

ULIANA DIAS CAMPOS FERLIM

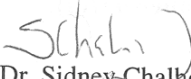
A polifonia das modinhas. Diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX.

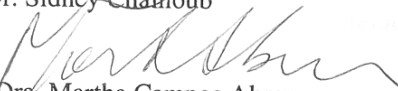
Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha.

Este exemplar corresponde à redação final
da Dissertação defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
21 / 02 / 2006

BANCA


Prof. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha (orientadora)


Prof. Dr. Sidney Chalhoub


Prof. Dra. Martha Campos Abreu

Prof. Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira (suplente)
Prof. Dr. Robert Wayne Andrew Slenes (suplente)

FEVEREIRO/2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA

BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

F384p **Ferlim, Uliana Dias Campos.**
A polifonia das modinhas : diversidade e tensões musicais
no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX / Uliana
Dias Campos Ferlim. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.

Orientador: Maria Clementina Pereira Cunha.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Música popular - Rio de Janeiro (RJ). 2. Músicos.
3. Indústria cultural. I. Cunha, Maria Clementina Pereira.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: Modinhas and popular musicians in Rio de Janeiro (1871-1912).

Palavras-chave em inglês (Keywords): Popular music - Rio de Janeiro (RJ), Musicians, Cultural industries.

Área de concentração: Mestre em História Social.

Titulação: Mestre em História.

Banca examinadora: Maria Clementina Pereira Cunha, Sidney Chalhoub, Martha Campos Abreu.

Data da defesa: 21-02-2006.

Resumo

Este trabalho dedica-se a avaliar a produção e circulação de canções na cidade do Rio de Janeiro dentre o final do século XIX e o início do século XX. Foram utilizados cancionários produzidos por diferentes autores e editoras (o mais antigo deles foi publicado em 1871), assim como catálogos da mais importante casa de comercialização de fonogramas, a primeira do país, fundada em 1902, a Casa Edison. Esta casa, propriedade do empresário Fred Figner, passou a contratar artistas para a gravação de músicas e posterior comercialização. As músicas gravadas tinham intensa circulação no mercado mais amplo das diversões musicais da cidade. Pessoas de variada origem econômica e social disputavam espaço como artistas e desenvolviam estratégias para o seu reconhecimento individual e profissional. Através da pesquisa, podemos entender as discussões estéticas como parte de um quadro social que tem ligações mais profundas com a ordem social e econômica mais geral. As questões racial e da identidade nacional são acionadas neste jogo de embates da vida cotidiana que é essencialmente político.

Abstract

The present work focuses on the production and circulation of songs in the city of Rio de Janeiro between the end of Nineteenth century and the beginning of Twentieth. The research is based on collection of songs (*cancioneiros*), produced by different authors and publishers (the oldest is from 1871). It also investigates catalogs of Casa Edison, the most important phonogram store, the first of this kind in the country, founded in 1902. This store, owned by Frederico Figner, hired artists for song recording and subsequent trading. These song circulated widely in Rio de Janeiro, in theaters, music halls, circus and on the streets. People of different economic and social origins fought for territories as artists and developed diverse strategies to be recognized individually and professionally. Through these research one can relate the aesthetic debates as part of a social context deeply linked with the economic and social order. The racial problem and the problem of the national identity are part of these daily fights, which were essentially political.

Aos meus pais, Yone e Valdenir.
Ao meu amor, Grahel.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo 1 – Música popular: mercadores, estudiosos e cantores de “alma brasileira”	15
Joaquim Norberto e a predominância da influência portuguesa	23
Moraes Filho e a predominância das manifestações mestiças	26
Os cantares brasileiros: construindo a antítese modinhas x lundus	31
O editor Quaresma	43
Entre modinhas e “modinhas”	45
Capítulo 2 – O Rio de Janeiro musical	53
Fred Figner e a Casa Edison	53
Figner, os artistas e a circulação das canções	62
Eduardo das Neves: crioulo, palhaço, cantor e compositor	67
Capítulo 3 – A modinha de Catulo	97
Música e nacionalidade ou identidades nacionais (un contraponto para a literatura)	102
Pobre porém decente: histórias de um maranhense no Rio de Janeiro	110
Catulo e sua poesia aliada à música	123
O popular no contexto da massificação da cultura: imagens do sertão	143
Conclusão	157
Fontes e bibliografia	163
Anexo	171

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha orientadora Maria Clementina Pereira Cunha, que com maestria e requebros de cintura, conseguiu nortear esta minha empreitada, sempre me apoiando e tentando alargar meus horizontes na abordagem das questões trabalhadas.

À banca de qualificação, Leonardo A. de M. Pereira e Sidney Chalhoub, pela leitura atenta. E à Marha Abreu por ter aceitado participar da banca examinadora. Ao Sidney também por isso e por tanto tempo de vivência cecultiana, que espero, tenha se refletido neste trabalho. Sidney também é mestre de regência e maxixes.

À amiga Dani Magalhães, talvez a mais recente das antigas amizades, pois é assim que me sinto em nossa convivência, ainda que agora, distante. Dani sempre me encorajou quando o desânimo batia à porta, e animava a casa, no nosso primeiro ano de mestrado, enquanto o Grahal estava muito distante. À Silvana Santiago, também pela amizade. Saudades da nossa vivência campineira.

Às queridas Luciana Barbeiro e Flávia Peral, meninas fortes do Cecult, prontas para o apoio fundamental. À Lu, um agradecimento especial pelos bons momentos de convivência, no trabalho e nas cantorias, dos quais tenho muitas saudades. À Flávia, um agradecimento especial pela prontidão e companheirismo.

À queridíssima Samira El Saifi, praticamente minha irmã, que sempre me ofereceu o conforto necessário nas minhas perambulações campineiras (depois que elas assim se tornaram), fazendo com que eu me sentisse praticamente em casa, como nos bons velhos tempos em que compartilhávamos moradia. E por tudo o mais. À Ana Maria Formoso, pelo mesmo motivo.

À Patrícia Nunes e ao Arlan, pelo carinho com que me receberam quando estive pesquisando no Rio de Janeiro, e pela amizade, ainda que distante. À Alessandra Missagia, também por me amparar na cidade maravilhosa. Um abraço especial em Albina e Juliana T. Souza.

Aos colegas do Cecult, alunos e professores, pela convivência, e aos da turma de mestrado, com quem compartilhei um pouco desta dissertação.

A todos os amigos que compartilharam comigo bons momentos (musicais ou não) nestes últimos anos em que realizei este trabalho. Eles nem sabem o quanto foram fundamentais.

A todos os funcionários das instituições em que mantive contato, pelo trabalho dispendido. Especialmente ao Júnior, pela paciência.

À Capes, que me forneceu a bolsa, sem a qual este trabalho não seria possível.

A minha queridíssima família, pais, Yone e Valdenir, irmão, Alexandre e tia Efigênia, com carinho, em retribuição ao seu afeto. E à minha querida família estendida: Bete, Bitão e Allan. Um carinho especial para vó Chiquinha.

Ao Grahal, por tudo, sempre, com amor.

“A tentativa de distinguir ‘arte’ de outras práticas, muitas vezes estreitamente correlatas, constitui um processo histórico e social extraordinariamente importante. A tentativa de distinguir o ‘estético’ de outros tipos de atenção e resposta é, talvez, como processo histórico e social, ainda mais importante. A tentativa de distinguir entre obras boas, ruins e indiferentes dentro de cada uma das práticas, quando feita com plena seriedade e sem a presunção de classes e hábitos privilegiados, é um elemento indispensável do processo social fundamental da produção humana consciente. E quando encaramos essas tentativas, como processos sociais, podemos prosseguir na investigação, ao invés de interrompê-la.”

Raymond Williams. Cultura.
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp. 125-126.

Introdução

Dentre os vários estudos sobre música brasileira que surgiram a partir da primeira década do século XX, é observação comum que, desde o século XVIII, houve uma definição de uma identidade sonora para a nação que teria se revelado, no século XIX, em dois grandes gêneros da música brasileira: a modinha (representando um tipo de canção que tem como tema primordial o amor romântico) e o lundu (representando uma manifestação de negros), dos quais todos os outros gêneros teriam evoluído.¹ Diante da afirmação de que as modinhas e os lundus seriam os verdadeiros pilares da nossa música popular, deparamo-nos com uma profusão de teses explicativas da origem desses gêneros musicais. Por vezes a modinha é reconhecida como de proveniência erudita européia incontestável, como nos afirma Mário de Andrade em Modinhas Imperiais.² Outras vezes, através de longos percursos factuais cronológicos buscados nas mais diversas fontes históricas (coletâneas literárias, documentos oficiais ou relatos de viajantes, entre outros), afirma-se que a modinha nasceu com o mulato Domingos Caldas Barbosa, brasileiro, e que a despeito de sua origem popular, a teria levado à corte imperial em Portugal, no final do século XVIII, donde ela teria inspirado compositores eruditos que teriam se apropriado dela, compositores estes que teriam mesmo chegado a “deturpá-la”.³ Para os adeptos desta concepção, somente no século XIX a modinha retornaria aos salões imperiais brasileiros e finalmente, já no final do século, às ruas, sendo reapropriada pelas camadas populares.

O lundu também é reconhecidamente um tema controverso. A busca pela conceituação do que seria o lundu passa pelo registro das primeiras aparições da palavra

¹ Refiro-me aos seguintes estudos que tomam este dado como pressuposto, ou então como objeto principal de suas análises: Mário de Andrade, ver especialmente, Modinhas Imperiais. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. Oneyda Alvarenga, discípula de Mário, ver Música Popular Brasileira, Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1950. Mozart Araújo, A modinha e o lundu no século XVIII. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1963. José Ramos Tinhorão, Música popular de índios, negros e mestiços. Rio de Janeiro: Vozes, 1972 e Pequena História da Música Popular: da modinha ao tropicalismo. São Paulo: Art Editora, 1986. Bruno Kiefer, A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1976; e Hermano Vianna, O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.

² Apud José Ramos Tinhorão, Pequena História da Música Popular: da modinha ao tropicalismo. São Paulo: Art Editora, 1986.

³ Tinhorão afirma que esse é o percurso originário da modinha e afirma que quem primeiro atentou para este fato foi Mozart Araújo, op. cit., 1963.

“lundu”, donde se verificam inúmeras variações ortográficas, designando ao mesmo tempo dança e batuque dos negros, até sua transformação em lundu-canção em finais do século XVIII, quando aparece como canção urbana, alcançando grande importância no século XIX.⁴ Originário da dança ou do batuque, da chula ou fandango, ou do fado, não se sabe ao certo, o único argumento no qual há concordância é na sua origem de caráter popular e negra,⁵ isto é, proveio das manifestações dos negros, brasileiros, e no século XIX, seguindo percurso semelhante, porém inverso, ao da modinha, chegará ao gosto da elite; chegará aos salões, graças a sua associação com textos humorísticos que sujeitos das classes mais altas realizarão. A este gênero denominou-se “lundu-canção”.

Não raro o corolário dessas análises sobre a música se atém ao que denomino de convergência racial democrática. Imputa-se à modinha uma origem **nobre e branca**, europeia (senão uma origem, pelo menos uma essência, capaz de identificar um padrão europeu), principalmente no que diz respeito à linguagem harmônica, e ao mesmo tempo um desenvolvimento que a faria chegar às camadas populares (entenda-se também, negras) no final do século XIX. E de outra feita, seguindo caminho semelhante, porém de mão inversa, o lundu, incontestavelmente para todos os estudiosos, de origem **popular e negra**, um batuque de escravos e libertos, teria evoluído, se transformado em canção, chegando ao gosto das elites no final do século XIX, o que revelaria para os gêneros modinha e lundu um processo cultural racialmente convergente, numa palavra, **mestiço**, representando o caráter **nacional e popular** da música produzida neste país.

Tentar mostrar o quanto é complicado pensar nos termos da convergência racial democrática tendo como ponto de enfoque as manifestações musicais, partindo da constatação de que este é um discurso construído num determinado momento histórico (mas que chegará, com diversas nuances, é certo, aos dias atuais nos estudos sobre cultura brasileira, e sobre música especificamente), e demonstrar as implicações sociais e os principais sujeitos que o fizeram singularmente possível num dado momento histórico, a passagem do século XIX ao XX, será um dos caminhos deste trabalho. Em outras palavras,

⁴ Conferir em Carlos Sandroni, *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001, pp. 39-43, o exame das conceituações sobre o que era o lundu.

⁵ Pude perceber que esta concepção é comum entre Mozart Araújo, *op. cit.*, Mário de Andrade, *op. cit.*, Oneyda Alvarenga, *op. cit.*, José Ramos Tinhorão, *op. cit.*, 1986, Bruno Kiefer, *op. cit.*, só para citar alguns nomes significativos de estudiosos da música popular brasileira no século XX.

a questão da identidade nacional nesta época tem uma versão musical, que tem ligações com a questão racial, que terá um lugar de destaque por um longo tempo nas discussões sobre identidade brasileira. Vale dizer que a produção de canções em âmbito mais amplo, ou massificado, também será contagiada pela questão da identidade nacional, no sentido de que os diversos sujeitos que a ela se dedicaram (à produção de canções), também dedicar-se-ão a este tópico significativo da vida social. É neste contexto mais geral de discussões sobre a formação nacional que o presente trabalho entende abordar o universo da produção e circulação de canções em fins do século XIX e início do XX. Como um tom fundamental a nos afinar a escuta das diversas vozes dos sujeitos que participaram deste momento histórico, ele nos permite entrar em contato com as idéias e elaborações de discursos desses indivíduos e ouvir como dialogam com o mundo a sua volta, ainda que seus temas extrapolem o da identidade nacional.

A velha idéia da contribuição das três matrizes étnicas (o europeu, o negro e o indígena) para a formação nacional foi, desde a formação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, um tema caro. Fundado em 1838, o IHGB tinha como objetivo principal construir a história da nação, recriar um passado, e este passado esteve fortemente relacionado, a princípio, às tradições ibéricas, e em alguma escala de influência, ao meio natural em que os portugueses e seus descendentes viveram, e ao contato com os outros povos formadores, os indígenas e os negros. Carl Friedrich von Martius e sua dissertação publicada, em 1845, pelo IHGB, “Como se deve escrever a história do Brasil”, pode ser considerado o responsável pelas primeiras discussões acerca da contribuição dos diferentes povos. Aí estavam assentadas as idéias da “lei particular das forças diagonais”, em que o povo português representava “o mais poderoso e essencial motor”. Suas idéias foram retomadas por Francisco Adolpho de Varnhagen em sua História Geral do Brasil, de 1855, e também por Sílvio Romero em sua História da literatura brasileira, de 1888.⁶ As teses de Gobineau sobre a hierarquia das raças (o branco europeu ocupando posto radicalmente

⁶ Sílvio Romero. História da literatura brasileira. Francisco Adolfo de Varnhagen. História Geral do Brasil. (1855). São Paulo: Melhoramentos, 1978, 3 vol. Apud Roberto Ventura, Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil: 1870-1914, 28. ed. São Paulo: Cia. das letras, 1991, p. 30 e 41.

superior e oposto à raça negra) também seriam forte ingrediente a dialogar com o pensamento social brasileiro.⁷

Após a primazia da questão da formação nacional se voltar à supremacia da influência dos portugueses, a questão da presença dos negros passa a ser exaustivamente debatida em fins de século XIX. A participação dos negros na formação da cultura nacional foi motivo de grandes debates entre os estudiosos que se preocuparam com a questão nacional, com acirramento de posições após 1870.⁸ Em fins do século XIX, o interesse se volta ainda mais à presença dos negros no país. Numa época de debates sobre a abolição, os possíveis projetos para a constituição da nação brasileira eram pensados a partir das noções de raça e civilização. Em tempos de cientificismos, cria-se avaliar as possibilidades de adaptação das raças à nova civilização que se formava. Enquanto para com os indígenas predominava uma visão romântica e mais condescendente com relação a sua participação na formação nacional, os negros foram vistos ora como incivilizáveis, ora como estanques aos estágios mais inferiores da civilização humana. Em tempos ainda próximos da abolição, as visões “pessimistas” e “otimistas” giravam em torno da quantidade de tempo necessária para se “embranquecer” a população a partir da miscigenação. O sentido geral da fusão das raças se encaminhava para a possibilidade de se depurar os efeitos maléficos creditados às raças atrasadas, os indígenas e, mormente para fins do século XIX, os negros.⁹ Um influente intelectual representante desse tipo de avaliação é Sílvia Romero.

O campo da literatura, a partir dos trabalhos pioneiros de Sílvia Romero, passará a ser importante na verificação de teses sobre a mistura das raças dando destaque à raça negra. É bom lembrar que a influência cultural de um povo era entendida como uma questão racial. Raça e natureza eram os determinantes principais a serem avaliados na contribuição de um povo à formação de um estado e uma ordem nacionais. Sílvia Romero

⁷ Joseph Arthur Comte de Gobineau. Essai sur l'inégalité des races humaines. (1854) Paris, Firmin Didot, 1884, 2 vol. Apud Roberto Ventura. Estilo tropical, op. cit. Ver também Lília Schwarcz e suas observações sobre o IHGB em O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930, São Paulo: Cia das Letras, 1993.

⁸ Roberto Ventura cita a polêmica entre José de Alencar, anti-abolicionista, e Joaquim Nabuco, abolicionista, como responsável pela mudança de padrão cultural ocorrida por volta de 1870, quando negros e escravos foram incorporados ao discurso literário e cultural. Estilo tropical, op. cit.

⁹ Conferir Lília Schwarcz, O Espetáculo das raças, op. cit., um texto fundamental sobre as teorias raciais que influenciaram o pensamento social brasileiro.

dará especial atenção à miscigenação. Ele é um autor central neste contexto. Historiador e crítico de literatura, de origem provinciana (Sergipe), mas radicado no Rio de Janeiro, folclorista, foi figura importante na intenção de levar ao “mundo dos letrados” o estudo, científico, conforme os parâmetros positivistas à época, da poesia popular, das canções, dos contos, enfim, de todo um universo no qual “o povo” tinha papel central como autor. Na sua concepção do que representava “o povo”, seu enfoque é primordialmente dirigido à miscigenação: “No dia em que o primeiro mestiço cantou a primeira quadrinha popular nos eitos dos engenhos, nesse dia começou de originar-se a literatura brasileira”.¹⁰

Seguindo o caminho de Sílvia Romero, e notado e elogiado por este, Alexandre José de Mello Moraes Filho (nascido na Bahia em 23/02/1843 e falecido no Rio de Janeiro em 01/04/1919) - filho de médico, deputado por Alagoas e historiador membro do IHGB, o sr. Alexandre José de Mello Moraes (1816-1882) – também dará importante destaque à miscigenação nos estudos sobre festas e tradições populares. Meu enfoque recairá em seus estudos sobre música. Será através da organização de um cancioneiro que encontraremos a explicitação do pensamento deste autor sobre a formação da produção lítero-musical nacional, isto é, sua contribuição ao discurso da identidade musical brasileira, um importante referencial no discurso da miscigenação.

No primeiro capítulo, passaremos pelas concepções de Moraes Filho sobre as manifestações populares através da elaboração de um livro de canções denominado Serenatas e saraus. Publicado em 1901, apresentava-se como uma versão “ampliada” de A cantora brasileira, obra lançada havia trinta anos por um estudioso e membro do IHGB, Joaquim Norberto de Sousa Silva. A organização destes dois cancioneiros por esses dois diferentes autores nos permitirá entrar em contato com a mudança de enfoque sobre as diferentes concepções de “povo” que possuem. Joaquim Norberto de Souza e Silva estava ligado ao IHGB. Suas principais concepções, na tentativa de se produzir uma história nacional que fosse patriótica, ligavam as manifestações culturais brasileiras aos colonos e negociantes portugueses que povoaram o Brasil, em suma, ao povo português. Joaquim Norberto elenca o discurso de vários viajantes e estrangeiros que dão suporte a seus

¹⁰ Cf. Roberto Ventura, Estilo tropical, op. cit., p. 48. Sobre a atuação de Sílvia Romero e Nina Rodrigues, considerados como os introdutores dos estudos afro-brasileiros no país, respectivamente, literários e etnológicos, conferir também em Roberto Ventura, op. cit. Um estudo de referência sobre Sílvia Romero e seus principais debates intelectuais está em Cláudia Neiva de Matos, A poesia popular na República das Letras. Sílvia Romero folclorista. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994.

argumentos. Mello Moraes Filho, passados em torno de 30 anos da publicação de A cantora brasileira, lançaria, pela mesma editora, o que entendia ser uma atualização desta coletânea, à qual nomeia Serenatas e saraus. Veremos como o discurso do organizador de Serenatas e saraus se constrói também no aproveitamento das teses de viajantes e estrangeiros sobre o país, seguindo o procedimento de Joaquim Norberto, e por que não dizer, do IHGB, porém ele estará atento à presença dos negros na formação da cultura lítero-musical nacional. No entanto, apesar do discurso de Moraes Filho apresentar a novidade de levar em consideração a presença negra, seu enfoque recai na miscigenação. Mas por que não dizer que ele também acompanha o pensamento sobre a depuração da raça, tão em voga em fins de século XIX? Afinal de contas suas avaliações se aproximavam muito das de Sílvio Romero, que aliás, foi o prefaciador de sua obra mais famosa, Festas e tradições populares do Brasil. Até que ponto considerá-lo um inovador por considerar a presença negra na constituição de um cancioneiro nacional? Ademais, sua visão não deixa de ser evolucionista na análise da formação deste cancioneiro, reproduzindo as visões que dizem do caráter elementar e rude das manifestações musicais negras ou mestiças, a merecer desenvolvimento futuro.

No segundo capítulo o destaque vai para o circuito musical no Rio de Janeiro nas décadas finais do século XIX e início do século XX. Música era atividade que se encontrava nas diversas camadas sociais. Havia músicos nas ruas, nos bares e hotéis, nas manifestações populares, como o carnaval e as festas religiosas (onde sagrado e profano não eram tão objetivamente delimitados), em saraus, nas reuniões familiares, nas bandas das corporações militares, nas irmandades religiosas, nos circos e também nos teatros, desde os mais humildes até naqueles onde se julgava estarem presentes as manifestações da verdadeira arte com “A” maiúsculo. E uma novidade começava a acontecer e que viria a afetar toda a atividade musical nas primeiras décadas do século XX: o surgimento dos fonógrafos, as “máquinas de falar”, que começavam a gravar toda a espécie de som produzido pelo ser humano, fossem discursos, sérios ou “bestialógicos”, ou fosse música instrumental e vocal.

Eduardo das Neves, Bahiano e Geraldo de Magalhães eram negros (talvez Bahiano fosse considerado pardo naquele momento). Mas ao lado desses cantores negros que

despontavam no início do século, temos outros não negros, mas de igual origem econômica e social, por exemplo: Mário Pinheiro, que atuava em início de carreira como palhaço, assim como Eduardo das Neves, num circo do bairro carioca da Piedade, e que ao lado do próprio Eduardo, Bahiano, e também de Nozinho e Cadete, fez parte do primeiro grupo de cantores da Casa Edison, considerada a primeira gravadora do país. Catulo da Paixão Cearense é outro exemplo; maranhense, veio para o Rio por volta de seus 14 ou 17 anos, onde trabalhou como estivador. Seu destaque na música não foi como cantor, como os outros acima referidos, embora também cantasse, mas como compositor letrista, obtendo fama por sua obra (teve mais de uma dezena de livros publicados) e também por sua circulação nos meios boêmios, onde todos estes que citamos acima estavam presentes. Muitas de suas letras foram interpretadas por cantores que as registraram na Casa Edison, empreendimento de um empresário tcheco que se radicou no Brasil e aglutinou grande quantidade de artistas populares.¹¹

O empresário Fred Figner, os cantores e musicistas e seu círculo de atuação na cidade do Rio de Janeiro são então, o tema do segundo capítulo. A popularização da atividade musical, expressa nas gravações da Casa Edison, ampliando o circuito da literatura, isto é, da edição de cancionários, é o destaque. Em outras palavras, surge um novo espaço de legitimação, representado num intenso mercado de entretenimento e diversão musicais que se valia de publicações populares, espaços sociais como circos, teatros, bares, some-se a isto a novidade técnica da gravação mecânica e teremos uma ampla rede de relações com a presença de sujeitos de origens diversas desenvolvendo-se intensamente no Rio de Janeiro entre fins do século XIX e início do século XX.

O movimento destes artistas, músicos e poetas, que muitas vezes não tinham educação formal em música e letras, isto é, que traziam outras experiências e informações culturais que desafiavam o mundo letrado e culto da *belle époque* carioca, causava tensões e conflitos. Música sempre foi um assunto sério neste país. Como assunto sério, sempre serviu à distinção social. A partir da chegada da corte em 1808 houve a liberação da instalação de tipografias no país. As primeiras oficinas que imprimem música no Brasil

¹¹ Para acompanhar a trajetória desses artistas, foram utilizadas obras de cronistas e memorialistas como Alexandre Gonçalves Pinto, O Choro. Reminiscências dos chorões antigos, s/ editora, 1936. Orestes Barbosa, O Samba, Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933. Francisco Guimarães (Vagalume), Na roda do samba. Rio de Janeiro: Tip. São Benedito, 1933. E a Enciclopédia de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998, 2ª edição.

começam a surgir. A imprensa Régia publicava então, a título de exemplo, em 1820, “Notícia da vida e das Obras de J. Haydn, por Joachin Le Breton”, considerada a mais antiga obra sobre música impressa no país. A preocupação com a seriedade do assunto musical, preocupação também pedagógica, pode ser avaliada quando encontramos, por exemplo, o seguinte título, impresso em 1823, por Silva Porto e Cia.: “Arte de música para uso da mocidade brasileira, por um seu patrício”.¹² O interesse em se publicar um livro destinado a ensinar música para a “mocidade brasileira” já nos revela como a matéria podia ser pensada em termos de educação cívica.

Outro ponto importante que destaca a seriedade da questão musical para D. João VI e sua corte é a formação da Capela Real. O primeiro mestre-de-capela foi o Padre José Maurício Nunes Garcia e desenvolvia intensa atividade musical cumprindo um calendário comemorativo. O príncipe tinha preferências pelas missas e pelo canto gregoriano. A música religiosa conheceu nesta fase, um intenso desenvolvimento, note-se, ligada ao universo da igreja católica.¹³

Além disso, em 1813, foi inaugurado o Real Teatro de São João (nome dado em homenagem a D. João VI) como o centro da cultura musical da colônia. Em 1824, reconstruído após incêndio, este teatro passa a se chamar Imperial Teatro São Pedro de Alcântara. Mas desde sua origem até sua mudança de nome o teatro foi palco das principais atividades artístico-musicais apreciadas por uma elite social. Esta elite o freqüentava também como forma de *status*, seja por causa das autoridades reais ou porque reproduzia um modo de vida que primava por absorver o que vinha da Europa, sobretudo, à época, em se tratando de música, óperas italianas.

As últimas décadas do século XIX representarão momentos conflituosos da vida social brasileira. Com debates acerca do fim da monarquia e do regime escravocrata, intelectuais iriam se debruçar sobre questões advindas de uma situação de intenso

¹² Essas informações sobre “impressão musical no Brasil” podem ser encontradas com este verbete na Enciclopédia da Música Brasileira, 2ª ed. rev., São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1988.

¹³ Ver alguns estudos sobre esta questão: Ayres de Andrade. Francisco Manuel da Silva e seu tempo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. Francisco Curt Lange. “A música erudita na Regência e no Império”. In: Sérgio Buarque de Holanda. História geral da civilização brasileira, 5ª ed., São Paulo: Difel, 1984. Apud Aleilton Fonseca, Enredo romântico, música ao fundo. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 37.

crescimento populacional e transformações sociais. Coisas que também eram objeto de nota para gente simples, como exemplificado na canção “Triângulo mineiro”:

Ele: “Se eu arranjar um emprego eu quero ficar por cá”

Ela: “Seu Chico vamos imbora pra lá pra Minas Gerais”.¹⁴

Do ponto de vista da intelectualidade, porém, esses debates significavam avaliações sobre os rumos políticos, econômicos e sociais a serem seguidos pela jovem nação. Não só os políticos, mas os literatos, os intelectuais na imprensa, além de engenheiros, juristas, médicos, enfim, um grande número de pessoas pertencentes a grupos específicos desenvolviam lá suas opiniões e argumentos sobre esses temas, estando muito preocupados com os rumos não só da nação brasileira neste momento crucial, mas também, ligando um fato a outro, sobre os rumos que suas atividades específicas iriam tomar/estavam tomando neste contexto social. Frequentemente a atitude desses intelectuais frente às questões sociais à época imbuía-se de um caráter pedagógico.¹⁵

Como evidência da contínua preocupação dos intelectuais com as questões musicais, podemos encontrar, em torno de 1880, um empreendimento de relativo fôlego denominado Revista Musical e de Belas Artes. Editada por Artur Napoleão e Leopoldo Miguez, então um jovem musicista e novo sócio de Artur, tratava-se de um semanário artístico que trazia biografias de músicos, história dos instrumentos, em longos artigos, e também alguns suplementos musicais onde publicou-se algumas peças. A Revista primava por discutir o curso do desenvolvimento das artes no país, com destaque para a atividade musical. Apesar de sua curta duração (de janeiro de 1879 a dezembro de 1880), os assuntos musicais eram tratados de forma aguda, sendo que alguns debates se estendiam por várias edições. Foram colaboradores da revista André Rebouças, o visconde de Taunay,

¹⁴ “Triângulo Mineiro”, registro 108.752 da Casa Edison, com datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912. A canção se refere à modernidade carioca, com referências aos automóveis e às obras do porto, sob a perspectiva de um casal interiorano. Ver no Anexo a transcrição de toda a letra, e também, o acervo do Instituto Moreira Salles (IMS) www.ims.com.br para ouvir a gravação. As músicas que aparecem com duplo sublinhado no decorrer do texto fazem parte do Anexo.

¹⁵ Leonardo Affonso de Miranda Pereira, O carnaval das letras, 2ª ed. rev. – Campinas: Editora da Unicamp, 2004, nota 60, p. 56; este autor cita alguns exemplos de estudos destes impulsos “pedagógicos” de diversos tipos de intelectuais: Foot Hardman, “Engenheiros, anarquistas, literatos: sinais da modernidade no Brasil”, in Sobre o Pré-Modernismo, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. Magali Engel, Meretrizes e doutores, São Paulo: Brasiliense, 1989; Lília Schwarcz, O espetáculo das raças, São Paulo: Cia. das Letras, 1993; Martha Esteves, Meninas perdidas, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

Oscar Guanabara e o crítico Alfredo Camarate, entre outros. A título de exemplo da preocupação com a intersecção dos assuntos musicais e sociais, destaco o seguinte trecho:

“A democracia transborda por toda a parte, dizia Royer Collard;¹⁶ transborda, infiltra-se por todos os poros do corpo social, invade todas as esferas da atividade, e as instituições hoje ou se democratizam ou perecem, porque não é dado ficar isolado do movimento que arrasta irresistivelmente a sociedade inteira sem anular-se ou perecer”.¹⁷

Trata-se de trecho inicial do artigo de um certo “L.” (L. Miguez, o editor?) que intitula-se “A ópera popular”, presente na Revista Musical. O argumento do texto é que a instituição da “ópera” deve seguir se adaptando aos novos tempos, isto é, deve se **democratizar**, a despeito do perigo de anular-se ou perecer, o que é a grande preocupação do autor. A reflexão se encaminha no sentido de que não nos seria mais permitido, aqui no país, gastar fortuna para sustentar a atividade da ópera lírica. Esta é definida como uma instituição essencialmente aristocrática, existente “na maior parte dos países e principalmente nas cidades mais populosas e ricas”. No entanto, mesmo “Em França pensa-se em estabelecer a ópera popular”. Diante dos fatos contemporâneos, a ópera deveria, pois, se simplificar, utilizando menos adereços caros, menos cantores especializadíssimos, deveria se tornar uma ópera **popular**, porém deveria **manter a qualidade**. Interessante ele iniciar com uma referência a Royer Collard, conferindo um caráter de “revolução” à “democracia”, ao “**movimento que arrasta irresistivelmente a sociedade inteira**”. É sugestivo o fato de o autor do artigo tratar da popularização da ópera, num momento em que o Rio de Janeiro imperial vivia prenúncios de transformações sociais e uma clara tendência de crescimento urbano. Com efeito, o objetivo do artigo era enfatizar que a popularização da ópera deveria ser levada a cabo com muito cuidado. A qualidade era algo que deveria estar no norte de toda e qualquer “reforma institucional”, a perigo da instituição desaparecer. O grande problema em questão era a igualdade social, a democracia,

¹⁶ Pierre Paul Royer-Collard: (Sompuis, Champagne, 1763-Châteauvieux, Loir-et-Cher, 1845) Político francês. Membro da Comuna (1790), rompeu com ela em 1792 e teve que fugir durante o Terror. Eleito para os Quinhentos e destituído, integrou o Conselho Secreto Realista (1798-1803). Partidário de uma monarquia constitucional e do «meio justo» entre liberais e absolutistas, foi nomeado presidente da Câmara (1828) pelo rei. Informações do site: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/royer_collard.htm

¹⁷ Assinado por “L.” Revista Musical, Ano I, n. 44, p. 2, 01/11/1879.

entendido como um impulso irresistível ao movimento das sociedades, mas que em todo caso, deveria ser muito bem coordenado pelas classes esclarecidas:

“A ópera popular contribuirá para a solução deste grande problema a igualdade social (sic), - mas como a querem os bons espíritos, nobilitando os plebeus, e não rebaixando aquilo que é distinto, nobre e belo, ao nível das classes incultas”.

Percebe-se aqui explicitamente o que dizíamos sobre o caráter pedagógico na atuação de intelectuais, senão, de gente que se supunha nobre, em clara distinção com as “classes incultas”. Mormente se atentarmos para outro artigo da revista. Enviado por Mário, ao que parece, um colaborador sem maiores vínculos com a revista (a nota dos editores logo na primeira página assim nos faz crer; e também cultua a liberdade de opinião da revista que permite tal manifestação), o artigo intitula-se “Uma verdade”. Seu objetivo, criticar o falso “amor pela arte musical” dos fluminenses. O autor revela algo de insatisfação com as edições musicais no Rio de Janeiro:

“Quase todos os dias se publicam peças de música, e, nesse ponto, pode dizer-se que o movimento das produções musicais no Rio de Janeiro, é comparativamente superior ao de qualquer capital, incluindo mesmo os grandes centros de atividade artística como Milão, Paris, Viena, Londres, etc. Mas que composições são essas que aparecem? Polcas, valsas, contradanças, lundus, que inevitavelmente mostram duas coisas: muito talento e pouco estudo”.¹⁸

A solução para o problema era parecida com a proposta pelo outro artigo sobre a ópera popular: para “apurar-se” o “nosso gosto” deveria se começar pelas sociedades de quartetos, tendo como modelo a Europa, donde já se observariam bons resultados. Dos quartetos passaríamos à pequena orquestra, e desta à grande. “Mas sempre com a disciplina e o respeito que merece a interpretação da música séria”.

Da seriedade no campo erudito, considerada a arte com “A” maiúsculo, passaremos ao terceiro e último capítulo. Ele será dedicado a um personagem que representava o mesmo impulso civilizador e pedagógico, porém, alheio a esfera da grande arte, e no entanto, com intuito de atingi-la. Com diversa origem social, ele pretenderá inserir-se no campo erudito das letras. E será através da música que o fará. Catulo da Paixão Cearense, já

¹⁸ Revista Musical, Ano I, n. 31, 02/08/1879.

prenunciado nos capítulos anteriores, seja por Moraes Filho, nos cancioneiros representativos de “novidade” frente à evolução do caráter nacional, seja por Fred Figner, disposto a registrar os sons dos variados artistas da capital federal em ebulição, será o enfoque do terceiro e último capítulo. Ainda que não fosse um intelectual ou homem de letras em sentido restrito, Catulo almejava contribuir para a formação da cultura nacional no seu campo de atuação, isto é, as canções. Sua trajetória é interessante por atravessar desde os anos de 1880, quando ainda jovem produzia suas primeiras obras, e chega até a década de 1940. Minha intenção é ressaltar aspectos da constituição do seu espaço social como indivíduo que esteve em debate com os principais temas à época e alcançou relativa notoriedade. Catulo se localizava num campo peculiar: associava-se a músicos instrumentistas com alguma tradição letrada, por exemplo, Anacleto de Medeiros, chefe da famosa banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, que foi autor das músicas de muitas de suas composições. Se não podemos considerar a banda como representante de um universo de alta cultura, pois se atentarmos para sua composição social certamente ela não nos permite dizê-lo, o seu repertório, que Fred Figner fez questão de gravar, era comparável com o das maiores bandas do mundo, num esforço de compatibilização. Catulo certamente tinha simpatias por tal feito. Isto vai ao encontro de sua posição “civilizadora” e “pedagógica”. Ele levantará bandeiras de ter sido o responsável pela popularização de uma manifestação considerada nobre, a modinha. O violão, em suas mãos, seria um instrumento popular, é certo, mas suas canções representariam algo do que ele considerava ser a “autêntica” “alma brasileira”. Não será sem motivos que Catulo se associará então a músicos identificados como chorões. Com alguma noção de aprendizado formal em música, esses músicos, à despeito da diversa origem social, representariam ainda algo de notável ou algo a ser destacado, o que Catulo soube conduzir em seu discurso lítero-musical. Sua linguagem, além de resgatar o ideal do amor romântico cultuado pelos antigos cancioneiros, pretendia, numa outra vertente, formatar um padrão cultural que pudesse representar a identidade nacional. O resultado de sua empreitada foi a criação do ideal do sertanejo, aquele que melhor representaria o caráter nacional. Um procedimento que é similar às idéias de estudiosos como Moraes Filho, que enxergava traços de legitimidade e autenticidade nacional observando sempre o interior do país, sendo a Bahia uma importante referência.

Antes de deixar a introdução, é importante dizer as fontes que foram utilizadas nesta pesquisa: além dos cancionários de diferentes autores e/ou organizadores e casas editoras encontrados principalmente na Divisão de Música da Biblioteca Nacional (DIMAS/BN), foram utilizados alguns dos primeiros fonogramas registrados pela Casa Edison, que podem ser encontrados no acervo do Instituto Moreira Salles em sua Reserva Técnica Musical. Este acervo é disponibilizado publicamente através da página eletrônica do instituto: www.ims.com.br Ele inclui a coleção de Humberto Franceschi, que dispõe de mais de 13.000 fonogramas, principalmente registrados entre 1902 e 1929, correspondentes à denominada “fase mecânica” das gravações no país, o meu principal objeto de interesse, além de raridades da coleção do historiador e crítico musical José Ramos Tinhorão e do instrumentista Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha. A maioria das obras referidas nesta dissertação não possui data de gravação e lançamento exata, conforme as informações do IMS, mas foi gravada e lançada, muito provavelmente, na maioria dos casos, até 1912. No Anexo estão listadas as obras utilizadas, suas letras e algumas observações. No decorrer do texto, as músicas indicadas por duplo sublinhado indicam que há referências no Anexo.

Frente à diversidade de manifestações musicais que acompanharemos no decorrer desta minha empreitada, os embates em torno da legitimidade das manifestações culturais passam a ser o objeto a ser destacado, o que espero, tenha eu cumprido com leveza, como são as canções que nos acompanham, mas com alguma objetividade também.

Capítulo 1

Música popular: mercadores, estudiosos e cantores de “alma brasileira”

“Pelo tempo, os mais importantes editores são: o Garnier, que edita o que de melhor se escreve no país, em matéria de literatura; o Laemmert, que se especializa em edições de obras científicas ou sérias e o Quaresma, editor de baixas-letras e que, por isso mesmo, é popularíssimo”.¹

A atividade de imprensa iniciou-se no Brasil nas primeiras décadas do século XIX, com a vinda da corte para cá, em 1808, e a liberação para a instalação das tipografias. Se o mercado de livro pode ser definido como “pacato e incipiente” para as primeiras décadas do século XIX, as últimas décadas, animadas pelo ideário republicano e pelas intensas transformações de natureza econômica, social, política e cultural, representaram outra realidade de caráter mais dinâmico.² De 1870 a 1900 encontram-se 121 firmas vinculadas ao comércio de livros, que não raro associavam aos livros, a comercialização de outros produtos como material para escritório, papelaria, jogos, e mesmo águas perfumadas, guarda-chuvas e objetos de uso pessoal. Era comum a especialização do comércio, dado o pouco capital dos comerciantes para a compra de estoque variado, e assim encontram-se livrarias acadêmicas, ou literárias, ou científicas, jurídicas, etc. Apesar do grande número de empresas, é possível observar que poucas tiveram vida longa. Destas 121, menos da metade chegou a atingir cinco anos de existência. De qualquer forma, a presença de dezenas de livrarias demonstrava que esse não era um negócio para poucos proprietários, o que atesta a intensa movimentação urbana e um crescente público de diferentes gostos literários.

Se Luís Edmundo, através de seu relato acima, nos dá um panorama dos principais editores na ativa na passagem do século XIX para o XX, é importante atentar que havia dezenas de outros em busca de um lugar privilegiado no comércio de livros, e que suas atividades pautaram-se pela competitividade, a revelar um movimento crescente na compra

¹ Luís Edmundo. O Rio de Janeiro do meu tempo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, p. 702.

² Acompanho aqui a argumentação de Alessandra El Far. Páginas de sensação. “Romances para o povo”. Pornografia e mercado editorial no Rio de Janeiro de 1870 a 1924. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia Social, FFLCH, USP, 2002, p. 22 e seguintes.

e venda de livros no Rio de Janeiro. Muitos livreiros tiveram diferentes sedes para as suas lojas e diferentes sócios. Alessandra El Far nos indica que este movimento era comum no mercado de livros antes de um estabelecimento próximo do definitivo para alguns livreiros de sucesso. A rua do Ouvidor era lugar de destaque para as mais famosas livrarias, como a Garnier e Laemmert, porém o comércio se estendia aos arredores.

Outro fato a demonstrar o crescente desenvolvimento das atividades literárias era que muitos livreiros se dedicaram também à edição e impressão, e não somente à compra e venda. Dentre alguns destes, aqui entra nosso personagem Pedro da Silva Quaresma. Dono da Livraria do Povo, ele passou a editar livros a partir da década de 1890. Examinando as páginas de propagandas de um de seus títulos disponíveis, encontram-se: O cozinheiro popular, dedicado à culinária popular, Manual do namorado, destinado a ensinar aos moços a maneira correta de agradar às moças, e ainda dizia que continha mais de cem cartas de amor de “estilo elevado”! Outro título curioso era O fisionomista, destinado a desenvolver técnicas para conhecer o caráter das mulheres. Ótima dica para o rapaz “conhecer sua noiva”, e procurar a pessoa certa, esta era a sua funcionalidade. Daí depreende-se o julgamento de Luís Edmundo, que classifica Pedro da Silva Quaresma como editor “de baixas-letras”, em contraposição às grandes obras e aos interesses mais nobres da Garnier e Laemmert. Dentre o conjunto de obras editadas por Quaresma, que podiam ir da culinária à biblioteca infantil, outra de suas coleções, observamos que ele tinha especial apreço pelas modinhas. Quaresma descobriu um filão de mercado editorial e organizou uma série de obras populares, que eram conjuntos de canções, e deu o título a esta série de Biblioteca da Livraria do Povo. De preço bem acessível, a maioria custava 1\$000 ou 2\$000 (o equivalente ao preço de um jornal diário, por exemplo), pareciam livros de cordel, tanto pela qualidade do papel quanto pelo tamanho dos livrinhos. Ao final de um desses livros, Mistérios do violão, uma página de propaganda dava a relação dos títulos da Livraria do Povo publicados até 1905:³

³ Mistérios do Violão, (...) por Eduardo das Neves, Rio de Janeiro, Liv. do Povo, Quaresma e C. Livreiros Ed., 1905. As observações são por minha conta.

Título	Preço	Observações
<u>Cancioneiro Popular</u>	2\$000	Indica que é organizado por Catulo da Paixão Cearense. Ele dá a referência das músicas que devem ser usadas para cantar suas poesias. Tem mais de 200 páginas.
<u>Lira Brasileira</u>	1\$000	Escritas e colecionadas por Catulo.
<u>Choros ao Violão</u>	1\$000	Livro de modinhas de Catulo.
<u>Trovador Marítimo</u>	---	Indica ser um grosso volume.
<u>Trovador Moderno</u>	1\$000	Organizado por Francisco Afonso dos Santos
<u>O Cantor de Modinhas Brasileiras</u>	1\$000	“...todas as modinhas do palhaço Eduardo das Neves e do barítono cancionista Geraldo de Magalhães”. Indica ter o retrato de Eduardo das Neves.
<u>Trovador da malandragem</u>	1\$000	Indica ser o último lançamento do “popularíssimo cantor Eduardo das Neves”
<u>Lyra de Apollo</u>	2\$000	Coleção de João de Souza Conegundes. Em torno de 300 páginas. Capa desenhada por Julião Machado
<u>Lyra Popular</u>	3\$000	Organizado por Custódio da Silva Quaresma. Mais de 400 páginas
<u>Trovador de Esquina</u> (ou repertório do capadócio)	2\$000	Indica que contém também a revista de Souza Bastos “Tim Tim por Tim Tim”.
<u>Serenatas</u> (modinhas e lundus chorosos)	1\$000	---
<u>Trovador Brasileiro</u>	2\$000	Tem em torno de 200 páginas
<u>Poesias do Zinão</u> (volume de modinhas e fadinhos portugueses)	1\$000	1 volume

4

O Trovador marítimo revelava-se um grande sucesso. Uma edição de O trovador da malandragem, já nos idos de 1926 (o que por sua vez indica também o sucesso deste volume), indicava, em sua página de propaganda, que “de todos os volumes publicados, este é o que tem maior aceitação do público”. Eram sete grandes edições de 10.000 exemplares cada uma.

O sucesso de Quaresma também pode ser medido pela atividade de sua empresa: o seu capital passou de 40 para 200 contos de réis em apenas cinco anos.⁵

⁴ Os títulos em negrito foram obras consultadas na Divisão de Música da Biblioteca Nacional (DIMAS/BN). Essa mesma página de propaganda está presente também na contracapa do Trovador brasileiro, de 1904.

⁵ Apud Alessandra El Far, op. cit., p. 26.

Vejam os que Catulo da Paixão Cearense tem forte presença. Os três primeiros volumes citados são organizados por ele, inclusive contendo suas composições. Eduardo das Neves também aparece, ao lado do cançonetista Geraldo de Magalhães. A revista de Souza Bastos “Tim Tim por Tim Tim” também é motivo de destaque. Choro, serenata e violão estão ao lado de modinhas de capadócio, recitativos, fadinhos portugueses, lundus e teatro de revista. Moderno, brasileiro, popular e malandro são adjetivos muito aplicados na coleção do livreiro Quaresma, no início do século XX.

À exceção de O trovador marítimo, que é um volume temático, os outros títulos percorrem os mais variados temas (obviamente o tema do “amor” é um imperativo poético, contudo há abordagens distintas para esse tema). A despeito de serem “coleções de modinhas”, o que sugeriria uma certa homogeneidade, esses títulos, acompanhados de extensos subtítulos, são fundamentalmente reveladores de uma variedade de gêneros lítero-musicais que se faziam presentes no momento. Aqui cabe uma explicação mais detalhada.

Pelo que podemos observar do cancionário consultado (e também pela pesquisa dos fonogramas da Casa Edison),⁶ modinha, em finais do século XIX e início do XX, era praticamente sinônimo de qualquer canção. Isto é, uma poesia que ganhou uma linha melódica e acompanhamento harmônico através de variados instrumentos como o piano ou ao violão, ou também com outra instrumentação mais variada, e muito comum por esta época, como flauta, violão e bandolim; ou sopros como trombone, piston, oficleide, etc. Ou podia ser uma poesia simplesmente declamada, acompanhada por música ao piano, o que se

⁶ Além dos destaques em negrito da nota anterior, as obras consultadas encontradas na DIMAS/BN, e que foram utilizadas para os fins deste trabalho, foram: A cantora brasileira. Nova coleção de hymnos, canções e lundus – tanto amorosos como sentimentaes precedidos de algumas reflexões sobre a musica no Brazil, Joaquim N. Sousa Silva (org.), Garnier, 1878 (a 1ª edição é de 1871); Cantares Brasileiros. Cancioneiro fluminense no 4º centenário. Rio de Janeiro, Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1900, 2 volumes, vol. 1 parte poética e vol. 2 parte musical. Livraria Cruz Coutinho, organizado por Mello Moraes Filho; Serenatas e saraus. Coleção de autos populares, lundus, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções brasileiras antigas e modernas. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1901, 3 volumes, organizados por Mello Moraes Filho. Cantor de Modinhas Brasileiras. Coleção completa de lindas modinhas, lundus, recitativos, etc, etc. 9ª edição. Muito aumentada. RJ-SP, Laemmert e C. Rua do Ouvidor, 66. 1895; e Modinhas. Catulo da Paixão Cearense. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943. Seleção organizada, revista, prefaciada e anotada por Guimarães Martins de acordo e com uma introdução do autor, e uma apreciação de Carlos Maul. A informação é de que as obras de Catulo aí colecionadas foram compostas entre 1880 e 1910. A pesquisa referente aos fonogramas da Casa Edison foi feita em consulta ao acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), em sua Reserva Técnica Musical. Conferir em www.ims.com.br. Conferir no Anexo uma listagem das obras utilizadas.

denominava à época de “recitativos”.⁷ Essas modinhas tinham ampla circulação: nas festas e reuniões de âmbito privado ou de elite, nas coleções editadas pelo mercado editorial de então, ou nos espaços públicos como os circos, teatros, music halls e casas de chopp, esses mais populares, mas abarcando sempre uma grande diversidade de gêneros lítero-musicais e um amplo espectro social. “Grande repertório de modinhas”, “O cantor de modinhas”, “Coleção de modinhas” são títulos ou subtítulos que se abrem num leque variado. Trazem como singularidades pertencentes ao seu campo de significados os seguintes substantivos, com que tentam definir diferentes gêneros lítero-musicais: modinhas, lundus, recitativos, canções, cançonetas, tangos, habaneras, hinos, barcarolas, serenatas, choros, valsas, romances, dentre outros. Em outras palavras, modinha podia significar qualquer um desses outros substantivos, inclusive, modinha, no sentido de canção que tem por tema o amor romântico.

Mas antes de chegarmos ao nosso editor Quaresma, e seu amplo repertório “moderno”, “popular”, “brasileiro” e “malandro”, em 1905, voltemos ao mundo da poesia e das canções em fins do século XIX. Ainda na década de 70, uma obra é editada pela livraria Garnier, que, conforme Luís Edmundo, “edita o que de melhor se escreve no país, em matéria de literatura”. Tratava-se de A cantora brasileira.⁸ Eram, nada mais nada menos, três grandes volumes precedidos de reflexões de seu organizador, Joaquim Norberto de Sousa Silva, então um eminente poeta e historiador ligado ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e à primeira geração de autores românticos.⁹ Por seu

⁷ Os recitativos eram poesias declamadas com um fundo musical, geralmente ao piano, muito presente nos cancioneiros consultados. Moraes Filho, em introdução ao volume 2 de Serenatas e Saraus, define Luiz Cândido Furtado Coelho como poeta, dramaturgo e músico, e também reconhecido por ser o inaugurador da moda dos recitativos nos salões, pelos idos de 1856. Ele seria um compositor de talento e teria originado muitas músicas que se tornaram moda no acompanhamento de variadas poesias diferentes. O marco definido por Moraes Filho foi “‘Elisa’, poesia de Bulhão Pato, a qual o festejado ator logrou popularizar, escrevendo, para esses belos versos, o inspirado acompanhamento que os tornou, desde a primeira exibição, correntes em todo o país”. Conferir “Prefácio”, em Serenatas e saraus, volume 2: recitativos, diálogos e monólogos, cançonetas, cenas dramáticas, cenas cômicas. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902, p. V e VI.

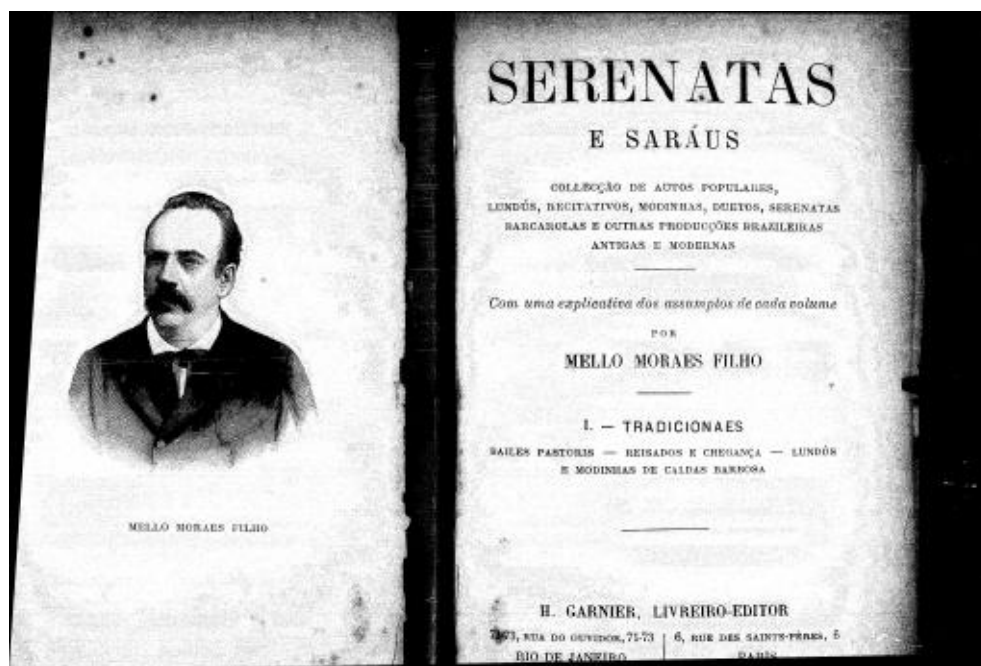
⁸ A cantora brasileira. Nova coleção de hinos, canções e lundus – tanto amorosos como sentimentais precedidos de algumas reflexões sobre a música no Brasil. Rio de Janeiro: Garnier, 1878, 3 volumes. A primeira edição é de 1871, conforme Ronaldo Vainfas (Direção). Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889). Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2002, verbete Joaquim Norberto de Sousa Silva.

⁹ Joaquim Norberto nasceu no Rio de Janeiro a 06/06/1820, filho de comerciante. Trocou as atividades do comércio pelo serviço público aos 21 anos de idade. Nesta época também publicou seu primeiro livro. Trabalhou na Assembléia Provincial e depois na Secretaria de Negócios do Império. Colaborou em diversos periódicos. Deixou extensa bibliografia no campo da poesia, no romance e também escreveu uma ópera. Organizou antologias poéticas, sendo A cantora brasileira. *Op. cit.*, de 1871. Para a livraria Garnier, ele

subtítulo, indicando a presença “de algumas reflexões sobre a música no Brasil” por parte de um membro do IHGB, já percebemos a intenção premente de se pensar o caráter nacional em música. Pretendia ser uma coleção do que mais representativo pudesse haver de canções brasileiras. E atrela o caráter nacional nas expressões musicais ali reunidas. Assim não o fosse e Alexandre José de Mello Moraes Filho, em sua introdução ao mesmo volume de canções, porém agora em 1901 denominado Serenatas e saraus,¹⁰ pela mesma Garnier, não teria louvado o intento da editora ao lançar, “há bons trinta anos” passados, A cantora brasileira, por preservar canções e melodias de inspiração popular, coisas que se formaram com origem portuguesa ou medieval, – argumento de Joaquim Norberto –, mas que já se haviam transformado em “nossos cantares”, “modulados aqui e na metrópole” – argumento de Moraes Filho; nas palavras de Moraes Filho, no livro Serenatas e saraus, estavam reunidas as mais “variadas produções da musa nacional”. Porém, em Serenatas e saraus, de 1901, Mello Moraes apresentava a reedição modificada de A cantora brasileira, de 1871, então organizada por Joaquim Norberto, ambos pela Garnier. Entre os hinos, canções e lundus de A cantora brasileira, de 1871, e a edição modificada da Garnier de 1901, Serenatas e saraus, podemos perceber, além dos “trinta anos” passados, algumas nuances.

organizou a “Coleção Brasília”, uma biblioteca dos poetas nacionais, com obras de Tomás Antonio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Casemiro de Abreu, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo. Inaugurou com isto, um certo tipo de edição crítica. Ingressou no IHGB em 1841 e chegou a exercer a função de presidente da casa entre 1886 e 1891. Conferir Ronaldo Vainfas. Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889). Op. cit.

¹⁰ Serenatas e saraus. Coleção de autos populares, lundus, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções brasileiras antigas e modernas. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1901, 3 volumes.



11

São dois estudiosos de origens distintas e em dois momentos diferentes. O que os une na comparação que estabeleço neste momento é a tentativa de definição de um caráter nacional, isto é, a definição de uma identidade nacional, a partir de um repertório de canções e/ou poesias, ou seja, um cancioneiro. Cerca de trinta anos distanciam essas suas compilações e também diretrizes ideológicas, isto é, formas de pensar distintas em sua organização.

Se observarmos a temática presente na coleção de A cantora brasileira, constatamos que a pátria tem papel importante, mesmo porque há toda uma parte, no terceiro volume, dedicada a ela, ou melhor, aos hinos, se bem que a maioria deles faz referência à pátria brasileira ou aos brasileiros. No entanto, muito claramente perceberemos que o tema do amor é dominante. Geralmente acompanhado de sofrimento, um amor impossível ou platônico, enfim, uma temática e abordagem pertencente ao universo romântico. Também são comuns as referências à natureza, seja para enaltecer a beleza feminina ou para dizer da nação. A idealização do passado, tempo de felicidade, acompanhada da supervalorização da juventude e da infância, confinando os momentos de alegria a estes estágios da vida, reforçam o sentido de sofrimento no momento contemporâneo ao que o poeta escreve. São

¹¹ Reprodução das primeiras páginas de Serenatas e saraus, op. cit., com retrato de Mello Moraes Filho.

características do universo da literatura romântica. O título A cantora brasileira sugere um público definido para o qual o volume era organizado: as mulheres de elite, que agregavam ao estudo de francês, as boas maneiras e o piano. Sendo porém uma compilação de poesias e canções dos mais ilustres homens de letras e compositores (lá figuravam nomes como Almeida Garret, Álvares de Azevedo, Eduardo Villas Boas, Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Rafael Coelho Machado, Francisco de Sá Noronha), é evidente que havia uma idealização do universo feminino na organização dos temas, que mormente tratavam dos amores e belezas femininas bem ao gosto romântico da segunda metade do século XIX, e isso tinha alguma finalidade neste universo. Algumas vezes, raras é certo, é possível notar como esse ideal era reproduzido por uma mulher, quando aparece uma “artista” se expressando. Ademais, percebemos como a reprodução social desse universo era compartilhado entre homens e mulheres de elite, constituindo uma espécie de referência ao seu comportamento. Nas edições de Quaresma, para dizermos em contraponto, ainda que se encontrasse também poetas considerados cultos, a presença de autores com diversa origem social como Eduardo das Neves e Catulo da Paixão Cearense na primazia da organização dos volumes indicava um amplo filão de mercado que ele pretendia atingir, para além de uma elite cultural. São autores com trânsito em outros universos culturais que não só o das altas rodas literárias.

Ao longo da segunda metade do século XIX, além destas edições em livros, houve também uma intensa circulação de periódicos que se dedicavam ao tema. Eles tratavam especificamente das modinhas, lundus, recitativos, etc, como por exemplo: O Trovador. Jornal de modinhas, recitativos para piano, lundus, romances, árias, canções, etc., etc, ou Lyra de Apolo. Jornal, recitativos, lundus, fadinhos e poesias de diversos autores, e O Sorriso. Jornal científico, literário e recreativo dedicado às moças brasileiras.¹² Em seus editoriais, palavras dedicadas diretamente ao público feminino. Em O Sorriso, os editores e

¹² O Trovador. Jornal de modinhas, recitativos para piano, lundus, romances, árias, canções, etc., etc – exemplares de 1869, 3 (2-16); 1877, 2 (3) – Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 1871 e 1687. Lyra de Apolo. Jornal, recitativos, lundus, fadinhos e poesias de diversos autores – exemplares de 1869, 1 (1-9); 1870, 2 (1-?); 1875 (s/n) – Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 1883. O Sorriso. Jornal Científico, litterario e recreativo – exemplares de 1872, 1(1-13); 1880, 1(1-26), 1881, 2 (32) e 1882, 3 (63) – Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 3107 e 3109. E também: O Beijo, 1881, 1(1), Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 1887. E A Estrela D’Alva. Publicação Semanal de: Litteratura, Poesia, Charadas, Anedoctas e Modinhas – 1863, 1 (1-3) – Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 3728.

proprietários enfatizavam que os artigos e as canções ali presentes eram “adaptados à vossa índole e gosto”, referindo-se às “moças brasileiras”.¹³

No volume organizado por Moraes Filho, Serenatas e saraus, ao contrário, não identificamos uma referência de distinção aos gêneros feminino ou masculino tão acentuada, ao menos não em seu título. Obviamente, atentando para o conjunto desta obra, a grande maioria das poesias e canções lá inscritas ainda se revelava conforme a moda romântica de que falamos acima. Porém há uma sutil diferença de ênfase: Moraes Filho está mais preocupado em fazer uma compilação que represente um universo **popular**. Daí ele remodelar a “antiga” Cantora brasileira na “moderna” Serenatas e saraus. Mas ao analisar esses autores mais de perto veremos que há, dentro do mesmo impulso de se pensar a música no Brasil, diferenças sobre o que eles pensavam ser um universo “popular”. O que significava esse “popular” frente às compilações dos nossos dois autores?

Joaquim Norberto e a predominância da influência portuguesa

Joaquim Norberto, em sua introdução ao primeiro volume de A cantora brasileira intitulada “Idéias sobre a música no Brasil”, reproduz as palavras do viajante francês Ferdinand Denis, de 1826, “Du gout des brésiliens pour la musique”. Denis, descrito por Joaquim Norberto como um entusiasta do Brasil, afirma que o nosso país daria em breve grandes talentos musicais. Aponta que a música, embora fosse simples, era encantadora, e fazia parte da vida do **povo**:

“Todos já cultivam a música, pois que faz parte da existência do povo, que adoça os seus lazes cantando, e que até esquece os cuidados de um penoso trabalho sempre que escuta os simples acordes de uma guitarra ou violão”.

(...)

“São simples as expressões e os acordes repetidos de maneira assaz monótona; mas há algumas vezes um não sei que de encanto na sua melodia e alguma vez tanta originalidade, que o europeu recém-chegado

¹³ O Sorriso, Ano I, nº 1, Rio de Janeiro, 02/10/1880, AEL/Unicamp, MR 3109.

mal pode eximir-se a escutá-la e concebe a indolência melancólica desses bons cidadãos, que ouvem por horas inteiras as mesmas árias”.¹⁴

Nos outros dois volumes que se seguem, as notas de Joaquim Norberto se compõem ainda de excertos de textos de outros viajantes ou estudiosos como Teófilo Braga, “o distinto literato português”, Lord Beckford, embaixador da Inglaterra em Portugal, e Stafford, um “teórico” e sua História da música. A ênfase de Joaquim Norberto através das palavras dos viajantes e estudiosos citados, e agora me refiro ao conjunto das introduções aos volumes de A cantora, após afirmar que o povo brasileiro é talentoso musicalmente, apesar da simplicidade de suas expressões, recai sobre a origem **popular e portuguesa** das canções, que teriam sabiamente sido conservadas pelos brasileiros, e sua elevação, posterior, a um patamar de maior desenvolvimento: as modinhas brasileiras seriam verdadeiras “árias”.

Conforme Teófilo Braga, citado por Joaquim Norberto, o teatrólogo brasileiro, crescido em Portugal, Antônio José da Silva, recolhera modinhas brasileiras que no país haviam passado por um processo de **conservação da tradição portuguesa**, e as incluiu em suas obras dramáticas bem acolhidas em Portugal, conferindo a elas o *status* de verdadeiras “árias”, esteticamente em nada a dever às italianas.¹⁵ Aliás, conforme a avaliação de Stafford – definido por Joaquim Norberto como um teórico, em oposição a Lord Beckford, embaixador da Inglaterra em Portugal, definido como um amador com suas observações sobre o sucesso das modinhas brasileiras em Portugal – o referido Antonio José, excepcionalmente com relação ao povo português, ganhava muito em valorizar as modinhas nacionais (luso-brasileiras) ao invés das árias italianas, como era moda à época, pois aquelas tinham uma característica especial: eram originais.

Tratando ainda da “originalidade” das modinhas, Joaquim Norberto refere-se ao literato Teófilo Braga, e o cita no segundo volume:

“Tratando das *modinhas brasileiras* diz o distinto literato português Teófilo Braga:

¹⁴ Ferdinand Denis, “Du gout des brésiliens pour la musique” em A Cantora brasileira. Op. cit., volume 1, pp. I e II.

¹⁵ Teófilo Braga confere papel essencial à Antonio José da Silva, o Judeu, teatrólogo nascido no Rio de Janeiro, em 08/05/1705 e falecido em Lisboa em 19/10/1739. Apud www.dicionariompb.com.br verbete Antônio José da Silva.

Das modinhas brasileiras!... Antonio José fez um elemento especial das suas composições dramáticas. A modinha é uma criação musical do gênio português (...); deu-se então o mesmo fato que já mostramos com o romanceiro popular: assim como nas ilhas dos Açores se conservou pura a tradição épica do tempo dos colonizadores, quando já em Portugal se extinguíam os cantores cavaleirescos, também no Brasil se conservou a *modinha*, levada para ali pelos negociantes e colonos, e do Brasil a trouxe na sua inteireza primitiva Antonio José da Silva...”.¹⁶ (grifos no original)

Na ênfase de Joaquim Norberto, idéias como conservação da pureza e tradição estão ligadas ao universo “primitivo” dos “negociantes e colonos” portugueses no Brasil. Através dos argumentos dos viajantes e estudiosos que se referiram à música no Brasil, Joaquim Norberto pretende confirmar sua hipótese de que, fundamentalmente, há um caráter específico que define a produção nacional, que seria “simples”, porque advém do “povo”, “nobre”, porque se elevou a patamares de desenvolvimento estético passíveis de competição com as árias italianas, e “muito expressiva”. Conforme as palavras de Stafford destacadas por Joaquim Norberto:

“O povo português possui um grande número de árias lindíssimas e de uma grande antigüidade. Estas árias nacionais são os *lundus e as modinhas*. Estas em nada se parecem com as árias das outras nações, a modulação é absolutamente original. As melodias portuguesas simples [sic], nobres e muito expressivas”.¹⁷ (grifos no original)

Para o organizador de A cantora brasileira a produção nacional ganhava legitimidade através da sua **origem portuguesa**, porque agregou qualidades fortemente ligadas à idéia de simplicidade e originalidade, ligadas ao universo popular e tradicional daquele povo. É desta forma que encontramos o significado da origem popular das modinhas para Joaquim Norberto, ao menos através deste seu prefácio.

¹⁶ A cantora brasileira. Op. cit., volume II, prefácio de Joaquim Norberto de Sousa Silva, p. I.

¹⁷ Stafford, História da Música. Apud A cantora brasileira. Op. cit., volume II, prefácio de Joaquim Norberto de Sousa Silva, p. III.

Moraes Filho e a predominância das manifestações mestiças

Mello Moraes Filho, por sua vez, explica a edição de Serenatas e saraus praticamente como uma edição melhorada e ampliada de A cantora brasileira, e tem a preocupação de manter o que havia de verdadeiramente popular desta última.

“Conservando, porém, o que de característico, popular e escolhido existe na velha Cantora, mudando o título, recorrendo à tradição, e pondo quase em dia esse livro, que já não corresponde ao impulso evolutivo de nosso *folklore*, o atual editor H. Garnier apresenta ao público Serenatas e saraus, que nada mais são do que como dissemos, uma ampliação da citada Cantora brasileira, por isso que figuram em ambas as coletâneas, nem só as célebres modinhas e lundus de Domingos Caldas Barbosa, porém ainda muitíssimos recitativos, modinhas e lundus, que não caíram em desuso entre nós, sendo até hoje repetidos com o antigo aplauso e ouvidos a desoras com verdadeiro prazer”.¹⁸ (grifos no original)

O recurso à tradição, ao mesmo tempo acompanhado de um esforço “evolutivo” na compilação do “nosso folclore” chamam a atenção nessas palavras de Moraes Filho. O consenso foi manter-se a produção de Domingos Caldas Barbosa, famoso padre brasileiro mestiço responsável pelo sucesso das modinhas brasileiras no século XVIII em Portugal, e que usava a *persona* literária de Lereno Selinuntino (Viola de Lereno, em dois volumes, é o título de sua mais importante produção), quando lá se aproximou do movimento literário do arcadismo. Caldas Barbosa é praticamente uma unanimidade, citado também por Joaquim Norberto, Moraes Filho, e entre todos os que se dedicaram ao tema da música brasileira desde então, e das modinhas, especificamente. Porém, mesmo mantendo-se a produção de Caldas Barbosa, a necessidade da mudança de título da coleção e de atualização soavam prementes. Além dos “muitíssimos recitativos, modinhas e lundus, que não caíram em desuso entre nós”, Moraes Filho destaca o que se tratava então ser o primeiro volume de Serenatas e saraus:

“O presente volume, por conseguinte, é exclusivamente consagrado a cantares tradicionais, produto quase inteiro, ao menos nas duas primeiras partes, da musa popular e anônima”.¹⁹

¹⁸ Serenatas e saraus. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1901, volume I, nota explicativa de Mello Moraes Filho, p. VI.

¹⁹ Serenatas e saraus, Garnier, 1901, volume I, nota explicativa de Mello Moraes Filho, p. VII.

A produção “da musa popular e anônima” apresenta-se como uma novidade na compilação deste autor, ausente portanto da organização de A cantora brasileira, por Joaquim Norberto. Colocando em dia o impulso “evolutivo” do nosso folclore, temos então o volume I, dividido em três partes:

1 – Bailes pastoris

2 – Reisados e cheganças

3 – produções de Lereno. Esta é a única parte em comum em relação à antiga edição.

O segundo volume de *Serenatas e Saraus* é dedicado às “Atualidades” e compreende: recitativos, diálogos e monólogos, cançonetas, cenas dramáticas e cenas cômicas. E o volume III compreende hinos e modinhas diversas.

A produção “popular e anônima”, o grande destaque no primeiro volume de Moraes Filho, está principalmente assentada nos bailes pastoris e nos reisados e cheganças. Sobre os bailes pastoris, que eram formas de narrativa e encenação do nascimento de Jesus, acompanhadas de muita música, Moraes Filho afirma que vieram com os portugueses e os europeus de forma mais ampla, e ainda eram freqüentes na Bahia, onde os nossos poetas os teriam desenvolvido criando inúmeros novos personagens, porém “respeitando o fundo tradicional”. Associando versos à música de “grandes mestres”, poetas e músicos na província baiana teriam produzido magníficos “autos”, “em que as melodias predominavam, embalando religiosa e profanamente os delicados poemas comemorativos das alvissareiras festas de Natal”.²⁰ Conforme suas palavras:

“No período colonial, os bailes, ao que parece, pertenciam à poesia verdadeiramente culta, pois em muitos deles percebe-se cáldo o sopro de viva inspiração alentando certo capricho de forma, visivelmente alterada na tradição oral. Os trechos musicais, entretanto, são na generalidade belos, distinguindo-se em cada um harmonias características de música sacra de mistura com ritmos populares portugueses e espanhóis”.²¹

Notamos a mesma preocupação de Joaquim Norberto, presente aqui em Moraes Filho, em se definir uma origem culta à tradição poética. A Bahia ocuparia uma posição

²⁰ Serenatas e saraus, Garnier, 1901, volume I, nota explicativa de Mello Moraes Filho, p. VII.

²¹ Serenatas e saraus, Garnier, 1901, volume I, nota explicativa de Mello Moraes Filho, p. VII e VIII.

central na interpretação de Moraes Filho como “metrópole brasileira” que “assimilava costumes e tradições diretamente importados de além-mar”.²² E há ainda um outro aspecto que compõe o núcleo de observações de nosso autor: o destaque para a mistura entre o que seriam as “harmonias da música sacra” e os “ritmos populares portugueses e espanhóis”.

Os reisados, por sua vez, seriam as manifestações dos bailes pastoris no interior das outras províncias do norte, não só da Bahia. O que os diferenciaria é que a ação gira em torno de um só personagem, aquele que dá o nome ao reisado, por exemplo: o Zé do Vale, o Bumba-meu-boi, o Seu Antonio Geraldo, a Caiporinha, o Mestre Domingos, etc. Conforme Moraes Filho, esses personagens já seriam expressões absolutamente nacionais:

“... que constituem representações propriamente nossas, entremeadas de coros, de solos, de fandangos, de sapateados e de várias **formas mestiças**, predominando absoluta a figura capital, muitas vezes a personificação de alguma celebridade local, como o Zé do Vale, famigerado facínora dos sertões piauienses”.²³ (grifo meu)

Pelo que pudemos observar, a música tem seu papel especial (em oposição à poesia, que sofre transformações por causa da oralidade). Ao lado das danças e representações, a música concentraria então possibilidades de agregação de diversas “formas mestiças”.

Importante na sua argumentação é o fato de as representações “absolutamente nacionais”, os personagens dos reisados, serem identificados no interior das províncias do norte, não só da Bahia. O autor nos leva a pensar em termos cada vez mais em direção ao interior do país no sentido do encontro das manifestações “absolutamente nacionais”. O interior é revestido de um poder e capacidade de engendramento do caráter nacional. Lembrando que o final do século XIX foi um momento de grande imigração nordestina no Rio de Janeiro, e o fato de que Moraes Filho escreve não somente baseado em suas memórias de infância na Bahia, mas nas observações do que acontece na capital federal de seu tempo, percebe-se a grande importância que tem essa ênfase no seu estado natal diante do que se vivia à época. A Bahia, e principalmente seu interior e os outros estados do nordeste representariam o *locus* privilegiado da conservação das tradições. O Rio de Janeiro, capital federal em grande ebulição social, representaria a deturpação das

²² Serenatas e saraus, Garnier, 1901, volume I, nota explicativa de Mello Moraes Filho, citações à p. IX.

²³ Serenatas e saraus, Garnier, 1901, volume I, nota explicativa de Mello Moraes Filho, p. X.

“verdadeiras” tradições. As transformações sociais pelas quais a cidade passava em fins do século XIX não eram pequenas:²⁴ a capital federal, com um status de centralidade nas decisões políticas e econômicas, crescia a passos largos: os anos de 1880 a 1890 representam uma taxa de crescimento anual de 4,54%, o maior crescimento populacional relativo desde 1872 a 1906. Em 1890, havia um total de 522 mil habitantes.²⁵ Este número, em comparação a 1872, significa quase o dobro de pessoas habitando o Rio de Janeiro. Em 1890, 28,7% da população era nascida no exterior e 26% da população carioca provinha de outras regiões do Brasil.

Neste momento não posso esquecer da contribuição de Martha Abreu com suas análises sobre a vida e obra de Mello Moraes Filho. Tendo nascido na Bahia (23/02/1843 – falecido no Rio de Janeiro em 01/04/1919), filho do médico, deputado provincial por Alagoas (1869-1872), historiador conceituado do IHGB, Alexandre José de Mello Moraes (1816-1882), é certo que Moraes Filho teve influência do meio romântico ao qual Joaquim Norberto também pertencia, ligado ao indigenismo inclusive, mas sobretudo ao nacionalismo. Segundo Abreu, Moraes Filho tem importância crucial ao elaborar seu pensamento sobre a identidade nacional a partir das festas e tradições populares.²⁶ Ele, e toda uma geração de estudiosos, literatos e folcloristas, sofreram grande influência do pensamento de Sílvio Romero. Este, como sabemos, foi o principal teórico da miscigenação em fins do século XIX no campo dos estudos literários e folclóricos. Ainda que as opiniões de Romero flutuem do otimismo de início de carreira, ao pessimismo mais para o final, com relação à possibilidade da miscigenação ser um sinal positivo para o desenvolvimento

²⁴ Muito já se produziu sobre o assunto. Tendo como assunto desde as reformas urbanas até o crescimento de epidemias, é importante destacar a conflituosa relação de grupos sociais com hierarquizada inserção na vida social: Sidney Chalhoub, *Cidade febril. Cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. Jaime Larry Benchimol, *Pereira Passos: um Haussmann tropical*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo, Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992. Lia de Aquino Carvalho, *Habitações populares: Rio de Janeiro: 1866-1906*, Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. Oswaldo Porto Rocha, *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

²⁵ Os dados estatísticos foram retirados de José Murilo de Carvalho. “O Rio de Janeiro e a República”, em *Revista Brasileira de História*, ANPUH, Editora Marco Zero, 1985, conforme *Anuário Estatístico do Brasil (1908-1012)*, vol. I, p. XVIII.

²⁶ Martha Abreu, “Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional” em *A história contada. Capítulos de história social da literatura no Brasil*. Sidney Chalhoub e Leonardo Affonso de M. Pereira (orgs.), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

do país,²⁷ ele foi um dos pioneiros a levantar esta questão considerando a influência negra ainda nos anos 80 do século XIX. E não lhe passa despercebido o interesse de Mello Moraes Filho para com as classes populares e mais especificamente, com relação à presença do negro na vida e cultura brasileiras.²⁸ Martha demonstra como a visão de Mello Moraes sobre o negro não deixa de ser ambígua, por vezes conferindo aspectos de barbaridade às suas expressões culturais, ao mesmo tempo que se extasiando frente a elas. Mas de modo geral, ele se mostra pioneiramente mais otimista com relação às possibilidades da miscigenação, para além do próprio Sílvio Romero.

No entanto, é salutar não nos esquecermos que a questão da cultura, em fins de século XIX, estava impregnada pela questão racial, apresentando uma forte relação com a idéia da evolução das espécies. A crença no progressivo embranquecimento da população é o que estava em jogo. Desta forma, a mistura de raças é vista como solução para esses teóricos da literatura e cultura populares como Sílvio Romero e Moraes Filho, daí seu interesse pelas tradições negras, que diga-se em destaque, não representavam um todo homogêneo. Maria Clementina Pereira Cunha²⁹ observa com propriedade que os cordões carnavalescos, a manifestação popular com forte presença negra mais discutida nos carnavais nos periódicos cariocas no momento em que Moraes Filho escreve sua obra, passam longe de sua preocupação e simplesmente, não aparecem. Vistos como uma deturpação das “verdadeiras” tradições populares, aquelas que se encontravam mormente no interior do país, como os reisados por exemplo, os cordões são ignorados em sua interpretação, e rechaçados na opinião dos homens de letras interessados no futuro da nação brasileira. Por outro lado, os cucumbis, outra manifestação popular negra, recebem a piedade de Mello Moraes Filho. No entanto, o autor, a despeito da piedade, os descreve como bárbaros e rudes. Ademais, o que aparece em Moraes Filho é a influência do catolicismo, a aposta na religião como redenção para as deturpações e perda “das raízes” –

²⁷ Ver Claudia Neiva de Matos. A poesia popular na Republica das Letras. Sílvio Romero folclorista. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994.

²⁸ Na avaliação de Sílvio Romero: “dos que se ocuparam com eles (negros e escravos) só quatro o fizeram demorada e conscientemente: Trajano Galvão, Castro Alves, Celso Magalhães e Mello Moraes Filho”. Apud Martha Abreu, “Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional” em A história contada. Op. Cit., 1998, p. 192, nota 39.

²⁹ Maria C. P. Cunha, “Folcloristas e historiadores no Brasil: pontos para um debate” em Projeto História: revista do programa de estudos pós-graduandos em história e do departamento de história da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo n. 0, 1981. São Paulo: EDUC, 1981, pp. 171 e 172.

e a defesa e importância que ele confere aos reisados é uma clara mostra disto – numa cidade que crescia desenfreadamente e que procurava se “modernizar”.

Os cantares brasileiros: construindo a antítese modinhas x lundus

Recuemos só um pouquinho mais para trás da edição de Serenatas e saraus, e vejamos o mesmo Mello Moraes Filho organizando, em 1900, Cantares brasileiros.³⁰ A Livraria Cruz Coutinho foi a responsável por esta edição. Ela se dedicava a produzir obras populares, merecendo também o destaque de Luís Edmundo,³¹ que nos confirma a publicação de livros com gravuras obscenas, dizendo ser esta casa uma forte concorrente da Livraria Quaresma. Porém não se trata desse tipo de edição o Cantares brasileiros. Como o subtítulo o diz, trata-se de uma coleção de canções em voga no Rio de Janeiro no 4º centenário do descobrimento do Brasil, conforme seu organizador, Mello Moraes Filho. Neste cancionário houve a preocupação em se publicar além da parte poética, um segundo volume contendo a parte musical das canções recolhidas.

O prefácio de Moraes Filho aos Cantares brasileiros é mais longo e ele se atém pormenorizadamente aos aspectos históricos do desenvolvimento das modinhas. Ele nos leva à Idade Média, onde diz que romances e poemas cavaleirescos “encantavam as noites” com suas guitarras, ao tom de seguidilhas e modinhas. Os trovadores se inspiravam nas jovens senhoras castelãs. “Era o pleno reinado da poesia e da beleza, o mundo sobrenatural do lirismo e das canções, aos acentos moribundos dos últimos ecos da cavalaria no século das conquistas e das descobertas”.³² Até este momento os argumentos de Joaquim Norberto e Moraes Filho se assemelham, pois como vimos com relação ao primeiro, a história seria a do transporte daquelas características medievais através dos colonos portugueses às terras brasileiras e, posteriormente, haveria um momento de redescoberta de Portugal de seus motivos melódicos e musicais através do sucesso das modinhas brasileiras em terras européias, - como eram os casos do teatrólogo Antonio José

³⁰ Cantares brasileiros. Op. cit., 1900; 2 volumes, volume 1: parte poética e volume 2: parte musical, Livraria Cruz Coutinho.

³¹ Luís Edmundo. O Rio de Janeiro do meu tempo, op. cit., p. 735.

³² Cantares brasileiros. Op. cit., 1900, volume I, introdução por Mello Moraes Filho, p. VIII.

e Caldas Barbosa. Para Moraes Filho, isto também ocorreria, porém ele insere o dado novo da miscigenação. Ele também se utiliza dos relatos de viajantes nos seus argumentos. Cita La Barbinais Le Gentil, que descreveu serenatas em 1717, na Bahia. Conforme este autor, uma “serenata clássica da metrópole na capital baiana”:

“À noite, outra coisa eu mais não ouvia do que os tristes acordes de um violão. Os portugueses, vestidos de camisolões, com o rosário a tiracolo, a espada nua debaixo daquelas vestes, e armados de violão, passeavam sob as janelas de suas damas, e em tom de voz ridiculamente terna cantavam modinhas que me faziam lembrar da música chinesa ou as nossas gigas da Baixa Bretanha”.³³

Novamente, para os nossos autores compiladores de canções, o mesmo tipo de intenção ao utilizar o relato dos viajantes: demonstrar o quanto a vida social se utilizava das atividades musicais, desde os tempos coloniais, a despeito de sua “simplicidade”. Conforme nosso autor baiano, muito tempo teria se passado assim na colônia. E por outro lado, ele dá especial atenção à miscigenação:

“...ao passo que nas plantações das fazendas e no lar **mestiço**, as cantigas, os gemidos das violas, o arrufar dos adufos, o rumor dos canzás e o tamborilar das caixas de guerra faziam reverter na dança africana, que se **nacionalizava**, a afetiva **creoula** e a **mulata** que tremia os seios entumecidos de luxúria e de amor” (grifos meus).³⁴

Aqui encontramos expressas as referências às contribuições dos negros, mais especificamente, à cultura negra, a dança e a música, não sem uma certa dose de idealização do comportamento sexual da “afetiva crioula” e da “mulata”. Aliás, a estigmatização dos negros como portadores de uma hiper-sexualidade é acompanhada da estigmatização das suas manifestações musicais, entendidas como essencialmente rítmicas: “o arrufar dos adufos”, “o rumor dos canzás” e “o tamborilar das caixas”. Quando não, “o gemido das violas” também nos remete a algo rústico, elementar, que ainda necessita de desenvolvimento. Isto compõe uma visão evolucionista da cultura, que tendia a enxergar a miscigenação como um fim e tinha esperanças na melhoria do caráter nacional. Através de

³³ La Barbinais Le Gentil. Nouveau voyage autour du monde em Cantares brasileiros. Op. cit., 1900, volume I, introdução por Mello Moraes Filho, p. X.

³⁴ Cantares brasileiros. Op. cit., introdução por Mello Moraes Filho, p. X.

um longo percurso traçado como uma história de evolução das canções, apresentada como histórias de assimilação de harmonias e trovas, a começar pela população baiana, nosso autor nos garante que de um lado, foi preservada a tradição oral dos colonos portugueses de norte a sul deste país, e de outro, a “verdadeira” modinha foi se modificando, conforme “o meio” e os “ideais das raças que as iam mestiçando”.³⁵ A modinha é entendida como o substrato da formação nacional, tendo se originado de sucessivas miscigenações.

E o lundu representaria um tipo especial, diferente, de modinhas. Para Moraes Filho, o poeta Gregório de Matos teria um importante papel na renovação das tradições importadas da Europa, no século XVII. Chega a afirmar que ele foi o “criador” do lundu na Bahia. A atribuição de “criador do lundu” a Gregório de Matos no século XVII trata-se de um problema. Quanto mais se atentarmos para o fato de que muitos poemas satíricos que circulavam em manuscritos, sem identificação de autoria, foram simplesmente juntados por admiradores e atribuídos, sem possibilidade de comprovação, ao autor. Moraes Filho argumentava, muito provavelmente, sobre uma ficção biográfica e pensava delimitar o nascimento do gênero lundu.³⁶

Além do que, utilizar-se da palavra “lundu” para delimitar um estilo ou gênero musical no século XVII é outro problema. A palavra lundu, no sentido de um tipo de canção, não pode ter este significado no século XVII senão devido a um anacronismo. Aliás, mesmo as cantigas de Caldas Barbosa, que compõem a maioria dos “lundus” reunidos por Joaquim Norberto em A cantora brasileira, foram anacronicamente denominadas de lundu, pois foram feitas no século XVIII e o próprio Caldas Barbosa não as denominou assim. No século XVIII a designação lundu não havia surgido ainda para denominar um tipo de canção. A palavra “lundu” no sentido de definir um tipo de canção de fato não existia antes do século XIX, quando no Brasil, mais precisamente a partir da década de 1830, tem início a impressão musical. A designação lundu começou a ser utilizada neste momento para definir um gênero de canção de salão, mas que também podia

³⁵ Cantares brasileiros. Op. cit., introdução por Mello Moraes Filho, p. XII.

³⁶ Sobre a construção histórica e social do poeta Gregório de Matos, conferir João Adolfo Hansen. A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. Campinas: Ateliê Editora/Editora da Unicamp, 2004. Um dos primeiros admiradores a produzir uma ficção biográfica importante na interpretação do que se convencionou reconhecer como obra de Gregório de Matos, foi Manuel Pereira Rabelo, autor de Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos e Guerra, no século XVIII. O cônego Januário da Cunha Barbosa, do IHGB, retomaria essa biografia, em 1841. Francisco Adolpho de Varnhagen daria início à censura dos versos do “Boca do Inferno” a partir de 1850.

apresentar-se na forma de peça instrumental. Acompanho aqui a reflexão de Carlos Sandroni, que enfatiza que esta confusão sobre a origem do lundu-canção teria se inaugurado conforme um “engano” difundido pelo folclorista português Teófilo Braga. Joaquim Norberto teria citado este autor, então, muito problematicamente.

Mozart Araújo teria sido o primeiro a atentar para o erro do literato e folclorista português. De forma que muitos estudiosos da música e folclore brasileiros se apropriaram deste engano, difundindo a visão equivocada da existência do lundu-canção sem fontes que o comprovassem.³⁷ Assim, ao tomar as definições de gênero musicais dos nossos estudiosos, é preciso cautela, isto é, melhor entendê-las como construções históricas e sociais que são.

Seguindo de perto a argumentação de Moraes Filho, encontraremos, assim como em Joaquim Norberto, a ênfase na “descoberta” das modinhas brasileiras através dos nossos já citados personagens Antonio José e Caldas Barbosa. Carlos Sandroni também atenta para o fato de que as “modinhas” de Caldas Barbosa também não foram assim denominadas em sua mais famosa publicação, a Viola de Lereño, coletânea de canções em dois volumes.³⁸ Só o primeiro volume teria sido lançado em vida por Caldas Barbosa, datado de 1798. O segundo volume saiu por volta de 1826, muito tempo depois da morte do autor. A palavra modinha apareceria apenas no primeiro volume, uma única vez. Além do fato de que Caldas Barbosa chama suas composições de cantigas. Em outras palavras, chamo a atenção para o seguinte fato: a definição de modinhas e lundus como gêneros musicais e mais, definidores do caráter nacional, é produto do século XIX, o que acompanhamos aqui pelos argumentos de Moraes Filho, construídos que foram pela leitura da antologia de 1871 de Joaquim Norberto.

As palavras do embaixador inglês em Portugal, Lord Beckford, também são destacadas pelo autor de Cantares. Assim como o depoimento do crítico de música Stafford em sua História da música: os portugueses possuem “lindíssimas árias”, que são os “lundus

³⁷ Conferir em Carlos Sandroni, Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001, pp. 39-43. Alguns nomes dos primeiros compositores de lundu, no século XIX, podem ser encontrados nos cancionários consultados: Bráulio Cordeiro, Bruno Seabra, Francisco de Sá Noronha, J. J. Goyano, Francisco Manoel da Silva, dentre outros.

³⁸ Carlos Sandroni, Feitiço decente. Op. cit., p. 42.

e as modinhas”, “simples, nobres e muito expressivas”. Por aí vemos como Moraes Filho se inspira e se utiliza do prefácio escrito havia mais de trinta anos por Joaquim Norberto, nesta introdução ao Cantares brasileiros, da Livraria Cruz Coutinho, volume um ano anterior ao Serenatas e Saraus da Garnier, este sim, a reedição de A cantora brasileira.

Avançando cronologicamente em direção ao momento em que escreve, Moraes Filho observa que o percurso da modinha será interrompido por acontecimentos políticos: a transferência da família real para o Brasil. Neste período, ele destaca o progresso na arte musical visto que o príncipe regente a cultivava com esmero, sendo amante em especial da música sacra. Dom Pedro I, Marcos Portugal e Francisco Manoel da Silva teriam sido os grandes responsáveis pelo desenvolvimento da arte musical neste momento, trazendo para o Rio de Janeiro as obras dos grandes compositores, Haydn, Mozart, Beethoven, etc. Porém, nos palácios e nas “salas opulentas”, ouviam-se também as nossas modinhas, ele não deixa de destacar.

Haveria um momento então de verdadeira opulência estética: isto é, após o “pesadelo da Regência”, “a fortuna pública consolidou-se, o bem-estar da população abriu largas a todas as manifestações grandiosas, a todas as variantes estéticas”.³⁹ Momento em que surgem instituições como academias e conservatórios, ao mesmo passo que despontam estadistas, literatos e artistas atentos à questão nacional. Certamente observamos aqui a influência do meio intelectual ao qual estava ligado nosso autor, do qual já falamos anteriormente, o IHGB e os projetos para a nação; o Conservatório de Música do Rio de Janeiro e a Ópera Nacional, e também o próprio Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, estavam nas entrelinhas deste argumento de nosso autor. “... e o complexo da evolução e a felicidade popular constituíram as primeiras encenações das antigas modinhas brasileiras propriamente ditas”.⁴⁰ As modinhas surgem então, como representação de uma poderosa força social aglutinadora. O ponto alto se revela no instante em que ele argumenta que as modinhas estavam presentes nas ruas e também nos salões, e o violão e os trovadores não conheceram limites de classe, estavam presentes em “todas as classes da sociedade fluminense”.⁴¹ Cita uma enorme quantidade de artistas “*diletanti*” que contribuíram para

³⁹ Cantares brasileiros. Op. cit., introdução por Mello Moraes Filho, p. XVII.

⁴⁰ Cantares brasileiros. Op. cit., introdução por Mello Moraes Filho, p. XVII.

⁴¹ Cantares brasileiros. Op. cit., introdução por Mello Moraes Filho, p. XVII.

esse acontecimento: os Abrantes, padre José Maurício, cônego Januário da Cunha Barbosa, frei Bastos, Euzébio de Queiroz, Bonifácio de Abreu, Saldanha Marinho, dr. Lucindo dos Passos, monsenhor Marinho, banqueiro Souto, dr. José Maurício, desembargador Luiz Fortunato de Brito, dr. Clarimundo.

O padre José Maurício Nunes Garcia (nascido no Rio de Janeiro em 22/09/1767 e falecido em 18/04/1830), desde cedo na infância manifestou interesses musicais. Tocava viola e cravo e cantava em coro de igreja. Dava aulas de música para ajudar no sustento da família. Por volta de seus 17 anos assina o compromisso de fundação da Irmandade de Santa Cecília, o que o habilita como músico profissional. Foi professor de Francisco Manuel da Silva e Cândido Inácio da Silva, num curso de música instalado em sua casa. Com a criação da Capela Real em 1808 por D. João, ele foi para lá transferido – antes ocupava o cargo de mestre-de-capela da catedral e sé do Rio de Janeiro.⁴²

Há uma importante referência de Moraes Filho à Capela Real. Através das palavras de outro viajante, Freycinet, em sua Voyage autour du monde sur les corvettes l’Uranie et la Physicienne, há um destaque para a Capela Real “**quase toda composta de pretos**”.⁴³ (Marcos Portugal, chegando ao Brasil em 1811, era o superintendente – dividindo o cargo com o padre José Maurício). Neukomm, vindo ao Brasil por causa de missão francesa em 1816, aluno de Joseph Haydn, teria composto obras importantes para a Capela. Moraes Filho cita que ele se impressionou com Joaquim Manoel, este, ao violão, autor de várias modinhas, e suas obras foram editadas em Paris então por Neukomm. Mais uma vez a intenção era mostrar, assim como Joaquim Norberto, como nossas “modinhas” eram capazes de interessar aos estrangeiros. Mas a diferença de Moraes Filho é sua ênfase na **mestiçagem**. As modinhas interessavam porque fundamentalmente carregariam influências mestiças: Padre José Maurício e Joaquim Manoel representariam aqui a contribuição nacional. É significativo o fato de agradarem, conforme o relato, especialmente um especialista em música como Neukomm. Moraes Filho valoriza a presença negra, neste caso, através da composição social da Capela. Porém, a perspectiva que não é desinteressada, nos remete ao elogio desses mestiços ou negros como dignos de se fazerem

⁴² Informações da Enciclopédia de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998, 2ª edição.

⁴³ Cantares brasileiros. Op. cit., introdução por Mello Moraes Filho, p. XVIII.

entender na Europa, isto é, são representantes do caráter nacional, é certo, porém, são inteligíveis no exterior, isto é, no centro da cultura mundial. Em alguma medida isto revela que eles possuíam características capazes de elevação cultural. Dizendo de outro modo, o povo possuiria capacidade de melhorar. Moraes Filho não era tão pessimista quanto Sílvio Romero.

Há ainda outros nomes de artistas dignos de nota pelo nosso autor: Gabriel Fernandes da Trindade, Francisco Manoel da Silva, S. C. Lobo, Cândido Inácio da Silva, Souza Queiroz, Antonio José Gomes Ferreira, J. Rufino de Vasconcellos, Quintiliano de Cunha Freitas, Francisco da Luz Pinto, Raphael Coelho Machado, padre Telles, J. Fachinette, Lino, José Nunes, Pimenta Chaves, J. Mazziotti e J. Goyano. Destes autores, ao menos Cândido Inácio da Silva pode ser identificado como negro ou mulato. Famoso por suas modinhas, receberá análise de Mário de Andrade, no século XX, que tenta demonstrar a especificidade de sua contribuição para a formação de uma identidade nacional na música, e o faz através da definição do que chama a “síncope característica”, encontrada em seu mais famoso lundu: Lá no largo da Sé. Mário de Andrade faz uma análise musical de “Lá no largo da Sé” (de 1834, conforme este autor), e argumenta que, através do uso da síncope, Cândido Inácio da Silva utilizava habilmente motivos populares (a própria síncope) numa composição aristocrática, o lundu de salão, ou como dissemos acima, o lundu-canção. Mário de Andrade atribui a este lundu um marco histórico na evolução da música brasileira, tendo o uso da síncope a importância que ele atribui ao fato.⁴⁴ Entretanto, ao contrário de Mário de Andrade no século XX, na visão de Moraes Filho, na passagem do século XIX ao XX, falta algo à produção desses ilustres que a torne verdadeiramente independente (entenda-se, nacional). Isto é, o conceito da “síncope”, como utilizado por Mário de Andrade, ainda não era conscientemente utilizado por Moraes Filho na passagem do século para designar a contribuição dos negros à cultura nacional. Naquele momento, Moraes Filho discorre sobre o que diz serem as três grandes escolas musicais: a italiana, a alemã e a francesa, os verdadeiros padrões culturais de então. Certamente que o volume Cantares brasileiros estará repleto da produção de autores que Moraes Filho destaca com

⁴⁴ Ver em Mário de Andrade, “Cândido Inácio da Silva e o lundu” em Revista de Música Brasileira, 1944, v. 10. Ver também a análise de Carlos Sandroni, que demonstra através da utilização do conceito do “paradigma do tresillo” (em que estabelece formas rítmicas sincopadas, e semelhantes entre si, que são progressivamente utilizadas no decorrer do século XIX e XX) para a estigmatização do que se identificava como “música de negros”. Carlos Sandroni, Feitiço decente. Op. cit., 2001, p. 29.

tanta minúcia, apesar de faltar-lhes o que considera ser o desprendimento aos padrões estrangeiros. No entanto, ele deixa entrever que alguma contribuição diferente os negros ou mestiços eram capazes de fornecer na formação do caráter nacional.

O período de 1850 a 1870 seria particularmente importante por revelar um esplêndido desenvolvimento dos denominados modinhas e lundus. A fundação da Ópera Nacional significaria na visão de Moraes Filho, um movimento de revivescência desses gêneros musicais. Empreendimento que contou com a participação ativa de José Amat, “o espanhol inspirado”, “o compositor de trechos sublimes”; ele teria agregado ao seu redor muitos “talentos que começaram a ilustrar a pátria, tais como Gonçalves Dias, Porto Alegre, Antonio Carlos de Andrada Machado e Silva, Joaquim Norberto, Vieira da Silva, Pires Ferrão, Salvador de Mendonça, Machado de Assis e Henrique César Muzzio”.⁴⁵ A partir deste momento, Moraes Filho descreve o movimento geral que toma conta da produção poética e musical nacional, conforme sua avaliação: artistas e “curiosos” musicam poesias já existentes, “o que mais comumente se verificava”;⁴⁶ vários se utilizavam de peças poéticas feitas para canto, o que redundaria em várias versões poéticas para um mesmo suporte musical. E mais raramente, um ou outro poeta juntava as duas habilidades: letra e música. Cita como exemplos: Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães e Tobias Barreto. De fato, nos cancioneiros que consultei, não só em Cantares brasileiros, observam-se várias letras ou poesias diferentes, de autores diversos, com a observação de que deveriam ser cantadas com tal ou qual música de outra poesia. Este fato é interessante, pois além de evidenciar a ampla circulação de canções, e como a música servia de meio propagador das poesias, pode revelar também, na medida em que utiliza certos códigos sonoros recorrentes, o estabelecimento de padrões culturais e possíveis estigmatizações. Em outras palavras, as músicas podiam servir de códigos de identificação de grupos sociais, na medida em que associavam, e repetiam, códigos sonoros, temas melódicos, harmônicos ou rítmicos, a determinadas representações sociais. É na circulação simbólica destes códigos que os sujeitos realizam seus discursos, constroem sua identidade e lutam por reconhecimento social. Moraes Filho, assim como seu colega Joaquim Norberto, ao pensar sobre a música no Brasil, pretendia categorizar, definir, ordenar e dar diretrizes para a vida

⁴⁵ Cantares brasileiros. Op. cit., volume I, introdução por Mello Moraes Filho, citações à p. XXIV.

⁴⁶ Cantares brasileiros. Op. cit., volume I, introdução por Mello Moraes Filho, p. XXV.

social. Nos capítulos seguintes poderemos observar a atuação de outros sujeitos no campo das manifestações musicais, como este campo se amplia, e como esses sujeitos, de alguma maneira, dialogam. Mas voltemos ao nosso autor.

Moraes Filho está atento às principais cidades que contribuiriam para o desenvolvimento da música e poesia nacionais: Recife e São Paulo, o que ele chama de capitais acadêmicas. Cita outros nomes, agora, mais próximos ao seu tempo: França Júnior, desembargador Palma, João Antonio de Barros, Moura Carijó, Domingos Marcondes, Plínio de Lima, Pessanha Póvoa, Venâncio Costa.

O período principal ao qual se atém nosso autor é a segunda metade do século XIX, momento em que ele viveu no Rio de Janeiro. Vindo da Bahia em 1853,⁴⁷ com onze anos de idade, acompanhava seu pai, médico, que se transferia para trabalhar na cidade. Martha Abreu nos fala sobre a “idade do ouro” das tradições populares na qual Moraes Filho dispndia sua atenção, isto é, por volta da década de 50, justamente onde estão situadas as memórias de infância do nosso autor. Vivenciando as transformações sociais do final do século XIX, não é à toa que ele confere a esta época, isto é, aos meados do século XIX, os melhores momentos da vida nacional. Nesta época “e mesmo até poucos anos depois da Guerra do Paraguai, tudo era folguedo, contentamento prazer (sic). Nunca no Brasil, a liberdade foi mais ampla, a segurança do cidadão mais completa, mais proverbial a fartura: havia risos, havia esperanças, havia dinheiro”.⁴⁸ Ele observava que o povo estava presente nas festas populares, e as poesias e as músicas proporcionavam um ambiente de prosperidade e aspirações. Florescia uma sociedade sem “ódios desumanos e lutas insuperáveis para viver”.⁴⁹ De certa forma essas argumentações de Moraes Filho vão ao encontro de sua formação romântica e também católica, além do que, ele era um monarquista. Ele estudou humanidades no colégio São José com o objetivo de se tornar padre. Mas no Rio de Janeiro se envolveu bastante com as poesias de Laurindo Rabelo e Bittencourt Sampaio, autores românticos e especialmente atentos aos temas populares. Desistiu da carreira religiosa e viveu da literatura e do jornalismo. Porém conforme Sílvio

⁴⁷ Cantares brasileiros. Op. cit., volume I, introdução por Mello Moraes Filho, p. XXVIII.

⁴⁸ Cantares brasileiros. Op. cit., volume I, introdução por Mello Moraes Filho, p. XXVII.

⁴⁹ Cantares brasileiros. Op. cit., volume I, introdução por Mello Moraes Filho, p. XXVII.

Romero, ele continuou sendo um homem muito religioso.⁵⁰ Em Serenatas e saraus, Moraes Filho destaca a influência da religião no desenvolvimento dos bailes pastoris, com filiações diretas aos Irmãos da Paixão:

“... os antigos bailes pastoris subordinam-se à classificação de *Mistérios*, representados nas praças e nos claustros pelos *Irmãos da Paixão*, e que assinalaram as primitivas datas do teatro”.⁵¹ (grifos no original)

Assim como o romantismo, o catolicismo também incluía uma versão de nacionalismo, sob a perspectiva da incorporação positiva dos três povos (o índio, o português e o negro) numa só família, ao mesmo tempo nacional e católica. Caracterizava-se pelo anticientificismo, a crítica ao estrangeirismo europeizante e ao indiferentismo religioso. Essas idéias eram veiculadas pelo jornal católico O apóstolo, desde a década de 60, portanto contemporâneo à formação intelectual de Moraes Filho.⁵² Em tempos de cientificismos, liberalismos e positivismos, a Igreja Católica irá valorizar as manifestações populares, religiosas sobretudo, mesmo que avessas aos seus padrões ortodoxos, como forma de defesa de seus ideais, atrelando-os à constituição da identidade nacional.

Desta forma, podemos avaliar a idealização do passado no pensamento de nosso autor, como fruto de sua formação, ao mesmo tempo, romântica, histórica (ligada ao IHGB e sua maneira tradicional de periodicizar o império) e católica. A atenção aos bailes pastoris e reisados, por sua origem religiosa, torna-se mais clara para nós.

Mas sua vivência no Rio de Janeiro também é capaz de revelar outros tipos de sociabilidade. Na sua introdução a Cantares brasileiros ele cita alguns nomes que diz serem atuantes nesta cidade: “o velho Heleodoro, solitário em sua grandeza, um Paganini no violão”, Antonio Rocha, posterior ao Heleodoro; e como cantores de modinhas que merecem destaque: “o pardo Anselmo”, o Chico Albuquerque, o João Cunha, J. Alves, Juca Cego, Chico Magalhães e Alexandre Trovador, “um crioulinho cabeleireiro de teatro que ouvido a distância nos salões aristocráticos, dir-se-ia escutar uma Candiani, uma Stoltz, uma Lagrua, tal a extensão puríssima de sua voz, **tais as qualidades imitativas de que era**

⁵⁰ Estas informações sobre a vida de Moraes Filho são retiradas de Martha Abreu, “Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional” em A história contada. Op. cit., 1998, p. 180.

⁵¹ Serenatas e saraus. Op. cit., Garnier, 1901, volume I, nota explicativa de Mello Moraes Filho, p. VIII.

⁵² Sigo as análises de Martha Abreu em “Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional” em A história contada. Op. cit., 1998, p. 182.

dotado".⁵³ Ao citar esses artistas de origem social humilde ou mestiça, Moraes Filho não deixa de observar as “qualidades imitativas” do “crioulinho”, o que de certa forma, nos remete novamente à idéia de evolução, neste caso, por meio da imitação.

E ainda cita outros que diz serem “conhecidos pelo carisma popular”: Zuzu Cavaquinho, Lulu do Saco, Manezinho da Cadeia Nova ou Manezinho da Guitarra; Zé Menino, Vieira Barbeiro, e ainda o Caladinho, o Inácio Ferreira, o Clementino Lisboa, o Rangel, o Saturnino, o Luizinho, Domingos dos Reis – já mortos, ele diz.⁵⁴ Moraes Filho morou numa república no Rio de Janeiro e provavelmente deve-se a isto o fato de conhecer esses artistas, porquanto eram comuns festas cheias de poetas e músicos, e a admiração desses estudantes pelo que eles consideravam ser tipos populares.

O Caladinho provavelmente era Joaquim Antonio da Silva Calado (11/7/1848 - 20/03/1880), flautista, negro, de origem humilde. Seu pai era pistonista e mestre-de-banda (Sociedade União dos Artistas e Zuavos, Sociedade Carnavalesca), provavelmente, um músico de oitava, sem formação técnica. Calado conseguiu estudar e se formar em seu instrumento. Iniciou seus estudos com o maestro Henrique Alves de Mesquita. Tornou-se professor da cadeira de flauta do Conservatório de Música em 1871 e é reconhecido como o maior flautista brasileiro de seu tempo. Seu padrinho era José Basileu Neves Gonzaga, marechal-de-campo e pai de Chiquinha Gonzaga. Por intermédio dele foi nomeado professor também no Liceu de Artes e Ofícios. Faziam parte de seu grupo, seu amigo flautista Viriato, Baziza Cavaquinho, Juca Vale, Ismael Correia, Lequinho, e também Luizinho, Capitão Rangel e o violonista Saturnino, grande improvisador e seu acompanhador predileto (esses três últimos foram citados acima por Moraes Filho). Chiquinha Gonzaga também era sua companheira de choro.⁵⁵

João Cunha era muito provavelmente João Luiz de Almeida Cunha, um baiano, violonista, grande parceiro músico do poeta e também tocador de violão e piano, conforme Moraes Filho, Laurindo José da Silva Rabelo, também conhecido como “Lagartixa”. Em

⁵³ Cantares brasileiros. Op. cit., volume I, introdução por Mello Moraes Filho, citações à página XXIX.

⁵⁴ Cantares brasileiros. Op. cit., volume I, introdução por Mello Moraes Filho, p. XXIX.

⁵⁵ Informações da Enciclopédia de Música Brasileira, São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998. Os três últimos, Luizinho, capitão Rangel e Saturnino, foram citados por Moraes Filho.

outra obra, denominada Artistas de meu tempo,⁵⁶ Moraes Filho fará uma ligeira biografia de Laurindo Rabelo, dando especial atenção a sua origem cigana, afirmando as dificuldades advindas dessa sua origem, muitas vezes, inapropriadamente, sofrendo preconceitos relativos à raça negra, ele destaca. Na visão de Moraes Filho, compartilhada por Sílvia Romero, Laurindo tocava “nas boas salas desta capital” (...) “cigano de origem, correto em seus modos, regular ou perfeitamente trajado”,⁵⁷ ele fazia sucesso num amplo circuito de festas íntimas, das quais podemos inferir que Moraes Filho também participava. Nosso autor, assim como Sílvia Romero, coloca-se na contramão de críticos que desprezavam Laurindo dizendo que ele era um mendigo e que tocava apenas por dinheiro.

Podemos perceber então que, apesar da grande amplitude social das modinhas (atribuída até mesmo a personagens que não a reconheciam por tal designação), descrita e defendida por Moraes Filho como sinônimo de identidade nacional mestiça, diferenças havia, dando margem a argumentações de cunho excludente quanto à legitimidade de certo artista, de sua produção, etc. Neste sentido, a argumentação de Moraes Filho pode ser vista como pioneira, conforme os depoimentos de Sílvia Romero, e inspiradora dos estudos da música e cultura brasileiras que informam a importância da miscigenação para a sua própria constituição em fins do século XIX e início do XX, como nos sugere Martha Abreu. Entretanto, os argumentos de nosso autor também devem ser vistos como influenciados pelas noções de raça peculiares ao fim de século XIX, entremeados a discussões, e não sem restrições ou críticas ele foi formulado. Dizendo de outro modo, o discurso a favor da mestiçagem na constituição da identidade nacional foi elaborado historicamente em fins do século XIX, tem em Moraes Filho um importante representante no campo da cultura, e embora tenha contribuído para a redefinição do que fosse “popular”, isto estava longe de constituir um consenso.

⁵⁶ Alexandre J. de M. Moraes Filho. Artistas do meu tempo, seguidos de um estudo sobre Laurindo Rabelo. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

⁵⁷ Cantares brasileiros. Op. cit., volume I, introdução por Mello Moraes Filho, citações à página XXXI.

O editor Quaresma

O significado do adjetivo “popular” para o nosso livreiro Quaresma podia ser ainda diverso do que supunha Moraes Filho. Na “Biblioteca da Livraria do Povo”, não mais encontraremos extensas introduções ou notas explicativas a respeito da história da nossa música, cuidadosamente garimpadas nos depoimentos de viajantes e estudiosos diversos. A legitimidade das modinhas apresentadas nessas coleções populares se mostra através do depoimento do editor a favor de personagens que faziam sucesso num amplo circuito que incluía circos, teatros, music halls, cafés-concertos, em finais do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro. Sendo “recrutados” a partir de sua popularidade nesses locais, os poetas, artistas e intérpretes, que agora apareciam, eram a novidade dessas coleções.

Catulo da Paixão Cearense era um poeta dos mais presentes desde o fim do século XIX e início do XX nessas coleções. Certamente de origem mais modesta que Moraes Filho, sua família veio do Maranhão em 1880, seu pai exerceu ofício de relojoeiro na cidade do Rio de Janeiro e o próprio Catulo trabalharia no cais do porto como contínuo e estivador.⁵⁸ Mas havia pontos em comum entre esses dois homens. Na sua introdução a Cantares brasileiros, Moraes Filho confere a Catulo, ao lado de outros nomes como Cardoso de Menezes, Cavalier Darbilly, Costa Júnior, Oscar Silva, Francisca Gonzaga, Aníbal de Castro e Miguel Emídio Pestana, a responsabilidade pela sobrevivência das modinhas em finais do século XIX. Catulo também freqüentava as festas íntimas das quais nos fala Moraes Filho, onde as modinhas faziam sucesso. Ele se associava a colegas músicos, geralmente instrumentistas e compositores e compunha letras, poemas, para serem cantados com as músicas deles. Ele também cantava e tocava violão e por vezes se fazia acompanhar pelos seus colegas em festas e reuniões ou em passeios noturnos, as serenatas, muito comuns neste momento no Rio de Janeiro.

Ao contrário do piano, o violão era um instrumento mais acessível. Às modinhas compostas ou colecionadas por Catulo, e por outros, e publicadas por cancionheiros como os da Livraria Quaresma, dentre outras, seus editores e organizadores mais dedicados como Catulo, também chamavam-nas de populares, e freqüentemente havia referências ao violão,

⁵⁸ Informações da Enciclopédia de Música Brasileira. Op. cit. 1998, 2ª edição. E também em Carlos Maul. Catulo. Sua vida, sua obra, seu romance. Guanabara: Livraria São José, 70, 1971.

como por exemplo, os volumes intitulados Choros ao violão e Mistérios do violão. A intenção era que as modinhas estivessem efetivamente “na boca do povo”. E elas estavam, através deste instrumento mais acessível, nos circos e teatros e nas serenatas e festas particulares, e através de artistas que tinham ampla circulação nesse universo e também no mercado de diversões que não se fazia desprezível no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX. A “popularíssima” livraria Quaresma soube aproveitar esses artistas e, com ela, surgiram outras produções semelhantes que se dedicavam ao mesmo tema.

Além da maior presença do violão podemos perceber outras diferenças entre os “antigos” cancioneiros dos últimos anos do século XIX e os “modernos” cancioneiros do início do século XX. Moraes Filho, em seu Cantares brasileiros, já apresenta algumas novidades. A começar por sua introdução, da qual já falamos acima, e a atenção que ele dá aos artistas que até então não apareciam, como Catulo da Paixão Cearense. Apesar dele citar uma extensa gama de artistas - que nos parecem provir de camadas bem menos abastadas que os poetas relativamente consagrados dos oitocentos, vide seus nomes, Juca Cego, o “pardo Anselmo”, Zuzu Cavaquinho -, nem todos aparecem na coletânea. Mas o fato dele citá-los já é bem importante, numa evidência de reconhecimento e legitimação. O que não dizer dos nomes das cantoras? Rosita Fernandes, Maria Norberta, Adalgisa Pontes, Eulina Rocha, Manuela Bahia, Yayá Clorinda e Tatuoca Bahia? Na “graciosidade dos lundus”, todas são definidas como “meigas”!⁵⁹ O fato de se referir às mulheres também é significativo. Provavelmente pertencentes ao mundo dos teatros de revistas, onde os lundus e maxixes buliçosos faziam muito sucesso, Moraes Filho valorizava aspectos então considerados duvidosos por uma elite que se considerava sabedora da boa qualidade artística, apesar de que em muitos casos, essa própria elite é a “consumidora” desta arte, no entanto, não sem conflitos.

Em Cantares brasileiros, Moraes Filho mescla ao lado de obras de poetas consagrados como Castro Alves, Casemiro de Abreu, Gonçalves Dias e muitos outros, obras de Laurindo José da Silva Rabelo, Xisto de Paula Bahia, Catulo da Paixão Cearense, Eduardo das Neves, além das “poesias populares” - os denominados bailes pastoris e reisados, (e também diversas composições onde não consta nenhuma autoria). Há nove ocorrências para Xisto Bahia. Xisto era reconhecidamente um homem de teatro, e talvez

⁵⁹ Cantares brasileiros, op. cit., p. XXXV.

por isso o número de letras seja mais expressivo. Há três obras de Catulo, um poeta que vinha angariando fama em festas, serenatas e reuniões sociais desde 1885, pelo menos. E há ainda duas referências diretas ao repertório de Eduardo das Neves, o cantor de maior sucesso nesta passagem de século, nascido no Rio de Janeiro, negro, palhaço e atuante em diversos locais do país, um dos primeiros cantores da Casa Edison. Moraes Filho publica “O selo” e diz: “Chula, Do repertório do palhaço Eduardo das Neves”; e “Canção do boiadeiro, do repertório de Eduardo das Neves”.⁶⁰ Apesar de relativamente esses números não determinarem uma quantidade tão significativa das obras desses autores (Catulo e Dudu), só o fato de serem registrados, num procedimento incomum para uma editora como a Garnier, já é importante. Quanto a Laurindo Rabelo, amigo que mereceu defesa moral de Moraes Filho, há significativas 17 letras.

Nos empreendimentos de Quaresma, os artistas populares serão o fator principal de novidade. Catulo Cearense e Dudu das Neves são organizadores que se repetem nas diversas edições da Livraria do Povo, trazendo à público diversos livros que se tornaram sucesso. Alguns deles atingiram várias edições e algumas de suas músicas foram registradas pela Casa Edison, a casa de comércio de máquinas e gravações sonoras que tornou-se o negócio de maior lucratividade do sr. Fred Figner.

Entre modinhas e “modinhas”

Mas que semelhanças e diferenças podemos encontrar entre Xisto Bahia, Laurindo Rabelo, Eduardo das Neves e Catulo da Paixão Cearense, considerados grandes autores de modinhas? Num primeiro momento é preciso identificá-los: Xisto de Paula Bahia, nascido em Salvador, em 06/08/1841, era compositor, ator e considerado também um grande cantor de “modinhas e lundus”. Filho de militar, iniciou sua carreira musical como comediante amador e seresteiro. Aos 17 anos já se apresentava. Em 1858, com a morte do pai, depois de tentar trabalhar no comércio, decidiu-se pela carreira teatral. Participou de diversas companhias tendo viajado pelas principais cidades da província. A partir de 1864, contratado pelo empresário Couto Rocha, excursionou pelo norte do país. Apenas em 1875 estreou no Rio de Janeiro e foi daí que teve atuação marcante em diversas comédias,

⁶⁰ Cantares brasileiros, op. cit.

inclusive na revista de Artur Azevedo, “Uma véspera de reis”.⁶¹ Apesar de falecido em 1894, ele obteve muito sucesso e seu nome e suas obras foram lembrados tanto por Moraes Filho em Cantares brasileiros, como por Eduardo das Neves, por exemplo, na gravação de “Isto é bom”, um dos primeiros registros sonoros da Casa Edison. Xisto era um homem de teatro e por aí vemos que esse meio era importante na circulação das modinhas.

Laurindo José da Silva Rabelo, como já dissemos, um poeta de origem cigana, muito benquisto por Moraes Filho, pertence a uma geração de poetas românticos, inclusive com participação na famosa sociedade literária-humorística Petalógica, organizada por Paula Brito, era um homem ligado ao circuito das festas, como já dissemos antes. Faleceu em 1864. Portanto sua importância no universo das modinhas pode ser conferida quando mais de trinta anos após a sua morte, nos cancioneiros do início do século XX, encontramos várias de suas produções, muitas delas acompanhadas de música de seu parceiro João Cunha, que parece ter sido um dos grandes responsáveis pela divulgação da obra do amigo falecido.

É interessante verificar mais de perto esse universo no qual esses autores estão inseridos. Teatros, festas e music halls, cafés cantantes e chopps berrantes são algumas das denominações de locais do mundo do entretenimento da *belle époque*, é o que veremos no próximo capítulo. Por enquanto, vejamos como se apresentam as tão enfatizadas “modinhas e lundus”, as denominações de gênero poético-musical que mais entusiasmaram teóricos sobre música brasileira desde o século XIX.

Num banco de dados sobre obras e autores temos a seguinte distribuição: (de acordo com a definição expressa nas edições):⁶² dentre 1.179 obras lítero-musicais encontram-se 11 barcarolas, 1 bolero, 61 canções, 22 cançonetas, 1 cateretê, 1 choro, 1 choro-canção, 2 devaneios, 1 gargalhada, 2 habaneras, 5 hinos, 115 lundus (dos quais 62 constam numa parte referente a “lundus e fados”, indistintamente),⁶³ 2 marchas, 375 modinhas (além de

⁶¹ Informações da Enciclopédia de Música Brasileira, op. cit., 1998, 2ª edição.

⁶² Num banco de dados estão relacionadas informações sobre autores e obras de seis cancioneiros consultados: A cantora brasileira. Op. cit., 1878, neste banco está somente o volume 1 e foram contabilizadas somente as 180 primeiras canções (definidas como modinhas); Cantares Brasileiros. Op. cit., 1900; Cantor de Modinhas Brasileiras. Op. cit., 1895; Mistérios do Violão(...) por Eduardo das Neves, op. cit., 1905; Modinhas, op. cit., Catulo da Paixão Cearense; Trovador Brasileiro ou Novíssimo Cantor de Modinhas, Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1904.

⁶³ Parte III – Lundus e fados, em Cantor de Modinhas Brasileiras, op. cit., que eu inferi, para efeito desta contabilização, como lundus.

109 que eu considere como modinhas, incluídas em parte referente a “saudades e queixumes”), 75 recitativos, 27 romances, 6 serenatas, 2 sonetos, 9 tangos, 1 toada e finalmente, 29 valsas. É realmente um número expressivo o que se classifica como modinha e lundu.⁶⁴ Quais as diferenças entre o que se denominava de modinha e o que se denominava de lundu?

As modinhas geralmente se dedicavam aos temas amorosos: fosse uma exaltação, uma declaração à amada, um amor idealizado, puro, casto e às vezes, descrição do amor maternal, e muitas vezes ligado à idéia de sofrimento, de impossibilidade da própria realização do amor.⁶⁵ Por exemplo:

"(...) Vem ó fada gentil dos meus sonhos
Vem, ó linda sorrir-te pra mim
Vem dourar os meus dias tristonhos
Vem amar-me, aditar-me, vem, sim".⁶⁶

Os lundus, embora também se dedicassem aos temas amorosos em grande medida, possuíam uma abordagem diferenciada da abordagem das modinhas: apareciam referências ao jogo amoroso, à sedução, a exaltação à amada se referia não raro às belezas físicas, e havia muitas referências de exaltação às mulatas e às morenas. Encontramos também outros assuntos: críticas sociais, pilhérias e zombarias.⁶⁷ Por exemplo, com relação ao tema do amor:

“Se vejo moça corada
Fico de amor abrasado;

⁶⁴ 321 obras não receberam definição explícita, e várias outras eu inferi a definição, como por exemplo, no caso da parte III, lundus e fados, que eu considere, para efeitos da contabilização, como lundus, como dito na nota acima. O número muito superior de modinhas tanto se deve ao fato de que qualquer canção podia ser identificada como modinha, mas também por que acabei contabilizando somente a parte de modinhas de A cantora brasileira. Op. cit., presentes no volume I, e não consegui contabilizar os outros “gêneros” presentes nos volumes II e III.

⁶⁵ Dentre outros temas encontrados, podemos citar: a saudade, ou a saudade da pátria, a morte, caracterização dos homens, das mulheres, e descrições de tipos, enfatizando sua vida como, por exemplo: a lavadeira, o soldado, o marinheiro, o artista, o escravo, não raro destacando o sofrimento deles.

⁶⁶ Eis uma estrofe significativa das modinhas. Uma espécie de refrão, pois a estrofe se repete algumas vezes, o que sugere o caráter musical da poesia. “Mal te vi”, em Cantor de Modinhas Brasileiras, op. cit. Incluso na “Parte I: Saudades e Queixumes”. De autoria não identificada.

⁶⁷ Alguns títulos ilustradores de críticas sociais são: “Espanta o grande progresso”, “Estamos no século das luzes”, em Cantor de Modinhas. Op. cit., “O imposto do vintém”, “O aumento das passagens”, em Cantares Brasileiros, op. cit. Como exemplo de pilhéria sobre tipos sociais desfavorecidos: “Capenga não forma” (aleijado) e “Pai avô” (negro velho), em Cantor de Modinhas, op. cit.

Moça pálida e romântica
Põe-me todo derrotado.

A moreninha me encanta
(...)
me fere, me abrasa e mata. (...)

Eu só me orgulho de amar
A toda e qualquer beleza”.⁶⁸

Porém, apesar de percebermos uma distinção temática que opõe os gêneros modinha e lundu, é possível encontrar lundus que se referiam ao amor de forma mais romântica como descrevemos com relação à modinha. Da mesma forma encontraremos algumas modinhas (ainda que poucas) que se referem de forma mais jocosa e irreverente ao amor. Isto provavelmente se deve ao fato de que primordialmente, e também cronologicamente, as canções são definidas como moda. Até o século XVIII, “moda” era uma forma comum de designar as canções – e isto vale tanto para Portugal como para o Brasil. E no Brasil, era muito comum o uso do diminutivo, transformando moda em “modinha”.⁶⁹ E, de fato, o lundu (o lundu-canção) surge como forma diferenciada de modinha, um tipo de modinha de características diferentes, que foram progressivamente estigmatizadas como tal. Vejamos.

A variedade temática dos lundus, com relação às modinhas, neste final de século XIX, é considerável, e uma clara distinção entre essas formas é observável. O que se chamava de lundu neste momento, ao menos neste cancioneiro, era associado, inegavelmente, a um universo popular ou à irreverência e críticas sociais (e a valoração disto, se positiva ou negativa, é diversificada); mas o que chamo a atenção é que remetia-se efetivamente a um outro universo que não o universo romântico herdado da literatura e da escola romântica, e isto tinha ampla circulação: dos 119 lundus encontrados no banco de dados, 71 falam de amor (destes, encontrei cinco que poderiam ser enquadrados como amor “romântico”, os outros, dificilmente).

⁶⁸ Versos de “Dizem que sou borboleta”, em Cantares Brasileiros, op. cit. Descrito como “lundu baiano”. Autoria não identificada.

⁶⁹ No Dicionário do Folclore Brasileiro: “está na índole da língua e na tradição dos compositores este uso do diminutivo; o mesmo ocorre com fado e fadinho, polca e polquinha, tango e tanguinho, choro e chorinho, etc”. Conferir em Carlos Sandroni, Feitiço decente. Op. cit., p. 41.

Os outros lundus são diferentes. Três remetem a amor físico (um se refere a roubo de beijo/abraço e o conselho da mãe para que o moço não chegue tão perto da moça: "um abraço, o sangue ferve nas veias, e depois, zás!");⁷⁰ o outro, é uma versão de um lundu que fala de amor de forma masoquista e escatológica: "É tão bom, não dói, nem nada";⁷¹ e o terceiro tem linguagem de duplo sentido, sendo que a fruta romã representa o órgão genital feminino).⁷²

Há três lundus que falam de briga de amor e tem linguagem dúbia, maliciosa. Por exemplo: ele diz que adora o cafuné de iaiá, mas quando ela se zanga, não lhe dá mais cafuné. Um dia ela zangou-se por ele cheirar rapé. Brigou com ele, mas a raiva passou e ela lhe deu uma linda bocetinha. Este foi o emblema das "pazes":

“(...) Quando eu funguei a pitada
Deu-me ela outro cafuné...
Oh que gosto que senti
Na boceta do rapé.
Descobri o melhor meio
De ganhar meu cafuné”.⁷³

Um outro lundu fala de ciúmes - e é uma versão mais leve daquele referido acima que fala do amor masoquista. Inclusive parece se utilizar da mesma música. Isto é, trata-se então de duas versões para um mesmo suporte musical, fato que muitas vezes ocorria neste cancionário de final de século XIX e que demonstra como a música, aliada aos versos, estava servindo a estigmatizações ou padronizações. Ora, este tipo de representação do amor estava sendo associado ao comportamento dos negros, ainda que originalmente não fosse esse o objetivo:

⁷⁰ Versos de “Laura”, letra e música de Bruno Seabra, em Cantor de Modinhas Brasileiras, op. cit.

⁷¹ “É tão bom, não dói, nem nada”, em Cantor de Modinhas Brasileiras, op. cit. Apesar de autoria não identificada, esses versos são próximos, na métrica e no sentido, aos atribuídos a Caldas Barbosa: “Chegar aos pés de iaiá / Ouvir chamar preguiçoso / Levantar um bofetãozinho / É bem bom, é bem gostoso”. Caldas Barbosa, Viola de Lereno, vol. II, p. 36. Apud Carlos Sandroni, Feitiço Decente, op. cit., p. 45.

⁷² “A romã”, letra de Laurindo Rabelo e música de João Cunha em Cantares brasileiros, op. cit.

⁷³ “O cafuné”, letra de Eduardo Villas Boas e música de João Luiz de Almeida Cunha, em O Cantor de Modinhas Brasileiras, op. cit., Parte III: lundus e fados. Em outra publicação, o Trovador brasileiro, op. cit., de 1904, aparece com autoria de letra e música de Almeida Cunha. Eduardo das Neves registra música com poesia muito próxima a esta: “Iaiazinha” pela Casa Edison, nº 108.074, sem indicação de autoria, com datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912. Dudu das Neves, e também Fred Figner, pareciam se utilizar de sucessos antigos sem muita preocupação com a citação da autoria, o que parecia fato recorrente também nas reproduções editoriais do livreiro Quaresma.

“(...) Dá pancadinhas na gente
 É tão bom, não dóe, nem nada
 (...)
 Gosto dela só por isso,
 Que a pancada tem feitiço
 (...)
 Se falo noutras pequenas
 Fica toda arrepiada...
 (...)
 Seu ciúme tem feitiço”.⁷⁴

Há ainda 8 lundus que falam de amor e os protagonistas são (ou parecem ser) negros ou mulatos.⁷⁵ Além disso, há 10 lundus que fazem exaltação à mulata ou morena.⁷⁶

Há 2 lundus que falam das mulheres, advertindo que é preciso ter cautela com elas.⁷⁷ Um que fala de amor e diferenças sociais (ela inventou que era rica, mas é pobre. Diz que deve até ao “Chico da venda”).⁷⁸ Um descreve as belezas físicas da sinhazinha.⁷⁹ Um fala sobre os homens que enganam as moças, que só querem pagodear.⁸⁰ Por aí se vê que o tema do amor é bem diversificado.

⁷⁴ “Minha doce iaiazinha”, em O Cantor de Modinhas Brasileiras, op. cit. Autoria não identificada, mas seus versos são muito próximos àqueles atribuídos a Caldas Barbosa, ver nota 71. A perspectiva é (ou pode ser) a do negro escravo falando à sinhazinha. Aliás, é bom lembrar que esses versos foram atribuídos a Caldas Barbosa, sem de fato sabermos sobre sua autoria. Conferir Carlos Sandroni, Feitiço decente. Op. cit., p. 45.

⁷⁵ “O pica-pau”, “O mulato”, “O casamento”, “Dizem que sou borboleta”, “A preta mina”, todos em Cantares Brasileiros, op. cit. Autoria não identificada, exceto “A preta mina”, atribuída à Xisto Bahia por Moraes Filho. Em O Cantor de Modinhas Brasileiras, op. cit., temos: “O pica-pau atrevido” e “Dizem que sou borboleta”, sem autoria identificada. E ainda, “Isto é bom”, do catálogo da Casa Edison, gravado pelo Bahiano, em 1902, e também registrada como do repertório de Xisto Bahia em Cantares brasileiros, op. cit.

⁷⁶ Em Cantares Brasileiros, op. cit.: “Mulatinha do caroço”, “Do Brasil a mulatinha”, ambas sem identificação de autoria e “As clarinhas e as moreninhas”, com música de Joaquim Antonio da Silva Calado. E em O Cantor de Modinhas Brasileiras, op. cit.: “Vou casar-me, dou-lhe parte”, “Teu corpinho brasileiro”, “Sinhazinha eu ando torto”, “Quando vejo da mulata”, “Mulatinha do caroço”, “Do Brasil a mulatinha” e “A mulatinha de cá”. Percebe-se que muitas letras se repetem, o que reforça o argumento de que havia uma grande circulação destas obras.

⁷⁷ “Iaiazinha você mesma”, em O Cantor de Modinhas Brasileiras, op. cit. Consta da “Parte III: lundus e fados”, de autoria não identificada. E “É tarde”, em Cantares Brasileiros, op. cit. Letra de A. C. Oliveira Fernandes e música de J. N. Monteiro.

⁷⁸ “Pau de laranjeira”, com indicação que é do repertório de Xisto Bahia, de autoria não identificada, em Cantares Brasileiros, op. cit.

⁷⁹ “O todo de sinhazinha”. Consta da “Parte III: lundus e fados” em O Cantor de Modinhas Brasileiras, op. cit. Autoria não identificada. Não podemos dizer ao certo, mas é provável que a perspectiva adotada aqui seja novamente a do negro escravo descrevendo a sinhazinha.

⁸⁰ “Estes mocinhos d’agora”, em Cantares Brasileiros, op. cit. Autoria não identificada.

A linguagem dúbia, a irreverência, as pilhérias são características do que se chamava de lundu nesse final de século XIX neste cancioneiro. E de certa forma, são compartilhadas entre os autores mencionados, à exceção de Catulo, como veremos. Para além da reprodução de um universo modinheiro donde se nota pouca diferenciação, do qual esses autores são também representantes (há inúmeros exemplos de modinhas “românticas” tanto de Laurindo como de Xisto, como de Dudu das Neves), Laurindo Rabelo se destaca pelos lundus que se apresentam como poesias de duplo sentido (por exemplo: A romã, O banqueiro).⁸¹ Xisto e Dudu se destacam pelos lundus que se apresentam como pilhérias e pela representação de um universo cultural dos negros.⁸²

O que podemos perceber é que se desenvolvia a popularização do campo cultural com a participação de artistas, poetas, músicos que expunham novos temas ou tipos de abordagem, significando também uma reconfiguração de linguagem, que passará a ser enfaticamente compreendida e denominada de lundu.

Mas mesmo dentro do que se denominava de lundu podemos encontrar diferenças. Laurindo Rabelo faz lundus jocosos, principalmente para um público intelectual, e utiliza sentido sexual implícito. Mas das suas 40 letras que pude encontrar nos cancioneiros consultados (incluindo-se as repetições que ocorreram), apenas 3 delas são denominadas de lundu ou puderam ser assim inferidas.⁸³ A grande maioria da sua produção, ao menos através dos cancioneiros acessados, é de modinhas no sentido romântico tradicional. Portanto, os lundus são exceções no repertório de Laurindo, apesar dele ser também reconhecido como autor de lundus. Não é por outra coisa, senão o caráter humorístico, que suas obras eram compreendidas como lundu.⁸⁴ O humor pode ser considerado o fato em comum que identifica os diferentes tipos de lundus. Xisto Bahia e Dudu das Neves

⁸¹ “A romã”, letra de Laurindo Rabelo e música de João Luiz de Almeida Cunha em Cantares Brasileiros, op. cit. “O banqueiro”, dos mesmos autores no mesmo cancioneiro. Porém, os lundus parecem ser exceção no seu repertório, apesar do sucesso que fizeram com eles.

⁸² A gravação de “Isto é bom”, para a Casa Edison (c.1902), interpretada por Dudu das Neves, é um exemplo. Ele faz referência à Xisto Bahia, dando a entender que o lundu era um grande sucesso deste último. Também aparece em Cantares Brasileiros, op. cit., sem autoria identificada. Os versos de “Isto é bom” são variados mas também se remetem ao amor e às mulatas. Volteremos a eles no capítulo seguinte.

⁸³ Considerando-se as seguintes publicações: Cantor de modinhas brasileiras, op. cit. (10 poemas), Cantares brasileiros, op. cit., (17 poemas), Trovador brasileiro, op. cit., (4 poemas) e A cantora brasileira. Op. cit., (9 poemas).

⁸⁴ Este tipo de identificação do lundu com textos humorísticos é notado entre os principais estudiosos: ver Oneyda Alvarenga, op. cit., José Ramos Tinhorão, op. cit.

representam outros tipos de informações ao apresentarem suas canções definidas em fins do século XIX como lundus. Chegaremos a isto no capítulo seguinte.

Havia quem não estava satisfeito com este movimento de popularização. Como um artista exemplar da preocupação pelos caminhos da expressão lítero-musical nacional, estava Catulo da Paixão Cearense. Para ele, a modinha representava a expressão maior da alma do povo brasileiro, e este movimento que descrevemos acima era uma desvirtuação. Ele se dedicava a compor letras, inspirado nas músicas de seus companheiros, e há uma lista extensa deles, muitos denominados posteriormente de chorões.⁸⁵ Atribuindo à modinha uma origem nobre e européia, a exemplo de seus antecessores literatos preocupados com nossas origens sociais, sua intenção maior era popularizar sem “desvirtuar”. Muito vaidoso de sua contribuição para a popularização da modinha, refere-se a tê-la levado a outros ambientes que não o salão. No salão, ela era interpretada ao piano. Seu papel foi tê-la levado às ruas, com a ajuda do violão, onde teria obtido alcance verdadeiramente popular, conforme sua observação.⁸⁶ E procurando a seu modo definir a música “verdadeiramente” nacional e popular, seguindo os procedimentos de seus pares mais “nobres” Joaquim Norberto e Moraes Filho, torna-se o representante principal da música do sertão, idealizando o caboclo como o representante da verdadeira tradição brasileira. Mas este será assunto para nosso último capítulo. Por enquanto convido o leitor a passear pela malha cultural da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro para averiguarmos mais de perto, tanto quanto isso seja possível, as experiências de músicos com diversa origem social e seus circuitos de atividade, suas formas de se afirmarem como sujeitos sociais, tema do próximo capítulo.

⁸⁵ Anacleto de Medeiros, saxofonista e regente, Irineu de Almeida, oficleidista muito elogiado por Catulo, Quincas Laranjeira, violonista, Luís de Souza, pistonista, Cadete, cantor, dentre muitos outros. Conferir Enciclopédia de Música Brasileira, op. cit.

⁸⁶ Ver prefácio em Catulo da Paixão Cearense, Modinhas, op. cit.. Seleção organizada, revista, prefaciada e anotada por Guimarães Martins de acordo e com uma introdução do autor, e uma apreciação de Carlos Maul. Guimarães Martins, como organizador desta obra, afirma que as composições de Catulo neste volume vão de 1880 a 1910, correspondendo à primeira fase do autor.

Capítulo 2

O Rio de Janeiro musical

Os músicos vieram todos!
Não perde a cidade os seus foros de musical – o Rio,
onde tudo é música, desde a poética música dos beijos à
decisiva música de pancadaria.¹

Fred Figner e a Casa Edison

Era 1902. Havia dois anos de existência da Casa Edison, uma loja importadora de novidades estabelecida à rua do Ouvidor, 107. Seu catálogo informava a venda de diversos produtos.² Na “Seção de máquinas de escrever”: graduadores de punho “indispensáveis” à toilette do “gentleman”; uma “pasta maravilhosa” que prometia acabar com manchas de todo tipo sobre tecidos os mais variados; um “tirador de penas” automático que se destinava a evitar a sujeira quando da troca da pena para a escrita; telefone doméstico; balanço para jardins; palmilhas “eletróticas” do “Dr. Scott”, especialmente fabricadas para esta Casa, e “escovas” e “cintas” que prometiam, no melhor estilo do reclame, dar cabelos aos calvos e curar moléstias do sistema nervoso; “caixas de tipos de borracha” para a formação de carimbos, impressão de cartões comerciais e de visita, marcação de preços, etc; um “pegador” ou “esticador de calças” para conservá-las sem rugas evitando as “joelheiras”, ou para esticar os vestidos das senhoras, dispensando os “velhos cabides”; cinematógrafos – “fotografias animadas para exibição em família” –, mimeógrafos; molhador de selos e envelopes, aconselhado pela “Liga contra a Tuberculose” pela ausência de contato dos selos com a boca – “asseio, higiene, solidez e presteza” –, o preço deste? 1\$000 (um mil

¹ João do Rio. *A Alma encantadora das ruas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

² *Catálogo de 1902*. Casa Edison, Rua do Ouvidor, 107, Rio de Janeiro. Em Humberto Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*, Rio de Janeiro: Sarapu, 2002. Cd-Rom de documentos. Este Cd-Rom reúne uma grande variedade de documentos relativos aos empreendimentos comerciais de Frederico Figner, o proprietário da Casa Edison, dentre eles: cartas do sr. M. Prescott, gerente da International Zonophone Company, e desde 1903, dono da fábrica Odeon, em Berlim, que reproduzia os discos/chapas para Figner até 1912, quando uma fábrica se instalaria no Rio de Janeiro. Há também entre os documentos, contratos, livros de registro de gravações (incompletos e a partir de 1911), catálogos, registros de direitos autorais, cartazes e fotos, registros de patentes, selos, letras de música e listagens de endereços dos artistas.

réis), o preço de vários livrinhos do editor Quaresma. Por outro lado, uma “lâmpada maravilhosa” premiada na exposição de Búfalo, que o catálogo sugeria para substituir os “tão conhecidos e incômodos vasos de luz” nas farmácias, custava 100\$000 (cem mil réis).

Ainda havia mais novidades: no campo do entretenimento, uma espécie de quebra-cabeça, os dados infernais, asseguravam divertimento “original” e “seguro”; um pouco mais baratos eram os cartões mágicos: por \$500 (quinhentos réis) o freguês levava 9 cartões para adivinhar a idade de uma senhora, ou o número de uma residência, ou o pensamento de um amigo. Não muito mais caros eram os monogramas e letras iniciais, “letras de fantasia” em “elegantes caixinhas”. Canetas tinteiro também eram anunciadas, com e sem penas de ouro, entre 5\$000 (cinco mil réis) e 30\$000 (trinta mil réis). Cola “contact” para colar “qualquer objeto”, um equivalente às colas de hoje em dia de tipo “super”. Logo abaixo das colas, e antes das “carabinas de ar comprimido”, estavam os “bandolins” de 70\$000 (setenta mil réis) a 120\$000 (cento e vinte mil réis) – “bonito instrumento importado da América do Norte”, imitações “perfeitas” dos “antigos modelos italianos” indicados a “todos os que queiram possuir um bom, bonito instrumento garantido” (sic). E havia também artigos de luz incandescente (véus, aparelhos, chaminés, globos) “a preços sem competência” e “caixas para choques elétricos”, material completo, a 35\$000 (trinta e cinco mil réis).



Fonte: Catálogo da Casa Edison de 1902, em Cd-Rom de documentos, p. 27. A Casa Edison e seu tempo, op. cit.

Para as crianças havia lápis de cor e tintas de aquarela, considerado “o melhor brinquedo instrutivo”. Estamos à página 35, e desta até a de número 42 há uma “Seção de material fotográfico” com grande diversidade de acessórios e equipamentos que chegavam a custar 400\$000 (quatrocentos mil réis). Neste começo de século XX, a fotografia, “a arte de obter as imagens dos objetos pela ação da luz e de as fixar com o auxílio de agentes químicos” despertava o interesse do cidadão carioca numa metrópole que possibilitava o contato com as mais recentes novidades tecnológicas mundiais. E a Casa Edison estava atenta a esta demanda.



Fonte: Catálogo da Casa Edison de 1902, em Cd-Rom de documentos, p. 1. A Casa Edison e seu tempo, op. cit.

Porém a grande novidade em destaque no catálogo da Casa Edison eram, sem dúvida, os fonógrafos e gramofones. Afinal, o senhor Fred Figner, o proprietário da Casa – além desta, havia duas filiais, uma em Santos e outra em São Paulo –, era definido na página de rosto do catálogo, com direito a foto, como “importador de fonógrafos, gramofones e novidades americanas”. Da página inicial até a de número 16 há uma “Sessão de máquinas falantes”, onde são expostos vários modelos de fonógrafos, grafofones, gramofones e zonofones, de diferentes tamanhos, para a exibição em público ou não, que utilizavam cilindros metálicos, ou de cera, ou de borracha mais dura, e outros que utilizavam chapas ao invés de cilindros – observando-se o sentido progressivo de evolução tecnológica – e uma infinidade de acessórios. O mais caro deles, o fonógrafo “Concerto”, custava 700\$000 (setecentos mil réis), utilizava cilindros de 11 centímetros, funcionava por meio de cordas duplas que davam para a exibição de 6 a 8 fonogramas de uma vez, era filetado a ouro e esmalte, apresentado como o ápice da evolução dos fonógrafos de Thomas Edison; e o mais barato deles, um modelo que utilizava cilindros de cera, conhecido por lirofone, colocado sobre uma caixa ou tábua envernizada, mais simples e menor portanto,

“de preço ao alcance de qualquer bolsa”, custava entre 29\$000 e 25\$000 (vinte e nove e vinte e cinco mil réis). A julgar pelo salário de um professor do quadro do funcionalismo municipal do Rio de Janeiro, em 1897, que era de 333\$000 (trezentos e trinta e três mil réis), o lirofone parecia ser acessível. Um amanuense ganhava em torno de 300\$000 (trezentos mil réis) e um servente, em torno de 75\$000.³ Se observarmos as estratégias de venda de Figner, veremos que essas quantias podiam parecer mais acessíveis ainda.

Nota-se uma grande variedade de tipos e modelos de máquinas de gravar e reproduzir os sons, que dão uma dimensão da rapidez das novidades lançadas pela indústria norte-americana e a acuidade de Fred Figner em estar atualizado, pronto a atender seus diferentes fregueses da melhor forma possível; os fregueses, a julgar pelo sucesso obtido mais adiante pelo empresário, estavam bem interessados nessas novidades.

Figner desenvolveu várias estratégias de propaganda para seus produtos. Num texto inicial deste catálogo de 1902 ele discorre sobre “A Fonografia”, apresentando-a como uma “ciência magnífica”, e em páginas seguintes, apresenta Thomas A. Edison como o “descobridor” do fonógrafo, aparelho em constante aperfeiçoamento – eis o destaque. Como se não bastasse o catálogo para divulgar as novidades tecnológicas, Figner investia também num periódico de distribuição gratuita chamado O eco fonográfico, que se auto-intitulava “o único jornal explicativo da arte fonográfica”, divulgado na página final do catálogo da loja. Outra estratégia eficaz de divulgação das máquinas falantes estava no “Clube dos grafofones”, uma espécie de consórcio no qual os fregueses pagavam pequenas prestações e eram sorteados aos poucos para levarem a máquina para casa. Cada clube era formado por 100 sócios e cada um pagava 5 mil réis por semana e concorria a um prêmio semanal, um “grafofone Columbia e acessórios”. “Só com o recebimento dos cupons de 27 clubes, Figner girava em torno de 50 contos de réis por mês, fora o que recebia dos fonógrafos vendidos aos sócios antes do término do pagamento. Para a época, era uma verdadeira fortuna mensal e sem afetar o movimento da firma”.⁴

Antes porém de estabelecer sua loja na rua do Ouvidor, um local privilegiado para o comércio no centro da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, Figner andou bastante

³ Conferir Quadro XIII: Salários do funcionalismo municipal do Rio de Janeiro-DF entre 1890 e 1910. Sylvia F. Damazio. Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.

⁴ Humberto Franceschi, A Casa Edison e seu tempo, Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002, p. 46.

pelo Brasil afora. Veio dos Estados Unidos sem planejamento do que iria fazer.⁵ Influenciado por seu cunhado, que lhe mostrou pela primeira vez as máquinas falantes, os dois se entusiasmaram em divulgá-las nos países latinos.

“Não cogitei onde era o Pará, não tive a idéia de procurar um mapa para saber o tamanho do Brasil, se era no Atlântico ou no Pacífico, qual era a capital do país. Só sabia que queria ir ao Brasil”.⁶

Em agosto de 1891, ele desembarcou em Belém do Pará e trouxe na bagagem fonógrafos da Pacific Phonograph Company, com acessórios para um ano. Data de 17 de dezembro de 1892 o registro da primeira gravação de Figner.⁷ Em 1892, ele chegou ao Rio de Janeiro. Decorre daí um período em que ele se ausentou da capital federal por causa do temor da febre amarela, e viajou por outras cidades como São Paulo, Campinas, Ribeirão Preto, Piracicaba e depois Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande. Daí para Montevideu e Buenos Aires. Em 1893, no Jornal do Brasil, ainda podemos observar:

“A convite do sr. **Frederico Figner**, fizemos ontem uma audição do novo aparelho fonográfico em exposição na Companhia Brasileira de Eletricidade, à Rua do Ouvidor. Asseguramos a nossos leitores que o aparelho é muito perfeito e digno de ser apreciado, pela nitidez com que reproduz a voz dos fonografados e pela variedade de audições que nos apresenta”.⁸

Com os aparelhos à mão, Figner percorreu o país divulgando as máquinas falantes, reproduzindo e gravando sons. Retornou ao Rio de Janeiro em 1896 e se dedicou a divulgar várias novidades tecnológicas: para além dos fonógrafos, ele trabalhou com o kinetoscópio, uma espécie de cinema de armário onde uma pessoa por vez podia assistir cenas curtas, e

⁵ Fred Figner iniciou sua vida comercial nos Estados Unidos, mas era de origem tcheca, nascido em 1866 na Boêmia e falecido aproximadamente em 1946 no Rio de Janeiro. As informações sobre ele e a Casa Edison aqui reunidas provêm dos documentos reunidos e publicados por Humerto Franceschi em A Casa Edison e seu tempo, Rio de Janeiro: Sarapuí, 2000, e das informações do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, em http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_B&nome=Fred+Figner

⁶ Fred Figner. Manuscrito autobiográfico de 1946. Apud A Casa Edison e seu tempo, Rio de Janeiro: Sarapuí, 2000, p. 17.

⁷ Gazeta Americana de Porto Alegre, 17 de dezembro de 1892. Conforme informação em Humberto Franceschi, A Casa Edison e seu tempo, Rio de Janeiro: Sarapuí, 2000, p. 17.

⁸ Jornal do Brasil, 11 de agosto de 1893. Agradeço a gentileza de Leonardo A. de M. Pereira pela indicação.

mesclando o kinetoscópio ao fonógrafo, criou o kinetofone, uma espécie de “cinema falado”, lembrando-se o fato de que eram apenas cenas curtas acompanhadas de som. Registra-se através de Figner também um grande sucesso no mundo do entretenimento da capital federal: a Inana, uma espécie de número de mágica feito com espelhos, onde a platéia tinha a impressão de que a ilusionista, chamada Inana, flutuava.⁹ E com o dinheiro que conseguiu destas atividades, em 1897, Figner finalmente abre uma loja de importação de produtos. O primeiro catálogo de Figner no Brasil, de 1900, revela que sua loja ficava num sobrado da rua Uruguaiana, número 24. Dali dois anos aparecia enfim, na rua do Ouvidor, a Casa Edison, nome dado em homenagem ao inventor do fonógrafo, Thomas A. Edison, embora a loja não se restringisse aos fonógrafos e comercializasse variados tipos de produtos, de pastas para dar cabelos aos calvos até máquinas e acessórios fotográficos.

É inegável o fascínio que Figner tinha pelas novidades tecnológicas em geral e pelos fonógrafos de Edison em específico, para além da percepção aguda de suas possibilidades como negócio. E isto era compartilhado pela crescente sociedade de consumo que se desenvolvia no Rio de Janeiro em princípios de século XX. Em tempos de deslumbramentos com a prática científica, as máquinas falantes eram o impossível concretizado, um passo adiante ao futuro, o desenvolvimento da civilização humana, e a América representava para Figner o ápice da ilustração:

“Por todo este planeta que habitamos e principalmente na sua parte mais ilustrada, a América, a fonografia tem atingido a culminância do saber”.¹⁰

Os argumentos de Figner como comerciante, valorizando ao máximo seus produtos importados da América, revela traços de exaltação à ciência e ao trabalho.

⁹ Informações do Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira, verbete Fred Figner, em http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_B&nome=Fred+Figner. O sucesso da Inana pode ser medido também pelo fato de que a expressão “começar a inana” virou sinônimo de estorvo, aborrecimento, incômodo, registrado pelo dicionário Houaiss, indicando que o espetáculo causava um tremendo burburinho em função de seu sucesso. Em 05/02/1898, no teatro Recreio, a revista “O Jagunço”, de Artur Azevedo e Paulino Sacramento, fazia referência à Inana e ao aparelho que criava o ilusionismo. Em 17/01/1901 também estreava, no teatro de revista, a “Inana”, com texto de Moreira Sampaio e música do maestro Costa Júnior. Estas duas últimas informações podem ser encontradas em Humberto Franceschi, A Casa Edison..., op. cit.

¹⁰ Catálogo de 1902, Casa Edison, página 1, em Humberto Franceschi, A Casa Edison e seu tempo, Rio de Janeiro: Sarapuí, 2000, Cd-Rom de documentos.

“A soberania de Thomas A. Edison, cientificamente exprime à humanidade que, todo homem deve ser laborioso e pelo trabalho deve também conquistar um nome para que possa obter um recanto no vasto e progressivo seio da ciência, e compenetrado disso, penso que, todo espírito que procura pela ciência iluminar-se não progride só entre os sábios, vai mais além – eleva-se a Deus.

Sei e estou convencido que meu espírito é paupérrimo de dotes intelectuais, porém mesmo assim procuro pelo que minha consciência dita, iluminar-me aos lampejos da luz cristalina e fulgurante dos astros de primeira grandeza, como Thomas A. Edison porque sei compreender e dar valor ao divinal e dedicado saber, como merece”.¹¹

Mesmo se reconhecendo distante do *modus operandi* de um cientista, Figner acreditava poder contribuir para o saber científico dando valor às descobertas, e é o que cria fazer através de seu trabalho de comerciante. Se a princípio ele não sabia muito bem nem onde era o Brasil, depois de alguns anos viajando pelo país e trabalhando com as máquinas falantes, ele aprendeu como estabelecer seu negócio no país, a partir de uma cidade que, em período de pós-abolição e recente criação da república, fornecia a cada dia, mais público consumidor e de poder aquisitivo.

Além de divulgar as máquinas falantes, primeiro através de viagens pelo Brasil, depois se estabelecendo na cidade do Rio de Janeiro, importando os equipamentos, fazendo demonstrações e divulgando catálogos, periódicos e formando clubes de gramofones, Figner, chamando a atenção do senhor F. M. Prescott, estabeleceu contrato comercial com a International Zonophone Company, através deste diretor-gerente da filial em Berlim, que lhe propusera 1/3 da patente (o que o sr. Prescott argumentava ser suficiente para Figner ter o controle absoluto deste produto no Brasil) para divulgar os discos de face dupla de gravação,¹² que se apresentavam com o dobro de vantagens frente aos discos com face única, pois tinham o mesmo preço de custo. Desta forma, o senhor Prescott propunha o controle de um braço da International Zonophone Company a Fred Figner, através da exclusividade de comercialização de seu produto.

¹¹ Catálogo de 1902, página 1.

¹² Invenção do senhor Petit, sob o poder de F. M. Prescott.

“My New York house who controls the Zonophones for America and all the world excepting Europe would agree to refer to you all Brazilian orders and we who control the Zonophones for Europe, would agree not to send any machines to Brazil, only to yourself”.¹³

Essa companhia enviou para a Casa Edison o técnico Hagen que ficou encarregado de realizar as gravações.¹⁴ Depois de gravados no Brasil, os registros seguiam para a Alemanha a fim de serem duplicados e retornados ao país para a comercialização, já com o selo Odeon estampado nas chapas. A Casa Edison produziu em torno de três mil gravações até 1903, o que colocava o país em terceiro lugar no ranking mundial de produção fonográfica. As atividades de Figner seriam incrementadas com a instalação de uma fábrica no Rio de Janeiro, em acordo do empresário com a International Talking Machine, em 1912. A partir de 1913, a fábrica passou a produzir 1,5 milhão de discos por ano.

A primeira firma aberta por Figner na Junta Comercial do Rio de Janeiro foi em 5 de outubro de 1899, tinha como sócio o inglês Bernard Wilson Shaw, com capital inicial de 5:000\$000 (cinco contos de réis). Alguns meses depois, em março de 1900, Shaw desistiu e recebeu por direito 4:645\$200 de lucro líquido registrados. Figner assumiu o passivo social e continuou o negócio.¹⁵ Em pouco mais de dez anos ele aumentaria consideravelmente seu capital e tinha filiais em vários pontos do país: “Por despacho da Junta Comercial de 27 de abril de 1914, se declara [?], que a presente firma elevou o seu capital à 500:000\$000, e [?] que a sua casa matriz é à rua Sete de Setembro, n. 90 e filiais às ruas, Ouvidor, 135, Carioca, 54, Marechal Floriano, 66, rua S. Bento, 7, S. Paulo; rua Sto. Antonio 26, Belém do Pará; rua Conselheiro Dantas 46, Bahia.”¹⁶

¹³ Cartas Zonophone, F. M. Prescott, para Fred Figner, 13/09/1901, em Cd-Rom de documentos de A Casa Edison e seu tempo. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2000, p. 8.

¹⁴ Sobre a participação de Mr. Hagen nas gravações ver Casa Edison e seu tempo, CD-Rom de documentos, pag. 10.

¹⁵ Livros 373 e 379. Registros 48.256 e 48.838, respectivamente. Fundo Junta Comercial, Arquivo Nacional. Apud Fernando Mencarelli. A voz e a partitura. Teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Doutorado em História, Unicamp, 2003.

¹⁶ Conforme manuscrito em Humberto Franceschi. A Casa Edison e seu tempo. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cd-Rom de documentos, Correspondências Variadas, p. 47.

Figner, os artistas e a circulação das canções

Figner também contou com o trabalho de artistas ligados ao mundo do entretenimento da então capital federal para a gravação de cilindros e chapas nacionais para a comercialização desses fonogramas. A listagem de músicas disponíveis na Casa Edison começa com o seguinte título:

“Grande e escolhido repertório de fonogramas nacionais e estrangeiros.

O maior depósito e o mais bem montado laboratório deste gênero no Brasil”.¹⁷

Se Figner não foi o único a trazer as máquinas falantes para o Brasil, pois Pascoal Segreto, grande empresário do ramo do entretenimento parece que também importara alguns fonógrafos,¹⁸ certamente ele foi o pioneiro nas gravações dos artistas nacionais, através, como dito acima, do técnico Hagen. A começar na página 48 do catálogo - depois de anunciadas as óperas em italiano, solos e duetos, operetas, romanzas e cançonetas napolitanas, cantos espanhóis, trechos executados pelas mais famosas bandas e orquestras estrangeiras, e também, curiosas gargalhadas inglesas -, tem início a relação dos fonogramas nacionais. Era uma lista de 58 (cinquenta e oito) canções interpretadas por este cantor:

¹⁷ Início na página 43 do catálogo de 1902 e segue até a página de nº 48. Ver em Casa Edison e seu tempo, CD-Rom de documentos.

¹⁸ Conferir em Brasil Gerson, História das ruas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 2000, p. 50. Paschoal Segreto, italiano e radicado nesta cidade, um influente homem no ramo de diversões, proprietário de diversas casas de diversão não só no Rio de Janeiro como em outros locais do país. Ver tese de Ermínia Silva, As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Tese de doutorado. Unicamp. Campinas, 2003. E também William de Souza Nunes Martins, Paschoal Segreto: "Ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883 - 1920). Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2004, p. 90. Outros estabelecimentos que importavam e exibiam as máquinas falantes são: Casa Faulhaber, na rua da Constituição, n. 36, a Casa Standard, na rua do Ouvidor, 95; A Rabeca de Ouro; A Euterpe; Ao Cavaquinho de Ouro; e a firma Guinle & Cia., que vendia os gramofones da Victor Talking Machine Co. Conferir Carlos Wehrs. Meio século de vida musical no Rio de Janeiro (1889-1939). Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990, p. 38.



Fonte: Catálogo da Casa Edison de 1902, em Cd-Rom de documentos, p. 41. A Casa Edison e seu tempo, op. cit.

As poucas informações que conseguimos sobre Cadete,¹⁹ então um dos primeiros cantores contratados²⁰ pelo empresário Figner para gravar canções para serem reproduzidas nas máquinas falantes, nos indicam que seu nome era Manuel Evêncio da Costa Moreira, nascido em Tibagi, Paraná, em 3 de maio de 1874 e falecido no mesmo local em 25 de julho de 1960. Por volta de seus treze anos ele mudou-se para o Rio de Janeiro (em 1887) para matricular-se na Escola Militar, daí o seu apelido de Cadete. Entretanto a disciplina militar não era compatível com a boemia, a qual se dedicava com afinco. Chegou a ser preso mais de uma vez por indisciplina. Aproximava-se cada vez mais do “povo da lira”. No seu círculo de amizades, a Enciclopédia de Música Brasileira nos informa, estava Sátiro Bilhar,²¹ que o teria apresentado a Catulo da Paixão Cearense, em 1896, e através de Catulo, Cadete teria se integrado à roda dos denominados chorões da época: Anacleto de

¹⁹ Enciclopédia de Música Brasileira, op. cit., Alexandre Gonçalves Pinto, em O Choro. Reminiscências dos chorões antigos, s/ editora, 1936. Catulo da Paixão Cearense, Modinhas, op. cit. Alexandre Pinto foi funcionário público e músico que participava das festas e reuniões que descreveu em seu livro de memórias, lançado na década de 1930, e relativo à vida musical do Rio de Janeiro desde os anos de 1870.

²⁰ Embora diga “contratado”, não encontrei nenhuma referência de contrato entre os artistas e Figner. Nos documentos reunidos no Cd-Rom, há apenas cessão de direitos autorais, em que os artistas vendem suas canções para serem registradas por Fred Figner. Catulo Cearense aparece com predominância na cessão de direitos com relação a Eduardo das Neves, por exemplo, considerados dois dos autores mais famosos nas gravações da Casa Edison.

²¹ “O velho Bilhar”, violonista elogiadíssimo por Alexandre Gonçalves Pinto, em O Choro. Op. cit., 1936.

Medeiros, Irineu de Almeida, Mário Pinheiro, Neco, Pedro de Alcântara, Juca Kalut, Eduardo das Neves, Quincas Laranjeira, Cantalice, Luiz de Souza e outros. A amizade entre Cadete e Catulo pode ser também medida pelo fato de que Catulo era padrinho de Aldo Moreira, filho do cantor.²² Seu nome aparece também grafado como “K.D.T.” em outros documentos da Casa Edison, como listas de gravações, por exemplo.

A presença de Cadete nessa época de princípio de gravações pelo método mecânico através das máquinas falantes (que também gravavam) é bem documentada neste catálogo da Casa Edison. Além destas canções solo, Cadete aparece ao lado de Bahiano em pelo menos 6 fonogramas.

Bahiano é outro cantor que faz parte do grupo inicial de artistas da Casa Edison. Antes dos duetos de Cadete e Bahiano, o catálogo apresenta suas canções solo:



Fonte: Catálogo da Casa Edison de 1902, em Cd-Rom de documentos, p. 42. A Casa Edison e seu tempo, op. cit.

Com seu nome em destaque. Seguem os títulos de cerca de 80 canções interpretadas por Bahiano. Este era o apelido de Manuel Pedro dos Santos, nascido em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 5 de dezembro de 1870 e falecido no Rio de Janeiro em 15 de julho de 1944. Um cantor de grande sucesso, como atestam a quantidade de gravações que ele realizou para a Casa Edison, a importância de ter o registro de chapas de gramofone de

²² Há um registro de dedicatória da canção “Ao luar”, música de “Torna a surriente” de E. de Curtis, arranjo e adaptação de Catulo: “Ao meu afilhado Aldo Moreira”. Em Catulo da Paixão Cearense, Modinhas, op. cit.

número 1 desta casa, e o adjetivo “popular” utilizado para apresentá-lo ao público. Em uma compilação de canções pelos idos de 1917, a apresentação do editor assim se faz a respeito dele:

“...que canta nos saraus, nos café-concertos, em toda a parte, enfim”.²³

Ainda nesta edição, Fagundes Baeta, o coordenador, um admirador de Bahiano, intitulando-se o “mais humilde dos vossos respeitadores”, distingue Bahiano como um “homem trabalhador” e “responsável pai de família”.²⁴ A julgar pelo fato de que Bahiano era negro (note-se que no catálogo de Figner ele aparece relativamente embranquecido, veja foto abaixo), e cantar um repertório que se encontrava facilmente nos dedos e gogós do que se considerava a “gentalha” de então, a carga de preconceitos a que estava submetido era grande e fazia com que fossem “necessárias” tais apresentações por parte dos empresários, referindo-se a sua família e índole, ou usando adjetivos como “popular”, “popularíssimo” e “brasileiro” que tentavam convencer o potencial público consumidor que ele tinha valor, “apesar” de sua origem (negra) ou “apelo” popular, que ele representava efetivamente algo de nacional e, portanto, de relevância, – creio que esta era a estratégia. Ou ainda, a julgar pelo que representava a Bahia à época (lembremos das concepções de Moraes Filho que acompanhamos no capítulo um), a escolha de seu apelido “Bahiano” também pode indicar a busca de uma popularidade “autêntica”, e portanto, legítima.

²³ Canções de Colombina. Canções e cançonetas populares. Coordenadas por Fagundes Baeta. Rio de Janeiro: Imprensa Pacheco – Rua Camerino, 168, 1917.

²⁴ Ver prefácio de Canções de Colombina. Canções e cançonetas populares. Op. cit.



Fonte: <http://www.geocities.com/aociadobrasileiro/Biografia/BiografiaBaiano.htm>

O cronista Animal, codinome de Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro de memórias,²⁵ dedica um “verbete” a Bahiano. Diz tê-lo conhecido na casa de seu amigo Corte Real, na Estação de Ramos, em uma festa de aniversário: Bahiano desembainhara um “lindo” e “custoso” violão e foi logo tocando “difícultosas” “polcas” em que ele próprio, o cronista, com seu violão no acompanhamento, se viu bambo, relata.

²⁵ Alexandre Gonçalves Pinto, *O Choro. Op. cit.*, p. 168.

Eduardo das Neves: crioulo, palhaço, cantor e compositor

Outro cantor entre os primeiros contratados por Figner, e que também tem muitos duetos registrados com Bahiano – e também lembrado e elogiado pelo cronista Animal -, foi Eduardo das Neves. Conhecido como Dudu das Neves, Palhaço Negro, Crioulo Dudu ou Nego Dudu, foi empregado da Estrada de Ferro Central e no Corpo de Bombeiros e iniciou sua carreira artística em circo, como palhaço e cantor.²⁶

“Eduardo das Neves.

O herói acima morreu deixando saudades nos corações dos cariocas, foi um bom tocador de violão, sabendo com bom gosto e arte, fazer os sentimentos na alma dos que ouviam cantar nos circos, nos palcos as mais ternas e boas modinhas, belo lundus de fazer hilaridades pois as vezes era bem apimentados”.(sic)²⁷

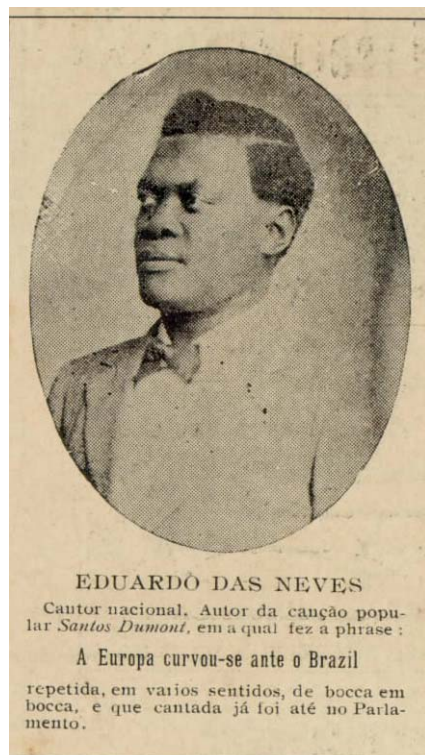
No catálogo de 1902 da Casa Edison, encontra-se apenas uma referência a Eduardo das Neves, um fonograma ainda em cilindro de número 492 e título: “A gargalhada”. Embora não tenhamos acesso a este registro em cilindro, há um outro registro, armazenado no acervo do Instituto Moreira Salles, de título “Gargalhada (Pega na chaleira)”, que embora seja auditivamente identificado simplesmente como “Pega na Chaleira”, uma cançoneta, apresenta algumas boas gargalhadas de Dudu:

Tudo pega na chaleira, Ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah
O homem mais potente, Ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah
Pega também o soldado, Ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah
Na chaleira do tenente, Ah-ah-ah-ah-ah-ah-ah...
Ah-ah-ah-ah-ah...²⁸

²⁶ http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Eduardo+das+Neves e *Enciclopédia de Música Brasileira, op. cit.* Mais recentemente, a atuação de Dudu das Neves têm sido estudada por Martha Abreu. Conferir: “Eduardo das Neves (1874-1919): histórias de um crioulo malandro”. Em Denise Pini Rosalem Fonseca (Org.). *Resistência e Inclusão: história, cultura, educação e cidadania afro-descendentes*. Rio de Janeiro, PUC –RJ – Consulado Geral dos Estados Unidos, 2003, v. 1, p. 73-89.

²⁷ Alexandre Gonçalves Pinto, *O Choro. Op. cit.*, p. 267. As palavras de Alexandre Pinto, nos anos de 1930, demonstram o quanto a visão estigmatizada “modinhas (“ternas” e “boas”) x lundus (“hilários”) chegaram ao senso comum, demonstrando a força destes argumentos.

²⁸ Nas primeiras gravações da Casa Edison era muito comum haver um anunciador que dizia o título, o intérprete e algumas vezes, o compositor e o gênero do fonograma em questão. Neste em específico, ouve-se: “Pega na Chaleira - Cançoneta por Eduardo das Neves para a Casa Edison, Rio de Janeiro”. Gravação que recebeu o número 108.077 do selo Odeon, a fonte disponibilizada pelo IMS (todas as gravações usadas neste capítulo são do selo Odeon, salvo quando houver outra referência). No acervo, as datas de gravação e lançamento de “Pega na chaleira” são indefinidas e indicadas entre 1907 e 1912.



Fonte: A Casa Edison e seu tempo, Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cd-Rom de documentos, p. 56, pasta “Cartazes e fotos”.

Dudu tinha uma forma de conceber o seu papel como artista que pode ser revelado em alguma medida numa declaração sua, ao prefaciar uma coletânea de canções editada pela Livraria Quaresma:

“O muito merecimento que têm [as minhas obras] (e é por isso que tanto sucesso causam) é que eu as faço segundo a oportunidade, à proporção que os fatos vão ocorrendo, enquanto a cousa é nova e está no domínio público. É o que se chama ‘bater o malho enquanto o ferro está quente...’.”²⁹

O registro do “Pega na chaleira” parece demonstrar que Eduardo das Neves aproveitou-se realmente da ocasião. “Pegar na chaleira” tornou-se uma expressão muito popular no Rio de Janeiro do início de século XX para designar o ato de adular, bajular, ou,

²⁹ Ver “Declaração” em Trovador da Malandragem, Rio de Janeiro: Livraria Quaresma Editora, 1926, s/ nº edição, p. 4. Esta obra de 1926 trata-se de uma reedição. Pelo menos em 1905 este cancioneiro já circulava, como aparece na propaganda da contracapa de Mistérios do violão, op. cit., referido em tabela no capítulo anterior.

o mais próximo da expressão que conhecemos hoje em dia, “puxar o saco”. Eduardo das Neves não era o único a aproveitar-se da oportunidade para suas canções. “No bico da Chaleira” foi uma composição carnavalesca de muito sucesso, composta pelo maestro Costa Júnior, que usava também o pseudônimo de Juca Storoni. Podemos ouvi-la pela gravação (instrumental) da Banda da Casa Edison.³⁰ Os versos cantados sobre a melodia do maestro eram:

“Iaiá me deixe subir esta ladeira
Eu sou do grupo do pega na chaleira
Quem vem de lá
Bela iaiá
Ó abre alas
Que eu quero passar
Sou democrata
Águia de prata
Vem cá mulata
Que me faz chorar”.³¹

³⁰ Gravação que recebeu o número 108.086, portanto, pouco posterior a de Dudu das Neves (nº 108.077). No site do IMS, as datas prováveis de gravação e lançamento são indefinidas e indicadas entre 1907 e 1912, mas é plausível que esta canção tenha sido gravada e lançada por volta de 1909. Neste ano, temos a campanha civilista, de Ruy Barbosa. No entanto, a presidência foi vencida pelo marechal Hermes da Fonseca. O responsável pelo sucesso do marechal, levantando-se contra a predominância paulista na política nacional, foi o senador Pinheiro Machado, gaúcho, e considerado uma eminência parda no momento. Este era o homem da chaleira, visto que andava por todo lado com uma cuia de chimarrão, e conseqüentemente com uma chaleira pra esquentar a água. Aos seus aduladores de plantão, interessados em servi-lo a qualquer momento, davam-se os nomes de “chaleira”, “pega na chaleira” e etc. Há indicação de que a canção foi sucesso carnavalesco em 1909, por Edigar de Alencar em O carnaval carioca através da música, Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1985, 5ª edição corrigida, ampliada e atual, pp. 102-103. De fato, a expressão popularizou-se: pesquisando em periódicos em torno do carnaval de 1909, pude encontrar referências variadas à expressão “pegar na chaleira” e suas variações: um sujeito pertencente ao Grupo do Tipógrafos Chorões cujo apelido era “chora na chaleira”, Correio da Manhã, 19/02/1909, pág. 3. Ainda no Correio da Manhã, de 23/02/1909, dentro da coluna “Crônica de Momo” e no sub-item “Subúrbios”, apresenta-se o Clube dos “Pega na Chaleira”, um novato das folias suburbanas. Na revista ilustrada Fon-Fon, nº 27, de julho de 1909, posterior ao carnaval portanto, aparece, em tom de piada, a foto de uma chaleira içada no mastro do Clube de Regatas de Icarai, pelos rapazes desta sociedade náutica, “em homenagem ao Dr. Nilo Peçanha, logo que ele assumiu a presidência da República”. O detalhe em destaque na legenda vai para o fato de que a casa que aparecia ao fundo era a própria do presidente, “que não pôde reprimir um sorriso ao ver tão altamente colocado o tão modesto utensílio caseiro”. O Jornal do Brasil de sábado de carnaval, 20/02/1909, deu também uma nota sobre o Clube dos subúrbios “Pega na Chaleira”. Sobre a explicação da origem da expressão popular “pegar na chaleira”, ver além de Edigar de Alencar, op. cit., o depoimento de Almirante em programa de rádio, de 1946, citado logo abaixo. Sobre o maestro João José da Costa Júnior (Juca Storoni), autor de “No bico da chaleira”, citado por Edigar de Alencar como um “fecundíssimo” maestro, “autor de mais de duzentas composições”- é dele também a música da revista “Inana”, sucesso em 1901-, é interessante notar como ele não recebeu nenhuma menção nos Dicionário e Enciclopédia de Música Brasileira, obras citadas. Ele foi citado também como responsável pela sobrevivência das modinhas em fins de século XIX por Moraes Filho, ver no capítulo anterior.

³¹ Ver em <http://www.geocities.com/locbelvedere/Musicas/Nobicodachaleira.htm> o depoimento de Almirante, radialista carioca de grande expressão nos anos de 1940 e 1950. Entusiasmado em recordar antigos músicos,

Os versos aqui registrados por Almirante num programa de rádio em 1946 são precedidos de sua explanação do porquê da expressão “pegar na chaleira”: o senador gaúcho, Pinheiro Machado, líder do Partido Republicano, conservador, de grande influência política, tinha o costume de levar uma chaleira para preparar seu chimarrão. Aos adutores, interessados em seu poder e influência, sempre prontos a servi-lo a qualquer custo, foi aplicada a expressão “pegar na chaleira” como forma de demonstrar o ato de bajular – não importando o quão quente estivesse a chaleira, os adutores, muitas vezes, pegavam a chaleira fervendo ou “pelo bico”, causando estrago para suas mãos e tornando-se fonte de piada para terceiros. Podemos ir mais além. “Subir esta ladeira” referia-se à residência do senador, que ficava no alto do morro da Graça (Glória), e era freqüentada por muitos políticos, proprietários de jornais, e até mesmo pelo João da Baiana, capoeira fiel ao senador, que mantinha lá suas afinidades com ele, para além dos “serviços” de capoeiragem prestados em época de eleição. Pinheiro Machado chegou a mandar restituir, certa vez, um pandeiro que João teve apreendido pela polícia.³² Os versos seguintes, “ó abre alas” e “vem cá mulata” remetem a sucessos carnavalescos de anos anteriores. “Democrata” e “águia de prata” eram alusões ao Clube dos Democratas, que fazia do “Vem cá mulata”, um maxixe, uma espécie de hino, e era uma das mais famosas das grandes sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro desde os meados do século XIX, tendo a águia como símbolo. “Iaiá me deixe” era também nome de um antigo rancho carnavalesco.³³

É importante notar que esses sucessos não foram apenas carnavalescos, mas circulavam no teatro de revista também. “Vem cá mulata” por muitas décadas foi sucesso musical de Bastos Tigre e Arquimedes de Oliveira, produzida para a revista “Maxixe”, do próprio Bastos Tigre e Batista Coelho, de 1906.

realizou vários programas dedicados a eles. Num programa de 1946, ele gravou esses versos e explicou a origem da expressão popular “pegar na chaleira”.

³² “O pandeirista João da Baiana também era convidado a animar as festas do então senador Pinheiro Machado. Em 1908, não pôde comparecer a uma dessas festas pois a polícia apreendera seu pandeiro (...) quando tocava nas ruas da Penha. Sabendo do ocorrido, no dia seguinte Pinheiro Machado deu de presente a João da Baiana um novo pandeiro com a inscrição: ‘A minha admiração, João da Baiana, senador Pinheiro Machado’.” Apud Hermano Vianna. *O mistério do samba. Op. cit.*, p. 114.

³³ O rancho “Iaiá me deixe” foi citado por Hilário Jovino em entrevista ao Jornal do Brasil em 18/01/1913, conforme Maria Clementina P. Cunha, *Ecos da Folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 227.

José Maria Campos Manzo, em comentário sobre a gravação do programa de rádio de Almirante de 1946, explicita que na partitura da música existente na Biblioteca Nacional só se encontram registrados os dois primeiros versos expostos acima, sendo o restante uma incógnita para ele.³⁴ É possível que os versos tenham surgido num clima de informalidade e festa, próprios da animação do carnaval, e que não houvesse preocupação em registrar a autoria da letra, provavelmente, uma criação coletiva e variável de ano em ano, à época do carnaval, como sugerem as referências ao maxixe “Vem cá mulata”, de 1906, ao rancho “Iaiá me deixe”, e mesmo ao “Ó abre alas”, outro sucesso musical carnavalesco, composto por Chiquinha Gonzaga para o rancho Rosa de Ouro em 1899.³⁵

Em princípios do século XX, a noção de autoria num universo de produção popular ainda era um tema controverso. Aponte-se o fato de que quando o maestro Costa Júnior foi registrar sua música na Biblioteca Nacional, preferiu fazê-lo sob um pseudônimo: Juca Storoni. As razões para tanto podem perpassar o fato de que a um “maestro” pouco cabia assinar uma composição de entretenimento. Por outro lado, Eduardo das Neves, palhaço, cantor e negro, não hesitou em se dirigir ao editor Quaresma para que este registrasse suas canções e mesmo a Fred Figner, com o intuito de ser merecidamente reconhecido como autor:

“Por que motivo duvidais, isto é, não acreditais, quando aparece qualquer ‘choro’, qualquer composição minha, que agrada, que cai no gosto do público, e é decorada, repetida, cantada por toda a gente, e em toda a parte – desde nobres salões, até pelas esquinas, em horas mortas da noite?!”

(...)

“Dirigi-me, então, ao Sr. Fred. Figner, e cantei em um dos fonógrafos do seu estabelecimento comercial algumas modinhas, S. S. gostou tanto, que firmou comigo contrato para eu cantar todas as minhas produções nos aparelhos que expõe à venda.

Faço essa declaração... para evitar dúvidas.

O seu, a seu dono”.³⁶

³⁴ Ver LP “Os ídolos do rádio”, vol. XX – Almirante, Collector’s Studio Ltda. Na internet: <http://www.collectors.com.br/Leiloes/CIR020.shtml>.

³⁵ Ver Edigar de Alencar, *O carnaval carioca através da música*, op. cit., p. 84.

³⁶ Conferir “Declaração” em *Trovador da Malandragem*, op. cit., 1926, pp. 3-5.

Eduardo das Neves disse que se dirigiu a Fred Figner para gravar suas obras com o intuito de registrá-las como suas. O hábito de registrá-las oficialmente na Biblioteca Nacional, a instituição responsável por isso, não era corrente ainda em início de século para artistas de origem mais humilde, como ele. Ao registrá-las fonograficamente, Dudu, ao contrário do maestro Juca Storoni que recorreu à BN, entendia que suas canções estariam registradas por direito: “o seu, a seu dono”. Ao menos o reconhecimento do direito autoral era, de alguma forma, pago aos artistas. Encontrei apenas um registro de pagamento de direito autoral de Fred Figner a Eduardo das Neves. Um documento datilografado, datado de 24 de julho de 1911, mas assinado em conjunto: por Pedro da Silva Quaresma, Catulo da Paixão Cearense e Eduardo Sebastião das Neves, dizendo estarem recebendo 5:000\$000 (cinco contos de réis) de direitos autorais por suas “modinhas, cançonetas e peças do gênero”. Isto é, afirmava-se estar recebendo “para a reprodução das nossas obras literárias e musicais, em máquinas falantes, peças de tais máquinas, discos, cilindros e fitas, outros meios por inventar, comprometendo-nos a oferecer ao mesmo sr. Figner, seus herdeiros e sucessores, todos os documentos necessários para salvaguardar os direitos que agora lhe cedemos e transferimos irrevogavelmente (...)”.³⁷ Catulo Cearense parece ser um artista que tinha a compreensão diferenciada da questão dos direitos autorais, ou pelo menos, utilizou-os sempre que possível. Há muito mais registros assinados por ele do que por Dudu, por exemplo, cedendo a Figner o direito da reprodução sonora de suas canções, pelos quais ganhou alguma quantia considerável em dinheiro. Consta que chegou a comprar uma casa no subúrbio com o que receberia por direitos autorais. Porém, do dinheiro recolhido por Eduardo das Neves desta mesma forma, este também conseguiria arrendar uma casa.

Pode-se perceber, a partir desses exemplos do “Pega na chaleira”, que neste princípio de século, o mundo do entretenimento da então capital federal vivia uma certa efervescência. Do carnaval ao teatro de revista, mas não só isto. Havia inúmeros cafés-cantantes, cafés-concertos e casas do gênero, onde dispunha-se de serviços gastronômicos, aliados à música, parques de diversões, jogos de tiro, dentre outros. As canções jocosas com seus temas da ordem do dia, como o “Pega na chaleira”, tinham seu lugar garantido

³⁷ Humberto Franceschi. A Casa Edison e seu tempo, Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Cd-Rom de documentos, Pasta “Direito Autoral”, p. 1278.

nesses espaços.³⁸ Nem só as canções jocosas faziam sucesso, mas também as modinhas, ligadas ao universo romântico, e importadas – ou não - da Europa.³⁹ Ouça-se “Em um café concerto”. Este exemplo fonográfico relativiza, porém, o sucesso das modinhas românticas. Apresentadas num café concerto mais modesto - que os mais preconceituosos chamariam de chopp berrante -, situado à rua do Lavradio, local reconhecido pela prostituição, as modinhas e os artistas que as apresentavam não conseguiam fazer-se ouvir. Num espaço como esse, as “cançonetas brejeiras e leves” teriam mais sucesso.⁴⁰

Para ilustrar o embricamento do mundo da diversão musical no Rio de Janeiro da *belle époque*, como se não bastasse o “No bico da chaleira” carnavalesco do Juca Storoni, e o “Pega na chaleira” de crítica aos adutores em geral de Dudu das Neves, houve também uma peça de revista, o “Pega na chaleira”, de Raul Pederneiras e Ataliba Reis.⁴¹ E ainda, outra canção, desta vez uma versão: a mesma música do maestro Costa Júnior ligada agora a versos maliciosos, com partes cantadas e declamadas, onde a metáfora sexual ganha a predominância: “No bico da chaleira”, assinada por Eustórgio Wanderley e interpretada pela famosa dupla “Os Geraldos”, da qual faziam parte os gaúchos Geraldo de Magalhães e Nina Teixeira.

“Ele: Menina eu quero só por brincadeira
Pegar no bico da sua chaleira
Ela: Ela está quente e se você segura
Fica com uma grande queimadura”.⁴²

³⁸ Paschoal Segreto, como já dissemos acima, era um empresário que possuía vários empreendimentos de diversões como estes no Rio de Janeiro.

³⁹ Luís Edmundo chama os cafés-concertos do começo do século XX no Rio de Janeiro de music-halls, e diz serem 6 deles os maiores: o Moulin Rouge, o Guarda-Velha, o Alcazar Parque, o Cassino, o Parque Fluminense e finalmente, a Maison Moderne. Conferir Luís Edmundo, O Rio de Janeiro de meu tempo, op. cit., pp. 477-480.

⁴⁰ Luís Edmundo, O Rio de Janeiro de meu tempo, op. cit., p. 479.

⁴¹ Ver em Edigar de Alencar, O carnaval carioca, op. cit., e em <http://www.geocities.com/aochiadobrasileiro/Cronologia/cronologia1909.htm>

⁴² O número desta gravação é 108.341, também com data indefinida e sugerida entre 1907 e 1912; como todas essas gravações com o tema do “pega na chaleira” apresentam números de registro muito próximos, é plausível supor que foram gravadas em datas muito próximas.



Os Geraldos

Fonte: http://www.collectors.com.br/CS06/cs06_03a.shtml

Para registrar mais um evento de oportunidade, Gastão Tojeiro, em 1909, escreveu o argumento para o filme “Pega na chaleira” da companhia Foto-Cinematografia, produzido por Labanca, Leal e Cia.⁴³

A denominação gargalhada – utilizada para designar o “Pega na chaleira” de Dudu das Neves - parecia ser, então, um tipo de canção jocosa, também frequentemente chamada de cançoneta. É certo que essas denominações de gêneros musicais não eram muito rigorosas, todas elas, como vimos, podiam ser abarcadas no grande conceito de

⁴³ Sobre Antonio Leal e José Labanca, conferir <http://www.geocities.com/locbelvedere/Musicas/Nobicodachaleira.htm>.

“modinhas”. Porém, com mais possibilidade de nos localizarmos, de um modo geral, cançoneta era efetivamente um gênero cômico, de grande circulação nos palcos desses locais de diversão na cidade do Rio de Janeiro, e foi largamente utilizado por Dudu. Em 1898, aproveitando o fato da guerra entre Espanha e Estados Unidos, ele comporia a “Gargalhada hispano-americana”.⁴⁴ Há ainda outro exemplo, registrado no cancionário editado por Quaresma em 1905, “A questão do Acre”, com o subtítulo de “Nova gargalhada”, onde Dudu faz crítica, pilhérica, à posição da Bolívia que teria assumido papel de herói somente graças ao confortável apoio dos Estados Unidos, e louva a posição do Brasil, que teria assumido aguerridamente a defesa de sua terra.⁴⁵ “As eleições de Piancó” são outro exemplo de gargalhada interpretada por Eduardo das Neves. Nesta canção, mesclando canto, gargalhadas e discurso, ele põe em dúvida a legitimidade dos resultados das eleições no Rio de Janeiro.⁴⁶

Algumas canções gravadas por Cadete também refletem o clima geral de comicidade, como a crítica aos políticos. O formato ‘diálogos acompanhados de música’ era muito utilizado, o que nos remete não só ao teatro de revista, mas também a palcos mais modestos em circos e festas populares: “Sessão no Congresso” – “Discurso pronunciado por um deputado, indignado com esse negócio de eleição”.⁴⁷ Neste fonograma, o congresso brasileiro é comparado a um circo de cavalinhos, outro divertimento popular muito em voga na *belle époque* – onde aliás, o cronista Animal relata a apresentação de modinhas e lundus “apimentados e humorísticos” por Julio de Assumpção, palhaço que era “da turma” de “Eduardo das Neves, Benjamin de Oliveira e Mário Pinheiro e muitos outros”. (sic)⁴⁸

Mas nem só de gargalhadas e canções jocosas era composto o repertório de Dudu das Neves. Sua mais famosa composição, com direito à transcrição para piano, impressão

⁴⁴ Talvez seja esta a que se refere o catálogo da Casa Edison de 1902, porém não encontrei registro explícito. Ver em Marília T. Barbosa da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, Filho de Ogum bexiguento, Rio de Janeiro: Funarte, 1979, p. 6. “A gargalhada hispano-americana” também foi citada pelo próprio Eduardo das Neves como uma modinha “popularíssima” de sua autoria em “Declaração”, Trovador da Malandragem, op. cit., p. 4.

⁴⁵ “A questão do Acre” em Mistérios do Violão. Op. cit., 1905. Sem exemplo sonoro.

⁴⁶ Registro nº 108.760. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912.

⁴⁷ Registro nº 108.482, por Cadete. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912.

⁴⁸ Alexandre Gonçalves Pinto, O Choro. Op. cit., s/ editora, 1936, p. 101.

em partitura, registro na Casa Edison, e no cancionero Mistérios do Violão, foi “A conquista do ar”, marcha em homenagem a Santos Dummont, de 1902.

“A Europa curvou-se ante o Brasil
e clamou parabéns em meigo tom
Brilhou lá no céu mais uma estrela
Apareceu Santos Dummont”.⁴⁹

Esta canção ufanista teve dois registros: por Bahiano e uma versão instrumental pela Banda da Casa Edison. A canção foi enorme sucesso à época, mas ficou marcada sobretudo como uma referência para Eduardo das Neves, que certamente seguia um procedimento comum aos compositores e poetas consagrados, como registramos no capítulo anterior, de exaltar a pátria através de hinos e canções. Dudu ficou muito famoso através desta canção e o patriotismo ainda seria um tema predileto em suas obras.⁵⁰

Outra canção a revelar o *modus operandi* de Dudu, a ressaltar os acontecimentos recentes e fazê-los seu objeto de trabalho, é “Estranguladores do Rio”. Com andamento lento, com voz emocionada e grave, como convém ao relato de um crime, o cantor narra o

⁴⁹ Registro número 621 pelo selo Zon-O-Phone, cantada por Bahiano com acompanhamento de piano, em 1902. O cronista Luís Edmundo se refere ao sucesso da marcha “Santos Dumont” dizendo ser ela a mais decorada e a mais popular de todas do início do século XX. Ver em Luís Edmundo, O Rio de Janeiro de meu tempo, op. cit., p. 285. O cronista Animal também se refere a esta canção como marca da “imortalidade” de Eduardo das Neves. Ver em Alexandre Gonçalves Pinto, em O Choro, op. cit., p. 267. Orestes Barbosa em O Samba, também se refere ao sucesso da marcha em homenagem a Santos Dumont como marca do patriotismo e imortalidade de Dudu. Ver em Orestes Barbosa, O Samba, Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 63. Há ainda o registro da famosa serenata em homenagem a Santos Dumont em 7 de setembro de 1903. Faziam parte deste cortejo musical: “Ventura Careca, Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeira e Chico Borges com violões. Mário Alvares, Galdino, João Ripper, José Cavaquinho com cavaquinhos. Irineu de Almeida e Alfredo Leite com oficlides. Passos (dos bombeiros), Geraldo (dos Correios) e Felisberto Marques com as flautas. Luiz de Souza com o piston. Lica, rei do bombardão. Villa Lobos, mocinho, de ocarina. Oscar Bormann, atual delegado do Tesouro Brasileiro em Londres, fazendo número”. Conferir Jota Efegê, Figuras e coisas da música popular brasileira, Rio de Janeiro: Funarte, 1979 (vol. 2), pp. 141-142. A referência à marcha parece ser um esforço de formatação da imagem de Dudu das Neves para a posteridade. Seria mais “elegante” lembrá-lo como um patriota do que como um palhaço que não raro, vivia a representar o universo dos negros em suas canções. Veremos mais adiante.

⁵⁰ No subtítulo de Mistérios do Violão, op. cit., lê-se o destaque para a marcha: “...Eduardo das Neves autor d'O Cantor de Modinhas, d'O trovador da Malandragem e da marcha Santos Dumont.” Ainda há outra canção nos mesmos moldes de “A conquista do ar”, um outro registro no acervo do IMS, de nº 120.913, “Regresso de Santos Dumont”, com datas prováveis de gravação e lançamento entre 1912 e 1915, com Eduardo das Neves ao violão.

caso acontecido na Rua da Carioca, “em pleno Rio de Janeiro”, um crime que abalou o “mundo inteiro”, o assassinato de dois jovens.⁵¹ O refrão clama por justiça:

“Justiça senhores da terra
Justiça mais uma vez
Gritar não é demais
Para quem tal crime fez”.⁵²

“O Aquidaban”, também em interpretação sóbria, narra o luto em função da deriva do couraçado Aquidaban, que levou consigo 212 pessoas. Aliás trata-se da mesma música utilizada por Dudu em “Estranguladores do Rio” (somente os versos, e o ritmo melódico que os acompanham, são diferenciados). Dudu dava demonstrações de que também sabia aproveitar a oportunidade de uma melodia conhecida, coisa que ajudava a tornar suas composições um sucesso, isto é, reconhecidas e comentadas a ponto de fazer o autor bastante requisitado. “O Aquidaban” pode ser entendido como uma oração que o cantor faz ao mesmo tempo em que homenageia “as vítimas do dever”, os marinheiros a serviço da nação:

“Ó Deus com sua bondade
e seu divino poder
Contemplai a orfandade
das vítimas do dever”.⁵³

Relembrando o que dissemos no capítulo anterior sobre o mercado editorial, Quaresma foi o primeiro a dar maior espaço a Eduardo das Neves, contratando-o para publicar suas canções em títulos como: O cantor de modinhas, O trovador da malandragem, O trovador brasileiro e Mistérios do Violão. Os editores da livraria Quaresma faziam grandes elogios dizendo ser ele “o poeta do povo, o bardo do povo” e mostravam-se complacentes (assim como os consumidores também deveriam o ser) ao fato de ele não ser um “Bilac, um Medeiros e Albuquerque, um Raymundo Correa, um Luiz Delfino, um

⁵¹ Em 18/10/1906 os jornais noticiam o roubo da joalheria de Jacó Fuoco, seguido do assassinato bárbaro dos dois irmãos Carluccio e Paulinho Fuoco. Ver em Edigar de Alencar, O carnaval carioca, op. cit., p. 100.

⁵² Registro nº 108.084. Este número também nos remete à proximidade de tempo entre esta gravação e as várias versões do Pega na Chaleira. Novamente, no site do IMS, a data de gravação é indefinida e sugerida entre 1907 e 1912.

⁵³ Registro nº 108.079. Em 21/01/1906 naufraga o couraçado Aquidaban, na enseada de Angra dos Reis após explosões no paiol de munições da torre de ré. Ver em Edigar de Alencar, O carnaval carioca, op. cit., p. 97.

Arthur Azevedo, um Murat, um Figueiredo Pimentel”.⁵⁴ Ele era **diferente**, mas era competente, isto é o que procuravam garantir os editores nesta “nota”. Ou seja, ele não era um representante de uma cultura de elite, aquela produzida por poetas consagrados na alta roda literária – ainda que esta não fosse tão homogênea e ausente de conflitos - e destinada -, se não exclusivamente, porém primordialmente -, ao consumo do belo sexo, às damas (a exemplo dos periódicos e edições de cancioneiros ao modo de A cantora brasileira). Eduardo das Neves representava sim, uma expressão popular, dentro de um novo sentido do que passava a significar “popular” nesta virada de século XIX ao XX no Rio de Janeiro, que ganhava vazão numa ampla rede de circulação de bens culturais que se formava na cidade, sob olhos atentos de novos empresários como Quaresma, Figner e Paschoal Segreto.

Geraldo de Magalhães também estava longe de pertencer à alta roda literária e operística, apesar de ser identificado como barítono, denominação destinada a identificar a voz masculina de registro intermediário no canto erudito. Atuava só ou em dupla, primeiro com a “castelhana” Margarita, depois, a partir de 1905, com a gaúcha Nina Teixeira. Como já observamos, Quaresma o coloca ao lado de Eduardo das Neves. Na divulgação de O cantor de modinhas brasileiras, ele diz: “... todas as modinhas do palhaço Eduardo das Neves e do **barítono cancionista** Geraldo de Magalhães” (grifo meu). Geraldo era dançarino, além de cantor, e começou sua carreira no Salon Paris, na rua do Ouvidor.⁵⁵ Exibia-se também em casas de chopp (denominados também de chopp berrantes não só pelo público, mas por uma elite cultural que pretendia se distinguir socialmente) e cafés-cantantes (também denominados cafés-concertos, designação mais afeita à moral preconceituosa da elite) na Lapa e na área teatral da Praça Tiradentes.⁵⁶ Nesta praça, local de intensa atividade artística, e também grande centro conhecido pela prostituição, encontravam-se algumas casas de espetáculos famosas: o Teatro São José, antes denominado Teatro (Príncipe) Imperial, onde estreou, por exemplo, em 1885, “A corte na roça”, com música de Chiquinha Gonzaga. O Teatro São José, antes de ficar famoso com

⁵⁴ Ver prefácio em Mistérios do Violão, op. cit., 1905.

⁵⁵ O Salon Paris era propriedade de Paschoal Segreto. As informações sobre Geraldo provêm da Enciclopédia de Música Brasileira, op. cit.

⁵⁶ Para a descrição de casas de chopp, ou chopp berrantes, e cafés concertos, ou music halls, na *belle époque* carioca conferir Luís Edmundo, O Rio de Janeiro de meu tempo, op. cit., pp. 477-480.

este nome pelas comédias ligeiras nos anos de 1910, ainda receberia os nomes de Éden Fluminense, Variedades e Moulin Rouge, de propriedade de Paschoal Segreto. O Teatro Santana, também conhecido por “Casino Franco-Brésilien”, comprado por Paschoal Segreto em 1904, e reaberto em 26 de janeiro de 1905 com o nome de Carlos Gomes, localizava-se na esquina da rua Pedro I.⁵⁷ E ainda havia também a Maison Moderne, outro empreendimento de sucesso de Paschoal Segreto, na rua Espírito Santo (atual D. Pedro I), números 15, 17 e 19, uma espécie de parque com cervejaria, peças teatrais, exibição de filmes e jogos.

A Praça Tiradentes contrastava com os lugares considerados mais “nobres” na visão de uma certa elite econômica e cultural carioca que encontrava apoio em muitos críticos e jornalistas. Porém, mesmo a “nobreza” de certos teatros era considerada relativamente. Luiz Edmundo dá sua opinião descrevendo os teatros do Rio de Janeiro da Belle Époque:

“O melhor teatro da cidade é o Lírico, uma ruína dourada, mostrando uma reles entradinha de ladrilhos, cercada de espelhos, uns espelhos muito velhos, muito sujos, muito enodados e uns porteiros de apresentação grotesca e mal ajambrada, sorrindo debaixo de densas gaforinhas postas em caramanchão e usando, nas noites de grandes premiêres, luvas brancas com punhos de celulóide”.

“Era o imperial teatro de Pedro II, que a Monarquia enobreceu e a República **democratizou**, guardando, ainda, da Imperial Família, a mais fresca e a mais amável das recordações”.⁵⁸ (grifo meu)

O depoimento de Luiz Edmundo não deixa de ser preconceituoso ao descrever o porteiro, a demonstrar a decadência que o teatro Lírico (“democratizado”) se encontrava em época republicana, se não pelos espetáculos, pelo mal cuidado e presença de funcionários “mal ajambrados”. Ao lado do Lírico, mas em melhor estado, conforme o julgamento de Luiz Edmundo, o teatro São Pedro de Alcântara, “aconchegada casa de espetáculos, com camarotes que mostram corrimãos de belbute, acústica razoável e cadeiras, na platéia, de abrir e de fechar”.⁵⁹ E em contraposição a este, Luiz Edmundo diz: “Os outros teatros não

⁵⁷ As informações sobre os teatros foram recolhidas em Carlos Wehrs. Meio século de vida musical no Rio de Janeiro (1889-1939). Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990; Enciclopédia de Música Brasileira, op. cit., verbete “Geraldo Magalhães”, Eulícia Esteves, Acordes e acordos. A história do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro. 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996, e William de Souza Nunes Martins, Paschoal Segreto, op. cit.

⁵⁸ Luís Edmundo, O Rio de Janeiro de meu tempo, op. cit., pp. 443 e 444.

⁵⁹ Luís Edmundo, O Rio de Janeiro de meu tempo, op. cit., p. 446.

valem nada”.⁶⁰ O Recreio Dramático lembrava-lhe uma “estalagem” e cita, com doses de ironia, o que se chamava à época de “alto madamismo”:

“...as madamas, todas elas em toilettes escandalosas, sorrindo aos homens que as examinam como se examinassem qualidades de seda pelos balcões das casas de fazenda, e que, cheirando raminhos de violetas e malva, piscam um olho terno e escurecido à força de rolha queimada ou bistre. Por vezes têm nomes edificantes e chamam-se: Alice Cavalo de Pau, Anita Quiiandetra (sic), Marietta Meleca, Chica Polka, Mariquinhas Quinhentoréis, Maria Joanete, Augusta Mulata, Adelaide Chove não Molha, Bertha Chuchadeira, Xandu, Japonezinha, Rosa dos Ventos e Laura Portuguesa (...) O Dr. Bandeira de Gouveia, médico do teatro, por notável coincidência, tem uma cadeira ao lado da cadeira do comandante do Corpo de Bombeiros”. (sic)⁶¹

Abre-se em crítica o autor denunciando o que para ele seria um falso elitismo “cultural”, impregnado de relações indesejáveis com os populares, agora representados pelas mulheres a serviço de prostituição, outro sinal de decadência. Mas também os relatos do autor são impregnados de um certo saudosismo, pois são suas reminiscências pessoais que estão em jogo, o que não deixa de demonstrar o quão contraditórias eram as opiniões de uma certa elite.

Luiz Edmundo, descrevendo o início do século XX, cita ainda outros teatros: o Santana, de que já falamos acima, o Lucinda, o Apolo, o Polytheama, o “Variedades (que se chama, depois, Moulin Rouge)” e ainda, o Fênix Dramática, o Guarda Velha, o “Alcazar Parque (no Beco do Império)”, e o teatro do Parque Fluminense, na Praça Duque de Caxias:

“Todos esses centros de diversões, mais ou menos ativos, funcionam sempre a transbordar de povo.”⁶²

Mas nem só na famosa Praça Tiradentes e imediações se situavam os teatros “populares”, esses “centros de diversões”, a exhibir companhias nacionais e, principalmente, as estrangeiras que para cá traziam as novidades de Paris - comédias, danças ou músicas -, artistas italianos de ópera, opereta, drama ou tragédia, companhias espanholas, cujas zarzuelas são citadas por Luiz Edmundo como um sucesso “louco” e também as

⁶⁰ Luís Edmundo, *O Rio de Janeiro de meu tempo*, op. cit., p. 446.

⁶¹ Luís Edmundo, *O Rio de Janeiro de meu tempo*, op. cit., citações às pp. 446 e 447.

⁶² Luís Edmundo, *O Rio de Janeiro de meu tempo*, op. cit., citações à p. 447.

companhias portuguesas, que o autor cita como “muito melhores” que as nossas. A despeito dessas diversões se situarem no centro da cidade, Luiz Edmundo relata:

“Não há recanto na cidade, por mais remoto, por mais despovoado que seja, que não se orgulhe de possuir um palcozinho” (...) Há o teatro no Ginástico Português, o do Club da Gávea, o do Grêmio de Botafogo, o do Elite, o do Andaraí, o do Tijuca e o do São Cristóvão. Há-os em Catumbi, no Itapiru, nas Laranjeiras, na Saúde (Club Talma), no Campinho, em Cascadura e até em Jacarepaguá”.⁶³

Porém esses locais de diversões mais distantes e periféricos não eram freqüentados por intelectuais ou por uma elite cultural, numa clara demonstração de distinção social. Mas pode-se imaginar que o público participante desta rede de atrações artísticas era um tanto quanto diversificado. Havia divertimento para todo o tipo de bolso. E mesmo nos teatros mais “conceituados” como o Lírico e o São Pedro de Alcântara, parece que havia lugar para todos, por causa das distinções de preços. É o que nos conta mais uma vez Luiz Edmundo quando fala das “torrinhas”, as galerias, os lugares mais elevados e mais baratos onde os populares podiam freqüentar essas casas mais caras:

“As galerias nos teatros da época representam uma nota muito curiosa, com a sua freqüência de estudantes, de empregados no comércio e pequenos funcionários”.⁶⁴

Embora ele diga que no teatro Lírico a “torrinha” seja “mais fina”, não deixa de descrever os estudantes pouco comportados na platéia.⁶⁵

Se Eduardo das Neves não chegou a ser atração constante no teatro Lírico, havia outros locais onde pôde circular sendo assistido e apreciado por muita gente das mais diversas origens sociais. O Teatro Parque Rio Branco certamente era um desses locais,

⁶³ Luís Edmundo, *O Rio de Janeiro de meu tempo*, op. cit., p. 468.

⁶⁴ Luís Edmundo, *O Rio de Janeiro de meu tempo*, op. cit., p. 458.

⁶⁵ Maria Clementina Pereira Cunha cita populares assistindo a espetáculos “de elite” para aprender e copiar modelos de adereços e fantasias para serem usadas no carnaval. Um exemplo de motivos de participação de populares em teatros de elite: “...um estivador espanhol, de nome Antonio Infante Zayaz (conhecido como Antoniquinho), que assumia a responsabilidade pelos enredos do grupo. Pendurado nas torrinhas do Teatro Municipal, assistia às óperas que depois tentava reproduzir nos préstitos do rancho”. *Ecoss da folia*, op. cit., p. 232. Maria Clementina se refere aqui à força pedagógica que os ranchos carnavalescos começaram a ter, o que começou a acontecer por volta de 1907, depois da fundação do Ameno Resedá, rancho muito apoiado pela imprensa e pelos interessados na elevação moral do carnaval carioca, em contraposição aos cordões, entendidos como permissivos.

onde consta que fez muito sucesso ao lado de Iracema, em duo da “Mascote”, provavelmente, da opereta “Mascote na Roça”, de Arthur Azevedo, texto original de 1882.⁶⁶ O teatro de revista efetivamente era um divertimento que reunia públicos de diferentes origens sociais.⁶⁷ O sucesso, ainda que relativo, de Eduardo das Neves e de Iracema no dueto “Mascote” no Parque Rio Branco revelam o quanto o sucesso da revista extrapolava as paredes de um teatro, e atingia, conseqüentemente, mais público. Mas também, por outro caminho, pode-se verificar a diversidade de público com o qual Eduardo estava em contato. Se observarmos ainda mais detalhadamente seu repertório, poderemos encontrar pistas reveladoras deste fato.

Ao lado das canções cômicas e gargalhadas, e dos hinos e homenagens à pátria e aos brasileiros, e das canções mais graves e emocionadas, Eduardo das Neves, inserido no âmbito da produção e circulação de poemas e músicas, se dedicou a interpretar e compor também, muitas valsas, recitativos, barcarolas e muitas modinhas no sentido mais romântico do termo, referindo-se ao amor que é sofrimento, desgraça e desprezo. Em Mistérios do Violão, ele publica, além de suas composições – que são o principal - obras de Figueiredo Pimentel e Almeida Garret que se dedicam a este tema.⁶⁸ Para ser aceito nos mais variados palcos, fossem eles teatros mais próximos da concepção européia do termo, nos centros ou subúrbios, ou nos circos – e havia muitos deles por este país afora – o repertório de Dudu das Neves também tinha que variar. Ele é um significativo representante desta variação de repertório, seja compondo ou cantando canções de terceiros. E por outro lado, seu repertório também é capaz de demonstrar a variedade de informações culturais a que ele estava exposto como um artista em sua trajetória por uma metrópole como o Rio de Janeiro da *belle époque*, também crivada por diversas tradições culturais.

Dudu, assim como Bahiano, era reconhecido grande intérprete de lundus. No capítulo anterior, vimos como os lundus significavam, em fins de século XIX, cada vez

⁶⁶ Ver em Mistérios do Violão, op. cit., 1905.

⁶⁷ Conferir Tiago de Melo Gomes, Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004, ainda que este autor dê ênfase aos anos de 1920.

⁶⁸ Das 72 canções de Mistérios do Violão, op. cit., 19 delas têm como tema o amor romântico: “Mulher ingrata”, “Modinha”, “Minha alma soluça”, “Maria”, “Hermínia”, “Soluçando”, “Arminda”, “Albertina”, “As delícias do amor”, “Soledad”, “Perfume de rosa”, “Versos à Elisa”, “Só depois de sepultado”, “Num bosque deserto”, “O rouxinol”, “Carmem”. No acervo do IMS encontram-se ainda outros exemplos: “Lília”, “Amenidade”, “Estela”, “Meu segredo” e “Celina”.

mais uma linguagem de pilhéria, de críticas sociais e também de representação do universo dos negros. Há muitos exemplos de canções registradas por Dudu para a Casa Edison que tratam desses temas, o que já vimos. Com relação à representação dos negros, pode-se destacar: “Isto é bom”, “Lundu gostoso”, “Bolim Bolacho”. Elas fazem muita referência às mulatas e à Bahia, se não como tema principal, com alguma citação. Mas também pela forma musical utilizada (atribuída a origens baianas), onde Dudu revela suas afinidades com este estado, identificando-se como baiano, e não como carioca, preterindo sua naturalidade.

Na gravação de “Isto é bom”, ele diz em determinado momento: “Ai, me lembra do Xisto Bahia quando eu canto isso...”. De fato, Moraes Filho já chamava a atenção para a autoria de Xisto. Publicou a letra de “Isto é bom” e indicou: “Do repertório de Xisto Bahia”.⁶⁹ “Isto é bom” compõe-se de coletâneas de versos que podem ser encontrados em diversas outras ocasiões, tendo origem numa tradição cultural afro-brasileira, é certo, porém com grande poder de circulação. O mesmo poderia ser dito com relação aos versos ouvidos em “Bolim bolacho”. São idêntidos aos versos que conhecemos hoje gravados em “Batuque na cozinha”:

“não me bole na cumbuca
não me espante o rato
quando nego tem ciúme,
que fará o mulato”.⁷⁰

“Isto é bom” é definido como lundu, tanto pelo cancioneiro organizado por Moraes Filho, como pelo catálogo de 1902 da Casa Edison, mas assim como “Lundu gostoso” e “Bolim bolacho”, apresenta características diferentes de outros lundus registrados pelo cancioneiro do século XIX, os denominados lundus-canção ou lundus de salão.

A seguinte letra também foi recolhida por Oneyda Alvarenga e atribuída a Xisto Bahia:

“Iaiá você quer morrer
Se morrer morramos juntos

⁶⁹ Cantares brasileiros, op. cit.,

⁷⁰ “Bolim bolacho”, registro nº 108.072. Versos encontrados também em “Batuque na cozinha”, CD Pixinguinha, Raízes do samba, gravações originais, lançadas pela primeira vez em 1968, no LP “Gente da Antiga”, com Clementina de Jesus e João da Baiana.

Que eu quero ver como cabem
Numa cova dois defuntos

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

A saia da Carolina
Me custou cinco mil réis
Arrasta mulata a saia
Que eu dou mais cinco e são dez

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

Iaiá levanta a saia
Não deixa a renda arrastá
A renda custa dinheiro
Dinheiro custa a ganhá

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

Os padres gostam de moças
E os solteiros também
Eu como rapaz solteiro
Gosto mais do que ninguém

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói”.⁷¹

A melodia transcrita por Alvarenga é diferente, mas a forma musical é semelhante à “Isto é bom”, gravada por Dudu, e antes de Dudu, por Bahiano, para a Casa Edison. Dentre estas três versões, a recolhida por Alvarenga, a de Dudu e a de Bahiano, alguns versos se assemelham, outros são diferentes. A versão de Dudu, cantada e provavelmente acompanhada por ele próprio ao violão, é:

“O inverno é rigoroso
Bem dizia a minha vó
Quem dorme junto tem frio
Quanto mais quem dorme só

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói...

Falado: Ai, me lembra do Xisto Bahia quando eu canto isso...

Se eu brigar com meus amores
Não se intrometa ninguém
Que acabados os arrufos

⁷¹ Oneyda Alvarenga, Música Popular Brasileira, Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1950, p. 154. A partitura é uma transcrição da melodia por Alvarenga nas pp. 152-154.

ou eu vou, ou ela vem

Isto é bom...

Falado: Ai meu Deus

Quem ver mulata bonita
Bater no chão com pezinho
No sapateado a meio
Mata meu coraçãozinho

Isto é bom...

Ai, dói, dói, dói, as cadeiras me dói...

Falado: Meu Deus, que festa no beco do seu Chin...

Minha mulata bonita
Vamos ao mundo girar
Vamos ver a nossa sorte
Que Deus tem para nos dar

Isto é bom...

Falado: Dói mesmo

Minha mulata bonita
Quem te deu tamanha sorte
Foi um soldado de mina
Do Rio Grande do Norte

Isto é bom

Falado: Ai, meu Deus, quem me dera apanhar no norte... velho cansado da viagem...?

Minha viola de pinho
Eu mesmo fui o pinheiro
Quem quiser ver coisa boa
Não tenha dó de dinheiro

Isto é bom...

As cadeiras me dói, dói, dói

Falado: Quem é que disse que dinheiro não é bom?".⁷²

⁷² Registro de nº 108.076, pela Casa Edison. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912.

Note-se que mesmo fazendo referência à Xisto Bahia, os versos de Dudu são outros que não os atribuídos a Xisto. A versão de Bahiano, com acompanhamento de piano – certamente Bahiano não era pianista -, foi a primeira a ser registrada pela Casa Edison:

“A renda de tua saia
vale bem 5000 réis,
arrasta mulata a saia
que eu te dou cinco e são dez

isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói.

falado: oh, São Bento, buraco véio tem cobra dentro

levanta a saia mulata,
não deixa a renda arrastar
que a renda custa dinheiro,
dinheiro custa a ganhar

isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói.

falado: vá saindo seu coió sem sorte

iaiá você quer morrer,
se morrer morramos juntos
eu quero ver como cabe
numa cova dois defunto

isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói.

falado: comigo é nove do baralho velho

o inverno é rigoroso
bem dizia minha vó
quem dorme junto tem frio,
que fará quem dorme só

isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

os padres gostam de moça
e os doutores também
e eu como rapaz solteiro
gosto mais do que ninguém

isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói.

falado: agüenta firme na cumbuca seu Juca!

seu eu brigar com meus amores
não se intrometa ninguém

que acabados os arrufos
ou eu vou, ou ela vem

isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói.

me prendam a 7 chaves
que assim mesmo hei de sair
não posso ficar em casa,
não posso em casa dormir

isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói.

falado: isso e melhor do que arroz com casca, fique sabendo seu arara!”.⁷³

Os versos atribuídos ao repertório de Xisto Bahia em Cantares brasileiros também são ligeiramente diferentes daqueles gravados por Bahiano. Os versos gravados primeiramente por Bahiano, e depois por Dudu, provavelmente, podemos supor, foram compostos de improviso (ou de alguma forma vivenciados) e mesclados aos utilizados por Xisto, que provavelmente também “os recolheu” de tradição oral, de improvisos em festas e reuniões que remetem a tradições afro-brasileiras.

Ainda há outros exemplos de citações ao “Isto é bom” em alguns estudos: Carlos Góes, em início do século XX, define seu trabalho como um estudo de folclore brasileiro, registra a quadra de nº 999: “Iaiá você quer morrer? / Se morrer, morramos juntos / Eu quero ver como cabem / Numa cova dois defuntos” como sendo de autoria não identificada. Este autor cita ainda outros versos, bem parecidos com estes, que atribui a origem portuguesa! E ainda, a quadra de nº 444: “Levanta a saia mulata / Não deixa a saia arrastar / A renda custa dinheiro / Dinheiro custa a ganhar”, sem nenhuma identificação de procedência.⁷⁴

Alceu Maynard Araújo, recolheu um jongo, “Ponto de duas voltas”, com os versos: “Ó morena suspende a tunda / não deixa a tunda arrastar / que a tunda custa dinheiro /

⁷³ Registro de nº 1.031, pela Casa Edison. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1902 e 1904.

⁷⁴ Ver Carlos Góes, Mil quadras populares brasileiras. Recolhidas e prefaciadas por Carlos Góes, catedrático do Ginásio Mineiro, membro da Academia Mineira de Letras, bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, etc. Rio de Janeiro, F. Briguiet e Cia. Ed., Rua Sachet, 23, 1916. Nei Lopes, amparado pela publicação de Moraes Filho, insere “Isto é bom” em sua categorização de tradições musicais afro-brasileiras. Conferir em Nei Lopes, “A matéria-prima”, “Lundu”, O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical. Partido-alto, calango, chula e outras cantorias, Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p. 44.

dinheiro custa a ganhá”. “Jongo de Taubaté”. Este jongo teria se realizado em 12/04/1947, no alto de São João, no bairro do Cavarucanguera, defronte à capela de São João.⁷⁵

A estrutura estrófica e musical utilizada é muito semelhante, e também corroboram para o argumento da tradição oral: as melodias e os versos não são exatamente os mesmos, possuem variações, mas a base harmônica, ao piano ou violão, estrutura-se na relação entre os acordes de dominante e tônica e obviamente, o refrão é a parte comum que sobressai nas versões – este conjunto de fatos reforça a hipótese de que elas são de base oral, suscetíveis a modificações no tempo e a improvisos.

Esta canção, ao lado de inúmeras outras canções de estrutura semelhante que encontramos nos registros da Casa Edison, que são chamadas de lundus (mas muitas vezes não são explicitamente assim denominadas!), têm a peculiaridade de circular por diversos ambientes sociais, **ao lado de outro tipo de lundu** que vimos aparecer nos cancioneiros dos oitocentos. Fato é que, no século XIX, canções como “A marrequinha”, com letra de Paula Brito, o tipógrafo e famoso entusiasta da Sociedade Petalógica, e com música de Francisco Manoel da Silva - de estrutura erudita -, eram reconhecidas como lundu, tanto quanto “Pinica pau” ou “Pica pau”, muito provavelmente também de tradição oral como o “Isto é bom”.⁷⁶ Neste momento de passagem de século, o tipo de lundu em evidência no circuito cultural carioca era certamente este com base em tradições orais, e não mais o lundu de salão (tocados ao piano ou mesmo aquele do tipo de Laurindo Rabelo) que vigorava nos cancioneiros do século XIX.

A proximidade com o cantor Bahiano deve ter influenciado nesta identidade de Dudu das Neves com a Bahia, mas também pode revelar sua proximidade com os espaços de sociabilidades criados pelas redes de solidariedade dos baianos na capital federal de fins de século XIX e início do XX. A participação dos baianos na vida cultural carioca da *belle*

⁷⁵ Conferir em Alceu Maynard Araújo, Folclore Nacional, São Paulo, Melhoramentos; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973, p. 207.

⁷⁶ O “Pica-pau” é indicado como “reisado” por Moraes Filho em Cantares brasileiros, op. cit., (“Pinica-pau de atrevido / Foi ao Rio de Janeiro / Buscar sua mulatinha / Que comprou com seu dinheiro”) ao mesmo tempo que consta na parte “Lundus e fados” de O cantor de modinhas brasileiras, op. cit., de 1895 (“O pica-pau atrevido”). O registro da Casa Edison (“Pinica-pau atrevido”) é feito pelo cantor Mário Pinheiro, nº 10.097, com datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1913. “A marrequinha” consta como lundu em Cantares brasileiro, op. cit., e possui registro de partitura neste cancioneiro. O autor da parte musical, Francisco Manoel da Silva, é indicado por Moraes Filho como um dos principais responsáveis, ao lado de Dom Pedro I e Marcos Portugal, pelo desenvolvimento da arte erudita no país, trazendo para o Rio de Janeiro as obras dos grandes compositores, Haydn, Mozart, Beethoven, etc, ver capítulo anterior.

époque já mereceu importantes análises bibliográficas.⁷⁷ Detenhamo-nos um pouco mais na canção “Isto é bom” e suas referências ao universo afro-brasileiro.

Definido como um lundu, por Moraes Filho, é certo que “Isto é bom” se refere a um universo negro: fala da saia da mulata e de sapateado, o que nos remete à dança do lundu.⁷⁸ O próprio refrão “isto é bom que dói”, aliado às estrofes que falam do sapateado e da saia da mulata, nos dão a idéia de festa, reunião social, onde se dança e onde se comemora. Por outro lado, as alusões ao jogo amoroso se confundem aos elogios à festa em si e logo temos um duplo sentido para o “isto é bom”. O fato destes lundus – que começam a fazer maior parte da vida do carioca em passagem de século XIX ao XX - terem um duplo sentido, assim como os lundus dos oitocentos de Laurindo Rabelo e João Cunha (dos quais aliás não consegui nenhum registro musical – seja de partitura ou gravação),⁷⁹ contribuiu para que fossem assim denominados, lundus, indistintamente, apesar de sua diferença. A interpretação que une essas tradições culturais diferentes em sua origem, o lundu de salão (uma manifestação de aristocratas que procurava ser jocosa, ou com críticas sociais, e que por vezes inseria códigos de identificação com os negros, menosprezando-os) e o lundu do tipo do “Isto é bom”, de Xisto Bahia, é a tentativa de estigmatizar o riso e as pilhérias como

⁷⁷ Conferir: Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Funarte, 1983; Monica Pimenta Veloso, *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1988. Porém, Tiago de Melo Gomes, chama a atenção para a necessidade de se relativizar a influência dos baianos na vida cultural carioca preconizadas pelos estudos acima citados. Conferir Tiago de Melo Gomes, “Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930”, *Afro-Ásia*, nº 29/30, 2003. Assim como Maria Clementina P. Cunha, *Ecoss da Folia*. *Op. cit.*

⁷⁸ O tema do lundu dança, do qual teria se originado o lundu-canção do século XIX, tem vastas referências bibliográficas e mesmo iconográficas: caso de Debret. Os teóricos que se dedicam ao estudo da música popular brasileira costumam traçar essa linha evolutiva da dança à canção. Alguns exemplos são: Renato Almeida, *História da música brasileira*. F. Briguiet e Cia, RJ, 1ª edição, 1926. Oneyda Alvarenga, discípula de Mário de Andrade, em *Música Popular Brasileira*, Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1950. Mozart Araújo, *A modinha e o lundu no século XVIII*. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1963. José Ramos Tinhorão, *Música popular de índios, negros e mestiços*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. Bruno Kiefer, *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976. A esta altura creio já ser possível perceber que o lundu-dança, manifestação dos escravos, que mereceu tantas referências de estudiosos da cultura brasileira, era um tipo de manifestação. O lundu que por hora vemos representado nas interpretações de Xisto Bahia, Bahiano e Dudu, era outro tipo de manifestação, pertencente a outro contexto e momento histórico, embora possa guardar referências àquele. E o lundu de salão, muitas vezes tratado como indiferenciado, na verdade, trata-se de outro tipo de manifestação com origens e formatos também diferentes, pertencente ao mundo dos salões aristocráticos.

⁷⁹ No cancionário organizado por Moraes Filho, *Cantares brasileiros*, *op. cit.*, há apenas 3 registros de partitura de música de João Cunha e letra de Laurindo Rabelo, porém são 3 modinhas representantes do que chamamos o estilo romântico: “Desalento”, “Riso e morte” e “Eu sinto angústias”.

próprios ao universo dos negros. De forma pejorativa, tentavam indicar que o lugar dos negros na circulação de canções se restringia a este aspecto – do duplo sentido, do riso, da sexualidade – numa clara demonstração de distinção social e cultural. Quando não, a classificação de Moraes Filho, que chamou de “reisados” algumas canções que foram definidas como lundus pela nascente indústria fonográfica, demonstram que para este autor, os reisados seriam as verdadeiras manifestações populares legítimas – e é por isso que dá tanto destaque a eles em Cantares brasileiros, pelos motivos que já expusemos, religiosos e de origem conservadora, procurando legitimar alguns aspectos populares em detrimento de outros que considerava permissivos.

Mas voltemos aos lundus populares em início do século XX. Em “Lundu gostoso”, há mais referências ao universo dos negros: parece ser o negro escravo pedindo ao seu senhor para alforriá-lo:

“Mané João, meu senhor, você me forra”

E também, há muito mais referências à Bahia:

(...) “Eu vou (io vai) pra Bahia comê meu dendê” (...)

(...) “Eu vou na Bahia ver minha sinhá” (...)

(...) “Eu sou da Bahia como dendê” (...)

(...) “Eu vou me embora pra cidade da Bahia” (...)

Da mesma maneira, não faltam referências dúbias quanto às festas e ao jogo de sedução amoroso:

“Um caboclo bem cheiroso/choroso
com seu violão na mão
Da meia noite pro dia
alegra um coração”

O violão aparece como importante instrumento: ao mesmo tempo que possibilita ao “caboclo” conquistar sua mulata, também confere *status* ao autor/cantor, que faz sucesso nas festas e alegra desde a meia-noite até o raiar do dia. Esta relação da festa e jogo amoroso pode ser verificada mais explicitamente em “Choro de arrelia”, onde também

observamos a mesma estrutura indicada em “Isto é bom”, “Lundu gostoso”, “Bolim bolacho”. Dudu das Neves canta:

“Subi ao Morro do Pinto
Fui a um choro de arrelia
Tava tocando no choro o terno do Malaquia
O terno do Malaquia

Falado: Ah... o choro tava bom, tinha mulata como o diabo. Eu logo fui tirando uma princesinha amarela e saindo num ... , quando um caboclo roxo no canto gritou: ô moço, não pode dançar mais junto! Que isso seu mano, deixa eu quebrar com a mulata, e então eu fui dizendo segredinho no ouvido da mulata:

Minha mulata bonita
Se tu gostasse de mim
Eu queria...
Ou era do anjo serafim”.⁸⁰

Dudu das Neves dá a indicação do local do “choro”, isto é, do local da festa: o morro do Pinto. E também se refere aos músicos presentes: o terno do Malaquias. O Malaquias provavelmente era o “chefe” de um grupo de músicos, denominado terno. Há muitos registros na Casa Edison atribuídos ao “grupo do Malaquias” e o que se ouve é um grupo composto de sopros tocando músicas de andamento rápido ou moderado, que são explicitamente denominadas de “choro”. Há muitas intervenções de fala nas gravações revelando comicidade, ou a presença de dança: ouça-se como exemplos disto “Amenidade” e “Dinorah”. Os choros podiam ser compostos por gente que tinha alguma formação técnica em música. Parece ser o caso de Malaquias. Alexandre Pinto assim nos conta sobre o Malaquias:

“Malaquias (Clarinete)

(...) Pertenceu ao Corpo de Marinheiros, onde aprendeu com grande proficiência (sic) a tocar o clarinete, sendo assim um músico de alto valor e saber.

Saindo do Corpo de Marinheiros, ingressou no Instituto de Música, julgo que por motivo pecuniário não chegou ao fim. (...)

Figner, que muito o admirava, pois gravou nesta casa muitos choros de sua lavra e de outros bons chorões. Tocou em muitas Sociedades Musicais,

⁸⁰ “Choro de arrelia”, registro nº 10.334, data provável de gravação e lançamento entre 1907-1913.

Dançantes, em choro não se fala, pois ele era muito conquistado, hoje velho e cansado das lutas musicais...”⁸¹

Para Dudu, o choro é o local onde se dança, se compartilha com os amigos músicos, e se namora a mulata. “O choro tava bom, tinha mulata como o diabo” indica que havia boa festa e possibilidades de encontro sexual/amoroso. Conforme Alexandre Pinto, dizendo sobre o que era o choro:

“Quem não conhece este nome? Somente quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa”.⁸²

O morro do Pinto era próximo à Cidade Nova, local que era ponto de encontro de muitos músicos e festeiros, e congregava pessoas de origem econômica e social desfavorecida. Além dos negros livres, é importante atentar para a diversidade de tradições culturais. Isto nos parece saudável para relativizar a predominância das tradições negras, especialmente as baianas, que já foram enfoque de alguns estudos sobre a cultura carioca. O Rio de Janeiro recebia uma leva significativa de imigrantes. Entraram 166.321 imigrantes, tendo saído para os outros estados pouco mais de 70 mil.

Em 1891, 26% da população carioca provinha de outras regiões do Brasil.⁸³ Apenas 45% da população carioca, em 1890, eram nascidos na cidade. De forma que a presença maciça de imigrantes de variadas origens é um dado importante a ser considerado neste momento. José Ramos Tinhorão dá mais informações sobre a Cidade Nova: o bairro carioca surgido após o aterro das áreas alagadiças vizinhas do canal do Mangue, por volta de 1860. Desde o início do século XIX, na verdade, a Cidade Nova acolheu grandes levadas de trabalhadores. É certo que em 1872, era o bairro mais populoso da cidade, com 26.592 habitantes, dos quais 22.931, isto é, a grande maioria deles, se declarava fluminense. A decadência da lavoura cafeeira no Vale do Paraíba pode explicar em parte esta migração.⁸⁴

Negros e muitos imigrantes estrangeiros, gente pobre e marginalizada, baixos funcionários públicos, comerciantes, gente sem emprego definido, predominavam na

⁸¹ Alexandre G. Pinto, *O Choro*, op. cit., p. 193.

⁸² Alexandre G. Pinto, *O Choro*, op. cit., p. 11.

⁸³ Conforme José Murilo de Carvalho, op. cit.

⁸⁴ José Ramos Tinhorão. *Pequena História da Música Popular*. Op. cit., p. 61.

Cidade Nova, sob os olhos atentos e vigilantes da polícia. Bairros como Saúde, Gamboa e Santo Cristo, incluindo os morros do Pinto, do Livramento e da Providência eram pontos de encontro de muitas manifestações populares. O que se denominava de freguesia de Santana em 1830, viveu movimentos demográficos que a transformaram numa forte concentração de negros livres e também de imigrantes. Em 1849, 41,5% da população total era cativa, representando 110.602 pessoas. Já em 1872, o número de escravos representava 17,8% da população, o que congregava 48.939 pessoas. Ao mesmo tempo, o número de imigrantes cresce bastante, principalmente portugueses, após a cessação do tráfico africano em 1850.⁸⁵

A corroborar com essas estatísticas, antes e após a abolição, música era atividade de pessoas de classe humilde, que se valiam dela como seu “ganha-pão”. Pelos registros de pedidos de licença para músicos ambulantes na freguesia de Santana, pode-se ter uma idéia. São vários os pedidos de licença para se tocar principalmente o realejo, mas também aparecem: rabeca, “organito” (um requerimento em **espanhol**, provavelmente de imigrantes), e até mesmo um piano a ser carregado em carrinho de mão, harmônica com tambores, e também uma banda de música. E em tempo de novidades tecnológicas, não faltou um pedido de licença para exibir duas máquinas denominadas “Graphophone de Center”.⁸⁶ A maioria dos pedidos se refere à indigência do suplicante, ou ao fato de serem cegos, ou inválidos, ou velhos, e de não terem outra fonte de renda.

João do Rio, em um artigo denominado “Músicos Ambulantes”,⁸⁷ nos dá um retrato do quão presente era a música na vida dos habitantes do Rio de Janeiro neste início de século, e o quão variada em termos étnicos ela podia ser. Ele chega a citar a ameaça “tecnológica” dos “grafofones” (sic), que fizeram recuar por um tempo a atividade nas tascas, baiúcas (espécies de tabernas), nos cafés e hotéis baratos. Atentando para como o Rio de Janeiro era uma cidade extremamente musical, ele cita: a banda **alemã**, com seus “instrumentos”, “estantes” e “desafinações”, o “homem dos sete instrumentos” e vários músicos como, por exemplo:

⁸⁵ Chalhoub, Sidney, Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 199.

⁸⁶ AGCRJ, Códice 42-3-19, Folhas 13, 14, 21, 22, 23, 24, 45, 56, 57, 61, 62, 79, 82, 91, 170, 189 e 191, entre os anos de 1873 e 1893. Freguesia de Santana.

⁸⁷ Artigo publicado na Gazeta de Notícias em 03/02/1906. João do Rio. A Alma encantadora das ruas. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

“o Saldanha, um velho **português** baixo, gordo e cego, que toca viola há mais de vinte anos com um **negro**, também **cego**, da Ilha da Madeira, flautista emérito. Esses dois cegos eram acompanhados por um guitarrista escovado, que tocava, fazia a cobrança e ainda por cima era poeta, compunha as canções”.⁸⁸ (grifos meus)

Mas João do Rio já estava atento à nova posição que os indivíduos ligados aos entretenimentos populares iriam alcançar. Diz que esses músicos, ao contrário do que poderia sugerir um ideal romântico, sobreviviam muito bem com suas atividades musicais:

“Pois todo o pessoal enriqueceu. O negro casou em Portugal, o *Zástrás* [o guitarrista] conseguiu tudo com jeito, e eu fui encontrar o Saldanha aposentado, considerado como um velho artista diante de um copo de cerveja”.

“— Fizemos várias tournées, disse-me ele, percorremos o Brasil, do Rio Grande ao Pará. Ajuntamos alguma coisa...”

“E não se trata de um caso esporádico”.⁸⁹

O carioca Eduardo das Neves certamente não tornou-se rico. Estava entre todo este movimento. E mais. Não só pelo Rio de Janeiro. Viajava o país. Era definido como um “cantor nacional”. As canções registradas em seus cancioneiros por vezes possuíam indicação do lugar de onde ele tinha composto.⁹⁰ Mas parece que não se esquecia de sua origem, confundida entre baiana e carioca, fazendo referência/reverência a uma famosa e tradicional agremiação carnavalesca situada nas vizinhanças da Praça 11 de Junho (desde o final do século XIX), os Paladinos da Cidade Nova:

⁸⁸ João do Rio. *Op. cit.*, p. 55.

⁸⁹ João do Rio. *Op. cit.*, p. 56.

⁹⁰ Conferir em *O trovador da malandragem*, *op. cit.*

“Paladinos da Cidade Nova

Quem quiser aprender a maxixar
Venha comigo...
Nossa lira no chão ninguém derruba
que os paladinos são cotuba

eu vou beber,
eu vou me embriagar
eu vou fazer barulho
pra polícia me pegar

(...)

Falado: eu tenho que fazer um rolo. Eu faço um rolo dos diabos. Eu, ao lado do Bahiano, estou garantido, porque não há ninguém... perto de outros caboclos vagabundos, valentes da Bahia como nós dois somos! Aha...”⁹¹

Os Paladinos da Cidade Nova, cuja origem situa-se em torno de 1880, era uma sociedade carnavalesca que tentava se igualar às grandes sociedades, como os Fenianos, os Democratas e os Tenentes. Foi abolicionista como todas as outras, mas demonstrava menos entusiasmo republicano. Sua origem social era bem mais humilde que a das famosas agremiações sendo formada por caixeiros, comerciantes, e uma “classe média” mais modesta. O arranjo de piano, com a voz de Risoleta em primeiro plano, poderia ser interpretado como a intenção de se fazer ouvir em outros locais, extrapolando sua origem humilde. Mas as referências à valentia dos caboclos baianos, e as expressões “fazer rolo” e “fazer barulho” (que dizem, respectivamente, da capoeira e dos bumbos de zé pereira que eles gostavam de utilizar), e o tom de deboche de Dudu na sua fala final, homenageiam sua diferença (que Dudu compartilha com a dos habitantes da Cidade Nova: cariocas, baianos, fluminenses, estrangeiros? Acima de tudo, poderiam ser “caboclos vagabundos”), tantas vezes tratada senão com arrogância, empáfia ou sentimentos de superioridade moral, com violência objetivada em repressão de autoridades e da polícia.

Catulo Cearense era um poeta e músico que fazia parte deste mundo das diversões musicais da *belle époque* e, tendo origem econômica e social próxima ou parecida de colegas como Dudu das Neves e outros cantores e artistas da cidade, escolhe um caminho

⁹¹ Casa Edison, registro nº 108.755. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912.

estético para suas manifestações que irá de encontro às pilhérias, ao riso, e ao universo de representação dos negros, que foram marcas da atuação de seus colegas. Neste sentido ele lutaria por definir o que era a “verdadeira” modinha, que ele achava vilipendiada por demais por esses artistas que nem mereceriam este *status*. Ele procurava ser reconhecido em salões mais “refinados”, como os de Botafogo ou os de seus “colegas” políticos e intelectuais, e não na Cidade Nova. Um longo caminho cheio de contradições nas tentativas de definições sobre o que era legítimo (leia-se popular e nacional) é o que encontraremos no próximo capítulo, coisa que já não pode nos surpreender considerando-se a trajetória desta nossa empreitada até aqui.

Capítulo 3

A modinha de Catulo

“Então? Que acha? Isto não é arte?”¹

Catulo da Paixão Cearense nasceu, em realidade, maranhense, filho de Amâncio José da Paixão. O pai, relojoeiro e ourives, estabelecera-se em São Luís do Maranhão, e adotara o sobrenome “Cearense” depois de se tornar conhecido por este apelido naquela cidade.² Acompanhado de sua esposa, dona Maria Celestina Braga da Paixão e os três filhos, Amâncio mudou-se para o Rio de Janeiro por volta de 1880.

Há controvérsias sobre a data de nascimento do poeta e modinheiro. Quando ele chegou ao Rio de Janeiro devia ter entre 14 e 17 anos. Uns dizem que seu nascimento foi em 1866, outros afirmam 1863.³ Também há controvérsias sobre se era poeta ou modinheiro. As discussões acerca da vida de Catulo dão-se em torno de questões factuais, como a data de seu nascimento, mas também assumem outros caminhos, isto é, juízos de valor estético e social. Catulo foi uma personalidade que mobilizou paixões e o interesse de muitos, conquistou companheiros leais em vida, através de suas atividades lítero-musicais, ao mesmo tempo em que recebeu críticas contundentes a respeito dessa sua atividade principal, isto é, a poesia aliada à música.

¹ Catulo em entrevista ao jornal O Paiz, 25/02/1906, p. 8.

² Conferir em Carlos Maul. Catulo. Sua vida, sua obra, seu romance. Guanabara: Livraria São José, 1971. Carlos Maul foi contista, poeta, cronista, jornalista e político. Foi amigo de Catulo. Neste livro, reuniu suas crônicas escritas para o jornal O Dia.

³ Jota Efege descreve a polêmica sobre o nascimento de Catulo dizendo da possibilidade da certidão encontrada em São Luiz do Maranhão ser, em realidade, do irmão homônimo do poeta. Conferir em Jota Efege. Figuras e coisas da música popular. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978. A Enciclopédia de Música Brasileira. Op. cit., registra o nascimento em 31/01/1866. O próprio Catulo, em entrevista a O Paiz em 25/02/1906, que seguiremos neste capítulo, afirma ter nascido em 1866. Guimarães Martins publica a transcrição da certidão assinada pelo Padre Artur Lopes Gonçalves, vice-chanceler do Arcebispado da Cúria Metropolitana de São Luís do Maranhão, em 1940, que diz ter conferido os assentos de batismos feitos na Paróquia de Nossa Senhora da Vitória no ano de 1864, e lá ter encontrado o documento com a data de nascimento de Catulo no dia 8/10/1863. Conferir em Catulo da Paixão Cearense, Poemas escolhidos, Guimarães Martins (org.), Rio de Janeiro: Livraria Ed. Zelio Valverde, 1944. Guimarães Martins era amigo e foi organizador de algumas obras de Catulo, tendo ficado responsável por seus direitos autorais *post mortem*.

A poesia e a música andaram de mãos dadas nos cancioneiros do século XIX, publicações que pretendiam reunir letras de ilustres poetas, e indicavam a autoria de compositores, também considerados ilustres, como era o caso de A cantora brasileira, de pendoros lusitanos, conforme a organização de Joaquim Norberto de Souza e Silva.⁴ Música e poesia andaram de mãos dadas também nas páginas de periódicos dedicados às modinhas, árias, hinos, lundus, operetas, etc, que faziam sucesso nas mãos das moçoilas de elite prendadas em canto e piano, como vimos no primeiro capítulo. A elaboração destes cancioneiros foi muitas vezes envolta em tentativas de definição de uma identidade nacional e popular, para além de seu caráter pedagógico e estimulador de prendas domésticas, e isto é o que vimos nos capítulos anteriores. A literatura, no século XIX, foi espaço de debates sobre projetos de identidade nacional. A música também, basta lembrar os esforços para a constituição da Ópera Nacional, e as intersecções entre poesia e música erudita são traçadas por Moraes Filho, por exemplo, na perspectiva pedagógica e nacionalizante:

José Amat, “o espanhol inspirado”, (...) “o compositor de trechos sublimes”, (...) “agremiou ao redor de si muitos talentos que começaram a **ilustrar a pátria**, tais como Gonçalves Dias, Porto Alegre, Antonio Carlos de Andrada Machado e Silva, Joaquim Norberto, Vieira da Silva, Pires Ferrão, Salvador de Mendonça, Machado de Assis e Henrique Cesar Muzzio – redundando na fundação da Ópera Nacional e revivescência das nossas modinhas e lundus”.⁵ (grifos meus)

Mas para além dos espaços operísticos e teatrais considerados mais elevados, nos quais música e literatura eruditas demarcavam seu papel, a atividade musical e a literatura, consideradas em espaços sociais mais populares (“nossas modinhas e lundus”), também acabam servindo de ponto de apoio para o discurso da formação da identidade nacional. Este movimento se adensa em finais do século XIX e faz parte da preocupação de homens de letras interessados na constituição do “povo brasileiro” em momento de instauração da

⁴ Há um índice onomástico em A cantora brasileira, que visa identificar os autores conhecidos (pois que há muitas poesias anônimas) conforme a sua nacionalidade: “São brasileiros os autores cujos nomes são precedidos de um * e portugueses os que levam esse sinal em seguida. Os autores cuja nacionalização nos é desconhecida levam este sinal (?)”. Conferir “Índice”, volume 1, A cantora brasileira. *Op. cit.*

⁵ Conferir introdução de Moraes Filho em Cantares brasileiros. *Op. cit.*, p. XXIV.

república, o que se supunha fundamental.⁶ Música e literatura adentram num novo eixo de discussão sobre seu caráter popular. Este movimento, em início de século XX, é radicalizado não só pelo crescimento populacional da metrópole carioca, como pelo crescimento e novas formas de reprodução de bens culturais. São autores e espaços sociais que começam a se desenvolver num intercâmbio acelerado de informações, causando confusões e conflitos em novos campos abertos para a disputa de legitimidade social. Se os literatos gozavam de algum *status* erudito, os músicos, comparativamente, sempre representaram categorias sociais mais diversificadas, pois que se filiavam a tradições iletradas muitas vezes. Numa cidade como o Rio de Janeiro, no início do século XX, isto se tornava mais evidente. Cancioneiros como os de Quaresma, teatros considerados populares que exibiam revistas e música “brejeira”, circos de cavalinhos, onde se apresentavam muitos dos primeiros cantores que gravaram para Fred Figner (que, não raro, eram cantores-palhaços), e festas como os “choros”, são exemplos de como a tradição oral e de pessoas com origem social e econômica mais modesta participavam mais ativamente da vida social carioca. Catulo finca pé na literatura, que no seu julgamento e no da elite da *belle époque*, é arte com “A” maiúsculo, e agarra-se escorregadiamente no campo da música popular de início de século, tendo o desprestigiado violão como ponto de apoio, sinônimo de desordem e vadiagem. O violão fazia parte da cultura popular carioca, e era instrumento comum no seu círculo de amizades. Catulo situava-se entre o mundo prestigiado da literatura, (e não raro recebia – e procurava – elogios dos mais destacados homens de letras de sua época), e o mundo efervescente da música, conflituosamente reconhecida, como popular.

Mello Moraes Filho, o autor do cancioneiro em homenagem ao quarto centenário brasileiro (1900) e da coleção *Serenatas e saraus* em início de século XX (1901), que examinamos no primeiro capítulo, talvez seja o primeiro estudioso a atentar para Catulo e sua obra.⁷ A visão politicamente conservadora de Moraes Filho (observamos que sua periodização histórica reflete um elogio do passado – monárquico – em detrimento dos

⁶ O exemplo mais significativo deste intento é Sílvia Romero, conferir Claudia Neiva de Matos. *A poesia popular na República das Letras*. *Op. cit.*

⁷ Entre os que contribuíram efetivamente para a sobrevivência das modinhas, Moraes Filho cita: Cardoso de Menezes, Cavalier Darbilly, Costa Júnior, Oscar Silva, Francisca Gonzaga, Aníbal de Castro, **Catulo da Paixão Cearense**, e Miguel Emydio Pestana. *Cantares brasileiros*. *Op. cit.*, p. XXXV.

anos finais do século XIX, tempos de jovem república) combinava com sua avaliação também conservadora das manifestações musicais. Os seus cancioneiros representavam, sobretudo, a intenção de resgatar e conservar tradições folclóricas num Rio de Janeiro republicano ameaçado por outras formas de manifestações, que mantinham fortes relações com seu caráter de cidade cosmopolita e moderna, isto é, local de intensas trocas culturais protagonizadas por imigrantes e brasileiros, muitas vezes carentes de condições sociais mínimas, e que na visão da elite, conturbavam a ordem social. A definição do que era popular, e do que representava a tradição, neste contexto multicultural sócio-econômico, eram questões estratégicas e, por conseguinte, uma questão política para um estudioso como ele, preocupado com o discurso da formação nacional em tempos de jovem república.⁸ No entanto, Catulo, apesar de notado e valorizado por retomar tradições musicais passadas, tem uma visão divergente do seu próprio trabalho como artista. Pensava-se fundamentalmente como um indivíduo que trazia elementos novos, e não apenas recolhia as tradições de outrora. Mas nem por isso ele se considerava menos patriótico ou incapaz de contribuições à história nacional e à estética lítero-musical, o que ele incansavelmente buscava.

Catulo, dentre fins do século XIX e início do XX, iniciou sua trajetória profissional se inserindo no campo controverso da música. O caminho para seu reconhecimento social foi preferencialmente traçado no aliamento da poesia, que era considerada de origem nobre, à obra de músicos considerados populares, e que de fato faziam parte de seu círculo social. O que ele pressupunha uma estratégia para seu reconhecimento nem sempre funcionou de forma positiva. Perseguindo uma espécie de discurso que pretendia valorizar as manifestações lítero-musicais, ele, que se considerava um artista popular, muitas vezes teve sua legitimidade contestada. De certa forma, é possível traçar uma espécie de linha evolutiva (pretendida) entre as tentativas de constituição de uma identidade nacional em literatura, no século XIX, e a extensão deste discurso para o nível nem sempre letrado e culto da música popular da *belle époque*. E Catulo se insere neste movimento conturbado.

⁸ Conferir o estudo de Martha Abreu sobre o interesse de Moraes Filho nas festas populares, através de sua obra mais famosa, Festas e tradições populares do Brasil, publicada em 1901 (a primeira versão ainda incompleta do livro seria de 1888). “Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional” em A história contada. Op. cit.

Os debates acerca da trajetória de Catulo como artista são capazes de nos revelar um campo conflituoso de luta por reconhecimento pessoal e profissional que têm fortes ligações com as principais questões sociais da passagem do século XIX ao XX no cenário carioca. O que significava ser um artista? O que definia a arte popular? O que era sinônimo de identidade nacional? O que era moderno? Essas são questões que vimos percorrendo desde os capítulos anteriores, e que estavam na ordem do dia, e de forma mais contundente, para determinados atores sociais. Questões às quais os personagens aqui destacados – fossem eles músicos, poetas, literatos, folcloristas, empresários e representantes políticos da classe dominante - lidavam cotidianamente, cada qual com seu arcabouço de possibilidades de ação e interesses. O objetivo, neste capítulo, é vasculhar os direcionamentos e posições do indivíduo Catulo frente às questões de seu tempo, atentando para o seu círculo social, através de algumas de suas obras e suas reflexões sobre elas, o que é capaz de revelar esse movimento conflituoso na cidade do Rio de Janeiro.

Em outras palavras, o que perseguiremos aqui, será a eleição de Catulo como um poeta ao qual foram atribuídas as características popular e nacional, um modelo de artista, um representante do “povo” e suas potencialidades, em suma, a tipificação de um ideal por parte de um complexo jogo de discursos que envolvia a participação de intelectuais, jornalistas e também, o próprio discurso autoral do poeta, desde os anos finais do século XIX até as primeiras décadas do século XX. Ao adentrar do novo século, a poesia de Catulo escolheu prioritariamente um tema que lhe seria muito caro. A representação do tipo de vida e hábitos do homem do sertão será o mote principal de suas modinhas. Poesias que remetem à vida no campo, à ingenuidade característica e presumida do mundo rural, serão objeto de interesse e dedicação do poeta modinheiro. E à medida que o século avança, Catulo dedica-se cada vez mais ao mundo letrado, através do tema sertanejo, considerando sua atividade aliada à música como algo que por certo teria seu valor, mas que não deixava de representar algo “primitivo” e incipiente para parte da intelectualidade. Seu início de carreira fez-se na esteira dos empreendimentos de Pedro Quaresma (do mercado editorial considerado popular), Fred Figner (do mercado fonográfico), festas e reuniões sociais onde pudesse atuar e ser reconhecido. Ao final, seus esforços foram dirigidos para a publicação de obras literárias que ele considerava de cunho erudito. Na visão de um amigo literato, sua vida e obra podiam ser comparadas à do poeta francês Jean Richepin, que foi estivador,

como Catulo, e que chegou à Academia Francesa depois de labutar no cais.⁹ A predileção do artista, numa sociedade crivada de preconceitos, é pelo mundo das letras, apesar de valorizar de forma afetiva seu início de carreira modinheiro.¹⁰ No entanto, é ao início de sua carreira que irei me ater, para tentar demonstrar que lá estavam seus impulsos e objetivos fundamentais.

Musica e nacionalidade ou identidades nacionais (um contraponto para a literatura)

25 de fevereiro de 1906. O Paiz, um dos mais importantes jornais diários do início de século, publicava numa página inteira uma espécie de reportagem/entrevista sobre Catulo, cujo título, em letras garrafais, era “**A modinha**. Entrevista com Catulo Cearense”. A esta altura, o poeta e músico já angariava alguma fama. Desde meados de 1880, pelo Rio de Janeiro, ele se dedicava a compor letra e música, mas principalmente, sua característica fundamental já se apresentava: escrevia letras sobre música já conhecida de seus companheiros de serenata. O perfil do artista é apresentado antes da entrevista propriamente dita. Aspectos de seu lar, um “tosco chalezinho” no subúrbio de Piedade, e de seu ofício, são destacados. Antes, porém, da descrição do perfil, toma espaço uma digressão acerca da “arte popular”.

A reportagem se inicia com considerações sobre o significado da “arte popular”, afirmando que a música era, incontestavelmente, a forma privilegiada de sua expressão. E mais, o que esta importante relação entre a música e a expressão popular poderia revelar era “a índole de cada povo”:

“Todos os povos têm a sua arte popular. Ela é, por excelência, a música. As manifestações dessa arte são típicas: a **música popular é o espelho fiel da índole de cada povo**, e nela se encontram o seu característico, o seu gênio, as suas inclinações, as suas ambições, os seus desígnios, tudo, enfim, que

⁹ Conferir. Carlos Maul, Catulo. Sua vida, sua obra, seu romance. Op. cit., p. 9.

¹⁰ No prefácio de Guimarães Martins à Modinhas, encontra-se a periodização da obra de Catulo: de 1880 a 1910 corresponde à fase do “poeta, músico e cantor”. A partir de 1910 seria o início da segunda fase, a do “poeta bravió”. E finalmente, num traço linear evolutivo, o prefaciador (de acordo com o autor) denomina a terceira e última fase: a do “poeta culto”. Conferir prefácio de Guimarães Martins em Modinhas. Op. cit., 1943.

nela domine, fielmente reproduzido pelo seu *folk lore* (sic), verdadeiro patrimônio nacional”.¹¹ (**grifos meus**)

Desta forma, como uma lei universal que poderia ser aplicada em cada nação, cada povo teria sua alma revelada pelo caráter de sua música, que era estreitamente ligado ao “espírito das raças dos povos”.

“Em geral, essas músicas se agrupam, com uma segurança matemática, em espécies, que envolvem também o espírito das raças dos povos, a que elas se prendem”.¹²

A esta altura dos acontecimentos, já estamos em 1906, o discurso que naturalizava as características nacionais e racializava o comportamento humano, o que significa dizer, determinava os tipos de ações, a índole e o caráter dos povos conforme sua composição racial, já extrapolava os espaços acadêmicos e fazia sucesso, e aqui o apreendemos nesta reportagem em O Paiz. Se Sílvio Romero foi pioneiro acadêmico a pensar sobre a mestiçagem, principalmente no campo da poesia popular,¹³ se Mello Moraes Filho é um outro exemplo de estudioso que também tem uma perspectiva positiva sobre a mestiçagem, este artigo no jornal revela como os argumentos que tomavam a mestiçagem como um dado importante no estudo da formação nacional estavam difundidos. O dilema, no entanto, era considerar a influência dos africanos, e ao mesmo tempo apontar para características positivas que pudessem extorquir qualquer possibilidade de atraso confinada ao caráter nacional, advindas da influência negra. Tratava-se então, de escolher aspectos que nos conduzissem ao progresso, ou melhor, mostrar que o progresso era possível, abandonando o fatalismo racial de Gobineau e outros que condenavam o país ao eterno atraso e barbarismo, num campo que se elegia como fundamental naquele momento – as manifestações artísticas populares, e mais especificamente, as lítero-musicais. Se no século XIX, a questão tinha sido a criação de uma “literatura nacional” como sinal da existência de uma originalidade brasileira, um caráter próprio de “nossa” cultura, no século XX, o

¹¹ O Paiz, 25/02/1906, p. 8.

¹² O Paiz, 25/02/1906, p. 8. Para as citações que se seguem é utilizada esta mesma fonte, salvo quando houver outra indicação.

¹³ Conferir Claudia Neiva de Matos. A poesia popular na Republica das Letras. Op. cit.

problema evidente, após anos de abolição, era como incorporar manifestações culturais iletradas – como a música popular – a este elenco de produtores de identidade. Em outras palavras, canção virou questão de Estado, intimamente ligada à questão racial. Isto é, torna-se pressuposto que canção deveria ser questão de Estado, a partir desse ponto de vista.

Em primeiro lugar, o artigo faz referência ao caráter dos anglo-saxônicos (não por acaso, uns dos que ocupam lugar alto na hierarquia racial), cuja índole seria representada pela música denominada “escosseza”, “rijamente cantada, fria e altiva”. Nas músicas da “guiga”, essencialmente inglesas, os compassos obedeceriam à mesma regra “severa e impassível”. “Dança-se e canta-se na Inglaterra com a firmeza absoluta do que se está fazendo... *Time is money...*” Já distanciados dos anglos (cabe dizer, em hierarquia inferior), os eslavos do Tyrol possuiriam uma música de tipo gutural representativa de seu caráter. Teriam um folclore “pouco opulento”, as “tirolianas” seriam “docemente troteadas”.

E os latinos? Bem, agora estamos chegando perto do objeto de interesse do artigo... estes teriam uma “**formidável coletânea**” no seu folclore. E aqui aparece mais explicitamente o discurso sobre a mestiçagem, senão, a mistura de características, e por que não dizê-lo, a inexorabilidade da mistura de tipos físicos e psicológicos e a determinação relativa da raça, havendo espaço para o que o artigo de jornal se propunha a fazer: argumentar em favor do caráter nacional, que se entendia misturado, porém com possibilidades de evolução: os franceses tinham sua cançoneta, “fútil, ligeira, banal, trocista e muitas vezes, oh! Muitas! Quase obscena”. E também a “formidavelmente guerreira” Marselhesa, e ainda, o ulular “medonhamente lúgubre” do “*Ça ira*”. Já os italianos viveriam a alma popular melancólica, a triste siciliana. E aí vai uma crítica: “A pátria de Verdi é talvez a menos favorecida no catálogo das músicas populares. A *siciliana* é a música burguesa, inerte, inodora, incolor, sem vibração”. Seria música “fina demais” para a expressão da alma do povo. Os espanhóis, por sua vez, saltam e vibram através de “modulações brilhantes das *habaneras*, dos *tangos*, das *pelencras*, das *zamacuecas*, de uma infinidade de músicas, que estampam a índole daqueles patrícios do Cid formidável, do heróico D. Quixote” (grifos no original). Portugal apresenta características diferentes do povo espanhol, apesar da proximidade territorial: “A alma portuguesa derrama as suas mágoas, na melodia terna, chorosa dos *fados*”. E por outro lado, há os fados do Hilário

(cançonetista famoso, com direito a retrato no referido artigo) “moço, alegre, vivendo na despreocupação da boemia (...) murmura sob os postigos da sua adorada (...)”.

Finalmente o texto chega ao povo brasileiro e não é por acaso que ele cita como inspiração para os notáveis poetas, a “mulata”, a “mestiça brasileira”, ao lado das características psicológicas da tristeza lusitana, e do requiebro terno, afetuoso ou indolente...

No nosso Brasil, nesta abençoada terra, onde o povo é triste de índole, calmo, tranqüilo, sem vibrações, sem ânsias, sem desesperos, o *folk lore* é primoroso.

A música popular é delequescida, mole, requebrada, cheia de ternura, afetuosa, indolente.

Entre os que contribuíram para o “nosso folclore”, o texto cita: Gonçalves Dias, Casemiro de Abreu, Gonçalves Crespo, Castro Alves (e pelo menos esses dois últimos tiveram como tema a crioula e o negro).¹⁴

A mestiça brasileira, a mulata, inspirou ao talento fecundo de Gonçalves Crespo os trechos da modinha, que todos os violões desta terra têm acompanhado, plangentes, repinicando a história dolorosa:

‘Mostraram-me um dia, na roça dançando,
Formosa mestiça de olhar azougado...’

E por aí, todos eles, todos os nossos poetas, têm tido as suas produções levadas ao violão, ao *pinho* choroso e terno.

E mais contemporaneamente, o artigo cita ainda, Afonso Celso e Guimarães Passos, para dizer que tais poetas (eruditos) sempre deram letras de muitas modinhas (populares) que se tornaram famosas, e que foram acompanhadas pelo violão, o instrumento que exprimiria a “alma brasileira”.

O artigo relaciona diretamente as produções dos poetas “antigos”, inspirados pela musa excêntrica - a mulata -, com a produção dos poetas contemporâneos Afonso Celso e Guimarães Passos, que conforme a argumentação, estaria muito presente no repertório dos trovadores de violão em punho, os trovadores populares, como Catulo, que adiante será o mote principal do artigo.

¹⁴ Castro Alves por razões mais explícitas, sendo conhecido poeta abolicionista. Como exemplo em Gonçalves Crespo, ver o poema “A sesta” in Miniaturas, coletânea de poemas, 1870.

Afonso Celso, nascido em 1860, foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro a partir de 1892, como sócio efetivo. Foi também fundador da Academia Brasileira de Letras (ABL) em 1897.¹⁵ Ele era um nacionalista extremado (o que contribuiu para enfatizar a argumentação do artigo, em favor da arte nacional), monarquista e também um católico fervoroso. Seu livro mais famoso, lançado na virada do século, foi o Porque me ufano de meu país. Dedicado a seus filhos, tinha perspectiva moralista e patriótica, na intenção de ser referência para toda a juventude, e era fundamentalmente otimista com relação ao futuro da nação. Sua principal tese era a de que as pujantes características naturais assegurariam o progresso ao país, ao lado das boas qualidades de um povo singular, formado pela mistura de tipos: o índio, o negro e o português.

Guimarães Passos era alagoano, nascido em 1867, e chegou ao Rio de Janeiro com seus 19 anos. Entrou para a redação de jornais e tornou-se parte de uma geração literária que mereceu a alcunha de “boêmia”, em que estavam presentes Paula Ney, Olavo Bilac, Coelho Neto, José do Patrocínio, Luís Murat e Arthur Azevedo,¹⁶ muitos desses, veremos, admiradores de Catulo. Também foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Inaugurou a cadeira e escolheu como patrono Laurindo Rabelo, um dos poetas e modinheiros mais aguerridamente defendidos por Mello Moraes Filho.¹⁷ Passos aderiu ao movimento da Revolta da Armada, tendo inclusive participado do governo instaurado no Paraná. Exilou-se em Buenos Aires. É descrito por José Veríssimo como um poeta “natural e espontâneo, poeta despretencioso, poeta no sentido popular da palavra”,¹⁸ não tendo sido sem razão, portanto, a escolha de seu patrono Laurindo Rabelo na academia... Também não parece casual o artigo se referir a um artista tão afinado com características consideradas “populares”.

¹⁵ Informações do Instituto Histórico de Petrópolis (<http://www.ihp.org.br/>).

¹⁶ Informações da Academia Brasileira de Letras (www.academia.org.br) Sobre a geração boêmia conferir a abordagem de João Paulo Coelho de Souza Rodrigues, “A geração boêmia: vida literária em romances, memórias e biografias” em *A história contada*. Op. cit. Este autor destaca a construção da memória da boêmia. Ele traça um percurso em que destaca a presença de artigos e romances mais esparsos, desde fins do século XIX até os anos de 1930, quando surgem biografias mais densas que procuravam amalgamar as experiências dos mais diversos literatos boêmios.

¹⁷ Moraes Filho dedicou a Laurindo Rabelo um perfil artístico em seu livro *Artistas do meu tempo*. Op. cit., donde o defende de ataques críticos a sua produção ou pessoa, como vimos no capítulo 1.

¹⁸ Informações da Academia Brasileira de Letras (www.academia.org.br)

A poesia culta sendo assimilada pelo “povo”, isto representaria uma conjunção perfeita a ser notada pelo artigo em questão, que podemos supor em alguma medida, também compartilhada por estes senhores, poetas e membros de importantes instituições que se dedicaram ao estudo da questão nacional. O violão passava a ser o instrumento por excelência que representava o caráter brasileiro:

E assim, vigorosamente amparada, a nossa música popular **progride** rapidamente, cada vez mais expressiva, cada vez mais **aprimorada**, dizendo bem quanto amor se contém nos nossos espíritos meridionais, abertos a todas as idéias generosas, francos e leais até ao extremos (sic).
(grifos meus)

O violão é o lenitivo doce amargo para essa índole, nossa, muito nossa...

Ora, a despeito de uma visão pretensamente convergente entre a “poesia culta” e o “violão do povo”, o próprio artigo chama a atenção para um dado muito importante neste início de século. Os trovadores eram, incansavelmente, perseguidos pela polícia, o que não era de se esperar que aconteceria com os poetas cultos. O violão era sinônimo de desordem e vadiagem. Cabe lembrar aqui os pedidos de licença para tocar em vias públicas que citamos em capítulo anterior. Há uma constante vigília das atividades musicais pelas autoridades. Imigrantes, pobres e negros compunham a gama social de indivíduos que buscavam nas atividades musicais o seu ganha-pão, e eram objeto, de forma mais direta, de controle social. Neste sentido, os artistas que conseguiram ter suas obras registradas ou pelo mercado editorial, por exemplo, pela Livraria Quaresma, ou pelo incipiente mercado fonográfico através do empreendimento de Fred Figner, representavam uma pequena parte de um complexo social. As serestas comumente eram sinônimo de baderna, de ameaça à ordem social:

“Eram dez horas, um silêncio... Não, silêncio não existia porque um grupo de cantores lá ia violão em punho, atroando os ares com um vozerio infernal incomodando os moradores.

A polícia estava ausente, mesmo porque o tempo estava entarruscado. Os moradores da Terra Nova que se contentem em ouvir em hora desafinados os cantores ambulantes”.¹⁹

¹⁹ A Época, 01/08/1912. Coluna “Nos Subúrbios”. Agradeço a referência à coluna à Cristiane R. Miyasaka.

Não é à toa o depoimento de Carlos Maul, amigo de Catulo, a respeito da atividade do “serenateiro”:

“Catulo tinha o seu grupo de tocadores de violão, cavaquinho, flauta, flautir (sic), saxofone, oficleide e clarineta, com o qual organizava os seus “choros” das madrugadas. Pelo traje e compostura dos que compõem a fotografia que ilustra este texto [há uma foto do grupo de músicos de Catulo, e alguns deles são negros], pode-se ajuizar da condição desses semeadores de melodias românticas. Eram todos funcionários públicos, homens com família constituída, de reputação ilibada, e muitos deles com diploma do Instituto Nacional de Música. Para distingui-los dos capadócios, o poeta chamava-os de ‘serenateiros’ e não de seresteiros, apelido que deixava aos trovadores vadios sem categoria social definida. Era assim, de roupa escura e gravata de laço feito em colarinho duro de ponta virada, no rigor da moda da época, que eles se representavam nas suas tocatas noturnas. E foram esses os pioneiros da grande batalha travada por Catulo para reabilitação do violão e da modinha”.²⁰

Apesar de se referir à ação persecutória da polícia, a reportagem não deixou de notar que, a despeito disto, os menestréis eram muito apreciados. Na contramão da visão explicitamente coercitiva das atividades dos trovadores urbanos, tratava-se, no artigo em questão, de desenhar um novo itinerário para as atividades do que se considerava “o povo”, e o que representaria a “boa” alma brasileira. Assim como os estudos e discursos sobre a formação nacional começavam a se debruçar estrategicamente, em fins do século XIX, sobre a cultura/poesia popular, a atividade dos trovadores urbanos, das mais variadas origens sociais, acompanhada de perto pela inspiração dos mais célebres poetas, também começava a ser objeto de destaque para a análise dos conceituados homens de letras e estudiosos do folclore nacional.

E finalmente chegamos a Catulo Cearense. Ele foi eleito, num complexo que envolvia a atividade de jornalistas, folcloristas e homens de letras, o trovador que mais perfeitamente expressava esse caráter de progresso no mundo da poesia e música populares. Ele, suas letras, a modinha, e seu violão. E sua atividade tomou ares de uma verdadeira “batalha” para o que se considerava a “reabilitação” de um tipo de expressão musical que seria legitimamente popular e nacional, a “modinha”. Neste momento, cabe perguntar, por que ele foi o eleito e não, por exemplo, Eduardo das Neves, que já fazia sucesso em um

²⁰ Carlos Maul. Catulo. Sua vida, sua obra, seu romance. Op. cit., p. 119.

amplo circuito de expressão musical como vimos no capítulo anterior (e que foi citado nesta reportagem!), um compositor que também cantava, tocava violão e também tinha suas obras editadas pela Livraria Quaresma, com expressivas tiragens, assim como Catulo? O fato de Catulo não ser negro deve ser considerado. Assim como a escolha de seu repertório: ele preferia compor poesias sobre músicas que tinham alguma tradição letrada, como, por exemplo, as composições de Anacleto de Medeiros e outros companheiros chorões, gente que tinha ao menos alguma passagem pelo Instituto Nacional de Música, chegaremos a eles adiante. Dudu das Neves, em sentido oposto, tocava e compunha, muito provavelmente, de ouvido, muitas coisas inclusive adaptava de tradições que nos remetem a tradições africanas.²¹ Dedicava-se sobremaneira ao que se reconhecia como “lundu” (o que era identificado como música de negro e palhaço), além das pilhéricas canções que tinham como mote os assuntos mais cotidianos. Apesar de serem contemporâneos, Dudu foi relegado a segundo plano, enquanto Catulo foi eleito o representante da música popular nacional. Isto é o que sugerem os depoimentos e apreciações que muitos poetas, jornalistas e/ou homens de letras elaboraram, e que ajudaram a construir a imagem de Catulo para sua época, a partir do início do século XX, imagem padronizada da representação de um cancionário nacional que até hoje guarda, em parte, alguma efetividade. Lembro-me de um evento num expressivo canal de televisão, por volta do ano 2000, em que foram eleitas as canções mais representativas do século XX, e lá estava “Luar do Sertão”, poesia de Catulo sobre música de João Pernambuco.²² Dudu das Neves nunca virou referência na música

²¹ Ver segundo capítulo, sobre as tradições orais na música identificada como lundu.

²² “O Luar do sertão. Disco da Casa Edison, Rio de Janeiro, por Eduardo das neves e coro”. Registro nº 120.911, datas prováveis de gravação e lançamento entre 1912 e 1914. Esta canção seria ainda objeto de contenda autoral. João Pernambuco, violonista e amigo de Catulo a quem se atribui o conhecimento musical dos temas sertanejos utilizados largamente por Catulo em suas criações, reclamaria a autoria de “Luar do sertão” pelos idos de 1945, portanto, em torno de 30 anos após sua primeira gravação. José Ramos Tinhorão tem a seguinte opinião: “O Catulo era um farsante. Escrevia letra em cima de músicas de outros autores e depois registrava-as como se fossem dele (sua composição mais famosa, 'Luar do Sertão', de 1910, tem até hoje autoria discutida, atribuída ao violonista João Pernambuco, que, por sinal, teria se inspirado num tema do folclore)”, acusa o historiador. Conferir “Eu já ouvi isso em algum lugar”, por Tom Cardoso, em Valor Econômico, apud <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0207/0833.html>.

popular e foi praticamente esquecido, não fossem os dicionários especializados e o interesse de alguns pesquisadores...²³

Pobre porém decente: histórias de um maranhense no Rio de Janeiro

Retornemos à entrevista. De origem humilde, vivendo de seu ofício como professor, nosso autor considerava-se um homem simples:

“Não tenho um traço especial, acima da burguesia. Nasci no Maranhão em 1866. Vim para esta cidade, há talvez vinte anos. Sou professor de música e do curso primário. Vivo aqui, solitário, trabalhando sempre, longe do bulício do mundo, para onde, raras vezes, me leva um chamado amigo, que eu, sempre e gostosamente, me apresso a atender. Como vê, sou um simples: nada almejo, nada sou.”

Mas será que, efetivamente, o poeta nada almejava?

Em primeiro lugar, a corroborar o depoimento de Carlos Maul, Catulo não desejava ser confundido com os capadócios, os vagabundos de violão em punho que eram perseguidos por sua condição social duvidosa, desordeiros, desempregados e pobres. Catulo prefere destacar que tem boa entrada nos salões:

“...é bom dizer, em serenatas eu não gosto de estar pelas esquinas. Canto nos salões, calmamente, sem incômodo”.

Sua condição humilde o aproximava dos boêmios considerados desordeiros, porém ele vai construindo sua história de vida de maneira a diferenciá-lo deles. A começar pelo interesse nas letras. Catulo prezava os estudos de línguas e literatura. Tornou-se tradutor de literatura estrangeira. Por exemplo, traduziu poemas do escritor espanhol Salvador Rueda. Porém, ao dar esta entrevista em 1906 para O Paiz, Catulo esforçava-se por parecer um homem comum, no entanto, um artista, com orgulho do que fazia, e procurava mostrar sua diferença (e o jornal preocupava-se muito em fazê-lo também). Quais elementos compunham a “diferença” de Catulo? É o que buscaremos a seguir.

²³ Conferir os estudos de Martha Abreu. “Eduardo das Neves (1874-1919): histórias de um crioulo malandro”. Op. cit. E ainda Martha Abreu. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (sudeste do Brasil, 1890-1920)”. Tempo, Rio de Janeiro, v. 16, p. 143-174, 2004.

O periódico estava à procura de um artista que representasse efetivamente um progresso dentre os “menestréis anônimos” perseguidos pela polícia. E já soltava um prognóstico que julgava verdadeiro:

Os progressos dessa raça de artistas vem aumentando de há quinze anos a esta parte, porque o preconceito, que os repelia como símbolos da chalaça e da desordem, vai decaindo.

Poderíamos ler nessas entrelinhas o quadro de crescente profissionalização de artistas que já possuíam um circuito cultural bem definido na cidade, dentre teatros, parques de diversões, circos, mercado editorial, um incipiente mercado fonográfico, etc, como acompanhamos nos capítulos anteriores. Cadete, Bahiano, Geraldo de Magalhães, ao lado de Dudu das Neves e Catulo poderiam ser representantes desse novo tipo de artistas, considerados distantes da chalaça, devidamente trajados, com cartão de apresentação, etc. No entanto, Catulo obteve a primazia.

E o jornal ainda enfatizava seu objetivo:

“Interessam-nos esses progressos. Quisemos saber da vida dos nossos trovadores, dos seus hábitos, das suas pessoas, das suas habilidades.”

Pois esses trovadores, sim, representariam o legítimo caráter nacional. Catulo seria “o mais apreciado”, “o mais em evidência”. Suas características pareciam se adequar melhor às expectativas de uma elite que se julgava sabedora da qualidade de representação de um artista “popular”. Para esta elite, o artista ganhava legitimidade pelo seu poder de representatividade da índole, do espírito, por que não dizer, da raça, e enfim, do que se julgava fosse a alma do povo. Um homem branco de origem simples, vindo do interior do país, que cultivava o estudo das letras, que prezava a ordem, que compunha poesias através das músicas conhecidas de alguns homens relativamente respeitados, parecia satisfazer a essas necessidades. No entanto, apesar deste intuito, o percurso da ascensão de um poeta e músico popular como Catulo não representava uma unanimidade nem era uma tarefa fácil. Em outras palavras, sua trajetória por reconhecimento pessoal e profissional foi marcada por muita luta.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, Catulo trabalharia nos trapiches da Gamboa e do Saco do Alferes. Em 1885 ele participaria de uma festa que lhe mudaria o destino. Em casa do conselheiro Gaspar da Silveira Martins, cantando modinhas célebres e algumas de suas produções, teria chamado a atenção da esposa do conselheiro. Tendo pedido um emprego em uma repartição pública, aproveitando a admiração que seu talento modinheiro angariara, Catulo provocou paixão no casal. Passou a morar num cômodo anexo à casa do conselheiro, e tornou-se professor de português de seus filhos. A partir de então o poeta teria tido acesso irrestrito à biblioteca de Silveira Martins. Lia “de preferência autores de língua francesa e espanhola, os clássicos brasileiros e portugueses”.²⁴

“Catulo tinha devoção, por exemplo, por Lamartine, Lecomte de Lisle, Herédia, Vitor Hugo, Espronceda, Campoamor, Zovilla, para só referir alguns dos que lhe engalanavam a modesta biblioteca. Salvador Rueda, que ele teve a fortuna de receber em sua casa em 1914, se surpreendeu ao ver ali o volume de suas ‘Poesias Completas’ e ao ouvir, traduzidas, várias de suas páginas”.²⁵

O testemunho de Carlos Maul, amigo de Catulo, pelo interesse e dedicação intelectual de nosso poeta, fica registrado. Aqui cabe uma observação sobre Maul. Nascido em 1887, em Petrópolis, ele foi para o Rio de Janeiro em 1904 para completar seus estudos. Tornou-se poeta e jornalista, foi muito elogiado por Olavo Bilac, João do Rio, Alcindo Guanabara, Alberto de Oliveira e Coelho Neto, portanto, também é parte de uma geração literária que teve simpatias por Catulo, ainda que esta geração não fosse tão unânime. Foi redator de A Imprensa, Gazeta de Notícias e Correio da Manhã e também escreveu colunas diárias para o jornal A Notícia e O Dia,²⁶ de onde transcreveu esses dados sobre a vida de Catulo.

Há ainda um fato curioso narrado por Maul, que contribui para a construção de uma história sofrida do nosso poeta, permeada de interesses alheios que o prejudicam, ainda que

²⁴ Acompanho de perto o depoimento de Carlos Maul, amigo de Catulo e responsável pelas descrições dos fatos que aqui reproduzo, conferir em Carlos Maul. Catulo. Sua vida, sua obra, seu romance. Op. cit., pp. 11-12.

²⁵ Carlos Maul. Catulo. Sua vida, sua obra, seu romance. Op. cit., pp. 12-13.

²⁶ Informações da Academia Petropolitana de Letras:
(http://www.apcl.com.br/noticias/coluna_carlosmaul.htm).

neste caso, fora do juízo literário propriamente dito. Catulo teria sido vítima de uma emboscada, uma verdadeira cilada, ao sofrer a acusação de defloração de uma donzela. Na noite de 27 de setembro de 1885, e no cômodo que habitava em casa do conselheiro, teria ocorrido o evento. O caso é narrado por Maul como se tivesse efetivamente ocorrido. O narrador nos faz crer que Catulo era suscetível a cometê-lo. Ele destaca que o poeta estava com 22 anos, no ápice de sua juventude, e ainda adiciona o fato de que ele estaria embriagado, depois de uma farra boêmia, e que o cômodo, e o caminho que levaria a este na casa do conselheiro, seria ermo o bastante para que a cilada soasse como uma verdade até para o próprio Catulo, a ponto de ele não se recordar do que acontecera, e realmente ter acreditado que tudo se passou! Pois no dia seguinte, conta o narrador, foi registrada uma ocorrência numa delegacia (qual delas, Maul não diz). E como forma de reparar o mal que fizera, Catulo foi obrigado a se casar, embora sua vítima/esposa não comparecesse. Teria havido registro do casamento entre Catulo e sua suposta vítima na paróquia de Botafogo. Ele teria acreditado por anos que esteve casado e com uma mulher que nunca vira! Ou não se recordava...

Entretanto, como uma boa intriga de folhetim, tudo teria se revelado uma farsa quando, anos mais tarde, Catulo foi vender uma propriedade que adquirira no subúrbio. Para poder vender a tal propriedade, o poeta foi procurar o registro de casamento na paróquia de Botafogo. E neste momento, confirmou-se que tudo não teria passado de uma armação: não havia assinaturas para o tal casamento. A conclusão de Maul: “O casamento fora uma farsa para atemorizá-lo e para transferir-lhe a responsabilidade da culpa de um terceiro que não podia aparecer”.²⁷ Se verdade ou não, não temos como averiguar no momento. Mas é interessante notar como a história ajuda a compor o perfil de um indivíduo que teve que lutar contra muitas adversidades para ser reconhecido num meio social que não era originalmente o seu. O que em alguma medida era fato, e por outro lado, foi também o discurso adotado por alguns de seus amigos e pelo próprio autor na construção de sua imagem pública.

O fato acima descrito, de 1885, é tomado como justificativa para Catulo abandonar a casa do conselheiro, diante da (ainda que suposta...) desonra em questão. O ano de 1885

²⁷ Carlos Maul. Catulo. Sua vida, sua obra, seu romance. Op. cit., p. 16.

também é o ano em que Catulo teria publicado sua primeira coletânea de modinhas, O cancioneiro popular de modinhas brasileiras, pela Livraria Quaresma. A julgar pelas páginas de propagandas de outros livros de Quaresma, ele continuava a ser um sucesso até os anos 20 do século que se seguiu. Encontra-se uma referência a O cancioneiro popular, na edição de 1926, de Lira dos Salões, outra coletânea de Catulo:

“Neste volume [O cancioneiro popular] encontram-se as mais belas modinhas populares, como sejam: Tenho saudades de Maura; A primavera; Lá para as bandas do norte; No sertão da minha terra; Borboleta meus amores; O perdão; Gosto de ti porque gosto; Vê que amenidade; O vagabundo; e centenas e centenas de outras modinhas cada qual mais linda. Um volume de mais de 200 páginas, com bonita capa. 3\$000.”²⁸

Arthur Azevedo, outro entusiasta do nosso modinheiro, escreve “Palestra” em 1913, referindo-se ao sucesso de O cancioneiro popular.²⁹ A esta época, cita o autor, ele já teria expressivas 25 edições. Esses dados, no entanto, podem não ser muito confiáveis. Por exemplo, na entrevista de Catulo a O Paiz, em 1906, que vimos seguindo desde o início deste capítulo, Catulo se refere aos seus livros dizendo haver umas 20.000 unidades em circulação, e 6 edições.³⁰

De qualquer forma, a sobrevida das edições das coletâneas de Catulo, adentrando o século XX, já demonstram a viabilidade econômica dos livrinhos. Se o autor não chegava a receber o devido valor pela quantidade de livros vendida, isto era um outro problema, e Catulo reclamava.

[Repórter] “E meu caro poeta, os seus livros dão-lhe dinheiro?”

[Catulo]: “Ah, os meus livros! Andam por aí uns 20.000, em seis edições, com 200, 500 ou mais trabalhos, espalhados pelo povo. São vendidos bem. Eu, entretanto, quase nada ganho. A nossa terra é madrasta para os artistas. Cada impressão dos meus livros, editados sempre pela Livraria Quaresma, custa os olhos da cara e o resto do resultado gasta-se, quase todo, em anúncios. O meu editor é um americano, nisso de *reclames*.”

²⁸ Lira dos Salões. Magistral coleção de belíssimas modinhas brasileiras próprias para serem cantadas em reuniões familiares, em festas colegiais, concertos, etc, trazendo a indicação das músicas por Catulo da Paixão Cearense. Rio de Janeiro: Liv. Quaresma, 1926.

²⁹ “Palestra” de Athur Azevedo transcrita nas apreciações de Luciano Braga. Conferir em Lira dos salões. Op. cit., 1926, p. 18.

³⁰ No entanto, encontrei um exemplar de O cancioneiro popular, edição de 1908, indicando ser esta a 25ª edição, na biblioteca do Senado Federal “Acadêmico Luiz Viana Filho”.

Se havia dificuldade em reverter o dinheiro das suas obras para seu próprio bolso, por outro lado o modinheiro conseguia sobreviver, lecionando também, é certo, mas também se apresentando em festas e salões, e se fazendo cada vez mais requisitado.

O registro de uma apresentação que ficou marcada como o início do reconhecimento de Catulo em novos círculos sociais foi justamente em casa de Mello Moraes Filho, neste mesmo ano de 1906. Esta entrada do autor em novo circuito foi descrita pelo historiador e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, desde 1900, Rocha Pombo. Foi publicada pelo Correio da Manhã (em 1906) e transcrita numa das edições da Livraria Quaresma, mais precisamente, no volume Novos Cantares, organizado por Catulo, em edição que encontrei, publicada em 1909. Aliás, neste mesmo volume, o Novos Cantares, encontram-se também apreciações de outros ilustres senhores a respeito do poeta popular, além das de Rocha Pombo: Luiz Murat, fundador da cadeira de número 1 da Academia Brasileira de Letras, Egas Moniz (também conhecido como Pethion de Villar), médico e escritor, um homem de família de engenho da região de Santo Amaro, e Alberto de Oliveira, também membro fundador da ABL.

A noite de 1906 na casa de Moraes Filho é descrita por Rocha Pombo como uma grande revelação de Catulo para os convivas. E por aí temos uma medida da visão que parte da elite tinha sobre os trovadores:

“Não sei bem porque, mas é certo que no meu espírito vagava esta idéia – fugidia e imprecisa – de que Catulo não era mais que um simples cantador de modinhas, um desses boêmios chefes de ‘lira’, bardo de violão ao luar, sabendo gemer, entre um pigarro e outro, uma porção de banalidades sobre o velho estafado tema do amor”.³¹

Após terem ouvido algumas estrofes, julgadas “magníficas e borbotoantes como catadupas de lavas, vinda da alma do nosso grande Alberto de Oliveira”, - este já era de fato um dos fundadores da jovem ABL -, a assistência fora convidada a ouvir o desconhecido Catulo Cearense. A narrativa diz inicialmente de uma forte impressão:

³¹ Novos cantares por Catulo da Paixão Cearense com as apreciações dos drs. Rocha Pombo, Luiz Murat, Egas Moniz (Pethion de Villar) e Alberto de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria do Povo. Quaresma e C. Livreiros e editores, 71 e 73, Rua de s. José, 1909, p. 10.

Catulo Cearense é, de fato, uma figura que se destaca muito fora do comum. Tudo nele tem alguma coisa de singular: a larga fronte aberta e iluminada; o nariz à Cirano – exuberante, mas discreto;”³²

A aparência rude do poeta ganha contornos mais amenos na descrição de Rocha Pombo. Mas ainda assim, o preconceito quanto ao tipo social dos modinheiros (“chefe de lira” que sabia “gemer” entre “um pigarro e outro”) ganhava contornos fenotípicos. No entanto, Catulo seria capaz de impressionar por outros motivos, para além de suas características físicas pouco nobres.

“Um semblante, em suma, de bondade e de carinho, com o qual num momento se familiarizam todos. A cabeça dir-se-ia que não se move; acompanha os movimentos rápidos do tronco. O acionado – sóbrio, amplo e magnífico... A gesticulação – espontânea e flagrante – como se toda a alma agitada lhe viesse ao gesto e fulgurasse pelo olhar fixo e incisivo... Quando canta, tem uns arremessos para a frente, uns ímpetos de ir para cima... Tudo isso dá-lhe uns ares de águia incitada e cativa, a ansiar por espaço”.³³

³² Novos cantares. Op. cit., p. 10.

³³ Novos cantares. Op. cit., pp. 10-11.



FRED FIGNER E CATULO DA PAIXÃO CEARENSE

Fonte: A Casa Edison e seu tempo. Cd-Rom de Documentos, “Cartazes e fotos”, p. 58

Aos poucos, a inusitada aparição do “cantador de modinhas”, do boêmio de “violão ao luar”, vai cativando a assistência, que termina por aplaudi-lo vibrantemente e em delírio, conforme a narrativa, diga-se de passagem, interessada, de Rocha Pombo. Pois o tipo estranho e rude ganhou feições de “águia cativa” que ansiava por espaço, o que não deixa de ser uma boa metáfora para a luta que Catulo atribuiu a si próprio, luta que será incentivada por alguns novos amigos do poeta, colegas de outra condição social, que começam a notá-lo e animá-lo nesta sua nova tarefa. Qual seria então seu papel? Através do julgamento muito mais que benévolo de Rocha Pombo, a destacar o entusiasmo que Catulo causara nos espectadores - surpreendidos pela excelência do trovador - depreende-se que ele era mais do que um grande artista e estaria pronto a assumir a tarefa de representar uma espécie de identidade nacional em letra e música:

“A meu ver, tem ele na alma alguma coisa mais que a exuberante e entusiástica poesia do nosso povo: nos seus versos, nos seus cantos, fala a excelsa musa anônima e imortal da raça”.³⁴

A tarefa de Catulo teria aspectos de uma guerra, composta de embates lentos e progressivos onde teríamos de um lado, um povo inculto, pobre e de má índole, o que pode ser lido, neste momento, como um povo que representa uma “raça” degenerada, e de outro lado, reservas morais e exemplos típicos (físicos inclusive) do que seria uma autêntica representação nacional. A luta de Catulo, na verdade, se divide em duas vertentes: a de um indivíduo que pretende ascender socialmente, distinguindo-se dentre o povo inculto, e ao mesmo tempo, representar algo de elevação moral para se tornar modelo e exemplo para este povo, no melhor estilo da intenção pedagógica dos intelectuais “civilizadores” da *belle époque* carioca.³⁵ Catulo chama a atenção por seu caráter pedagógico, que vai ao encontro da vontade e forma de ação de uma elite, muitas vezes mais intelectual do que econômica, mas que de qualquer forma, se impõe a tarefa de “civilizar” a jovem nação brasileira.

Intuitos civilizadores na passagem do século eram semelhantes, na intenção, à tarefa dos intelectuais brasileiros em firmarem uma imagem moral para a nação desde que a questão nacional entra em pauta. Se José de Alencar foi um dos primeiros a escolher a figura do “bom selvagem” para realizá-lo, mais adiante interessou-se sobremaneira pelos cancioneros populares e inspirou muitos folcloristas e estudiosos a estudá-los. Sílvio Romero também foi figura capital nesta empreitada, enveredando pelo lado científico da questão (criticando muitas vezes o comportamento não-científico de José de Alencar e dos escritores românticos nesta tarefa de recolhimento de canções). E Moraes Filho foi tomado neste nosso caminho, menos como cientista, coisa que não era, mas como um autor importante não apenas na coleta, mas também na organização destes cancioneros, o que de perto vimos acompanhando, junto a seu interesse por tipos que ele considerava populares, como explicitado em seus prefácios.

³⁴ Novos cantares. *Op. cit.*, p. 13.

³⁵ “O final do século XIX assistiu ao mergulho de diferentes categorias profissionais sobre a multidão das ruas e suas práticas, que se transformam em um problema para muitos dos médicos, juristas, cientistas, urbanistas e literatos do período. Nas palavras de Francisco Foot Hardman, esses muitos agrupamentos, ‘de diferentes pontos de vista, mas com igual e redobrada disposição, buscavam enquadrar a barbárie nas linhas progressivas da civilização’.” Conferir Leonardo A. de M. Pereira, O carnaval das letras. *Op. cit.*, p. 56.

De certa forma, a trajetória de elaboração de uma tradição ao mesmo tempo musical e poética para a nação brasileira segue passos semelhantes aos embates em torno das formas de brincar o carnaval desde os fins do século XIX ao início do XX no Rio de Janeiro.³⁶ As tentativas de eleger a maneira mais “civilizada” de se brincar o carnaval, a condenação do entrudo como forma rude, vulgar, atrasada, acompanhada, no adentrar do século XX, da eleição dos ranchos como a forma “civilizada” de manifestação carnavalesca, também tomaram as páginas dos mais famosos periódicos em discussões acaloradas em tempos de *belle époque* carioca, e tiveram como protagonistas intelectuais e estudiosos que não raro aparecem aqui em defesa de Catulo, um artista eleito forma de expressão popular autêntica, e também, um artista exemplar. Vejamos as palavras de Luiz Murat, acadêmico da ABL, sobre o fazer de nosso modinheiro:

“O violão, que era um instrumento desprestigiado, companheiro inseparável das badernas e dos refestelos, o nosso ilustre troveiro reabilitou, impondo-o nos salões, tornando-o um irmão do piano, do violoncelo e do violino. Outro é hoje o seu dialeto, a amplitude do seu acento. Sua inspiração é de uma simplicidade elegante, sem se haver despojado completamente das suas origens populares. Expungiu-se das espurcícias e das basófilas dos bilhardões; elevou-se, afirmando-se como um vencedor para quem a vida se tornara um festim glorioso. Foi chamado a embelezar concertos aristocráticos, a coroar os sucessos dos salões, a ser o intérprete de Archiloco. O violão ficou sendo nas nossas reuniões o que era o phormix nas festas brilhantes dos triunfadores gregos”.³⁷

Atente-se para o fato de o acadêmico denominá-lo de “ilustre troveiro”, numa clara distinção ainda do que seria um poeta. Pois Catulo, nesta concepção, apesar de realizar um feito espetacular que era o de reabilitar o violão e a modinha para os espaços “aristocráticos”, era fundamentalmente um homem que mantinha suas “origens” “populares”, o que era louvável por um lado, mas também limitante. O lugar social do poeta/modinheiro não era facilmente definido.

Em 20 de setembro de 1908, a Gazeta de Notícias publica em primeira página, como de habitual aos domingos, a coluna “Cinematógrafo”, de autoria de João do Rio. O

³⁶ Conferir Maria Clementina Pereira Cunha, Ecos da folia. Op. cit. E Leonardo A. de M. Pereira, O carnaval das letras, op. cit.

³⁷ Novos cantares. Op. cit., p. 17.

comentário do cronista neste dia, já conhecido apreciador da “alma popular”, era sobre a apresentação de Catulo Cearense na Exposição Nacional. A Exposição foi um evento dos mais importantes do governo republicano de Afonso Pena, em comemoração à abertura dos portos de 1808, e tinha uma perspectiva fortemente vinculada à história do progresso nacional. Tinha como principal objetivo a exposição de bens naturais e produtos manufaturados dos vários estados do país, mas sendo um evento de longa duração (de 28 de janeiro a 15 de novembro de 1908), havia espaço para outras manifestações. A idéia de levar a modinha para a Exposição Nacional, João do Rio diz ter sido sua. Ele descreve a presença da elite, “sociedade elegante e fina” a apreciá-la, a modinha. Cita o amigo Rodrigues Barbosa em meio a muitas damas e cavalheiros que de fato mostravam-se demasiadamente curiosos para conhecer Catulo. Ele descreve uma certa surpresa entre gente tão elegante a descobrir-se uns aos outros interessados em algo que não parecia parte (ao menos não explicitamente) de seu estilo de vida. Diziam: “Então não sou só eu que gosta de modinhas? Mas quem disse que era só você? – Também veio? – Não poderia faltar. Esse Catulo que vem a ser?”.

Porém, João ficou muito descontente do evento que observara:

“A modinha é a expressão harmoniosa e espontânea da alma das ruas. Mas num teatro, eu imaginava a reconstituição do tipo, do gesto, de tudo quanto é o meio da modinha. Ora precisamente eu ouvia uma exposição de modinhas requintadas, estilizadas. E o público tinha a sensação que eu tinha. O Sr. Catulo da Paixão Cearense não é um modinheiro. É o esteta da modinha”.³⁸

O cronista expressa seu desejo de que a modinha fosse apresentada de forma mais “popular”, como era encontrada nas ruas (em oposição aos salões), e critica ferozmente a atitude do então modinheiro que começava a angariar fama no Rio de Janeiro.

“Ora, precisamente, a modinha não quer retórica. A modinha é errada, gloriosamente errada na prosódia. No dia em que ela resolver estudar gramática com o professor Hemetério, à maneira sedutora de salão do Engenho Novo no recitativo, está perdida”.³⁹

³⁸ João do Rio em “Cinematógrafo”, Gazeta de Notícias, 20/09/1908.

³⁹ João do Rio em “Cinematógrafo”, Gazeta de Notícias, 20/09/1908.

João do Rio demonstra preconceito com relação aos moradores do subúrbio que “imitavam” os salões elitizados. Enxergava um esforço de equalização social inócuo os salões suburbanos fomentarem seus rituais artísticos e inspirarem-se em poesias românticas consideradas “elevadas”, mais ou menos como nos mostra esta charge:



Fonte: AGCRJ⁴⁰

⁴⁰ Conforme André Diniz, Almanaque do choro. A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

O preconceito do cronista, a julgar que o poeta fazia coisa imprópria ao estetizar a modinha, parece próximo, embora com nuances, àquele expresso pelos seus colegas de elite, elegantes damas e cavalheiros a surpreenderem-se mutuamente por apreciarem modinhas. O primeiro reconhece nas modinhas traços populares, mas gostaria que eles permanecessem em seu lugar social “original”. Daí Catulo, um homem que buscava ascensão e reconhecimento, ser fortemente criticado por ele. Os segundos também entendem que as modinhas possuíam traços de “popularidade” e sentem-se encabulados com sua auto-identificação. No entender de João do Rio, Catulo era o homem errado, na hora errada:

“Entra vestido como um empregado público quando vai defender na Câmara aumento de vencimentos para a sua classe, recita com gesticulação exagerada e preciosa de um tenor ou de um poeta de salão, e da modinha nada mais subsiste senão o “dengue” da idéia. Enquanto o esteta da modinha avançava, recuava, cruzava os braços, remava, esticava o dedo, cortava o ar com o antebraço num gesto rápido, eu tinha a impressão de que um grupo de malvados havia agarrado numa das avenidas a modinha, alma das ruas, em chinelos e de lenço ao pescoço, para o Sr. Catulo amarrá-la ao poste de observação”.⁴¹

E arrematava, numa opinião generalizada e ácida sobre o que achava o público de elite, que teria chamado de “lundu” as modinhas românticas do poeta (o que Catulo efetivamente se recusava a fazer...):

“E a maioria pensava como eu, - porque ninguém elogiava a sua voz, mas só se falava no gracioso das imagens dos lundus – porque algumas das modinhas como o “Talento e formosura” faziam sorrir...

(...)

O Sr. Catulo é considerado mestre (...) Para mim porém ele criou o ‘amanuensismo’ da modinha. (...) E apesar de eu prezar muitíssimo o funcionalismo, não compreendo a modinha funcionária pública. The right man in the right place.

Mas toda a gente sai contente (...).”⁴²

⁴¹ João do Rio em “Cinematógrafo”, Gazeta de Notícias, 20/09/1908.

⁴² João do Rio em “Cinematógrafo”, Gazeta de Notícias, 20/09/1908.

Porém, outra opinião encontramos no depoimento de uma outra senhora de elite que muito elogiava Catulo. Ela não era dessas pessoas que se sentia envergonhada, embora afirmasse que o fato era recorrente:

“Há muitas pessoas que têm um certo pudor de afirmar que estas coisas simples e naturais as encantam, assim como teriam acanhamento de dizer que nada lhes mitiga a sede como um copo d’água pura, da fonte. Como o seu paladar só lhes reclama bebidas fabricadas, o seu espírito só aceita com satisfação as mais trabalhadas manifestações da grande arte...”⁴³

Catulo e sua poesia aliada à música

Se Catulo, muito espirituosamente, escolheu um caminho para a sua expressão artística que foi aliar-se a alguns músicos relativamente conhecidos, isto ao mesmo tempo em que deu lastro a sua criatividade e lhe abriu espaços, de outro lado, foi mote de contestação e questionamentos sobre sua pessoa e obra.

Os poetas julgam mal os trovadores como eu. É uma injustiça grande. Eu, pelo menos, nunca pretendi chegar ao ideal da forma.

Catulo desabafa a rejeição que sentia dos poetas. Ele diz, nesta entrevista, que tinha um jeito diferente de escrever, e que a música era um instrumento que lhe permitia isto:

Eles, os meus pobres versos, não são a obra de um artista na expressão acadêmica da palavra. Não os rebusco no trabalho laborioso e tenaz do parnasianismo, não os talho na matéria prima da forma. Eu disse mesmo, no prefácio do meu último livro:

Os versos que grafei para gemer na lira,
Ninguém os pode ler, sem que os ouvidos tira.

E, apesar disso, eles são espontâneos, saltam-me da pena, sem o menor esforço, rimados pela música, que escolhi para eles.

E cantados, eles vivem: eu lhes sinto a vida a jorrar, brilhante, rubra, esfuziante por entre a música.

⁴³ “Trovadores”, Júlia Lopes de Almeida, em *O Paiz*, 30/09/1907, p. 1. Este artigo a autora o diz inspirado “por ter ouvido Catulo Cearense cantar a ‘jaçanã ferida, gemendo de dor, lá na solidão, e a irerê, e as nossas serras azuis, e os lagos em que as estrelas se espelham coalhando-os de flores de ipê’.” Júlia Lopes de Almeida era escritora e manteve em *O Paiz* uma coluna por mais de 30 anos. Foi casada com Filinto de Almeida, que foi editor da revista *A semana*, no Rio de Janeiro, e lá também colaborou com artigos sistematicamente. Conforme: http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/catalogo/juliaLopes_vida.html

Mas parece que os “poetas” não estavam muito disponíveis para um fazer não-acadêmico. Catulo, no entanto, reconhecia que seus versos, descolados da música, seriam “um nada”, não teriam arte. Ora, ele tenta valorizar a sua singularidade, a junção da poesia e da música. Na entrevista, ele cita algumas de suas composições: “O meu ideal”, definida como uma “schottisch” (xótis) de Irineu de Almeida.

“Pudesse esta paixão
Na dor cristalizar
E os ais do coração
Em perlas (sic) congelar,
De tudo o que sofreu,
Na tela deste amor,
Faria ao nome teu,
Divino resplendor”.⁴⁴

Ao ouvir o registro da Casa Edison, interpretado por Mário, surge uma suspeita. No acervo do IMS, a informação da autoria desta composição é “Catulo e Irineu de Almeida”, no entanto, o anunciador do fonograma só se refere à letra de Catulo. Por outro lado, não consegui obter registro instrumental da xótis de Irineu de Almeida. Mas há uma xótis no acervo do IMS, denominada “Meu Ideal”,⁴⁵ que apesar da autoria não identificada, poderíamos supô-la de Irineu. A interpretação é da Banda da Casa Edison. A melodia, ritmo e harmonia são, de qualquer maneira, muito diferentes daquela cantada por Mário atribuída a Catulo e Irineu. No entanto esta, não identificada, parece ser mais sofisticada que a xótis que o acervo do IMS afirma ser deles dois. A xótis não identificada compõe-se de 3 partes distintas (inclusive a parte “B” possui cromatismos, coisa comum nas músicas dos chorões à época), e aquela supostamente atribuída a Irineu, com letra de Catulo, tem 2 partes, como a maioria das modinhas mais simples. Catulo poderia ter modificado a xótis de Irineu, e composto uma letra que se adequasse a outra melodia? O que me fez pensá-lo foi a proximidade desta melodia de “Meu Ideal” com a melodia da parte “A” de outra

⁴⁴ Esta letra está na reportagem e também no registro de nº 40.533 gravado por Mário Pinheiro: “O meu ideal, letra de Catulo Cearense cantada pelo Mário para a Casa Edison, Rio de Janeiro”. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1904 e 1907.

⁴⁵ “Meu ideal”, sem autoria definida, pela Banda da Casa Edison. Registro nº 108.145. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912.

música, que Catulo atribui a Anacleto (e o acervo do IMS também); desta vez, uma “polca”: “O que tu és”. Ele conta que sobrepos um poema a esta outra música: “Dei a esta modinha o nome de *O que tu és*”, e canta para o deleite de seus entrevistadores, que efetivamente se dizem maravilhados:

“Se um riso vem teu lábio colorir d’alma o rubor
As almas a teus pés vem prosternar-se com ardor
A luz tranluz nos céus
nos céus dos olhos teus
Saudosos como o luar
no mar a cintilar”⁴⁶

Compare-se as duas versões, a de Catulo e a de Anacleto. Principalmente os primeiros versos são muito parecidos. A melodia é muito próxima, variando a rítmica por causa dos versos que, em “O que tu és”, são mais longos. A poesia, sempre com o tema do amor romântico, parece trabalhada, senão no estilo parnasiano, com a utilização de palavras rebuscadas, comparando a beleza da amada à própria poesia. As referências a Deus também não são poucas, e o poeta confessa que venera mais a amada do que ao próprio redentor, numa expressão de hiperestesia. Era um padrão repetido nas composições românticas que Catulo pretendia radicalizar. Utilizar melodia parecida também poderia ser uma estratégia para se fazer reconhecido mais rapidamente. Creio que foi isso o que aconteceu quando ele “adaptou” sua letra à xóti que disse ser de Irineu. Porém, desta maneira Catulo não se distanciava muito do *modus operandi* de Dudu, coisa que ele dizia fazer, veremos. Ora, Dudu também se apropriava de melodia idêntica para “colorir” poesias diferentes (Ouçá-se O Aquidaban e Estranguladores do Rio). E ainda, este procedimento guarda semelhanças com aquele utilizado pelo que era denominado de recitativo. A base era uma só. Nos recitativos, a música era a mesma, isto é, podia haver poesias diferentes sobre a mesma base musical. A música era o veículo que fazia com que a mensagem das diversas poesias chegassem a seu destino. Catulo sabia, tanto que se utilizou disto habilmente, e o disse

⁴⁶ “O que tu és. Polca. Cantada pelo Mário para a Casa Edison, Rio de Janeiro”. Registro nº 70.501. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1908 e 1912. Registro instrumental (flauta e piano): nº 108.803 por Artur Camilo e G. Almeida. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912.

explicitamente. Porém, mesmo assim, julgava-se muito distante dos antigos poetas e do seu colega contemporâneo de quem procurava se diferenciar.

O poeta citou ainda variados estilos de música que apreciava. Polcas, xótis, valsas (a partitura de “Terna Saudade”, valsa de Anacleto, é impressa em meio a entrevista), “e brejeiramente, o tango, o maxixe voluptuoso” compunham o substrato musical para as criações do modinheiro, o que ele considerava o melhor que se fazia em música então. Esses gêneros apreciados por Catulo e por seus “chorões” admirados, Anacleto de Medeiros e Irineu de Almeida, podiam significar música um pouco mais elaborada do que a simplicidade dos variados lundus (como João do Rio fez referência, maliciosamente, no artigo da Gazeta de Notícias) ou das cançonetas humorísticas. Os “choros” geralmente compunham-se de três partes distintas, algumas vezes variavam de tonalidade entre as partes, e apresentavam maior variação melódica e harmônica. Catulo acreditava que o povo gostava deste tipo de música, o que em alguma medida era verificável: ela fazia parte do repertório de bandas “populares”, bandas de instituições militares e religiosas. De fato, ele percebeu que esse tipo de música seria um grande meio de divulgação de sua obra. Essa era a grande chave, que Catulo explicaria na entrevista, de seu sucesso. E ele achava que o que fazia não era nada além de trabalhar sobre a música dos outros, criando seus versos, que se para o bem da intelectualidade não eram tão perfeitos, faziam bem para o que ele chamava “o povo”:

O povo quer conhecer o espírito da música, a cujo som se entrega aos torneios da dança. Como lhe mostrar esse segredo: emprestando-lhe uma das músicas em voga, estudo-a e faço os meus versos.

Catulo pensava-se um artista singular, que sabia aliar muito bem a criação de versos inspirados, renovados, à música de artistas que considerava serem representantes de um espírito popular que merecia maior destaque. Da mesma maneira que nos antigos cancioneiros, um organizador como Joaquim Norberto argumentava sobre o caráter popular e nacional das canções recolhidas (considerando sobremaneira a influência portuguesa), Moraes Filho também o fez com sua edição modificada do velho cancioneiro de trinta anos passados, e considerou como prioritariamente representativos da nacionalidade, por sua vez, os cantares folclóricos e religiosos. Presenciamos aqui, no discurso do

poeta/modinheiro Catulo, reconstruído na edição de um periódico importante como O Paiz, um novo embate sobre o que era popular e nacional, com uma nova resposta para tanto, onde o próprio autor, num esforço por reconhecimento social, se inclui como peça importante (ao lado de argumentações que poderíamos identificar exteriores às do próprio poeta). Ser popular significava revelar a alma de um povo através de sua música, criar versos inspirados e contribuir para a fixação de um caráter autenticamente nacional. Essa era a “nova” tentativa de defini-lo e é o que se depreende deste artigo em O Paiz. A música considerada popular é eleita, juntamente com a poesia letrada, uma “nova” forma de expressão, mais poderosa, que poderia amoldar a nacionalidade legítima. Compor letra e música parecia ser um “novo” campo aberto para o reconhecimento social, porém não ausente de contradições e conflitos. E Catulo procurava distinguir-se neste meio, através de seu modo peculiar de compor, aliando seus versos à música (ainda) desprezada por suas origens populares indesejáveis. Indesejáveis por uma elite ciosa em defini-lo.

Porém, aliar versos à música estava longe de ser uma novidade. Este fato era corrente desde os cancioneiros do Oitocentos, como já pudemos observar. A utilização de uma mesma música como suporte para criação de variadas poesias foi instrumento utilizado por uma ampla gama de poetas. E mais, a idéia de que isto representasse um caráter ao mesmo tempo nacional e popular também não era novidade. A “novidade” para a qual se apontava, no início do século XX, era o tipo de música vigente na colaboração com as poesias e novos autores. Valsas, polcas e xótis, pareciam fazer parte de um reconhecido repertório, considerado novo – para uma parte da intelectualidade e para um autor como Catulo -, em contraposição aos antigos “recitativos”, por exemplo. Mas também há outro tipo de velharias indesejáveis nos cancioneiros, que Catulo faz questão de destacar. No decorrer da entrevista do poeta a O Paiz, ele cita o cancioneiro de Moraes Filho, o trabalho de compilação e atualização do folclore, que era tão caro ao estudioso, no intuito de modernizar a antiga Cantora brasileira de Joaquim Norberto:

Não há muito o Dr. **Melo Moraes** publicou o seu *Folk lore*. Foi um insucesso e eu já o previa.

O Dr. Melo Moraes é de parecer que a modinha deve permanecer sempre estacionária, sem avanço nem retrocesso. Eu tenho opinião contrária: o canto popular deve acompanhar o espírito popular. Já não estamos no tempo do recitativo, cheio de melopéia, sem vibração. A alma popular

ativa-se, há mais intensidade na vida, mais educação artística. (grifos meus).

Catulo parece se referir, não muito precisamente, ao volume Serenatas e saraus de Moraes Filho, lançado pela Garnier, em 1901, chamando-o de “*Folk lore*”. O que está no cerne da crítica de Catulo é o apego do folclorista às produções anônimas e de cunho religioso que são justamente o destaque de Moraes Filho em sua coletânea. No primeiro capítulo relatamos que o primeiro volume de Serenatas e saraus era composto “por cantares tradicionais, produto quase inteiro, ao menos nas duas primeiras partes, da musa popular e anônima”.⁴⁷ Isso significava uma compilação de bailes pastoris, reisados e cheganças, abrindo a coleção de serenatas, o que seria representativo, na visão de Moraes Filho, do legítimo folclore nacional, e expressava, no seu modo de entender, uma evolução.

Catulo, em sentido oposto, associa o trabalho do folclorista, o interesse dele nos bailes pastoris, nos reisados, a um apego desnecessário às tradições. A parte “nova” do cancioneiro de 1900 de Moraes Filho – anunciada por este como novidade com relação ao cancioneiro de 1871 por Joaquim Norberto – foi dedicada a esta produção anônima e tradicional, mormente encontrada nos rincões do país. Moraes Filho afirmava seu apego às tradições e, no mesmo caminho de outros folcloristas do final do século XIX, buscava nas manifestações do interior do Brasil, principalmente as religiosas, como os reisados e bailes pastoris, a representatividade da cultura popular e nacional.⁴⁸ Um homem como Catulo, que veio do Maranhão, e que passou parte de sua vida no sertão do Ceará,⁴⁹ ainda mereceu citação nos seus cancioneiros, assim como mereceu entrada em suas festas particulares, destinadas a manifestações artísticas e folclóricas.

⁴⁷ Serenatas e saraus, Garnier, 1901, volume I, nota explicativa de Melo Moraes Filho, p. VII.

⁴⁸ Conferir o interesse dos folcloristas pelas manifestações do interior do país em Maria Clementina Pereira Cunha Ecos da Folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 246 e nota 17.

⁴⁹ Antes de chegar ao Rio de Janeiro, a família “Paixão Cearense” estabeleceu moradia no sertão do Ceará, durante um período de tempo que também é controverso para os que se referem à biografia de Catulo. Este fato será enfatizado pelo poeta como influência decisiva em seu fazer artístico, na medida em que sua produção se inclina definitivamente e fundamentalmente para a representação de um universo sertanejo, o que se acentua a partir dos anos 20 do século XX, quando Catulo se considera cada vez mais um poeta maduro, em contraposição a seu início de carreira como modinheiro.

No entanto, Catulo critica o procedimento de Moraes Filho, ainda que seja notado por este, por não ter lhe reservado espaço suficiente, ou não ter lhe concedido o reconhecimento esperado. Pelo visto, o cancionista religioso do folclorista não obteve mesmo muito sucesso e Catulo se roga de sua previsão, apontando que o tempo era mais favorável às novidades, às mudanças, do que ao apego às tradições. Moraes Filho parecia ser voz destoante num círculo de intelectuais que estava mais preocupado com a modernidade e o avanço da civilização.⁵⁰ Catulo também preferia se alinhar aos impulsos modernizantes e civilizadores. Ao menos neste momento, em início do século XX, sua concepção é a favor do que pensa ser a modernização. A sua luta é por reconhecimento autoral. E neste sentido, seu fazer artístico estaria muito mais alinhado às novidades do que à conservação de tradições. É por isso que, neste sentido, se coloca como contraponto ao pensamento de Moraes Filho.

Luís Murat, em reconhecimento à “novidade” do modinheiro, ainda disse que Catulo

“...rompeu com a tradição e espargiu sobre a música, essencialmente brasileira, - tangos, valsas, polcas, shottischs, árias, etc – versos líricos, originais, impetuosos, apaixonados, dramáticos”.⁵¹

O acadêmico elenca os gêneros de música que considerava típicos do repertório do poeta, e creditava-os modernos e adequados à produção do que ele considerava um poeta popular. Catulo também explicita o que considera moderno e adequado:

“Eu procuro, como já disse, modernizar a arte da modinha. Canto a música. Os meus versos acompanham a ópera, a valsa, a polca, a xotis, a quadrilha e, brejeiramente, o tango, o maxixe voluptuoso.”

Ora, se examinarmos o tipo de música que aqui é elencado como moderno e brasileiro, veremos que se trata de criar uma compatibilização entre determinados tipos de

⁵⁰ Conferir a avaliação de Max Fleiuss, por exemplo, intelectual mais alinhado aos ímpetus progressistas, mais alinhado aos avanços da modernidade, sobre uma apresentação de reisado que Moraes Filho promoveu na casa do Visconde de Ouro Preto. Ele achou o espetáculo “ridículo e enfadonho”. Maria Clementina Pereira Cunha, “Folcloristas e historiadores no Brasil: pontos para um debate” em Projeto História: revista do programa de estudos pós-graduandos em história e do departamento de história da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo n. 0, São Paulo: EDUC, 1981, pp. 168-169.

⁵¹ Novos cantares, op. cit., p. 20.

manifestações musicais, que seriam associadas a “versos líricos”, “originais”, “impetuosos”, etc, o que é eleito como legítimo, em detrimento de outros tipos. Porém, o campo que delimita um e outro nem sempre é muito objetivo. Mas é nesse campo que Catulo deseja se distinguir, opondo suas composições, que ele julgava cuidadosamente elaboradas, a um repertório que ele considerava antigo, arcaico e/ou excessivamente estrangeiro. Examinemos mais de perto o que significava um repertório moderno e brasileiro para Catulo e seus colegas.

Ao mesmo tempo que para ele era necessário se distinguir face à influência da tradição, aos antigos poetas e às músicas do passado, outra estratégia era se distinguir dos trovadores contemporâneos. É significativo o destaque para a diferença, na entrevista a O Paiz, entre o fazer dos dois trovadores de sucesso: Eduardo das Neves e Catulo da Paixão Cearense. Mais interessante talvez seja o discurso oculto referido a esses “fazeres”, pois o destaque contrapontístico entre eles foi anunciado, embora fosse muito pouco explicado. Quando perguntado, na entrevista, sobre o trovador popular Eduardo das Neves, Catulo diz:

“Esse, canta! Segue a antiga corrente. Vai acompanhando a melodia. Não é da minha escola. Eu procuro, como já disse, modernizar a arte da modinha. Canto a música. Os meus versos acompanham a ópera, a valsa, a polca, a xotis, a quadrilha e, brejeiramente, o tango, o maxixe voluptuoso”.

Este é um ponto de destaque na entrevista. O fato de Catulo se considerar como de uma “escola” diferente da de Dudu das Neves é motivo de ênfase. O que se entende por isso é coisa que podemos tentar depreender. Num dos subtítulos da (extensa) matéria em O Paiz, lê-se: “Duas escolas opostas – Catulo Cearense e Eduardo das Neves”. Podemos inferir então, a partir do parágrafo acima explicitado, que Catulo se considerava diferente de Dudu, pois pretendia “modernizar a arte da modinha”, ao contrário deste. Dudu recorria a conhecidas modinhas do passado (ouça-se “Iaiazinha”), muitas vezes sem preocupação com a indicação da autoria.⁵² Mas Catulo considerava-se mais atento e melhor, com intuítos modernizantes, um verdadeiro compositor. Talvez Catulo ainda quisesse dizer que

⁵² “Iaiazinha” é muito próxima, em sua temática, a “O cafuné”, aparentemente de autoria de Eduardo Villas Boas e João Luiz de Almeida Cunha (conforme O Cantor de Modinhas Brasileiras, op. cit., Parte III: lundus e fados). Os dois, como vimos, eram lunduzeiros e modinheiros reconhecidos nos cancionários dos oitocentos, mas no registro da Casa Edison não há nenhuma menção de sua autoria. Ver nota 73 do capítulo 1.

Dudu seguia a “melodia” sem se importar muito com os versos. Pode ser que uma outra publicação nos ajude a compreender melhor o julgamento do modinheiro.

No prefácio de Lira brasileira,⁵³ livro de modinhas escritas e colecionadas por Catulo, ele critica ainda outros pontos que nos ajudam a depreender o significado de sua “modernidade” e “diferença”. Refere-se aos trovadores que cantam versos “sem pé nem cabeça”, que só repetiriam e adulterariam indevidamente as canções. Ele, ao contrário, seria muito cuidadoso trabalhando os versos. É sintomático ainda que Catulo cite, neste prefácio, uma extensa gama de trovadores e músicos que admira, entre eles muitos violonistas e cantores, pedir desculpas por ter esquecido alguns outros nomes, e não se referir justamente em nenhum momento a Eduardo das Neves, um dos cantores de maior evidência neste momento. Até mesmo Geraldo de Magalhães é citado, como dono de uma poderosa voz, mas não lhe escapa uma farpa: Geraldo “não sabe avaliar a voz com que foi dotado”.⁵⁴ Provavelmente esta seria uma crítica ao seu repertório de canções cômicas como o “No bico da chaleira”. Por outro lado, Catulo cita muitos artistas já falecidos como exemplos de exímios violonistas, cantores e flautistas, gente do “tempo de Calado” - o famoso flautista - como o “violão” Chico Albuquerque. O discurso da modernidade cede espaço para o elogio de valores nem tão novos, numa demonstração da relatividade de sua argumentação. Porém, este era um exemplo de um músico de origem humilde que tinha aprendido música erudita. Numa outra vertente, ele ainda prioriza a capacidade de acompanhamento dos músicos instrumentistas, criticando os excessivamente solistas. Por exemplo, Manduca Catumbi, era um excelente solista, mas é efetivamente destacado por “abraçar fervorosamente o repertório das polcas e valsas brasileiras, principalmente o que se diz – choro”.⁵⁵ Esse era o repertório preferido.

Os chorões eram os instrumentistas que se dedicavam ao que se denominava então, o “choro”. Catulo tem profunda admiração por eles. Geralmente eram músicos que possuíam algum tipo de informação técnica, não tocando apenas de ouvido. Porém um músico intuitivo podia também ser denominado de “chorão”. Mas esses músicos chorões

⁵³ Prefácio de Lira brasileira. Repertório de modinhas populares. Escritas e colecionadas por Catulo, autor do “Cancioneiro Popular”. Rio de Janeiro: Quaresma, 1908, pp. 9-14.

⁵⁴ Lira brasileira, op. cit., p. 13.

⁵⁵ Lira brasileira, op. cit., p. 11.

elogiados por Catulo não raro tinham passagem por instituições militares (batalhões de polícia, marinha, exército, bombeiros, etc) ou o famoso Instituto Nacional de Música (INM), que assim foi denominado após a instauração da república, mas era uma instituição respeitável desde meados dos oitocentos, denominando-se então Conservatório de Música do Rio de Janeiro. O então conservatório e depois instituto podia conferir um certo *status* a seus músicos/estudantes (como era o caso de Calado). Entre os que passaram pelo conservatório, e são admirados por Catulo, podemos citar: Anacleto de Medeiros e Irineu de Almeida, voltaremos a eles adiante.⁵⁶

Outro ponto que é crucial na crítica de Catulo é o repertório que vinha se propagando: “essa romaria de cançonetas francesas, espanholas e italianas, mais estimadas porque não são nossas, porque é objeto de importação”.⁵⁷ Dudu e Geraldo faziam uso corrente das cançonetas, como são os casos das famosas “Pega na chaleira” e “No bico da chaleira”. Porém as cançonetas às quais Catulo parece se referir são efetivamente as estrangeiras, que ocupavam destaque no catálogo de Figner, por exemplo. As primeiras chapas anunciadas no catálogo de 1902 da Casa Edison apresentavam em destaque as óperas em italiano. Em ordem de apresentação seguiam-se operetas, romanzas e cançonetas italianas, cantos espanhóis, e então “trechos executados pelas melhores orquestras e bandas estrangeiras”: eram marchas, aberturas de óperas, valsas, polcas, quadrilhas, hinos e ainda outros gêneros abrigados na categoria “diversos”.⁵⁸ De qualquer forma, o repertório da preferência de Catulo, ele julgava bem outro. E era eleito, não só por ele, como por alguns intelectuais, poetas e jornalistas de início de século, ainda que de forma gradual e relativa, como essencialmente brasileiro: as “valsas”, “polcas”, “xótis”, ou ainda, o “choro”. Esse tipo de repertório era reconhecido então, não só como brasileiro, mas como efetivamente moderno, em contraposição ou às cançonetas estrangeiras e aos arcaísmos folclóricos de Moraes Filho, por exemplo. Ou melhor, essa era a visão que uma parte da intelectualidade e jornalistas pretendia difundir, e Catulo também.

⁵⁶ Em 1890, através de Decreto 143 do Governo Provisório, então proclamada a República, o antigo Conservatório de Música do Rio de Janeiro teve mudado o seu nome para Instituto Nacional de Música. Esta instituição foi fundada no império, em 1847, e por lá passaram muitos dos “chorões” que destacamos aqui. Conferir Carlos Wehrs. Meio século de vida musical no Rio de Janeiro (1889-1939), op. cit., p. 15.

⁵⁷ Lira brasileira, op. cit., p. 10.

⁵⁸ Conferir A Casa Edison e seu tempo.

Ora, estamos aqui diante do mesmo embate, com novas roupagens, sobre o que representava a identidade nacional. Não deixa de ser significativo que dentre o repertório eleito por Catulo e por seus colegas intelectuais, não apareça nenhuma vez referência aos expressivos e controversos lundus, tão extensamente representados nos cancionários e nos periódicos dos oitocentos, e mesmo por Moraes Filho, que os atribui ao famoso poeta árcade Domingos Caldas Barbosa, o padre mestiço, assim como o faz Joaquim Norberto. No entanto, como vimos também em capítulo anterior, os lundus podiam ter outro tipo de significado, não só a representação de música/poesia antiga, à moda de Domingos Caldas Barbosa, Laurindo Rabelo ou Xisto Bahia, ou mesmo um reisado folclórico destacado por Moraes Filho podia ser identificado como lundu. E talvez também por isso ele não fizesse parte da predileção do repertório de Catulo e dos intelectuais interessados em novidades: o lundu era associado, principalmente em fins do século XIX, ao fazer musical e/ou ao estilo de vida de negros e/ou pobres, representando hilaridade, crítica social, e não raro, com caráter sexual. Lembremos do “Isto é bom”, “Lundu gostoso” e “Bolim bolacho”, repertório que devia estar presente nas festas e serenatas pelas ruas do Rio de Janeiro vigiadas pela polícia. Catulo preferiria as designações “valsa”, “polca”, “xótis”, “quadrilha”, (assim como dizia preferir estar em “salões”) para denominar o tipo de música que fazia. Tudo isto compunha o universo de referência maior, e respeitável, no seu entendimento, das “modinhas”. E quando compunha algo dançante ou ritmado, que se aproximasse de uma abordagem mais leve do amor, ainda que não necessariamente maliciosa, pois isto definitivamente não fazia parte do repertório dele, ele preferia chamá-lo “tango” ou “maxixe voluptuoso”, o que, diga-se em destaque, eram exceções na sua produção. Um exemplo disso é “Sertanejo Enamorado”.⁵⁹ A música Catulo tomou emprestada de Ernesto Nazareth, um pianista que também já fazia sucesso desde as últimas décadas do século XIX por seu repertório leve e dançante. Diz-se que Nazareth preferia a denominação “tango” para suas composições buliçosas, ao invés de “maxixe” (considerado

⁵⁹ “Sertanejo Enamorado” (sic) por Mário Pinheiro. Registro nº 40.227. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1904 e 1907, conforme o site do IMS. A música é “Brejeiro” de Ernesto Nazareth, considerado à época, um tango, muito famoso, publicado pela Casa Vieira Machado em 1893. Diz-se que com esta composição, Nazareth alcançou sucesso nacional e internacional, visto que a Banda da Guarda Republicana de Paris a incluiu no seu repertório. Conforme www.dicionariompb.com.br, verbete Ernesto Nazareth. Ainda conforme este dicionário, esta foi a primeira composição gravada de autoria de Ernesto Nazareth, em 1905, pela Casa Edison, e recebeu o título “Sertanejo Enamorado” e letra de Catulo.

pejorativo), e não as considerava tão dançantes assim. Também “lundu” parecia ser designação atrelada por demais ao universo negro e inculto do qual Catulo pretendia, em suma, se distinguir. Assim também acontecia com “maxixe”, que era sinônimo de dança buliçosa e sensual desde os fins do século XIX.⁶⁰ A denominação “tango” em realidade parece ser a preferencial para distinguir o repertório considerado brejeiro, pois tentava se afastar da associação desta música com o estilo de vida da população mais pobre, e também, negra. Um outro esforço no sentido de distinção do seu repertório era a ênfase temática: o caboclo, o amor, e a vida rural, como é o caso do “Sertanejo enamorado”. Mas voltaremos a isto mais adiante.

No entanto, um dos parceiros mais constantes de Catulo, isto é, um dos seus colegas músicos que ele escolheu repetidamente para compor letras originais sobre suas músicas era negro, Anacleto de Medeiros. Mas em termos musicais, ele não representava, de forma alguma, amadorismos. Anacleto foi o famoso chefe da Banda do Corpo de Bombeiros, formada sob sua regência a partir de 1896. Anacleto Augusto de Medeiros era filho de escrava liberta, nasceu em Paquetá, em 1866, mas ao contrário da longa trajetória de vida de seu amigo Catulo, morreria em 1907. Mas desde jovem, também ao contrário de seu amigo poeta, Anacleto estudaria música. Iniciou-se na banda do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro com 9 anos de idade tocando flautim. Em 1884, ingressou no Conservatório de Música. Também a partir deste ano começou a trabalhar na Imprensa Nacional como aprendiz de tipógrafo. Iniciou, na tipografia, o Clube Musical Guttemberg, integrado por meninos operários. Formou-se no Conservatório em 1886 e lá aprendeu a tocar diversos instrumentos de sopro. Formou também a Banda da Sociedade Recreio Musical Paquetaense e compôs muitas obras, muitas delas sacras, para esse conjunto. Suas obras começaram a ser muito executadas, sobretudo em festas nas igrejas da ilha de Paquetá. A

⁶⁰ Manuel Bandeira, em carta a Mário de Andrade, pede ajuda para entender as denominações musicais na passagem e início do século XX. Ele dá um testemunho dos principais nomes de gênero utilizados: “Quando vim de Pernambuco, em 96, era no Rio o reinado do maxixe. Por volta do tempo de Nazareth (antes do tango argentino) tudo era tango. O que é o nosso tango? Agora tudo é samba. Me salve!”. Carta de 19/02/1935. Em Correspondência. Mário de Andrade e Manuel Bandeira, Marcos Antonio de Moraes (org.) São Paulo: Editora da USP: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2ª edição, 2001, p. 614.

partir de 1887 seu trabalho como compositor passa a ser mais conhecido e muitas de suas composições alcançam popularidade em várias bandas por todo o país.⁶¹

Em 1902, com o início das gravações musicais da Casa Edison, a banda do maestro tem significativa presença nos primeiros registros fonográficos brasileiros. É certo que, no catálogo da Casa Edison de 1902, as bandas estrangeiras, e seu grande repertório de óperas, operetas, canções italianas e espanholas, aparecem em primeiro lugar. No entanto, depois de apresentadas as “modinhas popularíssimas” de Cadete e Bahiano, há espaço de destaque para o repertório da “Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro sobre (sic) a regência de seu mestre maestro (sic) Anacleto de Medeiros”. São valsas, polcas, xótis, mazurcas, quadrilhas, tangos, dobrados e marchas. Anacleto já gozava então de uma certa popularidade quando teve seus registros gravados por Fred Figner a partir de 1902. Não demoraria muito e Catulo já registrava suas letras sobre as músicas de Anacleto. E também o faria com a música de outros companheiros do mesmo círculo de amizades, como por exemplo, Irineu de Almeida, citado também na entrevista a O Paiz. Este era também conhecido como Irineu Batina, e tocava oficleide, seu instrumento preferido no “choro”. O cronista Animal nos conta que ele era muito disputado por maestros estrangeiros para tocar trombone nas companhias líricas. E também tocava bombardino na banda do Corpo de Bombeiros, junto à Anacleto. Era também professor de música e um de seus mais famosos alunos foi Pixinguinha. Catulo tinha grande admiração por Irineu,⁶² assim como por Anacleto, e por outros que poderiam ser arrolados numa longa lista de instrumentistas e cantores que seriam conhecidos pela alcunha de “chorões” no adentrar do século XX.

O repertório predileto de Catulo tem em Anacleto de Medeiros uma referência. Além de citado na entrevista a O Paiz, merecendo destaque, em pesquisa no acervo do IMS encontram-se pelo menos 6 composições de Anacleto letradas por Catulo. São elas: “O fadário” (1904-1907), “O que tu és” (1912), “Rasga o coração” (1908-1912, Columbia), “Por um beijo” (1952, RCA Victor), “Perdoa” (1904-1907), “O boêmio” (1904-1907).⁶³ No

⁶¹ As informações biográficas deste parágrafo encontram-se em Enciclopédia de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica, São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998, 2ª edição.

⁶² Conferir em Alexandre Gonçalves Pinto, em O Choro. Op. cit., pp. 78 e 79.

⁶³ As datas entre parênteses referem-se à probabilidade entre a gravação e o lançamento. Todas foram lançadas pela etiqueta Odeon, salvo quando há outra referência explícita.

cancioneiro Modinhas, registram-se dez canções: “O boêmio”, “Sentimento oculto”, “Por um beijo”, “Perdoa!”, “Palma de martírio”, “Rasga o coração”, “Fadário”, “A tua saia”, “O que tu és”, todas estas datadas dentre 1880 e 1910, conforme o relato de Guimarães Martins e do próprio Catulo.⁶⁴ São definidas como canções, tangos, valsas, modinhas, e se adequam ao universo romântico, quanto à temática poética, referindo-se ao amor de forma sofredora e idealizada. Contudo, Anacleto possuía repertório bem diversificado, para além das obras sacras, valsas e polcas preferidas por Catulo. Em 1895, portanto antes de se tornar conhecido como regente do Corpo de Bombeiros, ele foi contratado pelo teatro Fênix Dramática para alegrar os seus bailes carnavalescos. Os jornais anunciavam bombasticamente “a maior de todas as bandas que se pode imaginar”. E mais, ela seria acompanhada de “300 esplêndidas (sic) mulatas maxixeiras”.⁶⁵ O repertório para tanto com certeza não seria o de modinhas românticas, mas seria muito mais próximo ao dos “Paladinos da Cidade Nova”, por exemplo, um elogio ao maxixe, em desafio aos “bons” costumes, com arranjo para banda e a presença de dançarinas mulatas. Coisa que Catulo certamente desaprovava...

Nos cancioneros, Catulo indicava as músicas com as quais deveriam ser cantadas suas letras, e por aí há outros exemplos de músicos e gêneros musicais admirados e valorizados por Catulo: sobre a **polca** de **Albertino Carramona** (que aliás era contramestre da banda dos Bombeiros), ele compôs “Templo ideal”. Sobre o **tango** “Gaúcho” de **Chiquinha Gonzaga**, ele compôs “Ondas”. Sobre o **tango** “Bambino” de **Ernesto Nazareth**, ele compôs “Você não me dá”.⁶⁶ Sobre a **xôtis** “Nunca te visse” de **J. Cristo**, ele compôs “A inspiração a teus pés”.⁶⁷ Ao menos Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth são reconhecidos pianistas, gente que tinha formação técnica no instrumento, erudita, mas que se dedicava a um repertório considerado mais leve e brejeiro (não era à toa o título do

⁶⁴ Modinhas, op. cit., 1943.

⁶⁵ Conferir Jota Efege. Figuras e coisas da música popular. Op. cit., p. 218.

⁶⁶ “Você não me dá”: registro nº 11.550 da gravadora Colúmbia. Intérprete: Mário Pinheiro. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1908 e 1912, conforme o site do IMS. Há uma gravação recente desta música, com letra de José Miguel Wisnik em cd de Elza Soares, “Do cóccix até o pescoço”, Maianga Discos, s/d, c. 2003.

⁶⁷ Estas referências de músicas sobre as quais Catulo compôs seus poemas foram retiradas de Novos cantares, op. cit.

tango, “Brejeiro”, composto por Nazareth, um dos seus mais famosos). Por outro lado, os chamados “pianeiros”, pianistas que não tinham técnica formal, sobreviviam, entre outras fontes, com suas composições publicadas por um mercado editorial ávido por novidades que pareciam fazer sucesso na capital carioca. J. Cristo é um desses conhecidos pianeiros, certamente intérprete das novidades do mercado editorial, de que faziam parte as obras de Gonzaga e Nazareth, por exemplo, e também compositor deste repertório considerado “novo” e “leve”.

Choros e tangos eram denominações de gêneros que se popularizavam. E apesar de que “choro” tivesse uma conotação de música “técnica”, isto é, de música elaborada por músicos com alguma formação, ele também podia assumir outras conotações. O lugar social do choro era ambivalente. Valho-me de duas citações que dão uma dimensão disto: Pixinguinha: “O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal, para os empregados”. Donga: “Todos os pais daquela época não queriam o cidadão no choro porque era feio, era crime previsto no Código Penal. O fulano (polícia) pegava o outro tocando violão, esse sujeito do violão estava perdido, perdido! Mais perdido, pior que comunista. Muito pior”.⁶⁸ Como se vê, a definição do que era o choro não era objetiva e imediatamente positiva.

Choro também significava música para dançar, assim como podia denotar o termo “tango”, e como certamente significava o “maxixe”, este, bem associado a atividade de gente que se supunha desordeira e vagabunda. (Ouça-se “Choro de arrelia”, para referência ao significado de “choro” e “Uma quermesse”,⁶⁹ para referências ao “choro” e ao “maxixe”, uma forma de dançar muito buliçosa em início de século XX. E também Paladinos da Cidade Nova). No mesmo registro que denotavam os lundus de fins de oitocentos, o “choro”, o “tango”, o “maxixe” e mesmo a “polca” (que já deixava de ser novidade há muito tempo, pois desde meados do século XIX ela já causava furores requebrantes) eram sinônimo de música leve, brejeira, feita para festa e para o baile.

⁶⁸ Conforme José Miguel Wisnik, “Getúlio da Paixão Cearense” em O nacional e o popular na cultura brasileira. Música. Enio Squeff e José Miguel Wisnik. São Paulo: Brasiliense, 1983, 2ª edição, p. 161.

⁶⁹ “Uma quermesse”, registro nº 108.299, cena de humor com Dudu, Mário e Nozinho e uma voz feminina não identificada. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912.

Há um conto que descreve com sagacidade o ambiente musical “leve” e “brejeiro” que fazia sucesso desde meados dos oitocentos. O enredo gira em torno de Pestana, um compositor erudito que compõem polcas de sucesso, o que é vivenciado conflituosamente por ele mesmo.⁷⁰ Tendo por mestres os clássicos Mozart, Beethoven, Chopin, Cimarosa, etc, ele não consegue se furtar da inspiração “popular” e compõe, a contragosto, muitas polcas dançantes, que eram ansiadas avidamente pelo editor musical e pelo público. Estamos por volta dos anos de 1875, quando Pestana foi participar de um sarau íntimo na casa da viúva Camargo, e foi reconhecido como compositor, após tocar uma polca de sua lavra. É significativo o aborrecimento de Pestana ao ser reconhecido como compositor de polcas, ele que tinha entre os compositores eruditos de sua preferência, os clássicos, e que os guardava representados por quadros expostos na parede de sua casa em sinal de idolatria. É significativo porém, que ele guardasse entre esses quadros, a figura de um padre, que lhe ensinara música e latim, um padre “do tempo de Pedro I”, que adorava música, “sacra ou profana”. E que este padre lhe deixara de herança a “velha casa” e os “velhos trastes”, e talvez também, para seu tormento, o gosto “profano”, isto é, popular, pois que o narrador, afinal nem tão onisciente, comenta que havia um boato de que o tal religioso fora em realidade, seu verdadeiro pai, lhe transmitindo “pelo sangue”, tal inclinação e habilidade em compor coisas ao gosto popular. Ainda que não seja correto afirmar que o autor do conto era adepto de concepção determinista, no entanto, ele a deixa resvalar, propositalmente. O narrador comenta, muito espirituosamente, que o boato não era o mote central da sua história. Mas é importante a menção do suposto parentesco “à boca pequena”, isto é, pelo senso comum, e o mais significativo, a relação disto com a possibilidade de o compositor se inclinar para um determinado tipo de manifestação considerada popular: a polca. Ainda mais porque a figura de padre e professor de música era recorrente na história brasileira e Machado poderia estar se referindo a isto implicitamente.⁷¹ O próprio Domingos Caldas Barbosa, citado pelos nossos estudiosos

⁷⁰ Machado de Assis, “Um homem célebre”, *Várias histórias*, 1896.

<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/machadodeassis/variashistorias/variashistorias.html>

⁷¹ José Miguel Wisnik vai mais longe na interpretação da figura do padre, possivelmente pai de Pestana, e na capacidade de representação desta figura, no âmbito do conto, que assumiria a função de um modelo paradigmático da formação da música erudita no Brasil. José Miguel Wisnik, *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, pp. 61-62.

Joaquim Norberto e Moraes Filho, adequa-se a este perfil, um padre que produz obras consideradas “populares” e “brasileiras”. Além dele, Moraes Filho também citou o padre José Maurício Nunes Garcia, este inclusive, era “do tempo de D. Pedro I”. Mas o que merece destaque é, em outras palavras, que o autor estaria demonstrando um certo entendimento, um senso comum, que dizia da relação entre um mundo erudito (um padre culto em música e latim) e um universo popular (a composição de música leve e brejeira, para se dançar). Afinal, esses universos não seriam tão excludentes, ou tão objetivamente determinados, isto é, um em relação distinta ao outro.



Capa do “Álbum de Música para Dança”

Ed. Bevilacqua & C.

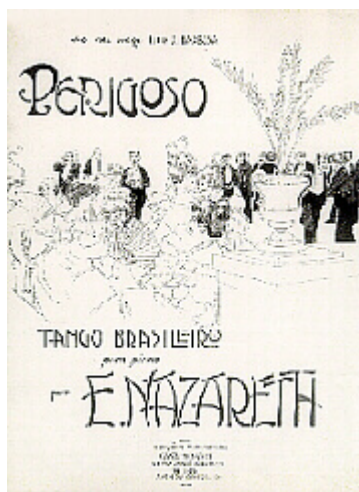
Fonte: BN (<http://www.bn.br/fbn/musica/nzpolca.htm>)



Capa do tango “Feitiço” de Ernesto Nazareth

Vieira Machado e Cia. Editores

Fonte: BN (<http://www.bn.br/fbn/musica/nzpolca.htm>)



Capa do tango “Perigoso” de Ernesto Nazareth

Ed. Musicais Casa Mozart

Fonte: BN (<http://www.bn.br/fbn/musica/nzpolca.htm>)

Havia uma grande participação de indivíduos de diversas influências culturais e sócio-econômicas na elaboração e fruição destas manifestações musicais: polca, tango, choro. As imagens destas capas de partituras dão uma dimensão disto, junto ao sucesso dos pianeiros e as músicas do personagem Pestana, por exemplo, que, conforme o narrador, eram assobiadas pelas ruas, e também em casas simples ou mesmo no respeitável sarau da viúva Camargo. O comércio de partituras fazia com que as casas de música contratassem pessoas que executassem as peças na própria loja como forma de propaganda. Eis uma descrição de um pianeiro:

“Aurélio Cavalcante era um mulato alto, de fraque, de rosto longo, de dentes longos e costeletas longas. Tocava piano na porta da casa de música da rua Gonçalves Dias ‘Ao clarim da vitória’, e ali mesmo vendia suas valsas, aceitando o chamado para os bailes onde só o piano tinha aceitação. Foi um astro no seu tempo”.⁷²

⁷² Orestes Barbosa, em O Samba, Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933, p. 25, referindo-se ao final do século XIX.

Porém, a estigmatização de “música de negros”,- porque voluptuosa, leve (pois fazia tirar os pés do chão e requebrar as cadeiras, hoje em dia, diríamos, porque utiliza a síncope) – podia ser aplicada a estes gêneros. Estamos diante de embates sobre a definição do que significavam expressões musicais aceitáveis, isto é, leia-se também, “essencialmente brasileiras”, no âmbito de manifestações que se popularizavam a cada dia, com o avanço das formas técnicas de reprodução (os gramofones e suas variantes) e a ampliação de um circuito cultural na cidade do Rio de Janeiro, com a participação de sujeitos das mais variadas origens sociais.

Ora, a influência estrangeira é mesmo decisiva. A palavra “choro” podia ser aplicada ao modo como os brasileiros tocavam o repertório estrangeiro, e não significava necessariamente um gênero “nacional” específico, antes se referia ao modo de execução ou mesmo à festa onde o pessoal se reunia para tocar. Por exemplo, na introdução ao fonograma “Só para moer”,⁷³ o narrador registra: “Só para moer. **Polca** executada por Patápio Silva para a Casa Edison, Rio de Janeiro. Escutem só que **choro** gostoso!” (grifos meus) Isto é, o gênero seria a “polca”, tocada de um jeito diferente, “chorado”. Mas também “choro”, para Dudu das Neves e seu “Choro de arrelia”, no morro do Pinto, significava festa, o local onde se vai para dançar e farrear. Um local como o morro do Pinto, próximo à Cidade Nova, era propício ao encontro de muitas tradições culturais. Dudu cita as mulatas (“uma princezinha amarela”) e o caboclo “roxo” (negro), mas era bem provável que imigrantes e brancos pobres também frequentassem o local. Ademais, por que os identificaria desta forma? No entanto, a estigmatização aparece contundentemente.

A estratégia de Catulo, se por um lado era eficaz ao compor letras sobre “choros”, músicas que tinham relativa fama, por outro lado, também era capaz de arrepiar a sensibilidade de gente elitizada que ele procurava impressionar. Esse repertório escolhido pelo poeta, popular porque fazia muito sucesso, que era impresso em partituras, que começava a ser gravado, era tocado em festas e reuniões do mais amplo espectro social, nem sempre era tão homoganeamente assimilado. (Ouça-se “Uma quermesse”). Ainda que

⁷³ Registro 40.047. Prováveis datas de gravação e lançamento entre 1904 e 1907. Composição de Viriato Figueira da Silva, “chorão” do tempo de Calado.

ele o supusesse diferente, ou no mínimo distante, dos arcaicos recitativos ou do folclore de Moraes Filho, ou mais legítimo porque “nacional”, isto é, diferente das canções italianas e espanholas, e distante também da hilaridade e apelo sexual dos (negros) lundus, e também ainda que o concebesse moderno, havia quem não compartilhasse da mesma opinião e, na verdade, enxergasse proximidades indesejáveis com o universo pobre, marginalizado, negro e/ou inculto, em outras palavras, um “popular” recriminável. Sempre no limite da definição entre o que era popular, ou legítimo, nacional e portanto, louvável, o poeta patinava entre valores preconceituosos de uma elite que se pretendia moderna, culta e civilizada. Os códigos que representavam tais características eram passíveis de confusão num momento em que a massificação das atividades poéticas e musicais ganhava espaço, fosse no mercado editorial, no mercado mais amplo de diversões que incluía os circos, teatros e festas da capital federal, fosse ainda no incipiente mercado fonográfico. Num espaço social onde o repertório musical é amplamente circulado, havia dificuldades em se estabelecer distinções, e com isto, demarcar posições sociais, e isto era condição de uma sociedade que se pensava fundamentalmente hierarquizada. Catulo prefere os salões, as modinhas, e se esforça em apresentar-se, e a seu grupo de músicos, como gente “honesta”, “funcionários públicos”, “devidamente trajados”, “diplomados pelo Instituto Nacional de Música”, etc. Quando os códigos musicais não dão conta de definir o *status*, era preciso investir e convencer através de outros códigos (suas roupas, condição moral, profissional, etc) que os artistas mereciam reconhecimento social. Era um imperativo não se fazer confundir. Pois do violão ele não abriu mão. E se o instrumento estava por demais associado à atividade de gente pobre e marginalizada, coube a Catulo e seus colegas intelectuais interessados na representatividade da alma nacional através deste instrumento e repertório, pensá-lo como representativo de um outro tipo de repertório e um outro lugar onde se pudesse valorizar as características que se pensava fundamentais para a formação da cultura nacional. Aqui entra a temática apenas anunciada anteriormente. A formação de um padrão do sertanejo, aquele que seria o representante dos valores culturais a serem resgatados pela sociedade, torna-se o grande mote das canções de Catulo. Como um aprofundamento de características que já apareciam nas primeiras obras do poeta, o universo sertanejo será a principal temática de sua obra.

O Popular no contexto da massificação da cultura: imagens do sertão

Quando a sra. Júlia Lopes de Almeida escreve em favor de Catulo em O Paiz, ela destaca os versos de “Sertanejo enamorado”: “jaçanã ferida gemendo de dor lá na solidão”. A música, como dissemos, era “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth, considerado, em início de século XX, um tango bem brasileiro, relativamente adequado à expressão popular considerada legítima. Para além da preocupação com a forma musical utilizada, a temática também seria outro ponto a subsidiar a pretendida diferença do fazer poético popular de Catulo. Além dos temas do amor romântico, que compunham a maior parte da inspiração do poeta, as referências ao sertão eram outra predileção sua, e era comum que ele aliasse a temática amorosa à sertaneja. Antes de se transferir definitivamente para o Rio de Janeiro, a família do modinheiro passou pelo sertão do Ceará, residindo aí durante alguns anos da sua infância. Estes tempos tornaram-se referência para a criação de Catulo. Desde suas primeiras publicações, observa-se a presença da temática sertaneja, por exemplo: “Lá para as bandas do norte” e “No sertão da minha terra” são poesias encontradas no seu Cancioneiro popular de modinhas brasileiras, considerada sua primeira obra.

Mas a referência ao mundo rural é acompanhada por idealizações, não só na obra de Catulo: é o local da ingenuidade, do amor puro e casto, e também, em tempos de determinismos raciais, o local por excelência da miscigenação (nem sempre valorizada positivamente, é certo), ou mesmo o local onde se imaginava encontrar alguma pureza preservada, isto é, a conservação de tradições. No caso de “Sertanejo enamorado”, esses ingredientes citados acima são exemplarmente encontrados. Referindo-se à amada, o poeta canta:

“És **cor de neve** dos **sertões** do meu Brasil
És a irerê na lagoa flor de anil
Houve um suspiro de amor entre nós”(…).⁷⁴ (grifos meus)

A exaltação da amada relacionada às belezas naturais eram muito comuns no cancionero mais geral. No entanto, as referências às belezas femininas que diziam respeito às miscigenadas, apareciam também de forma regular. Moçoilas coradas, de cor “mimosa”

⁷⁴ Letra de “Sertanejo enamorado”, a partir do registro nº 40.227. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1904 e 1907.

ou “coradinha”, “moreninhas” e também, explicitamente as mulatas, são cantadas nos lundus: “Eu gosto da cor morena/ Sempre amena/ Que me prende e me arrebat... Amo a cor que se coloca/ Na pipoca/ Na parte que não rebenta:/ Essa cor assim querida,/ E conhecida/ Nos bolinhos de mãe Benta”.⁷⁵ Outro exemplo: “É morena, cor de rosa:/ Tem uma cor muito bela!”, do lundu “Do Brasil a mulatinha”.⁷⁶ Em “Vou casar-me, dou-lhe parte” encontram-se os versos: “Eis enfim minha beleza/ Que cativa e que me mata/ Não é preta e acreditem/ Meu benzinho é a mulata”.⁷⁷ No livro organizado por Moraes Filho, mais canções e modinhas, além da reprodução da “Mulatinha do caroço” do Cantor de modinhas brasileiras. “A cascata”, definida como “chula fluminense”, compara a branca à mulata: “Não há coisa mais faceira/ Que a mulata do Brasil,/ Tem um olhar feiticeiro/ Que ilude a mais de mil”.⁷⁸ A canção “As clarinhas e as moreninhas” é definida como um lundu, do famoso flautista Joaquim Antonio da Silva Calado – já por volta dos anos de 1880 –, em que o autor revelava sua preferência pelas moreninhas.⁷⁹ E com letra de Moraes Filho e música de Xisto Bahia, encontra-se “A mulata”, onde eles dizem: “Que, qual mulata baiana, outra não há no Brasil”.⁸⁰ Eduardo das Neves também cantaria: “Esbelta mestiça de fino semblante” ao definir a moça “fagueira”, “feiticeira” por quem se apaixona.⁸¹ Em “Roda iaiá”, ele canta seu enfeitiçamento pela “mulata”.⁸²

As obras que se referiam à exaltação das morenas ou mulatas são bem representativas dos lundus, como já destacamos em capítulo anterior. Catulo escolhe caminho divergente. A referência à sertaneja “cor de neve” é a citação mais explícita – e radical – que encontrei na valorização da musa branca. Pode-se interpretar que o sertão era

⁷⁵ “Mulatinha do caroço”, sem autoria definida, em Cantor de Modinhas Brasileiras. Op. cit., 1895. Da parte III: lundus e fados.

⁷⁶ “Do Brasil a mulatinha”, sem autoria definida, em Cantor de Modinhas Brasileiras. Op. cit., 1895. Da parte III: lundus e fados.

⁷⁷ “Vou casar-me, dou-lhe parte”, sem autoria definida, também em Cantor de Modinhas Brasileiras. Op. cit., 1895. Da parte III: lundus e fados.

⁷⁸ “A cascata”, sem autoria definida, Cantares Brasileiros. Op. cit., 1900, org. Mello Moraes Filho.

⁷⁹ “As clarinhas e as moreninhas”, lundu, Joaquim Antonio da Silva Calado, Cantares Brasileiros. Op. cit., 1900, org. Mello Moraes Filho.

⁸⁰ “A mulata”, Xisto Bahia e Moraes Filho, Cantares Brasileiros. Op. cit., 1900, org. Moraes Filho.

⁸¹ “A simpática cabocla”, sem autoria definida, em Mistérios do violão. Op. cit., 1905.

⁸² “Roda iaiá”, sem autoria definida, em Mistérios do violão. Op. cit., 1905.

capaz de conservar exemplos raciais “puros”, o que poderia se dizer, em contraste com o mundo da cidade, já deturpado e cheio de vícios. E já não se tratava de um “lundu”, e sim de um “tango”, de conhecido compositor, relativamente respeitável. O modinheiro procurava exemplos que julgava mais eficazes para sua produção, que sempre julgou distinta e com caráter moralizante. Catulo detestava, por exemplo, que suas músicas fizessem sucesso no carnaval.

O elogio de Catulo à sertaneja “cor de neve” guarda relações com o tipo de elogio que Moraes Filho fazia às “formas mestiças”, que eram encontradas no interior do país, nas expressões culturais mais diversas, como os personagens do reisado que ele cita. Para Moraes Filho, são uma manifestação da crença na capacidade da miscigenação como formadora das características nacionais mais significativas. Representam uma espécie de idealização do mundo rural e interiorano e sua capacidade de moldar a identidade nacional. Catulo radicaliza esta concepção ao indicar que o sertão era o lugar da musa de tipo branco, uma invenção poética que foi tomada com certa eficácia na capacidade de representação do real. E mais idealizações acompanham esta concepção do mundo sertanejo, em contraste direto com o mundo urbano. Quando não diretamente atacada por seus “vícios”, a cidade é comparada, de forma depreciativa, com relação às virtudes do sertão:

“Este luar cá da cidade tão escuro
não tem aquela saudade
Do luar lá do sertão”.⁸³

À medida que adentramos no século XX, a idealização do universo sertanejo ganha contornos mais expressivos e peculiares, ao passo que as referências às tradições ou manifestações negras passam a ser encaradas com desprezo. Lima Barreto, por exemplo, um escritor que tinha Catulo Cearense em alta conta por sua luta em reabilitar a poesia e música nacionais (por seu caráter pedagógico e exemplar, pode-se dizer),⁸⁴ concebia que a autenticidade do caráter popular residia na roça. Esta forma de pensar é comum na obra dos principais folcloristas do período.⁸⁵ Sílvia Romero diria que a população da cidade era

⁸³ “O Luar do sertão. Disco da Casa Edison, Rio de Janeiro, por Eduardo das Neves e coro”. Registro nº 120.911, datas prováveis de gravação e lançamento entre 1912 e 1914.

⁸⁴ Conferir o artigo “Uma opinião de Catulo”, Careta, 27/03/1920.

⁸⁵ Maria Clementina Pereira Cunha Ecos da Folia. Op. cit., p. 246 e nota 17.

“gente madraça, que, possuindo todos os defeitos dos habitantes do campo, não lhes comparte as virtudes”.⁸⁶

Além de representar novidade nos tipos de música aliados à poesia, a poesia de Catulo é elogiada, por parte da intelectualidade, por representar uma grande força popular - diferente do “popularesco”, para utilizar a expressão de Mário de Andrade. E isto estava diretamente relacionado a este universo rural idealizado (um sertão que abriga moças “cor de neve”), local de forças resguardadas que ainda estavam por descobrir-se para o progresso da nação, era o que se imaginava. Era um tanto neste sentido o depoimento da sra. Júlia Lopes de Almeida, ao dizer das representações do modinheiro:

“Eu tenho pela música e poesia popular uma simpatia como a de Casemiro de Abreu, muito aproximada do amor. Elas são parte do ar que respiro, do céu que amo, da terra onde irei dormir o grande sono... a essência, o gérmen da arte soberba, que acolherá no seu vôo, como a andorinha colhe os insetos e como a fragata o peixe de que se alimenta”.⁸⁷

A identificação da escritora com a poesia popular foi expressa como diretamente relacionada aos aspectos de sua sobrevivência: o ar, o céu, a terra. Os elementos da natureza, associados à poesia popular, compõem um discurso que se desenvolve no sentido de definir a nacionalidade de um povo a partir desta relação natureza/povo. A terra podia ser entendida como a base da nacionalidade. A expressão popular teria a força de manifestações da natureza.

“A mim se me afigura que não querer prestar ouvidos à música e aos versos populares, é como não prestar atenção ao sussurro harmonioso das folhas do arvoredo ou aos uivos da ventania, ou ao zumbido do inseto, ou ao rugido do mar, ser-se enfim absolutamente indiferente às expressões espontâneas e incofundíveis da natureza. E cada país, cada **raça** tem a sua maneira de sentir e de expandir o sentimento, que é universal”.⁸⁸ (grifos meus)

⁸⁶ Sílvio Romero, “Estudos sobre poesia popular”, apud Claudia Neiva de Matos, A poesia popular na República das Letras, Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994, p. 170.

⁸⁷ “Trovadores”, Júlia Lopes de Almeida, em O Paiz, 30/09/1907, p. 1.

⁸⁸ “Trovadores”, Júlia Lopes de Almeida, em O Paiz, 30/09/1907, p. 1.

Coelho Neto, outro admirador contumaz das proezas poéticas de Catulo também diria a este respeito:

“O que se encontra no livro do grande cantor brasileiro, não é a poesia regular, enquadrada em regras inflexíveis – é a própria Natureza soberba e nela as almas com toda a força do instinto, a seiva humana com suas belezas grandiosas, as suas insídias, as suas maravilhas que enlevam e os seus abismos que devoram. É a terra bárbara, enfim que se nos apresenta com a sua gente, tal como é, tal como vive, tal como a sentiu esse que trouxe para a cidade, ao som da sua lira, em prodígio igual ao que realizou Amphião, não somente pedras, mas toda a beleza, toda a grandiosidade, toda a poesia dessas regiões misteriosas onde se concentra a Alma do Brasil”.⁸⁹

O argumento de destaque, já em início e adentrar do século XX, relacionava o mundo rural às forças recônditas da natureza, o gérmen de um povo que poderia vir a ser e ter uma história de sucesso. E a noção de raça atrelada ao meio físico é o que se depreende da canção de Catulo e do argumento da sra. Júlia Lopes ao elogiá-lo. O meio físico poderia “consertar” as deletérias influências raciais. Em outras palavras, se ao se pensar nos negros estava se propagando controvérsias a respeito de sua influência sobre o país, o meio físico, representado pelas forças da natureza, estava sendo eleito a panacéia geral.

É certo que essa idealização do sertão podia ter origens as mais diversas, a começar pela identificação das belezas da natureza às belezas femininas, conjugadas ao ideal do fazer poético considerado belo. E por esta via, também as mulatas e morenas tinham destaque. Os idílios, composições poéticas de caráter campestre ou pastoril, eram muito comuns nos cancionários. Mas na passagem do século XIX ao XX, no fazer poético e musical que analisamos, esta idealização podia ser interpretada como uma nova forma de expressão da nacionalidade. Não é outra coisa o que expressam as palavras da sra. Júlia Lopes senão isto. Como negar o belo “popular” se ele era a expressão mais pura da espontaneidade e das forças da natureza?

“(…) se uma alma comovida e uma garganta educada desferem as notas de uma modinha langorosa ou de um lundu característico, embora queiramos disfarçar a nossa comoção, brilham-nos os olhos com um fulgor em que se

⁸⁹ Coelho Neto, a respeito do lançamento do livro de poemas de Catulo, Poemas bravios, de 1921.

fundem um pouco de sentimento da **nacionalidade** e muito da poesia”.⁹⁰
(grifo meu)

É por esta via que obras consideradas populares poderiam ter seu valor positivado, isto é, como expressões da natureza, uma forma de valorizar ou definir a nacionalidade. E o sertão passaria a ser considerado o local privilegiado para o nascimento das manifestações nacionais. Ele tanto podia representar a capacidade ideal da miscigenação, como também, em sentido mais radical, o local da conservação da pureza da raça.

A expressão dos valores e modo de vida sertanejos não eram exclusividade da poesia de Catulo, enquanto um poeta considerado popular. Mas é a sua obra que será eleita e lembrada como a mais representativa deste tipo de expressão. Mais uma vez pode-se observar Eduardo das Neves, que também se dedicou ao tema. Uma pesquisa em suas composições ou interpretações, encontramos: “A moreninha do sertão”, “Gaúcho”, “Aninha faceira”, “O meu boi morreu”, “Desafio de dois boiadeiros”, “Manhã na roça”, “Triângulo mineiro”, “Cateretê paulista”, e a que ficaria mais famosa para a posteridade, de autoria de Catulo, “Cabocla de caxangá”.⁹¹ Algumas dessas são interpretadas ao lado de Bahiano, como “Cateretê paulista”, “O meu boi morreu”, “Triângulo mineiro”. Bahiano também é outro cantor que se dedica ao tema: “Boiadeiro”, “A partida do tropeiro” e, com autoria de Catulo, “A viola está magoada”. Ao contrário da abordagem de Catulo, que privilegiava a idealização do mundo rural, outros aspectos eram utilizados pelos outros compositores e cantores que começavam a gravar na Casa Edison e tinham participação no circuito de teatros, circos e festas da capital federal. Havia muitas peças cômicas, como o Triângulo mineiro,⁹² onde os personagens principais representavam a ingenuidade interiorana diante de um mundo moderno e civilizado como era o Rio de Janeiro. Muitas músicas faziam parte do teatro de revista, como “O meu boi morreu”, que era parte do repertório da atriz Abigail Maia. Em Triângulo mineiro, o sertanejo aparecia como contraponto antigo e atrasado face às novidades metropolitanas, um tipo tolo, um palhaço, em suma, que fazia

⁹⁰ Júlia Lopes de Almeida, O Paiz, 30/09/1907.

⁹¹ “Cabocla de Caxangá”, registro nº 120.521, por Eduardo das Neves e companheiros. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1912 e 1915.

⁹² “Triângulo mineiro”, registro nº 108.752, descrito como “cena” com Eduardo, Bahiano e Risoleta pelo acervo do IMS. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912.

rir, com seu linguajar próprio e errado, e seu desconhecimento das novidades tecnológicas, como os automóveis e as obras do porto. Nas obras de Catulo, a representação do linguajar e tipo sertanejos não tinham o objetivo de fazer pilhéria (ao menos não como objetivo principal), ao contrário, procuravam emocionar a assistência, embora muitos ainda pudessem se divertir (ou se aborrecer!) com as tentativas de representação do modinheiro: “O que me desagrada no Catulo é aquele sertão de teatro por sessões sentimental e para rir”.⁹³

Catulo vivia num embate com seus pares cantores e compositores a convencê-los de sua abordagem. Muitas vezes, compartilhavam do mesmo espaço. Dudu e Bahiano interpretaram muitas de suas canções. Mas Catulo insistia em retratar um sertão idealizado, valorizando-lhe ao máximo suas qualidades, como forma também de se fazer respeitado no meio artístico e intelectual. Ele constrói sua identidade na associação com esse universo rural, e prima por fazerem respeitá-la. Em outras palavras, Catulo também se considerava o responsável pela elevação da posição social do sertanejo.⁹⁴ Ele era totalmente contra a visão do sertanejo que expunha Monteiro Lobato, por exemplo, através do personagem Jeca Tatu, que representava o atraso nacional: incapaz de ação, molenga e preguiçoso. Ele teria também rivalizado com Rui Barbosa por este utilizar a figura do Jeca em seus discursos.⁹⁵

Mais adiante nos anos de 1910, a Casa Edison também daria lugar a outros artistas que representavam temas sertanejos: os duetistas Garridos são um exemplo, com divulgação no mercado de partituras como demonstra este registro da antiga Casa Editora de Carlos Wehrs, e presença nos teatros de revista. Devidamente trajados, em nada parecidos com caipiras (ao menos nesta fotografia abaixo), seu repertório abrangia, no entanto, canções as mais variadas: de autores como Costa Júnior, Freire Júnior e Francisco Braga, autores ligados às revistas, e de formação erudita (Freire Júnior estudara no Instituto Nacional de Música e Francisco Braga ganhara uma bolsa de estudos na Europa), e também

⁹³ Manuel Bandeira, carta de 15/10/1926 a Mário de Andrade, em Correspondência, *op. cit.* Lembre-se também do depoimento de João do Rio, GN, 20/09/1908, citado acima.

⁹⁴ Conferir comentários de Guimarães Martins em “Cabôca bunita”, a respeito da elevação do papel social do sertanejo, Modinhas. *Op. cit.*, 1943.

⁹⁵ Conferir Carlos Maul. Catulo. Sua vida, sua obra, seu romance. *Op. cit.*, pp. 29-38.

incluíam obras como um samba de Caninha, “Até parece coisa feita”, “Pierrot e Colombina”, de “Edu das Neves”, e duas obras de Catulo: “Cabocla de Caxangá” e “Viola magoada”, dentre outras. Como se vê, as obras de Catulo tinham muita circulação.

TROVAS SERTANEJAS
DE GRANDE EXITO, DO REPERTORIO
DOS QUERIDOS DUETTISTAS SERTANEJOS

"OS GARRIDOS"

COMENDO MOSCAS, catelê, E. Magalhães	25000	ATÉ PARECE COISA FEITA, samba, Caninha	15000
O SABIA, J. F. de Freitas	15000	TROVAS DO SERTÃO, L. M. Costa	15000
ROSA DA SERRINHA, F. J. Freire Junior	15000	AI! VITALINA, A. Gavião	15000
COMO HA DE SE, 7 Matagães de Brito	15000	APANHANDO JANELÃO, Lourenço	15000
SAMBA DOS CAICARAS, J. N. S. Seabra	15000	FLOR DA BANANEIRA, Fêla Weres	15000
OLHA O PASSO DA EMA, Lourenço	15000	MEU BOI MIGREI, Fêla	15000
VIOLA MAGOADA, Catulo Gorense	15000	CABOCLO DO CAXANGÁ, Catulo Gorense	15000
SÃO FUJAS DA CAVATINA, L. M. Costa	15000	JONCO AFRICANO, F. J. Freire Junior	15000
ILUSÕES QUE PASSAM, Pedro Franco	15000	PIERROT E COLOMBINA, Edu Neves	15000
FOLHA MORTA, Alfredo Mazzucheli	20000	JONCO DE PRETOS, Costa Junior	15000
DA MEAS PETALAS DE ROSA, Francisco Braga	20000	NO MUIRÃO, Sargento, J. F. Pádua	15000
COLINHA DO SERTÃO, samba, J. Bezerra	15000	A FOMBA VOOU, samba, J. Bezerra	15000
PUCHA LINHA, tango, C. F.	15000		

TODAS AS SEMANAS NOVIDADES!
ANTIGA CASA EDITORA BRAZILEIRA CARLOS WEHRS
C. CARLOS J. WEHRS
PIANOS — HARMONIUNS — MUSKAS
47, Rua da Carioca, 47 — RIO DE JANEIRO — E. U. do Brasil
TELEPHONE CENTRAL 4315 CAIXA POSTAL 332

Fonte: Humberto Franceschi, A Casa Edison e seu tempo, op. cit., Cd-rom do acervo de partituras impressas de Fred Figner, p. 154.

Catulo teria participação no repertório de outro grupo mais famoso. Em 1919 é formado o grupo dos Oito Batutas, tendo como integrantes quatro negros, dentre eles, os mais famosos, Pixinguinha, China e Donga, além de outros músicos brancos. Era apresentado como

“(...) Orquestra Típica Oito Batutas. Última novidade no mundo artístico carioca, no seu admirável repertório de música vocal e instrumental

brasileira. Maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês, etc”.⁹⁶

Com repertório diversificado, e com ênfase em músicas sertanejas, com fonogramas gravados pela Casa Edison e também partituras lançadas no mercado editorial, com presença inicialmente em salas de cinema (pois o grupo foi formado justamente para animar a sala do cinema *Palais*), e também em festas e salões elitizados, é importante verificar o esforço em se formar um padrão de identificação de música popular e nacional para o grupo. É significativa a atuação de Arnaldo Guinle, milionário e mecenas dos Oito Batutas, que fez com que os músicos viajassem pelo interior do país na busca de fixação de um repertório exemplarmente nacional, antes que eles saíssem ao exterior. João Pernambuco, o parceiro de Catulo, chegou a integrar os Oito Batutas por algum tempo. Canções de Catulo dedicadas à temática sertaneja estão no repertório do grupo, como por exemplo, o “Bem-te-vi”, dele e de João Pernambuco, em que o autor destaca a ingenuidade do homem do sertão: “Gentes, eu vou me embora/ eu não posso mais não,/ é pro diabo do passaro [é por causa do pássaro]/ que eu me vou cá do sertão/ Ha, ha, ha, ha/ Não se ria, não”.⁹⁷

⁹⁶ Anúncio de jornal reproduzido em Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, www.dicionariompb.com.br

⁹⁷ A “Bem-te-vi”, de João Pernambudo e Catulo da Paixão Cearense, intepritada pelos Oito Batutas, eu não encontrei no acerdo do IMS. Encontrei “Bem-te-vi”, com registro de autoria apenas de Catulo, em Modinhas, op. cit., 1943. E também, encontrei outra gravação de “Bem-te-vi” (atribuída também somente a Catulo) por Patrício Teixeira para a Casa Edison, selo Odeon, nº 122.964, com datas aproximadas de gravação e lançamento entre 1921 e 1926. De fato, a autoria de João Pernambuco não foi citada. Houve disputa entre Catulo e João Pernambuco a respeito de outra música, mais famosa. Carlos Maul registra que João teria se dirigido a Fred Figner para acertar a autoria de “Luar do sertão”, que reivindicava, por volta de 1945. Catulo teria ficado irritadíssimo com a atitude do velho parceiro e teria escrito carta a Fred Figner. O proprietário da Casa Edison lhe responderia em outra carta, datada de 1945, e daria o seguinte testemunho a favor do poeta sertanejo, sobre a “Luar do sertão”:

“...Catulo, ao divulgar a missiva, informou que desde 1915 a referida partitura estava registrada na BN, e se inspirara no aproveitamento de um motivo de dois compassos de Beethoven com o desenvolvimento de um tema folclórico brasileiro. Com isto sentia-se em boa companhia: com Mozart, Rossini e o nosso Carlos Gomes que também aproveitara motivos melódicos populares no ‘Guarani’.” Conferir em Carlos Maul, Catulo, sua vida, sua obra, op. cit., p. 113. De fato, há um documento da Casa Edison em que Catulo assina o recebimento da quantia de 50 mil réis pelos “versos e música” de “Luar do sertão”, em 3 de dezembro de 1913. Conferir A Casa Edison e seu tempo, op. cit., Cd-rom de documentos, pasta “Direito Autoral”, p. 411. Pixinguinha ainda diria, em depoimento ao MIS, que ouvira de fato João Pernambuco tocar o tema de “Luar do Sertão” antes de Catulo gravá-lo. Apud http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.17.htm



Fonte: Humberto Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*, op. cit., Cd-rom, Partituras impressas, p. 147

O “bem-te-vi” era, por assim dizer, um tema, ou referência, clássico no cancionário de então. Há uma “Bem-te-vi” de Moraes Filho, musicada por Miguel Emydio Pestana, que conforme o próprio Moraes Filho disse, era “o autor da mais bela modinha produzida neste decênio – o Bem-te-vi”.⁹⁸ Parece que a auto-propaganda de Moraes Filho surtiu efeito e esta canção teve diversas gravações: por Bartlatt James, Mário Pinheiro e mesmo por Francisco Alves em 1930, demonstrando a força de sua popularidade. “À sombra de enorme e frondosa mangueira/ coberta de flores da tarde ao cair/ A virgem nos campos morena garbosa,/ cantava ao amante meiguices a rir”.⁹⁹ (Repare-se na caracterização da virgem, “**morena** garbosa”, por Moraes Filho. Mais adiante ele diria ainda: “**trigueira** de minh’alma”, demonstrando a diferença com relação à moça “cor de neve” dos “sertões do Brasil” de Catulo). De cunho romântico, a canção descreve um encontro amoroso entre “o

⁹⁸ *Cantares brasileiros*, op. cit., p. XXXV.

⁹⁹ “Bem-te-vi”, Bartlatt James, registro nº 99.702, pela Victor Record, datas prováveis de gravação e lançamento entre 1908 e 1912. Mário Pinheiro, registro nº 108.378, pela Casa Edison, selo Odeon, entre 1907 e 1912. Francisco Alves, Odeon, registro nº 10.709, em 1930.

jovem” e a “virgem”, onde ela lhe cedera um beijo, o que foi denunciado pelo passáro em seu canto: bem-te-vi, motivo de enrubescimento envergonhado da moça. Há pelo menos outra “Bem-te-vi” musicada por Elias Álvares Lobo, provavelmente, a mais antiga das três,¹⁰⁰ e o mote parece ser recorrente, isto é, o passáro denuncia atos amorosos, que eram segredo, em paisagens campestres ou sertanejas. Nos registros sonoros de Figner, encontram-se também várias “Bem-te-ti”: por Eduardo das Neves, e também por Nozinho (pelo selo Columbia), e por Benício Barbosa e H. Chaves (todas estas, a mesma canção).¹⁰¹ Mais adiante, Sinhô gravaria pela Parlophon, a sua “Bem te vi”, lançada em 1929.¹⁰²

Vê-se que Catulo não monopolizou o tema sertanejo, vários se dedicaram ao tema. Mas tornou-se referência indiscutível no início do século XX no âmbito da poesia e música consideradas populares, no sentido de idealização deste universo, representativo da nacionalidade e das forças populares ligadas a ela. Se os seus cancioneiros já explicitavam sua dedicação ao tema, será nos seus livros de poemas que esta escolha estética se radicalizará. Numa listagem de suas obras realizadas em torno de dois anos antes de seu falecimento, encontram-se os seguintes títulos: Meu sertão, Sertão em flor, Mata iluminada, Ivangelho das aves, Alma do sertão, Um caboclo brasileiro, O milagre de São João, dentre outros títulos nem tão explícitos relativos ao tema sertanejo.¹⁰³ Para o teatro ele ainda escreveria duas operetas sertanejas: “O marrueiro”, com Inácio Raposo, e “Flor da santidade”. Manuel Bandeira ainda chamaria a atenção para o caráter idealizado do universo rural por ele cantado: “É sem dúvida um poetão, um sujeito que fabrica imagens com surpreendente facilidade. Mas é tão da cidade quanto nós outros. Não se confunde com

¹⁰⁰ “Bem-te-vi”, letra do “Dr. Bittencourt Sampaio” e música de Elias Álvares Lobo, presente em A cantora brasileira, op. cit., 1878, e também resgatada por Moraes Filho em Cantares brasileiros, op. cit., 1900.

¹⁰¹ “O bem te vi”, registro nº 108.672, Odeon, por Eduardo das Neves, datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912. A mesma canção, “Bem te vi”, definida como lundu, é registrada por Nozinho, para a Columbia (nº 11.620), com datas prováveis de gravação e lançamento entre 1908 e 1912. O estribilho é “Ai, bem-te-vi/ não cante que eu tenho medo,/ o seu cantar mavioso/ vem descobrir meu segredo”. O registro nº 10.249 da Odeon, no entanto, pelo acervo do IMS, nos informa que “Bem-te-vi” é música de Casemiro Rocha, interpretada por Benício Barbosa e H. Chaves e acompanhamento dos Oito Batutas, com data de gravação indefinida e lançamento em setembro de 1928. Trata-se de mesma música. Há alguma variação na letra, que se inicia assim, na gravação com a participação dos Oito Batutas: “Vi um delito vou me esconder lá no sertão,/ lá entre as feras quem saberá se vivo ou não”. O estribilho é idêntico.

¹⁰² “Bem te vi”, intérprete Gastão Formenti, gravadora Parlophon (também de Fred Figner), nº 12.817, data provável de gravação entre 1928 e 1929.

¹⁰³ Conferir Poemas Escolhidos, op. cit., 1944.

o sertão. É um sertão de saudade o seu. Um sertão muito saído de vocabulários regionais”.¹⁰⁴ A linguagem adotada por Catulo procurava imitar o linguajar do caipira, conservando os fonemas utilizados e formas gramaticais incorretas, e também utilizava os vocabulários regionais como citou Bandeira. Veja-se o título de algumas de suas canções: “U roçado”, “Boca di istrela”, “U poeta do sertão”.¹⁰⁵ Em “U alecrim da lagoa”, ele canta: “Lá no azú du céu/ tanta luz brotou!/ Minha estrela dárva/ Já se apagou”. Estribilho: “U alecrim da lagoa/ U sereno moiôu// Vem nascendo u dia/ Cum tanto amô!/ São João nasceu/ Cumo um pé di frô!”.¹⁰⁶

Mas as divergentes opiniões sobre o seu fazer artístico não cessavam. Humberto de Campos, poeta, jornalista, cronista e também maranhense, nascido em 1886 e falecido no Rio de Janeiro em 1934, ainda diria sobre o poeta: “Catulo da Paixão Cearense tem sido acusado de exageros e falhas na sua Poesia Sertaneja (sic). Os que lhe apontam defeitos, não conhecem entretanto, o sertão: são críticos da cidade, que viajaram no dorso dos livros, na garupa de terceiros, e aos quais não cabe, conseqüentemente, o direito de objurgatória. Eu me prezo de conhecer as sertanias do Norte, e admiro em Catulo, exatamente, a veracidade das paisagens, e a maestria com que ele surpreendeu os aspectos heróicos da psicologia do sertanejo”.¹⁰⁷

O que se depreende destes embates acerca da veracidade do seu caráter sertanejo era um tipo de estratégia utilizado pelo poeta para ser reconhecido no âmbito literário mais geral, dado que essa estética sertaneja será adotada por parte da intelectualidade artística que ele tentava, também, impressionar (a despeito de suas declarações em contrário), o que ele considerava importante para seu reconhecimento. E o discurso racial esteve atrelado a esta estratégia e estética. A questão do regionalismo, através da idealização do mundo rural e da vida sertaneja, havia adentrado a pauta da questão nacional em início de século XX, de forma mais contundente, ocupando espaço, para além das discussões entre intelectuais, no

¹⁰⁴ Manuel Bandeira, *Poesia e prosa*. Vol. 2, p. 190, conforme *Correspondência*. Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Marcos Antonio de Moraes (org.) São Paulo: Editora da USP: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2ª edição, 2001, p. 233, notas.

¹⁰⁵ Conferir o linguajar sertanejo utilizado nestas obras em *Modinhas. Op. cit.*, 1943, para além das mais famosas “*Luar do sertão*” e “*Cabocla de Caxangá*”, citadas anteriormente.

¹⁰⁶ “U alecrim da lagoa”, conforme *Modinhas. Op. cit.*, 1943.

¹⁰⁷ Conferir em *Modinhas. Op. cit.*, 1943, em nota referente à composição “Boca di istrela”.

incipiente mercado fonográfico e no âmbito mais geral das diversões da capital federal. Ela estava presente nas representações musicais e poéticas registradas pela Casa Edison, e vinha desde antes, dos cancioneiros dos oitocentos, estando presente também em outros circuitos culturais, e representando importante papel na vida social. Intelectuais reunidos através do movimento modernista iriam resgatar e fortalecer estas concepções em detrimento das manifestações urbanas, que procuravam controlar: “Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação”.¹⁰⁸ Porém esta idealização não foi algo imposto de “cima para baixo”, era algo mais nuançado. Esteve presente nas representações artísticas e nos circuitos sociais mais amplos da capital federal, sendo mote e voz de distintos e variados sujeitos sociais.

Estamos, em suma, diante de um processo de invenção de tradições, no sentido de que as características do mundo rural são idealizadas, radicalmente, “tanto do lado da demanda quanto da oferta”, como diria Hobsbawm.¹⁰⁹ Seja pela ausência de um mundo rural ordenador, parâmetro das relações sociais, e pela crescente onda de urbanização, que trazia consigo a massificação, a ampliação de espaços e a indefinição de papéis sociais que são demarcados, com muito embate, a cada momento da vida social, gerando contradições e posicionamentos diversos, a invenção de tradições aparece de forma expressiva. O mundo rural seria apresentado como contraponto ao urbano no sentido mais positivo possível: um lugar de beleza, ordem, pureza, etc, apesar de que suas instituições não funcionassem mais aos objetivos de uma classe dominante, ou melhor, é por causa desta falência que justamente surgia este processo.

¹⁰⁸ José Miguel Wisnik em “Getúlio da Paixão Cearense”, O nacional e o popular na cultura brasileira. Op. cit., p. 161

¹⁰⁹ “Espera-se que ela ocorra [a invenção das tradições] com mais frequência: quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as ‘velhas’ tradições foram feitas, produzindo padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas”. Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 12.

Catulo soube amoldar seu fazer poético aliando-se a músicos que pareciam representar algo novo no cenário estético da capital federal carioca, e também adequou-se à temática que pretendia se tornar hegemônica no seu momento artístico, identificando-se com ela. Longe de representar uma unanimidade (e por outro lado, longe de ser representante único desta via de expressão), ele não deixou de conquistar espaços. Porém esses espaços não puderam ser atingidos da mesma forma por outros colegas, músicos e cantores que sofreram mais contundentemente os preconceitos de uma elite sempre preocupada com sua posição social, especialmente num momento em que a questão racial estava na ordem do dia, sob perspectivas tão controversas, nas quais a miscigenação podia ser ao mesmo tempo encarada como problema ou como solução. No entanto, ser branco parecia ser parte da solução.

Considerações finais

Este trabalho pretendeu construir um panorama das diferentes posições de sujeitos que se envolveram desde os fins do século XIX até o início do século XX com a produção e circulação de músicas e canções no Rio de Janeiro.

Diante de profundas transformações na vida econômica, política e social, os diversos sujeitos, inseridos de modos diferentes neste processo, procuraram criar expressões ou se afirmar diante dos embates sociais de seu tempo, fossem eles estudiosos, folcloristas, intelectuais, empresários ou artistas mais humildes que faziam da arte seu ganha-pão. Essas expressões e o discurso sobre elas puderam ser encontrados nas publicações de canções, nos periódicos, em redes de interlocução, e mesmo nas próprias canções, onde os autores escolhiam temas, tipos de músicas, padrões sonoros recorrentes e construíam suas identidades.

Diante da diversidade de gêneros, estilos e temas tratados no cancioneiro, a tentativa de estigmatização de grupos sociais desfavorecidos como negros e pobres foi observada. Eduardo das Neves aparece como um autor que se define como negro, ou crioulo, “caboclo valente”, bahiano, faz críticas sociais, e contribui na divulgação de canções que expressam esse tipo de representação. Catulo da Paixão Cearense é um autor que, em contraponto, pretende representar outro tipo de expressão, deslegitima a produção galhofeira, sensual e dançante, que é associada ao universo dos negros ou aos vagabundos e desordeiros, em favor do ideal de representação de um tipo nacional exemplar. Esse tipo nacional é idealizado através de construções estéticas do sertão brasileiro. Com substrato amplo na sociedade, reforçado no discurso de intelectuais e indivíduos da classe dominante, o sertanejo é construído como um tipo que representaria a nação através de seu caráter e as imagens das belezas naturais do mundo rural, em contraposição a um universo urbano e decadente.

As histórias aqui contadas permitem-nos vislumbrar que as imagens de consenso sobre a representação nacional de fato não ganham muita nitidez. Há muito mais espaços de embates e lutas entre diferentes indivíduos e grupos sociais do que de convergência. Na atuação dos sujeitos que destacamos, a música foi eleita um *locus* privilegiado para a

definição do que era uma possível identidade nacional. O que a bibliografia costumava chamar de “modinha” e “lundu”, e o caminho de confluência que estes gêneros teriam na chamada constituição da música brasileira - imaginada de forma unívoca -, ao final deste percurso, creio que já aparecem bem mais diversos do que se supunha. Ao privilegiar o discurso dos sujeitos sobre o que fazem, sobre como isso se relaciona com sua auto-imagem e a representação dos outros, sobre como se identificam, em suma, percebe-se que há muito mais contradições que consensos. Tentar identificar na música e poesia o que fosse popular ou o que fosse representativo da nação fez parte da atuação controversa desses sujeitos que é essencialmente política, isto é, luta por espaço social e reconhecimento.

Neste sentido, as teses que privilegiam a miscigenação como ponto de chegada (ou partida) para a construção de uma história da música brasileira ou aquelas que dizem da contribuição *sui generis* dos diferentes grupos étnicos, parecem desprezar dados importantes da história e da vida social. Minha intenção foi mais a de problematizar certo tipo de visão que chega aos estudos contemporâneos sobre música e cultura brasileiras que se aproximam, de algum modo, das visões que se formaram sobre isso desde o final do século XIX. O tipo de abordagem de Mello Moraes Filho me pareceu importantíssimo na origem destas teses, pois seus estudos foram de certa forma referência para os estudos posteriores. O quanto esses estudos influenciaram os mais contemporâneos, na verdade, não foi meu objeto de interesse, mas sim tentar apontar para o jogo de embates que fizeram a questão racial ser parte do discurso maior de formação da música nacional e popular, o que tem em Moraes Filho um significativo representante. Como um argumento balizador dos debates, a miscigenação entrou nos discursos em determinado momento histórico, tem em Mello Moraes Filho um importante autor responsável por isto, e continuou presente, ainda que as “conclusões” variassem acerca da permissividade total da influência dos negros passando por posições mais condescendentes e até positivas. Mas como um fator de baliza, a miscigenação sempre esteve presente; ou, para usar uma metáfora mais sonora, como uma espécie de microfonia, aquele som que se inicia quase imperceptível e se retroalimenta - por causa do microfone apontado para o amplificador -, e então causa um incômodo danado aos nossos ouvidos, as teses sobre a miscigenação parecem se retroalimentar continuamente.

Quando Hermano Vianna se dedica a desvendar o “mistério do samba”,¹ isto é, a entender como o gênero musical associado ao mundo dos negros deixou de ser objeto de repressão simbólica e efetiva para representar o tipo de música que de fato passou a definir o caráter nacional de forma exemplar (em torno de 1930), ele tem em mente que a miscigenação deixou de ter caráter pejorativo para significar um poderoso amálgama que distingue a experiência cultural brasileira da de outros povos. Ele elege o antropólogo Gilberto Freyre como o principal estudioso responsável por essa mudança de padrão na avaliação da confluência dos três povos (o europeu, o indígena e o negro) para a formação nacional, sendo que a questão transmutaria-se do campo racial (eivado de problemas) para o campo cultural, uma nova forma de abordagem da questão, atribuída pelo próprio Freyre aos estudos inspirados em seu professor, o antropólogo Franz Boas. A partir desses estudos, o mestiço teria ganho outro *status*, isto é, seria considerado como um verdadeiro exemplo na formação da cultura nacional, chegando a distinguir a nossa história das demais experiências de construção da nacionalidade (nas quais a exclusão racial seria a regra), sendo a mestiçagem avaliada de forma positiva por Vianna, embora ele busque relativizar essa sua opinião. Ora, considerar a presença negra ou mestiça na formação nacional não chegou a ser novidade no momento em que Freyre escreveu sua principal obra, Casa Grande e Senzala, tida como emblema desta mudança de padrão no tratamento da mestiçagem. Além do que, e é o próprio Vianna quem o admite, as posições de Gilberto Freyre também são contraditórias, como pareciam ser também as do folclorista Mello Moraes Filho e as do próprio Sílvio Romero em fins de século XIX. De forma que recorrer à tentativa de fundação do discurso favorável à mestiçagem parece não ser um bom mote de investigação. A microfonia, ou o corolário, redundando em disputas infundáveis para tentar se “descobrir” qual cultura contribuiu com tal ou qual tipo de códigos de expressão (musicais, pictóricos, culinários, etc, etc). Esses elementos não são historicizados, pois os diferentes significados que podem assumir em diferentes tempo e espaço ficam menosprezados. As culturas aparecem como portadoras de elementos essencialistas, o que as torna muito próximas do conceito de raça, tão combatidos a partir de Boas e Freyre.

¹ Hermano Vianna. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 1995.

No caso da análise musical, a síncope é o exemplo mais contundente de categoria que passou a ser utilizada como definidora da especificidade da contribuição dos negros para a expressão nacional. No entanto, quase nunca ela é entendida como o que de fato é: uma construção social, parecendo antes fazer parte da essência do que seria uma cultura negra. Mário de Andrade foi um dos primeiros estudiosos a atentar para o fato de que haveria uma diferença na música brasileira, e ela seria essencialmente revelada no ritmo, na síncope.² Porém ele tinha ressalvas em considerá-la provinda da África. Por outro lado, mais adiante, em 1962, durante o I Congresso Nacional do Samba, onde estiveram presentes compositores, intérpretes, sambistas, estudiosos e amigos do samba em geral, a síncope já era um lugar-comum na identificação do elemento que definia *sine qua non* o gênero e sua procedência africana.³ Na passagem do século XIX ao XX, não tivemos estudiosos definindo o uso da síncope como característica que marcasse a música brasileira popular. A síncope não era entendida como coisa de negros ou mulatos, exclusivamente. Ela estava presente em vários gêneros perpassados por diversas influências culturais, é certo. Como defini-la “essencialmente africana”? Neste momento, isso não era possível. No entanto, nas músicas onde se pudesse encontrá-la, isto é, as polcas, os tangos, os choros e lundus, dançantes e buliçosos, representaram espaços controversos de afirmação do caráter popular e nacional. Mas creio que isto se deveu mais aos embates entre os diferentes grupos e indivíduos, às tentativas de estigmatização, isto é, às formas de dar significado no momento em que vivem, do que a um significado prévio do que poderia ser atribuído à síncope, pois é certo que identificou-se o seu padrão rítmico alterado, mesmo em níveis não conscientes ou implícitos. Se a síncope possuísse um padrão objetivo ou essencial de representação e significado, um tango sincopado como o “Sertanejo enamorado” não teria sido eleito representação do sertão da moça cor de neve propagado por Catulo, que o imaginava bem distante das influências africanas.

² Seu estudo sobre o lundu de Cândido Inácio da Silva determina o fato musical que segundo ele teria grande importância histórica: a utilização do que denominou a “síncopa característica”. Mário de Andrade, “Cândido Inácio da Silva e o lundu” em Revista de Música Brasileira, 1944, v. 10. Conferir também no capítulo 1, nota 44.

³ Conferir Carlos Sandroni, Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001, p. 19.

Muniz Sodré avalia a concepção negro-africana do tempo como fundamental na origem da síncope.⁴ No entanto, esta aparece revestida de um significado muito forte de resistência à cultura ocidental, o que carece muitas vezes de fontes que o comprovem. É como se a síncope fosse elemento que denotasse o mesmo significado em diferentes momentos no tempo, como uma essência, e sempre ligada à “cultura africana”. A idéia de uma cultura africana unívoca também é problemática, ainda que o autor se detenha à musicalidade das culturas banto e sudanesa (iorubá). A diversidade das culturas africanas acaba condensada nesse elemento musical (rítmico), ainda que inscrito também em outra forma de expressão, a dança, e entrelaçado a outros níveis culturais, religiosos, por exemplo. Mas seu significado parece único. Até se esquece que síncope é conceito surgido na música ocidental e suas possibilidades de significação não são pré-determinadas.

O interesse em provar espécies de contribuições de tal ou qual cultura na formação de uma unidade, que é acima de tudo também uma construção simbólica, pareceu turvar as análises das ações e interpretações que os sujeitos constroem ao longo do tempo e da história para dar sentido ao que previamente não o tem. Desta forma, o caminho escolhido não foi definir o que fosse a música popular no Brasil naquele momento (modinhas, lundus, polcas, xótis, tangos, choros, etc) em suas variedades de temas e linguagens lítero-musicais. Mas sim, apontar para os diferentes interesses dos indivíduos e grupos que o tentavam definir, com todos os problemas e contradições advindos desses interesses.

Distante das imagens de consenso preconizadas por diversos estudiosos da música e cultura nacionais, que enxergaram a fusão de ritmos, melodias e harmonias, atreladas ao caráter étnico dos diferentes povos, há muito mais dissenso na construção do campo da música, e o dissenso pode advir de diferentes origens, contribuindo para a percepção de que a cultura é um campo indeterminado onde os diferentes sujeitos embatem-se na busca de reconhecimento social, cada qual com seu arcabouço de possibilidade e inventividade.

⁴ Muniz Sodré. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. Reedição de ensaio publicado pela primeira vez em 1978.

Fontes

Cancioneiros

Canções de Colombina. Canções e cançonetas populares. Coordenadas por Fagundes Baeta. Rio de Janeiro: Imprensa Pacheco – Rua Camerino, 168, 1917.

Cantor de Modinhas Brasileiras. Coleção completa de lindas modinhas, lundus, recitativos, etc., etc. 9ª edição. Muito aumentada. RJ-SP, Laemmert e C. Rua do Ouvidor, 66. 1895

Carlos Góes, Mil quadras populares brasileiras. Recolhidas e prefaciadas por Carlos Góes, catedrático do Ginásio Mineiro, membro da Academia Mineira de Letras, bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, etc. Rio de Janeiro, F. Briguier e Cia. Ed., Rua Sachet, 23, 1916.

Catulo da Paixão Cearense, Modinhas. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943. Seleção organizada, revista, prefaciada e anotada por Guimarães Martins de acordo e com uma introdução do autor, e uma apreciação de Carlos Maul

Catulo da Paixão Cearense, Poemas escolhidos, Guimarães Martins (org.), Rio de Janeiro: Livraria Ed. Zelio Valverde, 1944.

Catulo da Paixão Cearense. Lira brasileira. Repertório de modinhas populares. Escritas e colecionadas por Catulo, autor do “Cancioneiro Popular”. Rio de Janeiro: Quaresma, 1908.

Catulo da Paixão Cearense. Lyra dos Salões. Magistral coleção de belíssimas modinhas brasileiras próprias para serem cantadas em reuniões familiares, em festas colegiais, concertos, etc, trazendo a indicação das músicas por Catulo da Paixão Cearense. Rio de Janeiro: Liv. Quaresma, 1926.

Catulo da Paixão Cearense. Novos cantares por Catulo da Paixão Cearense com as apreciações dos drs. Rocha Pombo, Luiz Murat, Egas Moniz (Pethion de Villar) e Alberto de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria do Povo. Quaresma e C. Livreiros e editores, 71 e 73, Rua de s. José, 1909.

Catulo da Paixão Cearense. O cancioneiro popular, Rio de Janeiro: Quaresma, 1908.

Eduardo das Neves (Org.) Mistérios do violão. Grandioso e extraordinário repertório de modinhas brasileiras por Eduardo das Neves. Autor d’O cantor de modinhas, d’O trovador da malandragem e da marcha Santos Dumont. Rio de Janeiro: Livraria do Povo - Quaresma e C. Livreiros-Editores, 1905.

Eduardo das Neves. Trovador da Malandragem, Rio de Janeiro: Livraria Quaresma Editora, 1926, s/ nº edição.

Joaquim Norberto Souza e Silva (Org.) A cantora brasileira. Nova coleção de hymnos, canções e lundus – tanto amorosos como sentimentaes precedidos de algumas reflexões sobre a musica no Brazil, Rio de Janeiro: Garnier, 1878.

Mello Moraes Filho (Org.) Cantares Brasileiros. Cancioneiro fluminense no 4º centenário. Rio de Janeiro, Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1900, 2 volumes, vol. 1 parte poética e vol. 2 parte musical. Livraria Cruz Coutinho.

Mello Moraes Filho (Org.) Serenatas e saraus. Coleção de autos populares, lundus, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções brasileiras antigas e modernas. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1901, 3 volumes.

Noites cariocas, esplendida coleção de modinhas, lundus, recitativos, monólogos, comédias, etc. Rio de Janeiro: Editora Cia. Brasileira de Artes Gráficas (Antiga Casa Martins e C.) Rua do Hospício, 147, 1900.

Trovador Brasileiro ou Novíssimo Cantor de Modinhas. Contendo esplêndida e escolhida coleção de modinhas, recitativos, lundus, romanzas... Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1904.

Arquivos Públicos

Arquivo Edgard Leuenroth - Periódicos

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ) - Códice 42-3-19, Folhas 13, 14, 21, 22, 23, 24, 45, 56, 57, 61, 62, 79, 82, 91, 170, 189 e 191, entre os anos de 1873 e 1893. Freguesia de Santana.

Arquivo privado

Instituto Moreira Salles (IMS). Reserva Técnica Musical e catálogo on-line dos fonogramas da Casa Edison. www.ims.com.br

Periódicos

A Estrela D'Alva (Rio de Janeiro)

A Época (Rio de Janeiro)

Careta (Rio de Janeiro)

Correio da Manhã (Rio de Janeiro)

Fon-Fon (Rio de Janeiro)

Gazeta Americana (Porto Alegre)

Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro)

Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)

Lyra de Apolo (Rio de Janeiro)

O Beijo (Rio de Janeiro)

O Paiz (Rio de Janeiro)

O Sorriso (Rio de Janeiro)

O Trovador (Rio de Janeiro)

Revista Musical (Rio de Janeiro)

LPs

LP Os ídolos do rádio, vol. XX – Almirante, Collector's Studio Ltda. Na internet: <http://www.collectors.com.br/Leiloes/CIR020.shtml>

CDs

Viagem pelo Brasil, Ana Maria Kieffer, Eldorado, 1990.

Pixinguinha, Raízes do samba, gravações originais lançadas pela primeira vez em 1968, no LP “Gente da Antiga”, com Clementina de Jesus e João da Baiana.

Do cóccix até o pescoço, Elza Soares, Maianga Discos, s/d, c. 2003.

Bibliografia citada

Alceu Maynard Araújo, Folclore Nacional, São Paulo, Melhoramentos; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973.

Aleilton Fonseca, Enredo romântico, música ao fundo. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996.

Alessandra El Far. Páginas de sensação. “Romances para o povo”. Pornografia e mercado editorial no Rio de Janeiro de 1870 a 1924. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia Social, FFLCH, USP, 2002.

Alexandre Gonçalves Pinto, em O Choro. Reminiscências dos chorões antigos, s/ editora, 1936.

Alexandre J. de M. Moraes Filho. Artistas do meu tempo, seguidos de um estudo sobre Laurindo Rabello. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

André Diniz, Almanaque do choro. A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Brasil Gerson, História das ruas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 2000.

Bruno Kiefer, A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1976.

Carlos Maul. Catulo. Sua vida, sua obra, seu romance. Guanabara: Livraria São José, 70..., 1971.

Carlos Sandroni, Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.

Carlos Wehrs. Meio século de vida musical no Rio de Janeiro (1889-1939). Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.

Claudia Neiva de Matos. A poesia popular na Republica das Letras. Sílvia Romero folclorista. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994.

Dicionário do Folclore Brasileiro, Luís da Câmara Cascudo, Rio de Janeiro, INL/MEC, 1962.

Edigar de Alencar em O carnaval carioca através da música, Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1985, 5ª edição corrigida, ampliada e atual.

Eduardo Silva, Dom Obá II D'África, o príncipe do povo. Vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

Enciclopédia de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998, 2ª edição.

Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

Erminia Silva, As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Tese de doutorado. Unicamp. Campinas, 2003.

Eulícia Esteves, Acordes e acordos. A história do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro. 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

Fernando Mencarelli. A voz e a partitura. Teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Doutorado em História, Unicamp, 2003.

Foot Hardman, “Engenheiros, anarquistas, literatos: sinais da modernidade no Brasil”, in Sobre o Pré-Modernismo, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

Francisco Adolfo de Varnhagen. História Geral do Brasil. (1855). São Paulo: Melhoramentos, 1978, 3 vol.

Francisco Guimarães (Vagalume), Na roda do samba. Rio de Janeiro: Tip. São Benedito, 1933.

Hermano Vianna. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 1995.

Humberto Franceschi. A Casa Edison e seu tempo, Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Inclui Cd-Rom de documentos e Cd-Rom de partituras.

Jaime Larry Benchimol, Pereira Passos: um Haussmann tropical, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo, Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

João Adolfo Hansen. A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. Campinas: Ateliê Editora/Editora da Unicamp, 2004.

João do Rio. A Alma encantadora das ruas. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

João Paulo Coelho de Souza Rodrigues, “A geração boêmia: vida literária em romances, memórias e biografias” em A história contada. Capítulos de história social da literatura no Brasil. Sidney Chalhoub e Leonardo Affonso de M. Pereira (orgs.), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

José Miguel Wisnik, Sem receita. São Paulo: Publifolha, 2004.

José Miguel Wisnik em “Getúlio da Paixão Cearense”, O nacional e o popular na cultura brasileira, Ênio Squeff e José Miguel Wisnik, São Paulo: Brasiliense, 1983, 2ª edição.

José Murilo de Carvalho. “O Rio de Janeiro e a República”, em Revista Brasileira de História, ANPUH, Editora Marco Zero, 1985.

José Ramos Tinhorão, Música popular de índios, negros e mestiços. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

José Ramos Tinhorão, Pequena História da Música Popular: da modinha ao tropicalismo. São Paulo: Art Editora, 1986.

Jota Efegê. Figuras e coisas da música popular. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978.

Leonardo A. de M. Pereira, O carnaval das letras. Literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX, 2ª ed. revista – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

Lia de Aquino Carvalho, Habitações populares: Rio de Janeiro: 1866-1906. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

Lilia Schwarcz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930, São Paulo: Cia das Letras, 1993.

Lucia Lippi Oliveira. A questão nacional na primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Luís Edmundo, O Rio de Janeiro do meu tempo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

Magali Engel, Meretrizes e doutores, São Paulo: Brasiliense, 1989.

Maria Clementina P. Cunha, Ecos da Folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

Maria Clementina Pereira Cunha (org.) Carnavais e outras f@estas. Campinas: Ed. da Unicamp/Cecult, 2002.

Maria Clementina Pereira Cunha, “Folcloristas e historiadores no Brasil: pontos para um debate” em Projeto História: revista do programa de estudos pós-graduandos em história e do departamento de história da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo n. 0, São Paulo: EDUC, 1981.

Marília T. Barbosa da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, Filho de Ogum bexiguento, Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Correspondência. Marcos Antonio de Moraes (org.) São Paulo: Editora da USP: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2ª edição, 2001.

Mário de Andrade, “Cândido Inácio da Silva e o lundu” em Revista de Música Brasileira, 1944, v. 10.

Mário de Andrade, Modinhas Imperiais. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

Martha Abreu, “Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional” em A história contada. Capítulos de história social da literatura no Brasil. Sidney Chalhoub e Leonardo Affonso de M. Pereira (orgs.), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

Martha Abreu. O Império do Divino, festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

Martha C. Abreu. “Eduardo das Neves (1874-1919): histórias de um crioulo malandro”. Em Fonseca, Denise Pini Rosalem. (Org.). Resistência e Inclusão: história, cultura, educação e cidadania afro-descendentes. Rio de Janeiro, PUC-RJ - Consulado Geral dos Estados Unidos, 2003, v. 1, p. 73-89.

Martha C. Abreu. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (sudeste do Brasil, 1890-1920)”. Tempo, Rio de Janeiro, v. 16, p. 143-174, 2004.

Martha Esteves, Meninas perdidas, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

Mozart Araújo, A modinha e o lundu no século XVIII. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1963.

Nei Lopes, O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical. Partido-alto, calango, chula e outras cantorias, Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

Nicolau Sevcenko, Literatura como missão: tensões culturais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Oneyda Alvarenga, Música Popular Brasileira, Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1950.

Orestes Barbosa, O Samba, Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

Oswaldo Porto Rocha, A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

Raymond Williams. Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Renato Almeida. História da música brasileira. F. Briguiet e Cia, RJ, 1ª edição, 1926.

Roberto Moura, Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

Roberto Ventura, Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil: 1870-1914. 28. ed., São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

Ronaldo Vainfas (Direção). Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889). Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

Sidney Chalhoub, Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Sidney Chalhoub. Cidade febril. Cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo: Cia. das letras, 1999.

Sylvia F. Damazio. Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.

Sônia Regina Pinto Soares, Joaquim Norberto de Souza Silva: historiador. Um Olhar Sobre Minas Gerais Colonial. Dissertação de mestrado, Departamento de História, IFCH, Unicamp, 2002.

Suetônio Soares Valença, “Aspectos da MPB no século XIX (regentes de orquestras do teatro musicado popular)”. Revista USP, SP, n. 4, p. 3-12, dez/jan/fev 1989-1990.

Tiago de Melo Gomes, “Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930”, Afro-Ásia, nº 29/30, 2003.

Tiago de Melo Gomes, Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.

William de Souza Nunes Martins, Paschoal Segreto: "Ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883 - 1920). Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2004.

Páginas eletrônicas

http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/catalogo/juliaLopes_vida.html (Grupo de trabalho “A mulher na literatura”, ANPOLL, 2002-2004, Associação nacional de pós-graduação e pesquisa em Letras e Linguística)

http://www.apcl.com.br/noticias/coluna_carlosmaul.htm (Academia Petropolitana de Letras)

<http://www.bn.br> (Fundação Biblioteca Nacional)

<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/autores/machadodeassis/variashistorias/variashistorias.html> (USP, Biblioteca Virtual)

<http://www.collectors.com.br> (Estúdio de restauração de áudios)

http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.17.htm (Revista Brasiliensis)

<http://www.dicionariompb.com.br> (Dicionário Cravo Albim de Música Popular Brasileira)

<http://www.geocities.com/aochiadobrasileiro> (História do carnaval brasileiro)

<http://www.ihp.org.br> (Instituto Histórico de Petrópolis)

<http://www.jornalmovimento.com.br/omar.htm>

<http://www.samba-choro.com.br> (Agenda do samba-choro)

ANEXO

Roteiro das músicas citadas

(O espaço de tempo entre parênteses trata-se das datas prováveis entre a gravação e o lançamento dos fonogramas)

1. **Triângulo mineiro** – com Dudu, Bahiano e Risoleta (1907-1912)
2. Eu tenho uma **iaiazinha** – lundu por Eduardo das Neves (1907-1912)
3. **Pega na chaleira** – cançoneta por Eduardo das Neves (1907-1912)
4. **No bico da chaleira** - polca carnavalesca do maestro Costa Jr. executada pela Banda da Casa Edison (1907-1912)
5. **Em um café concerto** - Espetáculo em um café concerto da rua do Lavradio, arranjo para a Casa Edison (Eduardo das Neves, Isaura Lopes, Mário Pinheiro, Nozinho) (1907-1912)
6. **No bico da chaleira** - Eustórgio Vanderley cantado pelo Geraldo para Casa Edison (1907-1912)
7. **As eleições de Piancó** – por Eduardo das Neves (1907-1912)
8. **Sessão no Congresso** – por Cadete (1907-1912)
9. **Santos Dumont** – marcha por Bahiano (1902)
10. **Estranguladores do Rio** – por Eduardo das Neves (1907-1912)
11. **O Aquidaban** – por Eduardo das Neves (1907-1912)
12. **Iaiá você quer morrer** (Isto é bom) – versão transcrita por Oneyda Alvarenga – Vanja Orico (1951-1955)
13. **Isto é bom** – cantado e acompanhado ao violão por Eduardo das Neves (1907-1912)
14. **Isto é bom** – lundu cantado pelo Bahiano (1902)
15. **Lundu gostoso** – por Eduardo das Neves (1907-1912)
16. **Bolim bolacho** – por Eduardo das Neves (1907-1912)
17. **A marrequinha** – lundu de Paula Brito e Francisco Manuel da Silva, por Ana Maria Kieffer (1990)
18. **O pinica-pau atrevido** – por Mário Pinheiro (1907-1913)
19. **Choro de arrelia** – por Eduardo das Neves (1907-1913)
20. **Amenade** – choro executado pelo grupo do Malaquias (1904-1907)
21. **Dinorah** – choro executado pelo grupo do Malaquias (1904-1907)

22. **Paladinos da Cidade Nova** – por Eduardo das Neves e Risoleta (1907-1912)
23. **Luar do sertão** – de Catulo e João Pernambuco, por Eduardo das Neves e coro (1912-1914)
24. **O meu ideal** – (xóti de Irineu de Almeida?), letra de Catulo Cearense, por Mário Pinheiro (1904-1907)
25. **Meu ideal** – xóti, s/autor, Banda da Casa Edison (1907-1912)
26. **O que tu és** – polca de Anacleto de Medeiros cantada por Mário Pinheiro, letra de Catulo Cearense (1908-1912)
27. **O que tu és** – flauta e piano, por Athur Camilo e G. Almeida (1907-1912)
28. **Sertanejo enamorado** – tango de Ernesto Nazareth, letra de Catulo Cearense, por Mário Pinheiro (1904-1907)
29. **Bem-te-vi** – de Catulo, por Patrício Teixeira (1921-1926)
30. **Bem-te-vi** – modinha de Mello Moraes Filho e Miguel E. Pestana, por Bartlatt James (1908-1912)
31. **Uma quermesse** – Dudu, Mário, Nozinho (1907-1912)
32. **Só para moer** – polca de Viriato, interpretação de Patápio Silva (1904-1907)
33. **Cabocla de Caxangá** – Catulo e João Pernambuco (1912-1915)

Letras das canções e observações

Observações preliminares

Aqui estão reunidas as canções consultadas no acervo do Instituto Moreira Salles e escolhidas para a redação da dissertação. As letras aqui reproduzidas foram ouvidas diretamente dos fonogramas, à exceção de algumas conseguidas por outra fonte, indicadas a seguir. Sinais de reticências e interrogação indicam a impossibilidade de entendimento do registro sonoro. As canções aqui reproduzidas aparecem com duplo sublinhado no corpo da dissertação.

Triângulo mineiro

Cena (Bahiano, Dudu e Risoleta)
(Violão e vozes)

Ora, louvado seja Deus!
Ate antao que nós cheguemo
Ah, Sá Bernada, eu to com o guarda pó cheio de poeira que até mete nojo

Vaince ta com as filore do chapéu... tudinho... diabo

Vamos desembarcar vamo sai... senão o trem torna a andar, Sá Bernada!

Ora seu Chico, deixe de fazer essas tolice aqui moço
Eh eh... o senhor ta parecendo que veio da roça

Ói. Pois nós viemo da roça memo agora....
Óia. Óia, Sá Bernarda. Oia o quarte generá como ta minha fia
Oia parecia aquela a senzala dos nego lá em casa. Agora parece que até que é o palácio do presidente do negocio da republica. Oia só

Seu Chico vamo simbora
Deixe de ficar fazendo vergonha, seu Chico
Que vregonha o que Sá Bernada.
Vaincê até no quarto pra chama meu filho
Pedrinho
Quie papai?
Veja como ta tudo bunito. Oia aqui no Campo de Santana, meu fio
Ih....
Ta bunito num tá?
Ta di vera meu pai...
Oia o baruido do tramove, óia (pó pó... pó pó)
Oia o tramove meu fio
O que que tem ta fazendo fumaça por detrás papai?

É tramove, meu fio...
Que fumaça fidida papai.
Ó Sá Bernarda, ponha ele no colo...
Ela: Óia que bunito. Eh eh... Isso é um bixo que mata a gente?
Não. Isso é tramove, isso é bom. Quando a gente ta no meio da rua todo escangaiado de cachaça, eles pega pra insistência, Sá Bernada!

Filho: Papai esse cheiro num tá parecendo de porva quemada?
Não é porva quemada não... isso é cheiro da gasantina... que ele bota na roda, nos eixo
Vamos embora seu Chico, deixe de historia.
Imbora pra onde Sá Bernada? Voismece repara como ta tudo bunito. Ói, vance que vê?

Musical:

Repara bem para tudo
Do jeito que agora tá
Seu Chico vamo simbora, pra lá pra Minas Gerais

Óia essas obra do porto.. que barulho. Já faz acolá..??
Seu Chico vamos imbora, pra lá pra Minas Gerais

Se eu arranjà um emprego eu quero ficar por cá
Seu Chico vamos imbora, pra lá pra Minas Gerais

Falado:

Qualé, quem é que vai me... , eu?
Eu não vou come mandioca quando eu posso come presunto aqui.

Iaiazinha

(Eu tenho uma iaiazinha, lundu, cantado e acompanhado ao violão por Eduardo das Neves para a Casa Edison)

(violão e voz)

Eu tenho uma iaiazinha
Que quando está de maré
Me chama sempre em segredo
Pra me dar seu cafuné
Não sei que jeitinho tem
No revirar dos dedinhos
Que eu fecho os olhos de gozo
Quando...

Ontem zangou-se toda
Por me ver cheirando a rapé
Ficou deveras com raiva
E não me deu mais cafuné
Mas depois passado o momento
Serenada a raivazinha
Ela mesmo é quem deu
Do rapé uma caixinha

Mas que caixinha mimosa
Das pazes emblema é
Descobri meu melhor meio
De ganhar meu cafuné
Não sei que jeitinho tem
No revirar dos dedinhos
Que eu deito os olhos de gozo
Quando

Minha bela iaiazinha
Que quando está de maré
Me chama escondidinho
Pra me dar seu cafuné
Não sei que jeitinho tem
No revirar dos dedinhos
Que eu penso...
Quando...

Pega na Chaleira - Cançoneta por Eduardo das Neves para a Casa Edison, Rio de Janeiro

(violão e voz)

Neste século de progresso, nesta terra interesseira
Tem feito grande sucesso o tal pega na chaleira
(2x)

Pega o padre, o sacristão, Ah, ah...
E entra o seu vigário, Ah...
Seu vigário pega o, Ah...
Aahahahaha
(Tudo pega na chaleira)

Padre moço que só fala na missa e no breviário
Quer subir, está pegando na chaleira do vigário
2x

Tudo pega na chaleira, ah ah ah...
Pega o bispo ao vigário, Ah...
Tudo pega, tudo pega, ah ah ah...
Falado: Tudo pega na chaleira, meu Deus, tudo

Bispo que anda forebundo
Que afirma ? seu ideal
Pega a chaleira no pulo
... no cardeal

Vigário que a lei sagrada
Sustenta em boa tese
Está pegando na chaleira
do bispo da diocese

Tudo pega na chaleira, Ah ah ah...
O homem mais potente Ah ah ah...
Pega também o soldado
Na chaleira do tenente
Ah ah ah ah...

Espetáculo em um café concerto da rua do Lavradio, arranjo para a Casa Edison, Rio de Janeiro
(cena) (Dudu, Isaura Lopes, Mário e Nozinho)

Olha o chopp a direita, ô mulher bonita!

**Vai cantar agora, o primeiro barítono do mundo, o sr. L? que acaba de chegar de lá...
família... neste momento**

Uma garrafa de cerveja (som de garrafa)

Bravo, bravo
Obrigado meu povo...
Ela jamais me amou, ...
Amor!!!

Ora, isso é que é o tal barítono que veio de tão longe? Não presta não, moço

Isto é um artista fino, não pode ser avacalhado. achincalhado

Tem outro...

Uma garrafa de cerveja de 1.500

(com sotaque português): Muita lavra... Minho...
Francisquinho, Francisquinha, ora... bonecão

Ora, tô defendendo o meu arame
Não faça isso!
O artista merece...

Vai entrar agora, a dona Vitória Conegundes
(Dona Perereca... xica xica? vem aí...)
Vamos seguir o programa. Tem outro artista.

Vai cantar agora, o grande barítono, outro barítono, de onde veio o outro também, mas este é
melhor do que aquele.

Em terra que hoje nela que eu quero ver...

Isso é muito velho... isso é velho...

Ora, vocês não me deixam cantar!

Isso é muito velho... isso é muito velho

Vai cantar uma outra senhora, que é uma artista exímia, é a prima dona que veio de Paris...

Ela canta.

Vaias, gritos...
Não gruda...
Socorro...
Olha o guarda-civil
Não gruda...

A mulher saiu, cortou a garrafa, escangalhou a cabeça...
O arame não dança assim com essa música, não, meus amigos.

No bico da chaleira. Eustorgio Vanderley cantado pelo Geraldo para Casa Edison, Rio de Janeiro.

(piano e vozes)

Letra retirada de: <http://www.jornalmovimento.com.br/omar.htm>

Ele: Menina eu quero só por brincadeira

Pegar no bico da sua chaleira

Ela: Ela está quente e se você segura

Fica com uma grande queimadura

Ele: (Estribilho) É moda agora e eu justifico

Pegar no bico de uma chaleira

Muita senhora nos engrossando

Leva pegando a vida inteira

Ela (falado): Sim, mas eu não sou dessas, não deixo pegar!

Ele (falado): Ah, então deixa eu pegar assim de leve, meu amorzinho...

Ela (falado): Não posso deixar! Você aperta!

Ele (falado): Não aperto nada, meu amorzinho...

Ela (falado): Ah... mas eu tenho medo...

Ele (falado): Não seja ingrata!

Ela: Se você vai apertar-me no bico

Não imagina logo como eu fico

Ele: Não, eu seguro assim desta maneira

Lá no biquinho da sua chaleira

Ela: Agora é moda

Com que eu implico

Pegar no bico

De uma chaleira

Moço da roda

De gente fina

Tem esta sina

A vida inteira

Ele (falado): Então... deixa que eu pegue também...

Ela (falado): Não é possível!

Ele (falado): A isto deve estar pensando muito que eu quero aliciá-la... Poder levá-la...

Ela (falado): Obrigada, estou acostumada a cantar tanto...

Ele (falado): Ah... mas que tesouro!

Ele: Ai se eu consigo pegar de bom jeito

Você vai ver como eu pego direito

Ela: Sem ser no bico, quer pegar na asa?

Talvez consinta, passa lá em casa

Ele: (estribilho)

Ela (falado): Mas a mim ninguém pega!

Ele (falado): Oh! Deixa ao menos eu mexer um pouco para ver se está quente, minha filha...

Ela (falado): Está quente sim, veja!

Ele (falado): Ih! Está quente sim, está fervendo...

E você sabe o quê?

Ela (falado): Sim... sei...

Ele (falado): Nossa! Então vamos lá em casa...

Ambos: Vamos depressa tomar um chazinho

Enquanto esquentam mais de que um tempinho

Ela também está como eu fico

Quando um chazinho toma-se no bico

(Estribilho)

As Eleições de Piancó

Disco da Casa Edison, Rio de Janeiro

(violão e voz)

Conta um certo fato
Neste Rio de Janeiro
Correm seus boatos
que circula o mundo inteiro

agora nessa época
de tantas revoluções
o caso que nos inspira
é o das tais eleições

ora, Diz um:

porque quem foi eleito foi um tal senhor fulano.. de Arapuça, etc, e tal, general.
diz o outro, não senhor, quem foi eleito foi o senhor de... arapuça, etc e tal...
ora senhor, eu então entro no meio dessas conversações e digo:
meus camaradas, sabem quem foi eleito? Fui eu, pelo estado maior da cidade de Bananeiras, onde
sou vereador municipal, sou intendente, e sou general, sou comandante das forças em operações
...ficam todos babosos vendo minha alta posição e eu saio rindo.

Ahahah, ó que grande toleirões
Ahahah, acreditam em eleições
Ahahah, isso não passa de brincadeira
Ahahah, eleições são verdadeiras

Ahahahah, eleições nada... Se houvesse eleições sérias, minha avó seria ministro da Guerra

Se houvessem eleições
Que fossem sérias
Eu então...
Por certo seria
Meu compadre por amizade dizia...
Havia de ser contente o nosso presidente

Eleição lá do palácio, ahahahah
Ele ia comandar o povo, ahahahahah
Um toquinho... ahahahah
E fazia tudo novo, ahahahahah

Faça idéia meu compadre que é lá do Piancó, como presidente do palácio, que.. a polícia não fazia

...carruagem...
A fazerem seu bonito, pom pom pom
E o tal de automóvel pela rua a passear
Estão andando na avenida
que o povo chama Central

E eu então, todo recortado, alado, com meu compadre presidente

E eu como ministro, já sabe, foi nas eleições que fui eleito, embora seja a cacete, não sei, fui eleito e tenho que ser reconhecido a público

Porque meus camaradas lá em Piancó..., lá na casa do...
Tem um compadre que também foi eleito

Oi compadre, como vai, ahahahah
Cumprimenta todo contente, ahahaha
Agora...
... o presidente
ahahah, o presidente...

Sessão no congresso

Disco da Casa Edison, Rio de Janeiro. Discurso pronunciado por um deputado, indignado com esse negócio de eleição

(cena)

Tem a palavra o nobre deputado.

Obrigado.

Sr. Presidente e nobre colega. ... tumultuosa, e eu desejava que essa de hoje fosse mais calma.

Apoiado. Bravo.

Como calma se vossa excelencia é quem faz todo o barulho?

Perdão colega, eu não tenho o rei na barriga nem a sogra no cadafalso?, como julga ter vossa excelencia.

Bravo...

Sr. Presidente, mande o colega tirar o chapéu da cabeça e retirar a frase.

Não retiro frase, nem tiro o chapéu da cabeça. Quando estou freqüentando circo de cavalinhos tenho por norma estar a minha vontade.

Muito bem, apoiado.

Mas meu amigo, isso aqui não é a casa da sogra.

Sr. Presidente, vossa ex. não pode deixar pronunciante dessa forma, que respeite ao menos o decoro da casa.

Qual decoro qual nada. Já disse e afirmo, isso aqui não é mais do que um circo de cavalinhos.

Protesto, protesto, já disse.

Se isso é circo de cavalinhos, vossa excelencia é o palhaço.

Palhaço é vossa ex. que quando fala provoca o riso... das galerias. Sr. Presidente vssa ex. contém a linguagem do pernóstico...

Pernóstico é vossa ex. que pensa dizer alguma coisa quando fala e ninguém.

Sr. Presidente, confirmo o que eu disse, isso aqui é um circo de cavalinhos. Onde impera a vontade do empresário falido, no circo, que o cavalinho dá ordem a gente? Isso daqui anda numa anarquia medonha, e para provar esta anarquia, vou ao som do violão, cantar essas estrofes:

(violão e voz)

Neste tempo de progresso
Onde tudo causa enredo

Estou aqui Neste congresso
Nada pode andar direito

Tudo berra, tudo grita
Todos fazem alegria
Parece até fita?...
...de Cinematografia

Ninguém cuida do país
Ninguém teme, só reclame
...
E Avança no arame

Falado:

E para mais convicção que quem quer avançar no arame como o nobre colega, concluo, ta ouvindo:

(música)
Sempre cavando
passa toda a humanidade
Só não cava quem não pode
Por não ter habilidade

Falado:

E quem é que não cava
Esse negócio de deputado é uma mamata
A nação é uma vaca
E os deputados estão é mamando na teta

Muito bem, apoiado!

Santos Dumont, marcha cantada pelo Bahiano para a Casa Edison, Rua do Ouvidor, 107
(piano e voz)

A Europa curvou-se ante o Brasil
e clamou parabéns em meigo tom
Brilhou lá no céu mais uma estrela
Apareceu Santos Dumont

Salve estrela da América do Sul
Terra amada do índio audaz guerreiro
A glória maior do século XX
Santos Dumont um brasileiro

A conquista do ar se aspirava
A velha Europa poderosa e viril
Rompendo o véu que a ocultava
Quem ganhou foi o Brasil

Por isso o Brasil tão majestoso
Do século tem a glória principal
Gerou no seu seio grande herói
Que hoje tem o nome universal

Assinalou para sempre o século XX
O herói que assombrou o mundo inteiro
Mais rápido que as nuvens ...
Santos Dumont é um brasileiro

Estranguladores do Rio

Cantada e acompanhada ao violão por Eduardo das Neves para a Casa Edison, Rio de Janeiro
(violão e voz)

Na rua da Carioca, pleno Rio de Janeiro
Deu-se o crime horroroso
Que abalou o mundo inteiro

...
Herói da perversidade
Mataram ...
Dois deles na flor da idade

Justiça senhores da terra
Justiça mais uma vez
Gritar não e demais
Para quem tal crime fez

...
nas ondas .. do mar
... pobre criança
..

os assassinos puseram

uma pedra e uma corda
para o corpo não boiar

Justiça...

No mármore do necroterio
Um quadro desolador
Ate crianças choravam
...terror

no das vitimas
perversidade
choravam

Justiça...

O Aquidaban

Eduardo das neves para a Casa Edison, Rio de Janeiro

(violão e voz)

Foi esta noite fatal
De 21 de janeiro
Que trouxe pesado luto
Ao pavilhão brasileiro

O valente Aquidaban
Colosso de mil guerreiros
Desfez-se no mar sagrado
Com seus bravos marinheiros

Ó Deus com sua bondade
E seu divino poder
Contemplai a orfandade
Das vítimas do dever

Pra nossa marinha amada
Construir novo arsenal
Fez o bravo couraçado
Essa viagem fatal

O almirante Noronha
Velho e ... militar
Nessa terrível desgraça
Sofreu o maior pesar

No doloroso desvario
Teve grande desprazer
De ver o seu filho Mario
Na flor da idade morrer

Esposas choram esposos
Irmãos de doridos ais
Os pais choram pelos filhos
Choram os filhos pelos pais

Moças choram esposos
Irmãos de doridos ais
Os pais choram pelos filhos
Choram os filhos pelos pais

Isto é bom (as três versões estão no corpo do capítulo 2).

Lundu gostoso

Disco da Casa Edison, Rio de Janeiro

(violão e voz)

Falado: eita rapaziada... com toda força, afina o pinho, Caninha Doce!¹

Mané João, meu senhor, vc me forra
A minha nega... que é sua senhora
Da Mariquinha, com voce não quero graça
Por isso mesmo seu Mané já sentou praça ?...

Aqui lele, aqui lele, eu vou (iô vai) pra Bahia come meu dendê uh...

Falado: canta nego, aí Caninha Doce segura o pinho...
(Canta nego, aí caminhador, segura firme...)

Minha mulata faceira
quando me vê pra que corre
Se é bonita me aparenta,
se é feia por que não morre?
Eh... banguê, eu sou da Bahia como dendê

Mané João, meu senhor, vc me forra
A minha nega...
Ai qui lele, aqui la la
Eu vou na bahia ver minha sinhá

Quando o caboclo é bom, é bom mesmo!

Eu não sei se já morri
Se estou vivo também não sei
Pois se acabou-se o mundo
Com o cometa de halley

Meu deus que cometa danado
que atrapalha a vida da gente
Venha cá, senhor astrônomo
Não seja impertinente
Venha me contar o caso do cometa penitente

Ih, qual o que...

Um caboclo bem cheiroso/choroso
com seu violão na mão

¹ Caninha Doce era o apelido de José Luís de Moraes, também conhecido simplesmente como Caninha, sambista carioca, parceiro de Donga, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres e João da Baiana, freqüentador da lendária casa da Tia Aciata. Conferir Figuras e coisas da música popular. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978.

Da meia noite pro dia
alegra um coração

Falado: Meu deus, não sei se morri ou se estou vivo...

Nossa senhora da Penha
venha me dar sua devoção
Eu sou crioulo cheiroso/choroso
na corda do violão

Eh... bambe, eh valha-me nossa santa Maria
Eu vou me embora pra cidade da Bahia.
Pra cantar pra minha gente

....
quando o crioulo é bom, ele sabe vadiar
Nas cordas do violão faz a morena chorar, ih...

Bolim balacho, cantado e acompanhado ao violão por Eduardo das Neves, para a Casa Edison, Rio de Janeiro

Garrafão tem fundo chato
Comida não tem pescoço
Pedaço de telha é caco
Banana não tem caroço

Bolim balacho, bole em cima, bole embaixo
Bolim balacho, por causa do caruru
Quem não come da castanha não percebe do caju
Quem não come do caju não percebe do fubá
(não pode com mandinga, não carrega patuá
que nem ...

**não me bole na cumbuca
não me espante o rato
quando nego tem ciúme,
que fará o mulato)**

Chora pinho, conta tuas miséria, desgraçado

Da Bahia me mandaram um presente
Com seu molho
Uma costela de pulga e
Um coração de piolho

Falado: Quando eu morrer muita gente boa tem que chorar

A mulher e a galinha
Não se deixa passear
A galinha o bicho come
A mulher dá o que falar

Falado: Ih, ih, ih. Oh, meu Deus do céu, até acho graça em mim mesmo

Quem tem carneiro tem lã
Quem tem porco, tem presunto
Não me caso com viúva
Que é por medo de defunto

Falado: meu Deus, se eu morrer você me enterra, iaiá?

Santo Antonio do machado
Foi cortado com serrote
Mulher tem força na língua
Como boi tem no cangote

Quem dá beijo em mulher velha
Que tem a boca desdentada

Logo fica com dor de dente
E com a barriga destemperada

A marrequinha – versão por Anna Maria Kieffer (CD Viagem pelo Brasil)

Os olhos namoradores
Da engraçada iaiazinha
Logo me fazem lembrar
sua doce marrequinha

iaiá me deixe
ver a marreca
senão eu morro
leva-me a breca

quem a vê linda e mimosa
pequenina e redondinha
não diz que conserva presa
sua doce marrequinha

iaiá, não teime
solte a marreca
senão eu morro
leva-me a breca

Pinica-pau atrevido

Lundu cantado pelo Mário para Casa Edison no Rio de Janeiro

(violão e voz)

Pinica pau é marinho
Ninguém pode duvidar
Com seu barrete vermelho
e camisa de ...

ai, ai

senhora aninha nos campos de mina
senhor mané corta o pau berimbau
arrevira o pau meu pinica pau
torna a revirar que isto não é mau

Falado: ô 69 danado

pinicau é curioso
de um pau fez um tambor
para tocar alvorada
na porta de seu amor

ô rutura (roxura?) preta como o bacalhau

pinicapau vamos embora
pede licença a senhora
faz a tua cortesia
para apurar o som da viola

Choro de Arrelia

Disco da Casa Edison, Rio de Janeiro

(violão e voz)

Subi ao Morro do Pinto
Fui a um choro de arrelia
Tava tocando no choro o terno do Malaquia
O terno do Malaquia

Falado: Ah... o choro tava bom, tinha mulata como o diabo. Eu logo fui tirando uma princesinha amarela e saindo num..., quando um caboclo roxo no canto gritou: ô moço, não pode dançar mais junto. Que isso seu mano, deixa eu quebrar com a mulata, e então eu fui dizendo segredinho no ouvido da mulata:

Minha mulata bonita
Se tu gostasse de mim
Eu queria...
Ou era do anjo serafim

Falado: Desta vez a mulata ficou toda babando.
E então fui chegando mais um pouco e segredando sempre...

Mulata, minha mulata,
minha flor de manjerona
Se você não for ...

Falado: é isso amigo, o irmão da mulata, que tava ...

Ah, seu compadre você não sabe a coisa como acabou...
E até la eu não quero mais arrelia com ninguém

Amenade

Choro executado pelo Grupo do Malaquias para a Casa Edison, Rio de Janeiro

3 partes

A: Dó maior

B: Sol maior

C: Fá maior

A

A

B (Filhinha, quando vem a fita (?) você grita? Não, oh, velho!)

B

A (Seu Malaquias! Não gosto de aforias! (?))

C

C

(Olha como o Viana está cortando!)

A

A

(Ah, ah... também por aqui, ó!)

B

B

Dinorah

Choro executado pelo Grupo do Malaquias para a Casa Edison, Rio de Janeiro

3 partes:

A: Tom menor (F#m)

B: relativo maior (A)

C: repete Lá maior (outra melodia)

A (Mamãe, quero presunto!)

A (Por que é que o profeta Jeremias andava sempre chorando?)

B (Isso não é melhor do que comprar rato, rato, rato, rato?)

B (Você viu? Se viu, diz.)

A (Já se viu um namoro como o da dondoca com o Manduca?)

C (Dá um pirulito!)

C (Em que dia chegará a jangada Brasil em São Luís? Nunca!)

A (É só o que me faltava!)

A (Chora, jaburu, no bombardino!)

Paladinos da Cidade Nova

Disco da Casa Edison, Rio de Janeiro

(piano e vozes)

Quem quiser aprender a maxixar
Venha comigo...
Nossa lira no chão ninguém derruba
que os paladinos são cotuba

eu vou beber,
eu vou me embriagar,
eu vou fazer barulho
pra polícia me pegar

corre, corre minha gente
venham, venham
vamos ver na passagem
os soberbos paladinos

refrão...

eu vou para a rua
todo mês e todo ano
eu quero encontrar
o meu amigo Bahiano

Falado: eu tenho que fazer um rolo. Eu faço um rolo dos diabos. Eu, ao lado do Bahiano, estou garantido, porque não há ninguém... perto de outros caboclos vagabundos, valentes da Bahia como nós dois somos! A-ha...

O Luar do Sertão, disco da Casa Edison, Rio de Janeiro, por Eduardo das neves e coro

Não há, oh gente, oh! não,
Luar como esse do sertão!

Oh! Que saudades
Do luar da minha terra
Prateando lá na serra
Folhas secas pelo chao!
Este luar cá da cidade
Tão escuro nao tem aquela saudade
Do luar lá do sertão.

Se a lua nasce
Por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata
Prateando a solidão.
E a gente pega na viola
Que ponteia, e a canção
É a lua cheia
A nos nascer no coracao!

Coisa mais bela neste mundo nao existe,
Do que ouvir-se um galo triste,
no sertão se faz luar!!
Parece até que a alma da lua é que descanta,
Escondeu-se na garganta
desse galo, a soluçar!

A gente fria desta terra, sem poesia,
Não faz caso desta lua,
nem se importa com o luar!
Enquanto a onça, lá na verde capoeira,
Leva uma hora inteira,
vendo a lua, a meditar!

Ai!... Quem me dera
Que eu morresse lá na serra,
Abraçado à minha terra,
e dormindo de uma vez!
Ser enterrado numa grota pequenina,
Onde à tarde, a sururina
chora a sua viuvez!

Falado: aí cumpade Mané Baiano, você é um desgraçado quando está a meu lado, hein!...

O meu ideal, letra de Catulo Cearense cantada pelo Mário para a Casa Edison, Rio de Janeiro

Duas partes: A e B

(A) Pudesse esta paixão
Na dor cristalizar
E os ais do coração
Em perlas (sic) congelar,
De tudo o que sofreu,
Na tela deste amor,
Faria ao nome teu,
Divino resplendor

Pudesse esta alma assim
Com a tua entrelaçar
E aos pés de Deus num susto
Assim voar
E as nossas almas transmutar
Numa só alma
De um insonte querubim

(B) Lá, lá nos céus, então
Contigo, ali, na pura e etérea floração
Lá, junto a Deus então
Cantara uma canção
De adoração a ti

Lá, eu diria aos pés do Redentor,
Perante os imortais:
Senhor!... Eu venero muito a ti,
Mas confesso sem temor
Que a ela eu amo mais!

(A) Minha alma ascende além,
Que Deus já te esqueceu!...
E a terra não contém
Afeto igual ao teu!
Procuras, mas em vão,
Na terrea solidão
Ouvir a pulsação do coração do amor!

Num raio inspirador,
No paulstro do luar
Percorre o céu, o inferno a terra e o mar
Não acharás, não acharás
Amor igual que o teu amor é imortal!

(B) idem letra e musica

O que tu és
(violão e voz)

Três partes: A, B e C

(A) Se um riso vem teu lábio colorir d'alma o rubor
As almas a teus pés vem prosternar-se com ardor
A luz tranluz nos céus
nos céus dos olhos teus
Saudosos como o luar
no mar a cintilar

Tua alma cheira mais que um
album jasmineiro todo em flor
Onde tu passas fica um aroma a soluçar
Tu és de Deus a obra prima não tens par
És uma rima singular

(B) Tu és a pérola ideal que o mar gerou
Tu és a flor mais aromal que Deus sonhou
A mais plangente meiga lira
Sons não tira com as notas desse teu falar

(A) Teus seios tem o sacro e doce aroma de um missal
Teus lábios tem a eterna sensação da extrema unção
Tu fazes sem pensar os astros palpitar
Tu fazes sem querer as almas padecer

Tuas tranças cheiram mais que as rosas trescalantes de um rosal
E a madrugada vem de orvalho perolar
És uma flor da fonte a margem de cristal
És um poema divinal

(C) És a mais sonora estrofe do senhor
És a irradiação mais branca do luar
És a luz solar, um hino sideral
Nos olhos tens os raios de uma estrela vespéral

Nos lábios tens a taça inebriante de hidromel!
Da imagem do perdão tu és a cópia mais fiel
Tu és um coração de orvalho lá no céu
Que um anjo a chorar verteu

Letra retirada da entrevista de Catulo a O Paiz, 25/02/1906

O Sertanejo enamorado. Canção cantada pelo Mario para Casa Edison Rio de Janeiro
(piano e voz)

Ai, ladrãozinho
Nestes lábios de coral
Dai-me um beijinho
Não lhe pode fazer mal
Tu és sestrosa... como a rosa
És melindrosa... ora ladrão
Não me apoquentes assim
Ai de mim, ai de mim

Se eu canto em minha viola
Ternura de amor mais que muito amar
O pranto as mágoas consola
Seu fero rigor quer minha vida acabar

Teus labio cheira como um galho de alecrim
Tu és faceira, quer me dar cabo de mim
Mas és tirana, pensei minha flor
Meu coração eu te dei, ora meu Deus
Não me atormentes assim
Ai de mim, ai de mim

Eu sou (j)açanã ferida, gemendo de dor lá na solidão
Minha alma também sentida
Soluça pra gente numa canção

És cor de neve dos sertões do meu Brasil
És a irerê na lagoa flor de anil
Houve um suspiro de amor entre nós
Minha alma... ora ladrão
Não me atormentes assim
Ai de mim, ai de mim

O choro as mágoas espalha
Mais ... odor pelo ar...
Na minha casa de palha
Cantando de amor
Como eu vivo feliz!

Há uma gravacao de Vicente Celestino: <http://www.vozesbrasileiras.com.br/html/galeria.html> – que não existe no acervo do IMS. Celestino diz que gravou-a como se cantava à época (à época que Catulo compôs sobre a música de Nazareth), isto é, “brejeiramente”.

Diz que era uma “toada”, “quase como um baião” de Luiz Gonzaga, daqueles dias [da entrevista: 1964], e que era impróprio o ritmo com que a tocavam (tam-tam-tam-tam-tam: imita com a voz o ritmo sincopado, próprio de Ernesto Nazareth!) Celestino quer demonstrar-se fiel ao impulso pedagógico de Catulo, e nem se dá conta que para tanto, diga que era “errado” o ritmo utilizado à época por E. Nazareth, o próprio autor da música!

Entrevista de 23/08/64, a Moraes Sarmiento em seu programa na Rádio Bandeirantes.

A gravação de Mário contradiz as palavras de Vicente Celestino.

Bem-te-vi

(violão, cavaquinho, vozes)

Gentes eu vou embora
Eu não posso mais não
É pro diabo do pass'ro
Que eu me vou cá do sertão
Ah, ah, ah, ah,
Não se ria não

Já não posso nos caminhos
Ver uma mulher passar
Que esse cabra sem-vregonha
Não segue logo a gritar
Ih, ih... ô, que marvado bem-te-vi

Mariquinha Bruzundunga
Bem me disse eu creditei
Que esse pássaro era o sprito
Da mulher que escurracei
Ah, ah, ah, pode ser,
quem sabe lá

bem me disse outro dia
a Josefa Cabriú
que esse passo era afiado
nem coruja e aribu,
ê, ê, quem é que pode me valer

outro dia eu esperava
..., tu também
escondido lá nos mato
um segredo eu lhe ditei
ih, ih, lá sobiava o bem-te-vi

quando um tiro bem certo
... jogar meio no chão
eu entao ...
esfrangaiando o coração
ri, ri, ri desgraçado bem-te-vi

Bem-te-vi

(violão e voz)

A sombra de enorme e frondosa mangueira coberta de flores da tarde ao cair
A virgem nos campos morena garbosa cantava ao amante meiguices a rir

O céu era belo na beira da estrada
Cantava o encontro nas moitas do ipê
Os olhos da virgem tornaram-se lânguidos
E os lábios mais rubros que o rubro café

Qual seta lhe envia o selvagem
Uma ave de manso num galho pousou
o jovem dizia palavras tão ternas que a virgem mais terna venturas sonhou

Se deres-me um beijo..
trigueira de minhalma...
terás sempre aberto (afeto?)
de lírio e paixão
no pouso uma rede de penas bem feita
e na minha viola só valsa-canção (saudosa canção)

depois desse beijo talvez o primeiro
não sei que ventura (mistério) passaram-se ali
cobri a trigueira deixado semblante
e a ave voando gritou bem-te-vi

Uma quermesse. Da família ? do Forrobodó. Para a Casa Edison do Rio de Janeiro. Resedá Roxo
(cena)

(Música)

Ah! Olha o **choro**! Olha lá o choro! Que tal? Vamos penetrar?

Mas eu não conheço o dono da casa!

Eu arranjo!...

O que o que tu arranja pra nós entrar?...

Quando eu assobiar 2 vezes, você suba, hein!

É agora! ... Depressa, depressa!

Manda tocar a música, manda tocar a música para não perceber que a gente entrou!

Seu maestro! O choro! 200 réis a **polca**, por cabeça!

(volta música)

Eu não tenho 200 réis.

Tô pagando adiantado.

Ai, filhinha, como vai você?

Oh, mas que choro gostoso!

Senhores, senhores! Não pode fazer isso aqui. (música para) Eu não quero **maxixe** na sala. Aqui é um clube sério e eu não admito **maxixe**!

O senhor não tem voz ativa!

Isso é uma quermesse, 200 réis por cabeça...

Na qualidade de fiscal sou o único que posso agir com autoridade.
Resolva isso!

O que é que houve aqui? ...

Você entrou fiado, não pode dizer nada!

(música)

Quebra mulata!

...isso é de família. Eu não posso com isso... me comprometem...

Eu não posso ver isso!

...Um pouco de vergonha...

(Apitos e “ais”)

Fim.

Cabocla de Caxangá, disco para a Casa Edison por Eduardo das Neves e companheiros
(piano e vozes)

Obs: A transcrição do áudio deste fonograma seguiu a letra publicada por Catulo, publicada pela Casa Mozart, conservando mais ou menos uma escrita convencional. Conferir:

http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.17.htm

Cabocla de Caxangá
Minha morena, vem cá

Mané bandido, Joaquim Pedro, Zé Augusto
Essa gente tão valente
Do sertão de Jatobá
E o afamado do danado Juca Bola
No tinido da viola
Tudo quer te conquistá

Cabocla de Caxangá
... morena, vem cá

Queria ver se essa gente também sente
Tanto amor como eu senti
Quanto te vi em Cariri
Atravessava o regato no quartau
E escutava lá no mato
o canto triste do urutau

Caboca, demônio mau
Sou triste como o urutau

Na noite santa do natal
Na encruzilhada te esperei
E descantei até o romper da manhã
Quando eu saía do arraial
O sol nascia
Lá na grota já se ouvia
Suspirando a jaçanã

Cabocla flor da manhã
Sou triste como a acauã

Vinha trotando pela estrada da Mojica
vi-te embaixo da oiticica
Conversando com Mané
Senti, cabocla, estremecê,
dentro do couro
Atrapalhado, arreliado
O coração do meu quicé

Cabocla ainda tenho fé

Que não serás o Mané

Cabra danado subo pela gameleira
Como a onça mais ligeira
O mais ligeiro punagé
Eu faço tudo, só não faço
Me querê seu coração
Inda mais duro
Que o muri amungangê

Cabocla não tem porquê
Tens a cor da flor do ipê

Em Pajaú, em Caxangá, em Cariri em Jaboatão
Eu tenho fama de cantor e valentão
Eu pego touro e mais bravio
Quando espio
e como ponho em desafio
o cantador logo no chão

Cabocla sem coração
Ó Rosa deste sertão

Mas quando eu canto na viola a natureza
Toda tristeza me põe triste e jururu
Por isso eu canto aminha dor
E só a noite
Quando se fecham as flores
Abro a flor do imbirussu

Cabocla o demônio é tu
És a flor do imbirussu

Falado: Êta cabra, ora, eu sou um caboclo escovado mesmo!
Quando eu pego na viola lá no arraial, não tem caboclo que me arrepiá, quando me espaio ninguém me ajunta.
Você em Pernambuco parece até parente do tal Antonio Silvino.
Qual, eu sou sobrinho muito longe por afinidade de pai.