



Catulo da Paixão Cearense e os embates cancioneiros na virada do século XIX ao XX no Rio de Janeiro*

Uliana Dias Campos Ferlim*

Resumo

A trajetória artística de Catulo da Paixão Cearense é aqui tratada para demonstrar os principais embates em torno do fazer musical na virada do século XIX ao XX, no Rio de Janeiro. Catulo, poeta que se aliou a músicos para um projeto de reconhecimento artístico, pretendia modernizar a arte da *modinha*. Concepções sobre o fazer musical, mais especificamente, sobre o fazer poético-musical, sobre a composição de canções, são os principais temas deste artigo, tecidos através da própria fala de Catulo e das ações de indivíduos componentes de um amplo círculo social que envolvia artistas, músicos, literatos, jornalistas e intelectuais. São discutidas questões sobre identidade nacional, sobre a identidade social desses artistas, e sobre um novo mercado de bens culturais que se ampliava na capital federal naquele momento. Cada ator estabelece significados diferentes para esse fazer musical.

Palavras-chave

modinha – música popular – Rio de Janeiro – Catulo da Paixão Cearense – identidade nacional – mercado cultural – século XIX – século XX – música no Brasil.

Abstract

The purpose of this article is to demonstrate, through the life of Catulo da Paixão Cearense, the ideas about music making mostly discussed at the turn of the 19th to the 20th century in Rio de Janeiro. Catulo, a poet who shared with other musicians a project for artistic recognition, intended to modernize the art of the *modinha*. Conceptions on music making, specially on poetic-music making of songs, are the main topics of this article, resulted not only from Catulo's own words, but also from the practices of individuals of a wide social group that included artists, musicians, writers, journalists and intellectuals. It discusses issues such as national identity, social identity of the artists, and a new cultural industry which was developing in the capital of Brazil. Each actor established different meanings for music making.

Keywords

modinha – popular music – Rio de Janeiro – Catulo da Paixão Cearense – national identity – cultural industry – 19th century – 20th century – music in Brazil.

* Este artigo é parte adaptada do terceiro capítulo de minha dissertação de mestrado, *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*, História Social da Cultura, Unicamp, 2006.

** Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil. Endereço eletrônico: uferlim@gmail.com.

Artigo recebido em 11 de fevereiro de 2010 e aprovado em 10 de maio de 2010.



Os debates acerca da trajetória de Catulo da Paixão Cearense como artista são capazes de nos revelar um campo conflituoso de luta por reconhecimento pessoal e profissional que tem 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 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 é investigar os direcionamentos e as posições individuais de Catulo frente às questões de seu tempo, atentando para seu círculo social; através de algumas de suas obras e suas reflexões sobre elas, considerando sua capacidade 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, Catulo elegeu para sua poesia, 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.¹ 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 se dedica cada vez mais ao mundo letrado, pelo 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 (dono da Livraria Quaresma, mais que loja, uma editora de relativo sucesso e considerada “popular”), Fred Figner (dono da Casa Edison, a primeira gravadora do país), 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 às do poeta francês Jean Richepin, que foi estivador, como Catulo, e que chegou à Academia Francesa depois de labutar no

¹ As modinhas eram denominação muito comum das poesias acompanhadas de música. Nos capítulos anteriores de minha dissertação, principalmente no primeiro, trabalho com várias publicações do mercado editorial dos oitocentos que davam atenção especial a elas. Catulo seria considerado um modernizador das modinhas.



cais (Maul, 1971, p. 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. No entanto, é ao início de sua carreira que irei me ater, na tentativa de demonstrar que lá estavam seus impulsos e objetivos fundamentais.

Catulo da Paixão Cearense nasceu, em realidade, maranhense, filho de Amâncio José da Paixão; relojoeiro e ourives que se estabelecera em São Luís do Maranhão, e adotara o sobrenome “Cearense” depois de se tornar conhecido por este apelido naquela cidade. 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. 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 em aliança; entre a poesia, que era considerada de origem nobre, e a obra de músicos considerados populares e que, de fato, faziam parte de seu círculo social. O que ele pressupunha ser uma estratégia para seu reconhecimento nem sempre funcionou de forma positiva. Perseguindo uma espécie de discurso que pretendia valorizar as manifestações literomusicais, ele, que se considerava um artista popular, muitas vezes teve sua legitimidade contestada. Catulo, num complexo que envolvia a atividade de jornalistas, folcloristas e homens de letras, foi eleito 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 amplo circuito de expressão musical, um compositor que também cantava, tocava violão, tinha suas obras editadas pela Livraria Quaresma, com expressivas tiragens, e gravadas por Fred Figner, assim como Catulo? O fato de Catulo não ser negro deve ser considerado. Assim como a escolha de seu repertório: preferia compor poesias sobre músicas que tinham alguma tradição letrada ou erudita, como as composições de Anacleto de Medeiros e outros companheiros chorões, gente que tinha ao menos alguma passagem pelo Instituto Nacional de Música. Dudu das Neves, em sentido oposto, tocava e compunha, muito provavelmente, de ouvido, muitas coisas inclusive adaptava de tradições que nos remetem a influências africanas. Dedicava-se sobremaneira ao que se reconhecia como “lundu” (o que era identificado como música de negro ou de palhaço), além das pilhéricas canções que tinham como mote os assuntos mais cotidianos.² Apesar de con-

² Conferir referências às tradições orais na música identificada como lundu, assim como referências às canções e ao universo das diversões musicais nessa passagem do século XIX ao XX, no Rio de Janeiro, em Ferlim (2006, cap. 2).



temporâneos, Dudu foi relegado a um segundo plano enquanto Catulo foi eleito o representante da música popular nacional. Isso é o que sugerem os depoimentos e as apreciações que muitos poetas, jornalistas ou homens de letras; que elaboraram e ajudaram a construir a imagem de Catulo para sua época, a partir do início do século XX – a imagem padronizada da representação de um canceiro 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. Dudu das Neves nunca virou referência na música popular brasileira e foi praticamente esquecido, não fossem os dicionários especializados e o interesse de alguns pesquisadores...³

CATULO E SUA POESIA ALIADA À MÚSICA

Se Catulo, muito espiritualmente, 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” (Cearense, *O Paiz*, 1906).⁴ Catulo desabafa a rejeição que sentia dos poetas. Ele diz, em extensa entrevista ao jornal *O Paiz*, 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. (Cearense, *O Paiz*, 1906)

³ Ver estudos de Abreu (2003) e (2004).

⁴ As citações com as falas de Catulo provêm, principalmente, desta fonte: *O Paiz*, 25/2/1906, p. 8. *O Paiz*, um dos mais importantes jornais diários do início de século XX, publicava numa página inteira uma espécie de reportagem-entrevista sobre Catulo, cujo título, em letras garrafais, era “A modinha. Entrevista com Catulo Cearense”. É sobre essa entrevista que tracei os principais argumentos deste artigo.



Parece, entretanto, que os “poetas” não estavam muito disponíveis para um fazer não erudito. Catulo 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, Catulo cita algumas de suas composições, como “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.⁵ (Cearense, *O Paiz*, 1906)

Ao ouvir o registro da Casa Edison, interpretado por Mário, surge uma suspeita. O anunciador do fonograma só se refere à letra de Catulo. E a música de Irineu de Almeida? No acervo do Instituto Moreira Sales (IMS), a informação da autoria desta composição é, tal qual está na entrevista, Catulo e Irineu de Almeida. No entanto, não consegui obter registro instrumental da xótis de Irineu de Almeida. Há uma xótis instrumental no acervo do IMS, denominada “Meu Ideal”,⁶ que apesar da autoria não identificada, poderíamos supô-la de Irineu. A interpretação é da Banda da Casa Edison. A melodia, o ritmo e a 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 três partes distintas, e aquela supostamente atribuída a Irineu, com letra de Catulo, tem duas partes, como a maioria das modinhas mais simples. A suspeita: Catulo poderia ter modificado a xótis instrumental de Irineu, e composto uma letra que se adequasse a outra melodia composta por ele próprio?

O que me fez pensar assim foi outro caso: a proximidade desta melodia de “O meu Ideal” (atribuída a Catulo e Irineu de Almeida) com a melodia da parte “A” de

⁵ Essa letra está na reportagem d’*O Paiz*. E também está no acervo do Instituto Moreira Sales. No decorrer deste artigo, há títulos de canções disponíveis para escuta no site do IMS. Esse instituto disponibiliza publicamente seu acervo em: <www.ims.com.br>. “O meu ideal”, registro de nº 40.533, gravado por Mário Pinheiro, anunciada no fonograma desta forma: “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. Para essa e todas as outras canções citadas no decorrer do artigo, consultar o acervo *on line* do IMS.

⁶ “Meu ideal”, sem autoria definida, pela Banda da Casa Edison. Registro nº 108.145. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1907 e 1912.



outra música, letrada por Catulo. Trata-se de uma “polca”: “O que tu és”. Catulo a atribui a Anacleto. Ele conta que sobrepôs um poema a esta música: “Dei a esta modinha o nome de ‘O que tu és’”, e canta para o deleite de seus entrevistadores d’*O Paiz* que, efetivamente, se dizem maravilhados.

Se um riso vem teu lábio colorir d’alma o rubor
As almas a teus pés vêm prosternar-se com ardor
A luz transluz nos céus
nos céus dos olhos teus
Saudosos como o luar
no mar a cintilar.⁷

Comparadas as duas versões – a de Catulo e Irineu (“O meu ideal”) e a de Catulo e Anacleto (“O que tu és”) – cantadas por Mário Pinheiro, 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. O padrão harmônico também é semelhante. 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. E, na parte musical, Catulo parece ter plena consciência do que faz. 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, ou quando adaptou sua letra à música de Anacleto. Havia uma circulação de padrões melódicos e harmônicos, letras e gêneros intercambiados conforme o interesse do compositor, do autor ou do poeta.

Desta maneira, porém, Catulo não se distanciava muito do *modus operandi* de Dudu das Neves, coisa que ele dizia fazer (!), como veremos. Ora, Dudu também se apropriava de melodia idêntica para “colorir” poesias diferentes. (Ouça “O Aquidaban” e “Estranguladores do Rio”. São exatamente a mesma música servindo a duas letras diferentes.)⁸ Compor letras conforme os “assuntos do momento” era um tipo de estratégia de sucesso de alguns artistas. Ainda, esse procedimento guarda semelhanças com aquele utilizado pelo que era denominado de recitativo.

⁷ “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.

⁸ Ver cap. 2 de Ferlim (2006) para mais exemplos.



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 chegasse a seu destino. Catulo sabia da “força” da música, tanto que se utilizou disto habilmente, e o disse explicitamente. Porém, mesmo assim, julgava-se muito distante dos antigos poetas e do seu colega contemporâneo de quem procurava se diferenciar.

O poeta ainda citou os variados estilos de música que apreciava: polcas, xótis, valsas (a partitura de “Terna Saudade”, valsa de Anacleto, está impressa em meio à 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 ou das cançonetas humorísticas. Nem sempre, contudo, Catulo era bem compreendido e recebido. João do Rio, um literato atuante nesse início de século XX, fez referência maliciosa às modinhas de Catulo, em artigo da *Gazeta de Notícias*:

E a maioria pensava como eu, – porque ninguém elogiava a sua voz [– de Catulo], mas só se falava no gracioso das imagens dos lundus – porque algumas das modinhas como o “Talento e formosura” faziam sorrir... (João do Rio, *Gazeta de Notícias*, 1908)

Isto é, o autor duvida da legitimidade de Catulo ao fazer “modinhas”. No seu modo de entender, pareciam “lundus”, um tema romântico mesmo, ao final das contas, era para rir. Daí depreende-se também como o termo “lundu” estava associado ao humor.

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, 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 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.
(Cearense, *O Paiz*, 1906)

Catulo se pensava 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 merecedor de maior destaque. 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, em que o próprio autor, num esforço por reconhecimento social, inclui-se como peça importante (ao lado de argumentações que poderíamos identificar exteriores às do próprio poeta). Ser popular significava revelar a alma de um povo em 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 modelar 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 nesse meio por seu modo peculiar de compor, aliando seus versos à música (ainda) desprezada por suas origens populares indesejáveis. Que fossem 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 canceiros dos oitocentos ou mesmo antes.⁹ 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 ideia de que isso 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. Também há outro tipo de “velharias indesejáveis” nos canceiros, que Catulo faz questão de destacar. No decorrer da entrevista do poeta a *O Paiz*, ele cita o canceiro de Moraes Filho, o trabalho de compilação e atualização do folclore que era tão caro àquele estudioso, no intuito de modernizar a antiga *Cantora brasileira* de Joaquim Norberto.

⁹ Nos antigos canceiros dos oitocentos, um organizador como Joaquim Norberto Souza e Silva argumentava sobre o caráter popular e nacional das canções recolhidas considerando sobremaneira a influência portuguesa. Mello Moraes Filho identifica o caráter popular e nacional nos cantares folclóricos e religiosos, através de sua edição “crítica” do velho canceiro de Joaquim Norberto. Ver cap. 1 de Ferlim (2006).



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 melopeia [sic], sem vibração. A alma popular ativa-se, há mais intensidade na vida, mais educação artística. (Cearense, *O Paiz*, 1906)

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. 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” (Moraes Filho, 1901, vol. 1, p. VII). 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.¹⁰

Em sentido oposto, Catulo, associa o trabalho do folclorista, seu interesse nos bailes pastoris, nos reisados a um apego desnecessário às tradições. A parte “nova” do canceiro de 1901 de Moraes Filho – anunciada como novidade com relação ao canceiro de 1871, publicada 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.¹¹ Um homem interiorano como Catulo, vindo do Maranhão e que passou parte de sua vida no sertão do Ceará, ainda mereceu citação nos seus canceiros assim como mereceu entrada em suas festas particulares, destinadas a manifestações artísticas e folclóricas.¹² 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.

¹⁰ A visão de Moraes Filho e seu intuito folclorista nesta sua obra é assunto do cap. 1 de Ferlim (2006).

¹¹ Sobre o interesse dos folcloristas pelas manifestações do interior do país, ver Cunha (2001, p. 246 e nota 17).

¹² Antes de chegar ao Rio de Janeiro, a família “Paixão Cearense” estabeleceu moradia no sertão do Ceará durante um período controverso para os que se referem à biografia de Catulo. Fato enfatizado pelo poeta como influência decisiva em seu fazer artístico, na medida em que sua produção se inclina definitiva 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.

⁴ Conferir Cunha (1998, p. 167-176).



Pelo visto, o cancioneiro 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, 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. Max Fleiuss, por exemplo, intelectual mais alinhado aos ímpetus progressistas, em uma apresentação de reisado que Moraes Filho promoveu na casa do Visconde de Ouro Preto, adjetivou o espetáculo de “ridículo e enfadonho”.¹³ 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 nesse 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. (Cearense, 1909, p. 20)

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. (Cearense, *O Paiz*, 1906)

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 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. É nesse campo, porém, que Catulo deseja se distinguir, opondo suas composições, que ele julgava cuidadosamente elaboradas, a um repertório que ele considerava



antigo, arcaico ou excessivamente estrangeiro. Examinemos mais de perto o que significava um repertório moderno e brasileiro para Catulo e seus colegas.

Ao mesmo tempo em 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 na capital federal de então: 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 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. (Cearense, *O Paiz*, 1906)

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 “laiazinha”), muitas vezes sem preocupação com a indicação da autoria.¹⁴ Catulo, por outro lado, considerava-se mais atento e melhor, com intuídos modernizantes, um verdadeiro compositor. Talvez Catulo ainda quisesse dizer que Dudu seguia a “melodia” sem se importar muito com os versos. Pode ser que outra publicação nos ajude a compreender melhor o julgamento do modinheiro.

No prefácio de *Lira brasileira*, livro de modinhas escritas e colecionadas por Catulo, há a crítica ainda de outros pontos que nos ajudam a depreender o significado de sua “modernidade” e “diferença”. O modinheiro se refere 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.

¹⁴ “laiazinha” 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...*, 1895, parte III). Os dois eram lunduzeiros e modinheiros reconhecidos nos cancioneiros dos oitocentos, mas no registro da Casa Edison não há nenhuma menção de sua autoria. Conferir em Ferlim (2006, p. 49, nota 73).



É sintomático ainda que Catulo cite, nesse prefácio, uma extensa gama de trovadores e músicos que admira, dentre eles muitos violonistas e cantores; que peça desculpas por ter esquecido alguns outros nomes, e que não se refira justamente em nenhum momento a Eduardo das Neves, um dos cantores de maior evidência no cenário artístico 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” (Cearense, 1908, p. 13).

Provavelmente esta seria uma crítica ao repertório de canções cômicas. Um exemplo era a “No bico da chaleira”, versada também por Dudu. O sucesso dessa canção, que ganhou algumas versões, tinha como referência fatos políticos à época. O senador Pinheiro Machado, gaúcho (apreciador de chás), uma espécie de eminência parda, aliado ao marechal Hermes da Fonseca, era o personagem central.¹⁵

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. Noutra 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” (Cearense, 1908, p. 11).

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, Chico Albuquerque era um exemplo de um músico de origem humilde que tinha aprendido música erudita. Porém, um músico intuitivo podia também ser denominado de “chorão”, mas esses músicos chorões elogiados por Catulo não raro tinham passagem por instituições militares (batalhões de polícia, marinha, exército, bombeiros etc) ou o famoso Instituto Nacional de Música, que assim foi denominado após a instauração da República, 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 certo *status* a seus músicos-estudantes (como era o caso de Joaquim Calado). Entre os que passaram pelo conservatório, e são admirados por Catulo, podemos citar aqueles que cederam suas músicas para parcerias com o poeta, o que descrevemos no início deste artigo: Anacleto de Medeiros e Irineu



de Almeida.¹⁶ Outro ponto crucial na crítica de Catulo é o repertório que vinha se propagando: “essa romaria de canções francesas, espanholas e italianas, mais estimadas porque não são nossas, porque é objeto de importação” (Cearense, 1908, p. 10).

Dudu e Geraldo faziam uso corrente das canções, como são os casos das famosas “Pega na chaleira” e “No bico da chaleira”. Porém, as canções às quais Catulo parece se referir são efetivamente as estrangeiras, que ocupavam destaque no catálogo de Fred Figner. 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 canções 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” (Franceschi, 2002). 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 às canções estrangeiras ou aos arcaísmos folclóricos de Moraes Filho, por exemplo. Melhor, essa era a visão que uma parte da intelectualidade e dos jornalistas pretendia difundir, e Catulo também.

Ora, estamos aqui diante do mesmo embate, em 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 referência aos expressivos e controversos lundus, tão extensamente representados nos cancioneiros 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. 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 ou ao estilo de vida de negros ou pobres, representando hilaridade, crítica social e, não raro, com caráter sensual. Lembremos do “Isto é bom”, “Lundu gostoso” e

¹⁶ Em 1890, o Decreto nº 143 do Governo Provisório, da então proclamada a República, estabelece que 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 1848, e por lá passaram muitos dos “chorões” que destacamos aqui. Ver Wehrs (1990, p. 15).



“Bolim bolacho”, repertório que devia estar presente nas festas e serenatas pelas ruas do Rio de Janeiro vigiadas pela polícia.¹⁷ Catulo preferiria as designações “valsa”, “polca”, “xótis” e “quadrilha” (assim como dizia preferir estar em “salões”) para denominar o tipo de música que fazia. Esse todo 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”.¹⁸

A música Catulo tomou emprestada a 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 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. Para citar um exemplo, Manuel Bandeira, em carta datada de 19/2/1935 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!
(Bandeira apud Moraes, 2001, p. 614)

A denominação “tango” em realidade parece ser a preferencial para distinguir o repertório considerado brejeiro ou “maxixeiro”, pois tentava se afastar da associação desta música com o estilo de vida da população mais pobre, e também,

¹⁷ Essas são canções que abordei no cap. 2 de minha dissertação, ver Ferlim (2006, p. 83 e seguintes). É bom lembrar que estão disponíveis no site do IMS.

¹⁸ “Sertanejo Enamorado” por Mário Pinheiro. Registro nº 40.227. Datas prováveis de gravação e lançamento entre 1904 e 1907, conforme site do IMS. A música é “Brejeiro” de Ernesto Nazareth, considerada 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. Conferir Albin, verbete “Ernesto Nazareth”. Ainda conforme o dicionário, essa 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.



negra. Outro esforço no sentido de distinção do repertório de Catulo era a ênfase temática: o caboclo, o amor e a vida rural, como é o caso do “Sertanejo enamorado”. No entanto, um dos parceiros mais constantes de Catulo, isto é, um dos seus colegas músicos escolhidos repetidamente para compor letras originais sobre suas músicas era negro e de origem humilde, 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. Desde jovem, também ao contrário de seu amigo poeta, Anacleto estudaria música. Iniciou-se na banda do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro aos 9 anos de idade, tocando flautim. Em 1884, ingressou no Conservatório de Música. Também a partir desse ano começou a trabalhar na Imprensa Nacional como aprendiz de tipógrafo. Iniciou, na tipografia, o Clube Musical Guttenberg, 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 mesmo conjunto. Suas obras começaram a ser muito executadas, sobretudo em festas nas igrejas da ilha de Paquetá. A 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.¹⁹ 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 a regência de seu mestre maestro Anacleto de Medeiros”. São valsas, polcas, xótis, mazurcas, quadrilhas, tangos, dobrados e marchas. Anacleto já gozava então de 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 fazia com a música de outros companheiros do mesmo círculo de amizades, como 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 Bombe-

¹⁹ As informações biográficas desse parágrafo encontram-se em Marcondes (1998, p. 496).



ros, junto a Anacleto. Era também professor de música e um de seus mais famosos alunos foi Pixinguinha (Pinto, 1936, p. 78-79). Catulo tinha grande admiração por Irineu, 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 seis 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).²⁰ No cancionero *Modinhas*, registram-se dez canções: “O boêmio”, “Sentimento oculto”, “Por um beijo”, “Perdoa!”, “Palma de martírio”, “Rasga o coração”, “Fadário”, “A tua saia”, e aquela citada na entrevista ao jornal, “O que tu és”, todas estas datadas entre 1880 e 1910, conforme o relato de Guimarães Martins e do próprio Catulo (Cearense, 1943). 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 [...] mulatas maxixeiras” (Efegê, 1978, p. 218). 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 cancioneiros, 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 ele: 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”.²¹ Sobre a xóti “Nunca te visse” de J. Cristo, ele compôs “A inspiração a teus pés” (Cearense, 1909).

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 tango,

²⁰ 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.

²¹ “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.



“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, de 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 “choro” ter 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 essa dimensão. Para 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”. Segundo 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” (Wisnik, 1983, p. 161). 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 à atividade de gente que se supunha desordeira e vagabunda. (Ouça “Choro de arrelia”, para referência ao significado de “choro” e “Uma quermesse”,²² para referências ao “choro” e ao “maxixe”, uma forma de dançar muito buliçosa no início de século XX. E também “Paladinos da Cidade Nova”.) No mesmo registro que denotavam os lundus de finais 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.

Há um conto que descreve com sagacidade o ambiente musical “leve” e “brejeiro” que fazia sucesso desde meados dos oitocentos. “Um homem célebre”, de Machado de Assis. O enredo gira em torno de Pestana, um compositor erudito que compõem polcas de sucesso, o que é vivenciado conflituosamente por ele mesmo. Tendo por mestres os clássicos Mozart, Beethoven, Chopin, Cimarosa etc, ele não consegue se furtar da inspiração “popular” e compõe, a contragosto, muitas

²² “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.



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 os de sua preferência, os clássicos, e que os guardava representados por quadros expostos na parede de sua casa em sinal de idolatria. É significativo também, que ele guardasse entre esses quadros, a figura de um padre. Um “do tempo de Pedro I”, que adorava música, “sacra ou profana”. Este padre lhe teria ensinado música e latim. E lhe deixara de herança a “velha casa” e os “velhos trastes”. E talvez também, propõe o narrador do conto, lhe deixara o gosto “profano”, isto é, popular. O narrador 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 populares. Ainda que não seja correto afirmar que Machado de Assis era adepto de concepção determinista, ele a deixa resvalar, propositalmente, através das suspeitas do narrador. O narrador comenta, muito espirituosamente, que o boato sobre a paternidade não era o mote central da sua história. 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.²³ O próprio Domingos Caldas Barbosa, citado pelos nossos estudiosos Joaquim Norberto Souza Silva e Mello 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 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 dançar). Afinal, esses universos não seriam tão excludentes ou tão objetivamente determinados, isto é, um em relação distinta com o outro. Havia uma grande participação de indivíduos de diversas influências culturais e sócio-econômicas na elaboração e fruição destas manifestações musicais: polca, tango e choro. As músicas do personagem Pestana, o narrador nos conta, eram assobiadas pelas ruas, e também em casas simples ou mesmo no respeitável sarau da viúva Camargo.

²³ José Miguel Wisnik (2004, p. 61-62) 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.



O comércio de partituras, a pleno vapor, 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 pianista:

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. (Barbosa, 1933, p. 25)

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 esses gêneros. Estamos diante de embates sobre a definição do que significavam expressões musicais aceitáveis; 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”, o narrador registra: “Só para moer. *Polca* executada por Patápio Silva para a Casa Edison, Rio de Janeiro. Escutem só que *choro* gostoso!”²⁴ Isso é, o gênero seria a “polca”, tocada de um jeito diferente, “chorado”, mas também “choro”, para Dudu das Neves (ouça o 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. A própria identificação de “mulatas” e “caboclos roxos” só faz sentido quando há uma diversidade social ou étnica efetiva. Ademais, por que os identificaria desta forma? No entanto, a estigmatização é contundente.

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

²⁴ Registro nº 40.047, com grifos nossos. Prováveis datas de gravação e lançamento entre 1904 e 1907. Composição de Viriato Figueira da Silva, “chorão” do tempo de Calado.



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, que era tocado em festas e reuniões do mais amplo espectro social nem sempre era tão homogeneamente assimilado. (Ouça “Uma quermesse”). Ainda que ele o supusesse diferente ou no mínimo distante dos arcaicos recitativos, 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 sensual dos (negros) lundus. Ainda que o concebesse moderno, havia quem não compartilhasse da mesma opinião e, na verdade, enxergasse proximidades indesejáveis com o universo pobre, marginalizado, negro 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 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.²⁵ Num espaço social onde o repertório musical é amplamente circulado, havia dificuldades em se estabelecer distinções e, com isso, demarcar posições sociais. Essa era a 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 “honesto”, “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 que os artistas mereciam reconhecimento social (suas roupas, condição moral, profissional etc). 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 a seus colegas intelectuais interessados na representatividade da alma nacional através deste instrumento e repertório, pensá-lo como representativo de outro tipo de repertório em 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. Este se torna 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.



REFERÊNCIAS

- Abreu, Martha C. “Eduardo das Neves (1874–1919): histórias de um crioulo malandro”. In: 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, vol. 1, p. 73-89.
- Abreu, Martha. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890–1920)”. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 16, p. 143-174, 2004.
- Albin, Ricardo Cravo (ed.). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>, acessado em 13 de abril de 2011.
- Assis, Joaquim Maria Machado de. “Um homem célebre”, *Várias histórias*, em *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol. 2.
- Barbosa, Orestes. *O Samba*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- Cantor de Modinhas Brasileiras. Coleção completa de lindas modinhas, lundus, recitativo, etc.* 9ª edição, “muito aumentada”. Rio de Janeiro e São Paulo: Laemmert e C. Rua do Ouvidor, 66, 1895.
- Cearense, Catulo da Paixão. *Lira brasileira. Repertório de modinhas populares. Escritas e colecionadas por Catulo, autor do “Cancioneiro Popular”*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1908.
- Cearense, Catulo da Paixão. *Modinhas*. Seleção organizada, revista, prefaciada e anotada por Guimarães Martins conforme e com introdução do autor. Apreciação crítica de Carlos Maul. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943.
- Cearense, Catulo da Paixão. *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, 1909.
- Cunha, Maria Clementina Pereira. “Folcloristas e historiadores no Brasil: pontos para um debate” In: *Projeto História: revista do programa de estudos pós-graduandos em história e do departamento de história da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, nº 16. São Paulo: PUC-SP, 1998.
- Cunha, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da Folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- Efegê, Jota. *Figuras e coisas da música popular*. Rio de Janeiro: MEC, Funarte, 1978.
- Ferlim, Uliana Dias Campos. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006.



Disponível em <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000376567>, acessado em 13 de abril de 2011.

Francheschi, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Cd-rom de documentos e de partituras inclusos. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

Gazeta de Notícias, “Cinematógrafo”, periódico de 20 de setembro de 1908.

Marcondes, Marcos (ed.). *Enciclopédia de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª edição. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998,

Maul, Carlos. *Catulo. Sua vida, sua obra, seu romance*. Guanabara: Livraria São José, 1971.

Moraes Filho, Mello (org.). *Serenatas e saraus. Coleção de autos populares, lundus, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções brasileiras antigas e modernas*. 3 volumes. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1901.

Moraes, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência. Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. 2ª edição. São Paulo: Editora da USP, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001.

O Paiz, edição periódica, de 25 de fevereiro de 1906.

Pinto, Alexandre Gonçalves (O Animal). *O Choro. Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Typ. Glória, 1936.

Silva, Joaquim Norberto Souza e (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.

Wehrs, Carlos. *Meio século de vida musical no Rio de Janeiro (1889–1939)*, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.

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

Wisnik, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ULIANA DIAS CAMPOS FERLIM é professora assistente do Departamento de Música da Universidade de Brasília; suas áreas de interesse principal são educação musical, música popular, canto popular e educação à distância. Mestre em História Social da Cultura (2006) e graduada em Ciências Sociais (1994) e Música Popular (1999), todos pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).