rita também irá desempenhar um papel fundamental na narrativa ao “abrasileirar” o estrangeiro Jerônimo que, abandona sua guitarra portuguesa e se rende ao violão e à música brasileira. É preciso ainda destacar a ausência de registros do violão em mãos femininas no material pesquisado. A obliteração das mulheres na história do violão e na literatura reflete as relações de poder e as questões de gênero em nossa cultura, carecendo de constante pesquisa, análise e revisão.

Por fim, ao examinarmos as abordagens do violão como acompanhador do canto, vimos a utilização de recursos relacionados ao campo musical, o uso de versos e efeitos sonoros colaborando na ambientação das cenas, e a ligação do instrumento a gêneros considerados estruturantes da cultura nacional, como a modinha, o lundu e o samba. Ainda há muito o que desenvolver sob este viés, pois esses gêneros, bem como sua gênese e constituição, são parte da cultura popular brasileira e, por consequência, parte constituinte do aporte simbólico na qual os autores literários se basearam para a criação de suas personagens e tramas. No entanto, é possível inferir, a partir das nossas observações, que as paisagens sonoras criadas pela evocação de cantigas acompanhadas pelo violão, conferem identificação, pertencimento e reconhecimento. Assim, temos o violão que transita pelos mais variados espaços, rememorando os sons de sua prática tanto na cidade (com o violão suburbano de Cassi Jones e o “desprezado” instrumento que Ricardo Coração dos Outros se empenha em resgatar), quanto nos interiores do Brasil (envolvendo o violão dos pampas, das guerras e da bombacha de Rodrigo e o do trovista do sertão mineiro Laudelim Pulgapé).

Ao englobarmos praticamente um século através das histórias, abarcando regiões geográficas diversas (com enredos que se passam no Sul e no Sudeste) e autores vinculados à uma escrita comprometida com a realidade cotidiana, a crítica social e o retrato regional, buscamos estabelecer um deslocamento entre os aspectos internos e externos das obras. Nesse jogo dialógico,

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (Candido, 2005, p. 52)

Através das relações entre as personagens e o violão, identificamos também contornos importantes que permeiam o instrumento na prosa brasileira, em especial, a sua capacidade de condensar e articular significados muitas vezes contraditórios. Nesse sentido, a circulação que a portabilidade e versatilidade do instrumento permitem, é também o que o restringe (como, por exemplo, ao frequentar o espaço das ruas e dos bares, o violão tem sua presença limitada no espaço familiar e na prática por mulheres); o violonista que penetra os mais variados espaços é também o sujeito que permanece à margem, pois o que o distingue é também o que o arruína (afinal, o que encanta com seus sons, também leva à ruína frente às expectativas morais e sociais); e a convivência entre a intimidade da prática individual (presente na conexão entre o violão e quem o toca) e a potencialidade aglutinadora do instrumento, evidenciada tanto ao reunir pessoas e suas multiplicidades, quanto ao acomodar diversas manifestações coletivas e musicais.

Não queremos, com isso, esgotar o assunto, pois, evidentemente, existem muitos aspectos a serem detalhados e aprofundados a partir desta montagem mais ampla que intentamos ao comparar as obras encontradas. Entre o real e o imaginado, foi possível perceber como o violão se equilibra na convivência das ambiguidades, na força de sua prática, na mobilização de seus sons e nas imagens que permeiam sua própria trajetória e a das histórias (inventadas ou não) contadas em nossa cultura.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi realizada com o apoio do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa da PROPPG/UEMG – PQ Edital nº 08/2021.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Jorge de Souza. **Do penhor à pena: estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências**. Salvador: Editus, 2005. 484p.

ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi, 1963.

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Obra Completa. vol. I, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

- AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.
- BARRETO, Lima. **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. Bahia: Nostrum Editora, 2014.
_____. **Clara dos Anjos**. Editora Raio, Edição do Kindle, 2021.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço in: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DEALTRY, Giovanna. **No fio da Navalha: Malandragem na literatura e no samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ESTEVES, Lainister de Oliveira. História e Literatura: Possibilidades do fazer historiográfico. UFG. **Rev. Teoria da História**, ano 3, n.6, dez/2011.
- GOTO, Roberto. **Malandragem revisitada: uma leitura ideológica de “Dialética da malandragem”**. Campinas-SP: Pontes, 1988.
- MENDES, Ana Luiza. Dossiê: Cultura, História e Identidades no Medievo. Curitiba: **Revista Vernáculo**, Especial 15 anos, n. 35, 2015.
- MENDES, Ana Luiza; BENTES, Roberta. Entre imagens e lendas: as representações de Ricardo Coração de Leão e a afirmação do rei guerreiro. **Revista de História da UESPI: Vozes, Pretérito e Devir**, Ano VIII, Vol. XIII, Nº I, 2021.
- KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- ROSA, João Guimarães. **O recado do morro**. São Paulo: Global Editora, 2021.
- TABORDA, Marcia Ermelindo. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011
- VERISSIMO, Erico. **Um certo capitão Rodrigo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOBRE OS AUTORES

Cláudia Garcia é doutora em Letras pela PUC Minas e mestra em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais. Possui Especialização em Princípios e Recursos Pedagógicos em Música pela Universidade do Estado de Minas Gerais e Bacharelado em Violão pela mesma instituição. Como professora, atuou no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier e no Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado. Desde 2005, leciona na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, onde integra o quadro docente efetivo. Além de solista e camerista, tem se dedicado à pesquisa nas áreas de performance musical, literatura e violão. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0990-807X>. E-mail: claudia.garcia@uemg.br