

RITMO IMPOSTO *A MÚSICA POPULAR NO ROMANCE BRASILEIRO* — VOL.I: SÉCULO XVIII E XIX [310 P.]; VOL.II: SÉCULO XX (1ª PARTE) [415 P.]; VOL.III: SÉCULO XX (2ª PARTE) [452 P.] JOSÉ RAMOS TINHORÃO [SÃO PAULO: ED.34, 2ªED. REVISTA E AMPLIADA, 2000]

No primeiro número de *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, o crítico Alfredo Bosi esclarecia, num ensaio intitulado “Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em História Literária”¹, os impasses centrais de nossa crítica literária, desde o século XIX, no que toca à perspectiva entre as obras de ficção e o processo histórico-cultural que as viu nascer e delas se embebeu.

Ao dar luz à profunda marca impressa pelos românticos às páginas de nossa historiografia literária, a saber, a substituição do “*critério formal* de beleza do ideal clássico pelo *critério histórico* do valor representativo dos autores e obras”, Alfredo Bosi chama a atenção para o risco que sempre rondou a crítica no sentido de reduzir autores e obras literárias ao crivo de sua inserção no projeto nacionalista.

Ainda no início de sua análise, ganha inequívoco destaque, pelo poder de síntese e clareza, a formulação que segue:

[...] Os escritos de ficção, objeto por excelência de uma história da literatura, são individuações descontínuas do processo cultural. Enquanto individuações, podem exprimir tanto reflexos (espelhamentos) como variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes no seu tempo.

É essa expressiva profissão-de-fé no “campo minado de tensões” que caracteriza o universo de obras literárias — e o olhar complexo que ela advoga — que vem à tona como lugar privilegiado de onde se pode abordar, ao menos no âmbito de uma revista de literatura, uma obra do vulto de *A música popular no romance brasileiro*, de José Ramos Tinhorão, publicada em 2ª edição revista e ampliada, em três volumes, em 2000 pela Editora 34.

A obra chama a atenção pelo largo fôlego: em capítulos ordenados cronologicamente, do século XVIII ao XX, a rigorosa pesquisa histórica de Tinhorão procura dar conta da questão norteadora claramente expressa em seu “Prefácio”:

[...] como os ficcionistas brasileiros costumam apresentar em seus romances o tema da música popular, esse fenômeno cultural de massa tão ligado à própria vida social dentro do crescente processo de urbanização do país? [p.7]

Abordagem *temática*, portanto, da obra literária; o que, se por um lado pode isentar o pesquisador da preocupação “com o possível valor estético das obras recensadas”, não torna sua obra menos problemática quan-

to à visão a respeito da literatura que emana de suas páginas.

No referido “Prefácio”, ficam claros a especificidade e os limites da abordagem realizada; é o cruzamento deles com as reflexões de Bosi acerca de nossa historiografia literária que nos permitirão compreender o viés interpretativo, se não o anunciado, com certeza o efetivado ao longo dos três volumes da obra do autor.

Tinhorão quer desmascarar a “visão estereotipada da realidade”, visão “de classe média”, que a maior parte dos romancistas, segundo ele, quase sempre revelaram, e elege a presença, nas obras, de referências à música popular como foco determinante para provar sua tese. Daí vem também a eleição de uma espécie de “*anticânone*”: obras desconhecidas ou pouco valorizadas pela crítica, como a *A família Agulha*, de Luís Guimarães Jr., serão objeto de capítulo à parte, onde seu imenso potencial de “reconstrução de costumes cariocas” será esquadrihado. Que a obra citada — recentemente reeditada² — merece toda a atenção da crítica não resta dúvida, e o mérito quase pioneiro do pesquisador em resgatar essa e outras obras do esquecimento é inegável; o problema, porém, está no equacionamento algo superficial com que Tinhorão detecta, em franco embate com a crítica, “a supervalorização histórico -lite-

rária de certos escritores, absolutamente risíveis quando têm suas obras analisadas do ponto de vista do tratamento dado a temas e personagens supostamente populares”. Poder-se-ia perguntar com a mesma objetividade do autor: por que o critério do “adequado” (em vez do “risível”) tratamento de temas populares deve ser o decisivo para a valorização da obra literária? O pesquisador pode com certeza elegê-lo como foco de sua investigação, mas perde força ao polemizar (atitude, aliás, presente em quase toda a obra) com a crítica literária, que, conforme demonstrado por Alfredo Bosi, pode e deve *falar de outro lugar*.

A paixão de Tinhorão pelo desmascaramento ideológico ganha exemplaridade notável na análise que faz do *Compêndio narrativo do Peregrino da América*, obra de ficção do século XVIII, escrita pelo baiano Nuno Marques Pereira, a respeito dos costumes urbanos da Colônia. O *historiador* percebe a importância da obra “para o levantamento de informações de interesse para a história da música urbana no Brasil” mas o *polemista*, em sua análise, parece se comprazer apenas em denunciar o “poder ideológico das elites colonizadoras”, chegando a relacioná-lo a um pensamento “que valia por uma antecipação de 250 anos do moderno conceito político de segurança nacional” Seria o caso

de perguntar: qual o valor e sentido históricos desse tipo de relação? O que ela traz de fato, como acréscimo para a compreensão da obra em questão (ou do processo histórico-cultural brasileiro)? As apontadas “intolerância religiosa obsessiva” ou “tendência inquisitorial” de seu autor não traem obsessões semelhantes, ainda que com outros sinais, do autor da pesquisa? Nessas mesmas páginas a respeito do *Peregrino da América*, desponta a argúcia antropológica de Tinhorão, quando nos descreve “em positivo” as práticas culturais dos escravos relatadas, sob pesada carga ideológica, tão negativamente na obra; mas não será legítimo questionar em pesquisa que quer, no mínimo, dialogar com as obras literárias uma afirmação como esta: “Pela boca do Peregrino da América, *aliás Nuno Marques Pereira* afirma então [...]?” [grifo meu]

O mesmo desconhecimento pelo que é específico da obra literária e de seus tempos adquire cores ainda mais nítidas quando Tinhorão, já tratando da ascensão do romance no capítulo sobre o século XIX, afirma: “O Romantismo, de fato, ao valorizar o indivíduo, *nada mais fazia* do que transportar para a literatura o pressuposto filosófico-político burguês, [...]” (p.34) [grifos meus]. Novamente cabe voltar ao equacionamento proposto por Bosi à nossa tradição crítica. O crítico destaca a re-

vivescência dos estudos marxistas nos anos 60-70 e afirma as limitações do método adotado, quando da interpretação do texto literário: a complementariedade dos enfoques interpretativos garantida pela filiação do método à dialética hegeliana resultava, na prática, no apequenamento das obras de arte, submetidas a uma, sem dúvida, redutora “*Teoria de reflexo*”³.

De fato, é o viés, hoje quase caricato, de uma parte de nossa crítica cultural de esquerda naquele momento que pontua as afirmações de Tinhorão acerca dos escritores românticos em cujos romances “os fatos narrados nunca apareciam basicamente como resultado das contradições econômicas ou das diferenças de classe [...]” (p. 43).

Na análise que faz desse período da história da Literatura Brasileira ao longo de todo o primeiro volume de sua obra, o extraordinário rigor do pesquisador — que nos propicia, por exemplo, um notável esclarecimento acerca dos termos (e dos referentes!) *fado* e *modinha*, tal como utilizados por Manuel Antônio de Almeida, em seu *Memórias de um sargento de milícias* — é quase totalmente empanado pela miopia crítica que tenta nos convencer, por exemplo, do “recuo simbólico” de Alencar enquanto ficcionista, comparando-o com o alentado valor documental que valoriza em Macedo e Almeida.

Vale a citação de uma passagem de capítulo dedicado ao autor de *Lucíola*, pelas implicações que dela decorrem para a caracterização de tal perspectiva crítica:

[...] onde um personagem de Joaquim Manuel de Macedo ou Manuel Antônio de Almeida com certeza cantaria uma modinha ou um romance, a de José de Alencar não deixava por menos: sentava-se ao piano e executava ou cantava apenas peças eruditas. [p.146]

O fosso entre erudito e popular que Tinhorão detecta em nosso ambiente cultural oitocentista — e faz questão de superdimensionar em passagens como esta — poderia ser facilmente desfeito ou ao menos nuançado ao se lembrar uma figura como a de Ernesto Nazareth, na música, ou a de Machado de Assis na literatura, cujas imensas potencialidades de *trânsito* ou *deslizamento* entre essas esferas foram tão bem compreendidas por um crítico como José Miguel Wisnik³. Aliás, será justamente o capítulo sobre Machado de Assis — cujo título “Machado de Assis e o romance burguês” já diz muito do enfoque adotado — o campeão de exemplos extremos de equivocada perspectivação da obra de Tinhorão, que chega a identificar sem maiores cerimônias o autor a seu personagem:

Ao aprofundar o particular, Machado de Assis esquecia habilidosamente a situação da sociedade em geral, a qual, aliás, no fundo desprezava (o que demonstra ao terminar a carreira literária encarnado no cético e reticente Conselheiro Aires de seu último romance [...]). [p.182]

Tinhorão cobra Machado por um espectro de supostos deslizos que vão desde a não-citação de pormenores sobre a festa e as “danças e músicas necessariamente tocadas” na descrição do baile da Ilha Fiscal que figura nas páginas de *Esau e Jacó*, até o ocultamento que o escritor faz do nome de compositores de polca, o que poderia trair “indesejável demonstração de intimidade com a música popular” (p.198). Não faz sentido, dada a mais que expressiva fortuna crítica machadiana das últimas décadas — com destaque para os essenciais estudos de Roberto Schwarz e John Gledson —, que o pesquisador dialogue apenas com Agripino Grieco para afirmar o “alheamento de Machado de Assis ante a realidade exterior” (nota 5, p.183).

Chama a atenção, também, na obra de José Ramos Tinhorão, não haver ao menos a menção, ainda que em nota, a um conto do mestre, “Um homem célebre”, que perspectiva, com infinita profundidade, pelo interior da trama narrativa e até pelo tom irônico do

texto, exatamente a questão cultural de que se ocupa o pesquisador.

É sem dúvida notável o acréscimo de títulos pouco conhecidos e/ou estudados feito por Tinhorão aos estudos acerca de romances brasileiros pela ótica de suas contribuições literário-documentais, mas isso não exime o historiador da música do desconhecimento quanto aos pressupostos básicos da arte da qual se serve em sua pesquisa. Nesse sentido, o capítulo que abre o segundo volume de sua obra, em que analisa a ficção de Lima Barreto, é exemplar. Tinhorão capta com muita perspicácia os contornos da figura de Catulo da Paixão Cearense por trás de Ricardo Coração-dos-Outros, de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, mas seu levantamento de dados nunca volta ao interior da obra para verificar *como* tal filiação aparece figurada. Afinal, por mais que possa ser comprovada a inspiração que o romancista teve a partir de uma pessoa real de seu tempo, parece óbvio que Ricardo Coração-dos-Outros *não é* Catulo da Paixão Cearense, porque, simplesmente, é um *personagem literário*. Tinhorão não só passa por cima dessa premissa essencial, como se arrisca a expor a seu leitor uma mais que discutível “ligação psicanalítica de tipo ainda não determinado” que explica a “aversão [sic] de Lima Barreto pelos boêmios tocadores de violão de rua e cantadores de serena-

tas” Novamente, o rigor do historiador cai por terra diante das, no mínimo, discutíveis páginas do “psicanalista”, que não nos poupa nem de uma formulação em tudo escolar como esta:

Ao que tudo indica, o que Lima Barreto *subconscientemente desejava* [...] era *punir* a nova classe dos compositores profissionais [...] que vinha refletir com cinismo, nas letras de suas canções, a ideologia das classes dominantes, *necessariamente* desrespeitosas para com os negros, mestiços e humildes em geral. [p. 35-6] [grifos meus]

O restante do volume II da obra se dedica, sempre com brilho, ao resgate de romances e romancistas que, agora enfocados sob o prisma de suas filiações a matérias regionais (“Crônica das cidades”), figuraram em suas ficções temas como a irradiação do estilo de vida urbano pelo interior ou uma imposição de padrões musicais importados. Se nesses momentos tanto o leitor interessado em História quanto o afeito ao estudo da literatura encontram genuíno prazer, motivado pela constante revisão de nosso cânone, sempre há as “pedras no caminho” — intransponíveis e inaceitáveis — dos julgamentos do autor:

Este sentido de afastamento da descrição viva, de época, retira um pouco do interesse do novo romance de Marques Rebelo [...]. [p.254]

ou

Tal como o seu inspirador Machado de Assis [...] *Ciro dos Anjos* também estenderia por dois capítulos de seu romance a descrição do carnaval de Belo Horizonte de 1935, sem citar uma única das músicas cantadas pelos foliões [...] e ainda com igual descompromisso do mestre em face dos pormenores documentais, *Ciro dos Anjos* [...]. [p.333]

Ainda que não se coloque, por princípio e formação do autor, dentro do âmbito dos estudos literários, é imperdoável à seriedade da obra a idéia (que todo o estudo parece querer provar) de que bom romance é romance documental... Tinhorão procura nos romances, frequentemente, uma história que já formulou e que já sabe como vai desenvolver-se. A par do inegável valor da pesquisa, qual o ganho, então, em compreensão efetiva da mediação que a literatura (e a música popular que nela figura) faz dos processos culturais mais amplos da sociedade?⁴

A visão do historiador revela-se problemática já no

título de sua obra. Para ele, o romance parece ser encarado como fonte *entre outras* para coleta de dados da pesquisa. As sutilezas das mediações entre a realidade e a música popular e desta com a literatura (ao tornar a música elemento intrínseco da construção artística) parecem escapar irremediavelmente ao enfoque crítico.

O final do capítulo “A música popular no romance dos paulistas”, já no terceiro volume da obra, traz uma análise do romance *Inferno*, de Patrícia Melo — publicado em 2000 —, que inclui o mais expressivo exemplo das limitações da leitura que o pesquisador faz da obra literária. Aí, a partir do texto da autora, “Dois violeiros, vestidos a caráter, impunham ritmo à festa”, Tinhorão conclui:

Em matéria de música nordestina para dançar, um romancista atribuir a tocadores de viola, em vez de ao tradicional tocador de zabumba, a função de garantir o ritmo, revela de fato um desconhecimento para o qual — parafraseando a própria letra citada — parece não haver remédio em toda medicina. [p.94]

Eis aí o retrato acabado do autor, cuja obra merece respeito e consulta, mas provoca estranheza pela imponderável junção entre a grandeza de propósitos que

preside o levantamento rigoroso de fontes para o conhecimento da história de nossa música popular e a pequenez obsessiva de quem, a partir do conhecimento gerado pela pesquisa, parece não ter consciência de que diminui o valor de obras literárias através de elementos absolutamente extrínsecos a sua natureza artística. Tinhorão, de fato, não faz, explicitamente, julgamento estético, mas o tom irônico da observação fala por si... Ainda que a citada referência musical não passe, na economia da obra da autora, de um pormenor, podemos dizer, sem dúvida, que a literatura é exatamente o espaço onde tocadores de viola podem impor ritmo à festa. Que o façam!

- 1 *Teresa* Revista de Literatura Brasileira (São Paulo), Ed.34, n.1, p. 9-47, 2000. Posteriormente o ensaio foi incluído em *Literatura e resistência* (São Paulo: Companhia das Letras, 2002), do mesmo autor.
- 2 (Rio de Janeiro, Vieira & Lente Casa Editorial, 2003)
- 3 O texto de Bosi, às p. 27 a 29 amplia os contornos desta discussão.
- 4 Ver, entre outros, o texto "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)". In: WISNIK, José Miguel & SQEFF, Enio. *O nacional e o popular na cultura brasileira; música*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. A mesma "questão" ganhou antológica "tradução" musical e coreográfica no balé *Nazareth*, música de Wisnik sobre obra de Nazareth e coreografia de Rodrigo Pederneiras, estreada pelo Grupo Corpo Companhia de Dança em 1993.
- 5 Merece referência, e não apenas a título de confronto com a perspectiva de Tinhorão, mas pelo seu valor intrínseco, a obra de Aleilton Fonseca, *Enredo romântico, música ao fundo* — Manifestações lúdico-musicais no romance urbano do Romantismo. (Rio de Janeiro: Sette Letras / UESB / UFPB, 1996).

Roberto Alves é graduado em Letras pela Universidade de São Paulo onde cursou pós-graduação em Teoria Literária. É professor de literatura no Ensino Médio.