

AO SOM DA VALSA E DAS TROVOADAS: UMA LEITURA DO CONTO “O PIANO TOCA ERNESTO NAZARETH”, DE JOÃO GIBERTO NOLL

Alex Sander Luiz Campos

Resumo:

Presenças sonoras fundamentais no conto nolliano “O piano toca Ernesto Nazareth” são as da valsa executada ao piano e das trovoadas que prenunciam a tempestade. Considerando-se que a valsa é ritmo historicamente marcado pelo encontro do popular com o erudito e que as trovoadas - sons destoantes da cadência rítmica estabelecida pela valsa – relacionam-se metaforicamente ao diálogo constituído no corpo da narrativa, propõe-se a aplicação dos conceitos de “conflito de classes” (da sociologia) e “utopia” (da filosofia) ao referido conto com o intuito de perceber como, nele, as minorias revelam-se detentoras de um poder desestabilizador: o poder da ameaça crescente, suficiente para pôr em risco a continuidade do “ritmo” estabelecido pela classe dominante.

Palavras-chave: João Gilberto Noll, valsa, utopia.

AT THE SOUND OF WALTZ AND THUNDERSTORMS: A READING OF THE JOÃO GIBERTO NOLL'S STORY “THE PIANO PLAYS ERNESTO NAZARETH”

Abstract:

Attendance fundamental sounds in the nolliano tale “O piano toca Ernesto Nazareth” [“The piano plays Ernesto Nazareth”] are the waltz performed on piano and thunderstorms that herald the storm. Considering that the waltz rhythm is historically marked by the encounter with the popular scholar and lightning - sounds of clashing rhythmic cadence set by the waltz - metaphorically relate to the dialogue established in the body of the narrative, it is proposed to apply the concepts of "class conflict (sociology) and" Utopia "(philosophy) to that story in order to understand how, it, minorities are revealed in possession of a destabilizing power: the power of the growing threat, sufficient to jeopardize the continuity of the "rhythm" imposed by the ruling class.

Keywords: Joao Gilberto Noll, music, utopia.

“Depois da refeição, rendem-se graças a Deus com música e cantam-se gestos dos heróis cristãos, judeus, gentios, de todas as nações, para se divertir e desfrutar. Cantam-se hinos de amor, sabedoria e virtude. Sim, cada um leva o que mais ama”

Tommaso Campanella

“O que posso te dizer é que queria que o mundo fosse completamente diferente do que é.”

João Gilberto Noll

Considerações iniciais

Que a música marcou a formação do escritor gaúcho João Gilberto Noll atestam estudos e enciclopédias. Rápida consulta à tradicional *Barsa*, por exemplo, já chama a atenção para o Noll estudante de música e canto lírico (BARSA, 1999, versão eletrônica). Uma visita ao site oficial do escritor apresenta o jovem estudante de piano, lá pelos idos de 1954¹. Nada comparável, porém, a ouvir a voz do próprio autor falando de suas influências e inspirações, oportunidade proporcionada pelo programa de pós-graduação em Letras/Estudos literários da Unimontes com o *I Seminário de Pesquisa em Literatura e Criação Literária* (realizado nos dias 10 e 11 de novembro de 2009). Na conferência de João Gilberto Noll², os ouvintes puderam escutar a leitura de trechos de livros pelo escritor, o que contribuiu para confirmar de vez a presença da música em sua vida e escrita, por meio de seu depoimento e de sua voz.

Se o eu lírico de Olavo Bilac em um de seus mais conhecidos poemas, quando escreve, inveja o ourives, João Gilberto Noll, por sua vez, afirma invejar o músico. Segundo o autor de *Acenos e afagos*, a literatura encontra-se muitas vezes colado no “intelectivo”, no dado histórico, enquanto o músico se desprende dessas questões mais facilmente. De qualquer modo, mesmo tendo se afastado da aprendizagem da música na adolescência (“Me afastei da aprendizagem da música, não da música” – ressalta o escritor), a música continua “em mim e em minha literatura”, segundo pontua Noll. A arte musical é presença tão significativa nos livros nollianos – o que, conseqüentemente, justifica a necessidade de um estudo mais aprofundado – que foi ainda destacado pelo escritor na conferência

¹ João Gilberto Noll. Disponível em: <www.joagilbertonoll.com.br>. Acesso em: 10 nov. 2009.

² NOLL, João Gilberto. A voz do romance. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM LITERATURA E CRIAÇÃO LITERÁRIA, 1., 2009, Montes Claros, MG. Conferência.

“A voz do romance”: “Escrevo como se estivesse fazendo música, meus livros têm muito ritmo”.³

O ritmo de que fala Noll parece dar vida a um conto em especial e determinar-lhe, em certo sentido, a dinâmica. Trata-se do conto “O piano toca Ernesto Nazareth”, do livro de estreia de Noll, *O cego e a dançarina* (1980). No estudo empreendido do conto, será levado em consideração o parecer de Fábio Camargo, para quem a obra de Noll cria sua própria linhagem quando trabalha com os textos, gêneros, autores e códigos que lhe antecederam a escrita (CAMARGO, 2007). No caso específico de “O piano toca Ernesto Nazareth”, as referências são várias, abrangendo tanto o universo musical – são suficientes para comprovar essa retomada as referências ao piano, à valsa e ao compositor Ernesto Júlio de Nazareth (1863-1934) – quanto ao mundo das letras – Gilberto Freyre e Jorge Andrade, por exemplo, estão presentes no diálogo textual do conto.

Em virtude das limitações de um artigo, o recorte será feito no que concerne ao universo musical. São as referências a este universo que possibilitarão a aplicação de dois conceitos (“luta de classes” e “utopia”) ao conto, no intuito de estudar sua dinâmica e apreender pelo menos uma das várias possibilidades de leitura. A despeito de parecerem destoantes, o presente estudo pretende evidenciar as conexões existentes entre o mundo das artes e o mundo das ideias.

Além das referências explícitas ao campo da música – a começar pelo título, que já traz um instrumento musical carregado de significações e o nome de um compositor que, como veremos, está intrinsecamente ligado ao jogo de classes presente na narrativa –, não se pode negar a musicalidade que emana da própria linguagem nolliana. De acordo com o escritor, sua sintaxe é mescla de música e poesia, com frases tortuosas. A preocupação com o ritmo faz com que, em muitos momentos, a ação seja interrompida para que o ritmo seja exposto.⁴

³ As citações da fala de Noll foram transcritas pelo autor deste artigo em participação como ouvinte no I Seminário de Pesquisa em Literatura e Criação Literária.

⁴ NOLL, João Gilberto. A voz do romance. SEMINÁRIO DE PESQUISA...

Entre os acordes da valsa e as trovoadas que ameaçam

A valsa que toca já no início do conto seduz o narrador, incerto quanto à atitude que deve tomar na tarde talvez abafada em que se passa a narrativa: “Estou na varanda e custa a entrar. Talvez pressinta que eu deva temer. Eu sou aquele que escuta o piano e adivinha os dedos. Mas seria melhor que eu não fosse o invasor desta casa e esquecesse as mãos que tocam o piano por absoluta falta de outra ocupação” (NOLL, 2008, p. 103).

O ritmo ternário sugerido pelo início da narrativa, ritmo organizado e possível graças a uma execução impecável ao piano, não fica impune ao mundo exterior. Não demora muito para que se possa escutar “O primeiro relâmpago. A trovoadas chega pouco depois” (NOLL, 2008, p. 103). A valsa continua, entretanto, com o mesmo ritmo de antes, sem alteração alguma. Avançando da varanda onde estava para o interior da casa, o narrador escuta “O segundo relâmpago. E a trovoadas. Ernesto Nazareth. Ela toca no piano” (NOLL, 2008, p. 104). O ritmo da valsa ainda não cessa, o que ocorrerá somente com a terceira trovoadas e quando a mulher que tocava avista o narrador.

Estes dois elementos – a valsa e as trovoadas – constituem as imagens – ou sons – centrais para o desenvolvimento dessa leitura. Antes, entretanto, é necessário estabelecer o lugar ocupado pelo par/casal cujo encontro é relatado na narrativa, após a tensão entre o ritmo da valsa e os anúncios de mau tempo como também o lugar ocupado pelos criados da casa – seres que não aparecem corporeamente na narrativa porque, fisicamente, estão ausentes. Não obstante já terem ido embora, os criados fazem-se presentes na fala do casal como as trovoadas no desenvolver da valsa.

A leitura do conto leva à identificação de duas “classes” ou grupos de conflito, tomando o termo aqui na argumentação defendida por Ralf Dahrendorf em conformidade com os trabalhos de Marx:

Marx explorou uma das mais interessantes, e talvez mais significativas relações entre a estrutura social e a mudança social ao postular que os grupos de conflito e seus choques são as forças que engendram a mudança. Ainda que pareça óbvio que os conflitos sociais frequentemente resultam na modificação de modelos aceitos de organização e comportamento, nem todos perceberam esse fato e

ninguém o explorou de modo tão sistemático quanto Marx. (DAHRENDORF, 1982, p. 117)

O primeiro grupo, formado por uma classe de intelectuais provenientes da aristocracia rural, é representado pelo casal que dialoga na narrativa. O grupo em conflito a este, grupo de minorias que quantitativamente são maioria, é constituído pelos criados, pelo mordomo, pela mucama e pelos boias-frias, presenças que incomodam o casal como trovoadas que ameaçam. Ocorre, dessa maneira, uma primeira identificação: o ritmo organizado da valsa corresponderia ao ritmo estabelecido pela classe intelectual, ao passo que o barulho desordenado das trovoadas corresponderia à presença/ausência dos criados da casa.

Confirma essa primeira identificação o fato de o piano ser considerado um instrumento de elite e saber tocá-lo com sensibilidade ser considerado prova de requinte. Dois argumentos, entretanto, vêm mostrar que não é simples a relação entre essas duas classes: a frágil fronteira popular *versus* erudito na formação da valsa e a alusão a um compositor que é considerado um dos grandes nomes do choro na música brasileira.

Em sua *História universal da música*, Kurt Pahlen afirma que, ainda no século XIX, as danças populares não eram mencionadas na história da música. Segundo o estudioso,

[as danças populares] despertam pouco interesse [nessa época] como, aliás, tudo quanto vem do povo. É ainda a época em que a história sabe e fala muito dos poucos e pouco dos muitos, ou como se diz na “Ópera dos mendigos” de 1728, e talvez melhor na sua modernização, “Ópera de três tostões” de 1928: “Uns estão no escuro e outros na luz; só se veem os que estão na luz, e não os que estão no escuro...” (PAHLEN, 1965, p. 135)

É com a Revolução Francesa, conforme Kurt Pahlen, que essa “parede divisória” entre a dança da sociedade e a dança popular cai por terra. Para tanto, a valsa cumpriu papel fundamental:

A valsa é folclore vienense. Sem dúvida, isso não é inteiramente certo; o folclore só nasce sobre o passado comum de uma população homogênea, e durante centenas de anos. Na valsa, porém, vê-se a

alma popular vienense; a dança de volteis passa a ser o símbolo de uma época feliz, de uma cidade que se entrega inteiramente ao prazer de viver, do talvez último idílio da história europeia. (PAHLEN, 1965, p. 135-136)

Com a valsa, portanto, é possível se falar de uma utopia (um estado de satisfação geral da sociedade, como aparece em *A cidade do sol*, de Campanella) (Cf. CAMPANELLA, [s.d.]; p. 1995). Quando pensa na metáfora da valsa para chegar às relações sociais, é possível levar em conta até mesmo o movimento giratório da dança, que exprime – também é um parecer de Kurt Pahlen –, “a fusão das classes sociais, que se mesclam ao som de novas melodias e ritmos embriagadores” (PAHLEN, 1965, p. 136). Como, na realidade, a relação entre as classes é de conflito, a sociedade metaforizada pela valsa representa a utopia de um mundo diferente, com relações sociais diferentes.

Partindo desse pressuposto, vê-se na própria presença da valsa em um ambiente elitizado (os protagonistas do conto possuem diplomas de famosas universidades, USP e Yale), e ainda mais uma valsa de Ernesto Nazareth, compositor que valorizava os sons que vinham da rua, que levava para o piano o que era tocado pelos músicos populares, uma provocação para se pensar na complexidade das relações entre erudito e popular, transposição metafórica para o plano artístico do conflito de classes. A valsa, na fronteira entre o clássico e o “do povo”, poderia reunir o aristocrata e o plebeu ao mesmo compasso de $\frac{3}{4}$, unir “o artista e o burguês, o segundo império francês e a jovem democracia norte-americana, os revolucionários de 1848 e a jovem Rainha da Inglaterra” (PAHLEN, 1965, p. 136).

Saindo do plano da utopia, o conflito de classes é marcadamente cruel no conto nolliano porque sutil e velado. Da mesma maneira que joga com as questões de presença/ausência paterna em importantes trabalhos⁵, Noll possibilita aqui falar de uma relação presença/ausência das minorias. Ausência física, pois eles já não ocupam o espaço da casa, mas presença psicológica, pois atormentam a mente dos filhos da aristocracia rural. É marcante, nesse aspecto, o seguinte trecho:

⁵ Cf. por exemplo, o conto “Alguma coisa urgentemente”, que abre *O cego e a dançarina*.

Vejamos: o mordomo que interrompe. Mas não, os criados se foram e não há mais nenhum mordomo. Ah, sim, eu lembro: a mucama pariu quatro filhos! E ela, já quase completamente bêbada de um sonho, responde que a mucama é dos tempos dos avós, que hoje a aristocracia rural está enterrada sob o peso da industrialização do país e que eles, os dois sentados ali, encenam um drama repetitivo e grosseiro sobre a decadência da aristocracia rural e que nem nada são mais, nem ao menos este palacete em que se encontram sobreviveu, você não está ouvindo o barulho das estacas que a construtora planta no nosso querido jardim? (NOLL, 2008, p. 104-105)

Os representantes dessa classe decadente veem-se na condição de “representadores” de uma classe que já não possui a suntuosidade do passado (nesse ponto, a imagem do piano é tocante), já não possui a importância que possuía em outra época. Para contrastar com os novos tempos, é trazida para o conto a questão dos boias-frias: “Não, ela responde, a obriedade nos tomou, perdemos inapelavelmente para os boias-frias que hoje são mais discutidos, deu hoje no jornal que quatro deles ‘morreram asfixiados num camburão na cidade gaúcha de Tenente Portela” (NOLL, 2008, p. 105). É forte nesse trecho o antagonismo entre a utopia metaforizada pela valsa e a voz levantada pelos oprimidos que não é bem vista pelos membros da sociedade aristocrata decadente, temerosa de que o ritmo da vida social se modifique ainda mais.

Enquanto os dois personagens discutem, as trovoadas prenunciam o mau tempo. Destoante da harmonia da valsa inicial (símbolo da utopia), as trovoadas marcam um movimento que, ao mesmo tempo em que assusta os membros da classe intelectual representada no livro, é por um deles tratada com certo desprezo, talvez ainda na esperança de que os tempos de glória da aristocracia voltem e a utopia de um estado de contentamento social geral cesse. Para isso, a “tempestade” prenunciada pelas trovoadas deveria ser desdenhada – é o que ocorre quando, ao questionar à mulher “como a gente vai voltar pra casa com essa chuva?”, ela anuncia, categoricamente: “É chuva de verão” (NOLL, 2008, p. 106). Este trecho pode ser lido como indicação de que esse conflito de classes seja marcado por mudanças contínuas, como no verão, em que se alterna o calor do sol e a chuva rápida, sem significativas ocorrências de mau tempo. Como não há uma continuação, portanto, o conto fica em aberto, refletindo a dificuldade inerente em se abordar as classes sociais e seus conflitos.

Considerações finais

A análise apresentada nesse artigo destoa das análises que em geral são feitas da obra nolliana porque, como já expressou o escritor, literatura não é lugar de homologação de ideias políticas. Entretanto, as ideias sociais estão latentes no conto analisado e, se por um lado não é interessante que sejam percebidas como “defesa de determinada classe” ou coisa parecida, é interessante que sejam lidas como movimento, dinâmica, um ritmo que se estabelece na dança e na sociedade e que se encontra trabalhado literariamente, problematizado na arte da palavra.

Procurou-se neste trabalho também chamar a atenção sobre as minorias, vozes que desempenham papel relevante no conto ao desestabilizarem a consciência tradicional dos representantes da aristocracia com um poder que lhes é próprio. Assim como os volteios da valsa, as relações sociais também são de volteios, de lances, de jogadas sutis entre os *partners* da dança social.

Referências

CAMARGO, Fábio Figueiredo. *A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde*. Orientadora: Melânia Silva de Aguiar. 2007. 149 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua de Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. São Paulo: Ediouro, [s/d]. 129 p.

_____. *La Città del Sole*. Newton & Compton: Roma, 1995. Disponível em: <www.liberliber.it/biblioteca>. Acesso em: 15 nov. 2009.

DAHRENDORF, Ralf. *As classes sociais e seus conflitos na sociedade industrial*. Brasília: Ed. da UnB, 1982. 296 p.

JOÃO Gilberto Noll. Site oficial do escritor, elaborado por Roberto Schmitt-Pryn. Disponível em: <www.joagilbertonoll.com.br>. Acesso em: 10 nov. 2009.

NOLL, João Gilberto. In: ENCICLOPÉDIA Barsa. v. 1.11. Encyclopædia Britannica do Brasil; Lexikon: Rio de Janeiro, 1999. 1 CD-ROM.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008. 142 p.

PAHLEN, Kurt. *História universal da música*. Trad. de Della Nina. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965. 382 p.