

inCantare

Esta obra foi licenciada com uma licença Creative Commons



Meritocracias musicais: critérios de qualificação ética e estética da música popular no Brasil (1880-1920)

Joêzer de Souza Mendonça¹

RESUMO - Na segunda metade do século XIX, certas expressões da cultura musical popular eram consideradas social e moralmente impróprias no Rio de Janeiro. Apesar da resistência de boa parte da crítica, o dramaturgo Artur Azevedo e o músico e poeta Catulo da Paixão Cearense foram fundamentais no processo de valorização da canção popular brasileira. Este artigo investiga alguns critérios de desqualificação estética e as tentativas de rebaixamento ético da cultura popular e assinala a relevância de Artur Azevedo e Catulo da Paixão como mediadores culturais no período em que a canção e os instrumentos populares começavam a ganhar maior reconhecimento social e também enfrentavam pesadas críticas.

Palavras-chave - Canção popular brasileira. Mediação cultural. Identidade nacional.

35

¹ Joêzer Mendonça é doutor em Musicologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e é professor do Curso de Licenciatura em Música da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Participa do grupo de pesquisa em Etnomusicologia sediado na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Endereço eletrônico: joezer17@yahoo.com.br

Musical meritocracy: criteria of ethical and aesthetical qualification in brazilian popular music (1880-1920)

Joêzer de Souza Mendonça¹

ABSTRACT - *By the second half of the nineteenth century, some expressions of popular music culture were seen as socially and morally wrong in Rio de Janeiro. Despite resistance from much of the critics, the playwright Artur Azevedo and the musician and poet Catulo da Paixão Cearense were very important in the process of appreciation of Brazilian popular song. This paper investigates some criteria for aesthetic disqualification and the attempts to downgrade popular culture, and also points out Artur Azevedo and Catulo da Paixão as cultural mediators at the time that popular songs and instruments began to gain more social recognition and faced bad reviews as well.*

Keywords - *Brazilian popular song. Cultural mediation. National identity.*

¹ Joêzer Mendonça é doutor em Musicologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e é professor do Curso de Licenciatura em Música da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Participa do grupo de pesquisa em Etnomusicologia sediado na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Endereço eletrônico: joezer17@yahoo.com.br

Introdução

Na segunda metade do século XIX, tanto a canção popular quanto o violão eram artigos que não desfrutavam de prestígio social e crítico na cidade do Rio de Janeiro, a então capital do Império. Os critérios de desqualificação estética e as tentativas de rebaixamento ético da cultura musical popular apuravam o mau gosto e a imoralidade de muitas músicas e tipos de espetáculo. Apesar da resistência de parte da crítica de intelectuais da época, o dramaturgo Artur Azevedo (1855-1908) e o músico e poeta Catulo da Paixão Cearense atuaram de forma fundamental no tocante à valorização da canção popular brasileira e à consolidação do violão como legítimo instrumento nacional.

Não é difícil explicar as objeções à música popular veiculadas na mídia impressa brasileira do século XIX e início do século XX. Por outro lado, quais teriam sido os fatores que levaram outros setores da classe intelectual a conceder méritos a alguns produtores musicais? Por que as revistas satíricas de Azevedo, assim como as modinhas de Catulo, granjearam respeitabilidade? Essa credibilidade estaria ligada a ideias de refinamento estético e moralização, e também tal notoriedade estaria sendo cancelada por ideias de identidade nacional?

No exame dessas questões. Recorri aos estudos de Alberto Rocha Junior (2002) e Fernando Mencarelli (1999) sobre as revistas musicais de Artur Azevedo, os quais mostram como este dramaturgo inseriu relevantes problemáticas sociais nos versos das canções (como a abolição da escravatura, a mestiçagem, a crítica à elite econômica), ao mesmo tempo em que empregava ritmos musicais como o maxixe e o lundu, considerados chulos por alguns setores da crítica impressa.

Este estudo também examina os critérios estéticos e contextos sociais que alçaram o violão e as modinhas de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) à condição de artigos significativos da identidade musical nacional.

Não se esperaria maiores amálgamas musicais no decorrer de uma missa oficiada em um templo ou em dos teatros frequentados pela elite econômica do Rio de Janeiro. Por outro lado, há fatura de registros feitos por observadores europeus que, em sua passagem pelo Brasil, demonstraram espantos e pudores na visão dos espetáculos de rua propiciados pela polifonia de sons e cores advinda dos cortejos populares.

Jean-Baptiste Debret foi um daqueles que ressaltava a “inexplicável e indecisa mistura” de sonoridades: “alamandas, lundus, gavotas, recordações de baile, militarmente entrecortadas pela trombeta da retaguarda que domina tudo com uma marcha cadenciada” (1978, p. 188).

Na época em que Artur Azevedo passou a amalgamar os componentes musicais populares com a dramaturgia de extração culta, os espaços consagrados nos jornais cariocas para a resenha de produções artísticas serviram a distintos pareceres críticos sobre a presença de sonoridades musicais populares nos teatros da cidade.

Catulo da Paixão Cearense também se veria no cerne de uma controvérsia que dividia os intelectuais entre os que vilipendiavam as práticas musicais populares e aqueles que buscavam legitimar a cultura e a música populares como itens indispensáveis de uma identidade nacional que, nas primeiras décadas do século XX, estava em processo de fabricação intelectual e política.

Na leitura do pensamento crítico mobilizado nos jornais cariocas que contrastavam as formas musicais entre superiores ou degradadas, foi possível notar que as apreciações dos intelectuais estavam perpassadas por abordagens maximalistas e minimalistas da cultura (FLEURY, 2009). Além disso, procurei examinar se os critérios da meritocracia musical que viria a distinguir Azevedo e Catulo dos seus contemporâneos artísticos estavam fundamentados em argumentações tanto estéticas quanto éticas.

O objetivo deste estudo é verificar como Artur Azevedo e Catulo da Paixão foram importantes mediadores no período em que a canção e os instrumentos populares começavam a dividir espaço cultural com a música denominada erudita, época em que os músicos populares ganhavam reconhecimento social e também enfrentavam a dura resistência dos críticos na imprensa.

Artur Azevedo e a música popular

Desde a Revista do Rio de Janeiro em 1877, até sua última peça O Cordão, Artur Azevedo, dramaturgo maranhense radicado no Rio de Janeiro, utilizou a estrutura do espetáculo de revista para, de fato, passar em revista os costumes, as tendências políticas e a vida cotidiana dos habitantes do Rio de Janeiro.

O teatro de revista teve grande sucesso de público na segunda metade do século XIX, tendo se firmado como uma retrospectiva jocosa dos fatos e costumes de cada ano. Seus temas eram perpassados por falas de duplo sentido e ambiguidades apimentadas, estimulando a picardia por meio de danças, diálogos e letras de canções bastante irônicas e maliciosas. Sua estrutura vinha da ópera-cômica e do espetáculo de *vaudeville*, formatos sem a mesma respeitabilidade social que a ópera e a tragédia (PAIVA, 1991).

As músicas compostas e/ou adaptadas para cada revista de ano eram uma colcha de retalhos que incluía “a modinha, o lundu, o maxixe, o tango brasileiro, a marcha, a valsa, o fado e árias de óperas e operetas conhecidas” (ROCHA JUNIOR, 2002, p. 92). Assim, numa mesma peça, os espectadores poderiam ouvir canções de anônimos autores populares e adaptações paródicas de conhecidos trechos musicais de operetas cômicas de Jacques Offenbach e óperas mais sérias de Giuseppe Verdi, para citar apenas dois dos ilustres compositores europeus cujas melodias mais famosas ganhavam versos satíricos no teatro de revista carioca.

Os personagens podiam ser caricaturas polêmicas de indivíduos conhecidos, como o Sr. João José Fagundes Rezende e Silva, satirizado por meio do personagem Barão de Caiapó, da revista de ano O Mandarin (de 1888), de Artur Azevedo e Moreira Sampaio; ou podiam representar tipos sociais comuns, como o português, o caipira, o malandro (ROCHA JUNIOR, 2002, p. 87).¹ Não escaparam, também, os mulatos e as tias baianas, como a personagem Sabina, vendedora de laranjas da revista de ano A República (1890), dos irmãos Artur e Aluísio Azevedo. Outro personagem bastante importante era a figura do *compère*, uma espécie de mestre-de-cerimônias responsável por dar continuidade de ação aos números e atos isolados da peça (PRADO, 1999, p. 103).

Ao abordar o surgimento do teatro de revista no Rio de Janeiro, Flora Sussekind avalia que a aceleração das reformas urbanas parece ter impactado a sociedade de tal maneira como se ela “necessitasse de mapas teatrais renovados anualmente para que pudesse manter seu autocontrole e um projeto coletivo de futuro” (1986, p. 8).

Nessa modificação da paisagem social, as diversas configurações de classe percebiam-se no “mesmo palco” caracterizado como “um dos raros espaços de manifestação pública em que amplos setores de uma sociedade estruturalmente complexa encontravam alguma identidade” (MENCARELLI, 1999, p.36). Nessa perspectiva, as distintas referências culturais de classe que desaguavam na convergência da representação do cotidiano do cidadão colaboraram para o sucesso do teatro de revista.

Essas interações eram marcadas tanto pela resistência de parte da classe intelectual aos formatos estéticos considerados incultos e imorais quanto pela atuação de dramaturgos e músicos de formação erudita. Inclusive, a atuação destes seria um agente facilitador no processo de reconhecimento social de práticas musicais populares.

1 O gatuno (na revista O Rio de Janeiro em 1877, o vadio (em O Mandarin) e o capadócio (em Mercúrio) também estiveram representados. O malandro foi título de revista de 1886: O Bilontra. Todos os títulos são peças de Artur Azevedo. Informações sobre títulos e datas de estreias em RUIZ, 1988.

Ainda que nas peças de Artur Azevedo tais práticas musicais estivessem distanciadas dos espaços e criadores de origem, os habitantes negros do Rio de Janeiro, as transformações promovidas pelo ímpeto urbanizador do Rio de Janeiro naquela época seriam comentadas pelo comediógrafo em sua transposição dos problemas daqueles habitantes na revista de ano Mercúrio:

Casa véia no monturo
Sinhô moço vai deitá
Ah! Huê! Ah! Huá!
A rua dos preto jê vai se acabá
Oculelê! Ocubabá! (ROCHA JUNIOR, 2002, p. 179)

Ressalte-se que o ritmo musical utilizado para estes versos foi o jongo, dança de roda de origem africana que combina sapateado e umbigada e que contribuiu para o surgimento do samba. Além disso, a revista retratou, embora por meio da estereotipagem da fala, as problemáticas sociais e expressões culturais da população afro-brasileira. Neste caso, tratava-se das reformas urbanas promovidas na gestão de Pereira Passos, que desapropriou e derrubou muitas casas e prédios para dar lugar a um longo corredor norte-sul na cidade.

No teatro de revista, a reunião de comédia musical com sátira social e política encontrou fértil terreno nas dezenove revistas de Artur Azevedo. Suas revistas teatrais não deixavam de espelhar o fato de que diversos literatos e jornalistas estivessem envolvidos com uma produção musical ligada aos estratos populares da cidade. Alguns escritores participavam de agremiações “lítero-humorísticas”, uma definição de Machado de Assis para a Sociedade Petalógica, ponto de encontro de poetas e escritores da época, onde a ironia e a sátira aos costumes compareciam nas criações dos frequentadores (TINHORÃO, 2004, p. 132-133).

Além do caráter polêmico da representação sarcástica de eventos e indivíduos, a interação de tradições musicais e artísticas originária de diferentes setores sociais também não seria pacífica e totalmente bem acolhida pela imprensa do Rio de Janeiro. Segundo o crítico de teatro Décio de Almeida Prado (1999, p. 106), Azevedo procurava manter sua posição de “escritor erudito e gramaticalmente correto” e afastar-se do popularesco. No entanto, sua condição de revisteiro, uma denominação pejorativa dada aos revistógrafos, o posicionava como colaborador do sucesso de uma espécie de música suja entre seus colegas intelectuais.

O próprio Azevedo, nos versos da revista de 1896, A Fantasia, encarregou-se de uma definição para o teatro de revista:

Pimenta sim, muita pimenta
E quatro, ou cinco, ou seis lundus,
Chalaças velhas, bolorentas,
Pernas à mostra e seios nus. (AZEVEDO, 1896)

A adesão de Azevedo a esse modelo teatral lhe traria objeções. Sua revista O Tribofe teve má repercussão entre seus pares da intelectualidade da capital e A Fantasia foi criticada por utilizar “procedimentos cômicos que, segundo intelectuais da época, rebaixam o nobre, o trágico e o elevado, as qualidades do melhor drama, a paródia, tornando-o um gênero inferior” (ROCHA JUNIOR, 2002, p. 227).

Artur Azevedo respondia às objeções tanto pela imprensa quanto por meio das próprias músicas de suas peças. Em 1904, ele escreveu um artigo, intitulado Em Defesa, em que dizia preferir “uma paródia bem feita e engraçada a todos os dramalhões pantufaçados e mal escritos, em que se castiga o vício e se premia a virtude” (SEIDL, 1937, p. 165). Escreveu, também, que

a opereta é igualmente um gênero condenado; mas quem poderá negar que Meillac e Halévy, associados à Offenbach, produzissem verdadeiros primores, e quem poderá negar também que a partitura de *[La Fille de] Madame Angot* consagrasse para sempre o nome de Lecoq? (A Notícia, 12 mar. 1896).

Em um número musical da revista O Mercúrio, Azevedo pôs os seguintes versos:

Dizem muitos que a Arte
essa deusa que tem culto em toda parte
menos na nossa terra
dos revisteiros sofre impertinente guerra:
engano, puro engano!
Pode haver arte na revista no ano. (ROCHA JUNIOR, 2002, p. 163).

A predominância do teatro de revista no final do século XIX foi vista como um sinal da decadência artística e cultural do teatro nacional. Fernando Mencarelli (1999) analisa que as críticas ao teatro ligeiro, à opereta e ao café-cantante obedeciam

a uma visão que exaltava a tradição da grande tragédia e da alta comédia e que falhava em desconsiderar que estes gêneros estavam ligados à tradição do teatro popular.²

O escritor Coelho Neto (1864-1934), também nascido no Maranhão e radicado no Rio de Janeiro, criticava acidamente o

teatrinho [que] atraía o povo com a nudez dos coros femininos, com as partituras saltitantes, com a fantasia fescenina das operetas e com o enxame alegre do mulherio que começava a forçar os costumes patriarcais, escandalizando a cidade com o luxo pimpão dos trajos, com as maneiras desabridas, com a troça, com as orgias. O gênero bufo impôs-se (COELHO NETO, 1929, p. 158-9).

As fortes críticas se dirigiam à licenciosidade, ao caráter jocoso e à deselegância, mas também deixam entrever uma disposição para repudiar os novos padrões artísticos que nasciam do hibridismo cultural a reboque das transformações urbanas da sociedade moderna. Tratava-se de um prelúdio da rejeição da elite dominante às formas de uma embrionária indústria cultural.

Mediadores culturais³ como Artur Azevedo atuaram como pioneiros na consciência de um posicionamento junto à florescente indústria cultural e na maior repercussão de uma música identificada com as raízes nacionais. Na coluna O Theatro, do jornal A Notícia, de 17 de dezembro de 1894, Artur Azevedo publicou as palavras de Moreira Sampaio:

O autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende; o público é o consumidor que adquire. Nós, que fazemos do teatro uma profissão escrevendo para ele, só podemos fornecer ao negociante gênero vendável, porquanto todo aquele que não o seja se transformará em alcaide das nossas prateleiras para o pasto das traças e baratas. (SAMPAIO, citado por AZEVEDO, 1894).

2 Sobre a crítica que apontava o teatro de revista como uma fase decadente do teatro brasileiro, ver Sábado Magaldi, Panorama do teatro brasileiro, Rio de Janeiro, MEC/Funarte/SNT, s/d; Múcio da Paixão, O teatro no Brasil, Rio de Janeiro, Brasília Edições, 1936; J. Galante de Sousa, O teatro no Brasil, Rio de Janeiro, INL/MEC, 1960, tomos 1 e 2.

3 Os mediadores culturais, na expressão do antropólogo Hermano Vianna (1995), eram intelectuais, poetas, literatos, jornalistas, músicos eruditos, todos com trânsito entre as diferentes classes sociais, não como porta-vozes da elite artística, mas como intermediários que promoviam a circulação dos artefatos culturais nos diversos estratos sociais.

Para Rocha Junior, Artur Azevedo concedia atenção à função cênica da música em suas peças ao buscar o ajustamento entre as cenas e os ritmos dos números musicais (2002, p. 213). É relevante, então, o fato de sua revista de ano A República ter incluído o tango As Laranjas da Sabina, canção considerada por José Ramos Tinhorão como a primeira composição inteiramente brasileira lançada pelo teatro de revista (2004, p. 229-230).

Lundus, maxixes, tangos e modinhas, assim como a cançoneta, um estilo de canção satírica comum nos espetáculos do teatro de revista, foram gêneros musicais mobilizados com grande sucesso popular para acionar ambiguidades licenciosas, o duplo sentido das letras que apresentavam um tratamento jocoso de temáticas eróticas e questões políticas. A nascente indústria cultural não desprezaria as possibilidades comerciais destes gêneros de boa recepção popular. Não por coincidência, entre as primeiras gravações realizadas pela Casa Edison no Brasil, em 1902, registram-se lundus, tangos, valsas e dobrados, em geral, sucessos do século anterior, como As laranjas da Sabina e Isto é Bom, canção de Xisto Bahia.⁴

Pode-se assegurar que as revistas de ano, que requisitavam cançonetas, lundus e maxixes em boa parte do espetáculo, garantiram maior repercussão social aos estilos musicais populares. Ressalte-se, entretanto, que a música desses espetáculos era executada por orquestras de instrumentos da cultura erudita, como violinos, clarinetas e flautas (TIBAJI, p. 26).

Assim foi que músicos ligados à tradição operística ou orquestral organizavam números musicais de origem e circulação social bastante diversa. Como exemplo, a revista de ano O Bilontra tem os versos de Azevedo e música do maestro Gomes Cardim, que inseriu nos números musicais tangos, canção espanhola, paródia de La Donna é Mobile (da ópera *La Traviata*, de Verdi), jongo e lundu.

No entanto, Assis Pacheco, autor da ópera Moema (1889), recebeu críticas bastante negativas por suas músicas e arranjos para a revista O Tribofe. A seção Artes e Artistas do periódico O Paiz, de 19 de junho de 1892, criticou a orquestração desequilibrada, a banalidade das melodias e o excesso de tangos e lundus da revista, chamando atenção para o fato de que “o talentoso compositor nacional não se sente à vontade com um libreto desse gênero, que participa mais da opereta do que da ópera cômica e mais exige do estro do que dos conhecimentos técnicos”.

4 Vale mencionar a gravação pioneira de Ave Maria (sem indicação de autoria). Os primeiros discos lançados no Brasil eram divididos em duas séries: a de número 10000 (discos de 7 polegadas de diâmetro) e de número 1000 (10 polegadas). Como o lundu Isto é Bom consta no primeiro disco (nº 10001) da série menor, considera-se que esta seja a primeira gravação de música popular. Porém, esse número está relacionado à ordem de lançamento, e não à ordem de gravação (Napolitano, 2007, p. 14-15).

No entender de Rocha Junior, não se pode negar a Gomes Cardim e Assis Pacheco uma relação tanto “com a música erudita quanto com a incipiente cultura de massas da época” (2002, p. 209). As revistas de ano de Artur Azevedo são um reflexo das modernizações nas relações urbanas e culturais e, embora atenuassem os ritmos populares por meio de arranjos orquestrais, também subvertiam os limites socialmente demarcados para as práticas musicais populares e eruditas.

CrITÉRIOS de qualificação ética e estética

Os critérios da meritocracia musical da imprensa do Rio de Janeiro denotavam alguns componentes éticos e estéticos. Esses componentes, vez por outra, surgiam interconectados em textos que criticavam a impropriedade do “insulto baixo, em linguagem rasteira de espelunca, [...] a imoralidade sem folha de parreira, a tolice desengraçada e um churrilho de asneiras”, itens que desagradavam pelo aviltamento ético e pela degradação estética da forma teatral de peças “sem nexos nem disposições teatrais” (Diário de Notícias, 28 fev. 1887).

Por outro lado, as peças de Artur Azevedo, de forma geral, eram vistas como diferentes “das outras do mesmo gênero” pelo tratamento parcimonioso de “lundus, maxixes, fandangos e outros requebros” e pelos “belos versos cômicos” (Gazeta de Notícias, 16 ago. 1896). Não se deve descartar o fato de que aquelas músicas estavam distanciadas dos espaços e contextos sociais e culturais de origem, além de interpretadas por grupos orquestrais e não por formações musicais que incorporassem violão e instrumentos de percussão.

Nessa perspectiva, se a crítica da imprensa parece poupar Azevedo de objeções mais severas isso não ocorre por causa do reconhecimento social do teatro de revista e do repertório musical popular, mas pelo comedimento do dramaturgo no trato de gêneros musicais populares e pelo menor teor de licenciosidade das situações cômicas e maior refinamento dos diálogos. Em suma, os méritos estéticos estavam relacionados à moderação no uso de estilos populares como o lundu e o maxixe e os critérios éticos eram medidos pela purificação da linguagem popular. No final do século XIX, a música popular granjearia valorização social somente quando seus produtos circulavam reformulados pela tradição musical erudita, seus jargões verbais eram atenuados e sua musicalidade posta a serviço de uma nascente indústria cultural.

Denys Cucho (2002, p. 147-148) descreve duas formas de abordagem diametralmente opostas, mas comuns nos estudos sobre as culturas populares:

1) Minimalista: nessa perspectiva, as culturas populares são derivadas da cultura dominante e desprovidas de criatividade e autonomia, estando subordinadas aos produtos da cultura central, da qual seriam uma derivação diluída e empobrecida. As culturas populares seriam a expressão da alienação social e só apresentam meros “subprodutos inacabados”;

2) Maximalista: nessa tese, as culturas populares são consideradas “iguais e mesmo superiores à cultura das elites”, posto que são provenientes da criatividade do “povo”. Além do mais, seriam fornidas de maior autenticidade e independência.

Para Cucho, enquanto a primeira tese falha pelo simplismo, a segunda parece mais próxima de uma romantização mítica da cultura popular do que de uma minuciosa pesquisa da realidade. Dessa ambivalência de posturas na descrição de caracteres sociais e culturais dos eventos musicais emergem os critérios de qualificação e desqualificação estética e ética. A abordagem minimalista, por exemplo, comparece nas críticas de Coelho Neto que conferiam à música popular uma posição marginal em relação à cultura erudita de referência, sendo que a primeira é analisada como deformação da segunda.

Em 1914, durante recepção a diplomatas estrangeiros no palácio do Catete, Chiquinha Gonzaga tocou ao violão o sucesso popular de sua autoria, o Corta-Jaca. Como a programação musical do evento era de responsabilidade de Nair de Teffé, esposa do então presidente Hermes da Fonseca, o fato foi noticiado como escândalo pela oposição (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 20). Em discurso parlamentar, Rui Barbosa reprovou a presença de músicos e música populares em cerimônia oficial. Sua fala se destaca pela tentativa de desqualificação estética do cancionário popular, uma vez que o corta-jaca, gênero que segundo Barbosa não passava de “irmão gêmeo do batuque, do cateretê e do samba”, havia entrado no palácio presidencial “com todas as honras da música de Wagner” (CABRAL, 1996, p. 13).

Os critérios da meritocracia musical de Rui Barbosa polarizam as formas musicais ao classificar a música de Chiquinha Gonzaga como artefato marginal que não pode merecer o *status* de centralidade e referência conferido à música culta europeia.

O interesse de literatos e intelectuais do século XIX pelas expressões culturais populares não seria motivado tanto pela busca das verdadeiras matrizes

da cultura brasileira quanto pelo “debate da cultura nacional” e por “um projeto de valorização da identidade nacional em que as manifestações artísticas tinham papel fundamental” (MENCARELLI, 2002, p. 64). Santuza Naves (1998) avalia que os proponentes do modernismo artístico nacional, como Mário de Andrade, assinalavam a cultura popular como matéria-prima que iria constituir a identidade brasileira.

No entanto, as transformações urbanas e o cosmopolitismo da sociedade do Rio de Janeiro de fins de século XIX produziram reações a essa crescente valorização das manifestações populares. Reações pautadas, segundo Nicolau Sevcenko, em quatro prerrogativas:

condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (NICOLAU SEVCENKO, 2003, p. 30).

Na dinâmica da consolidação de uma ideia de cultura nacional, o violão e a modinha experimentaríamos os pêndulos da respeitabilidade e do descrédito provenientes dos estratos intelectuais da sociedade.

Catulo da Paixão: o violão vai à academia

No dia 5 de julho de 1908, Catulo da Paixão Cearense fez um recital no auditório do Instituto Nacional de Música (INM), no Rio de Janeiro. Convidado pelo diretor do INM, o maestro Alberto Nepomuceno, este sim, cearense de nascimento, o maranhense Catulo da Paixão⁵ cantou para uma plateia que incluía os compositores de música sinfônica Francisco Braga e Henrique Oswald. Além da novidade da presença de um trovador popular no centro da música erudita, Catulo acompanhou-se ao som de um violão, instrumento perseguido pelo preconceito:

5 O pai de Catulo, o ourives Amâncio José da Paixão, nascido no Ceará, era tratado de Cearense pela clientela. Isso o levou a adotar esse apelido como sobrenome. Catulo da Paixão Cearense nasceu em São Luís, MA. Sua família mudou-se para o Rio de Janeiro em 1880 (SEVERIANO, 2008, p. 65)

[...] o violão tornou-se símbolo de inferioridade social e de cultura, arrastando na sua degradação a modinha. Violão e modinha desceram das mãos, das bocas e das salas dos brancos, dos nobres, dos ricos para se refugiarem nas palhoças dos negros e pardos, e nas mãos dos capadócios, dos cafajestes, dos capoeiras, [...] (FREYRE, 1951, vol. 2, p.700).

Embora no Brasil do século XIX o violão fosse um instrumento de grande aceitação popular e a modinha tivesse adentrado os salões da corte, o violão era também associado à vadiagem. O fato de que muitos de seus praticantes populares fossem negros e mestiços era motivo de objeções preconceituosas.

Esse aspecto social do violão é tratado por Lima Barreto em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, em que o personagem Ricardo-Coração-dos-Outros se aborrece com o fato de seu rival musical ser negro:

Não que ele [o personagem Ricardo] tivesse ojeriza aos pretos. O que ele via no fato de haver um preto famoso tocar violão era que tal coisa ia diminuir ainda mais o prestígio do instrumento. Se o seu rival tocasse piano e por isso ficasse célebre, não havia mal algum; ao contrário: o talento do rapaz levantava a sua pessoa, por intermédio do instrumento considerado; mas, tocando violão, era o inverso: o preconceito que lhe cercava a pessoa desmoralizava o misterioso violão que ele tanto estimava (BARRETO, 2001, p. 68).

Se vigora a interpretação de que o personagem Ricardo, frequentador dos salões da elite da cidade, é figura ironicamente calcada na conduta pública de Catulo da Paixão, seu rival no romance de Lima Barreto seria inspirado no compositor e cantor negro Eduardo das Neves, famoso em seu tempo por temperar lundus e modinhas com trovas satíricas sobre acontecimentos históricos ou escândalos sociais recém ocorridos.

O que parece um pequeno retrato de dois compositores populares emerge como um painel da meritocracia musical da sociedade. Catulo cortejava a elite a fim de moralizar o violão, enquanto Eduardo das Neves não usufruía do mesmo acesso. O estilo irônico deste parecia ética e esteticamente inadequado diante das modinhas e serestas perpassadas de versos bem comportados daquele.

Ainda que o sucesso da fase modinheira de Catulo entre a elite intelectual do começo do século XX promovesse o reconhecimento sociocultural daquele

instrumento e daquele gênero musical, a entrada do violão no recinto da música erudita foi apenas o lance inicial de um longo percurso a ser percorrido pelos violonistas populares na meritocracia musical da sociedade brasileira.

Uma crítica publicada no *Jornal da Tarde*, de 7 de maio de 1916, a respeito de um recital de violão de Brant Horta e Ernani de Figueiredo destaca que “debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira [...] o violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas” (citado em TABORDA, 2008, p. 285).

A influência de Catulo está menos na poética sentimentalista dos seus versos e mais na temática sertaneja dos conteúdos e na moralização do violão. Como o próprio Catulo dizia, “quem o tocasse [o violão] era um desacreditado [...]. Moralize o violão, levando-o pela primeira vez aos salões mais nobres desta capital” (MAUL, 1971, p. 39).

É bem verdade que o violão não tinha um repertório que empregasse as possibilidades de expressão a partir das técnicas europeias, o que desprestigiava esse instrumento entre os músicos eruditos (TABORDA, 2011). Mas nos anos 1920, a coluna *O que é nosso*, suplemento do jornal carioca *Correio da Manhã*, suscitou o debate da identidade musical nacional, incluindo os nomes de Catulo e de outros compositores populares como João Pernambuco e Sinhô.

Catulo procurou motivos folclóricos a fim de se aproximar das raízes nacionais, embora se apropriando, às vezes indevidamente (numa época de maior negligência de propriedade autoral), de temas musicais anônimos ou de já conhecidas peças instrumentais.⁶

Se sua linguagem poética era tida como afetada e sua vaidade pessoal dava razão a ironias,⁷ suas letras caipiras foram bastante apreciadas, contribuindo para a visibilidade, ainda que idealizada, dos habitantes rurais esquecidos na dinâmica de urbanização do país. Seus versos permeados de sugestões imagéticas do bucolismo e da inocência atribuídos à vida rural, como em *Luar do Sertão* e *Cabocla de Caxangá* (ambos em parceria com o violonista João Pernambuco), levou Mário de Andrade a considerá-lo “o maior criador de imagens da poesia brasileira” (SEVERIANO, 2008, p. 68).

6 Em depoimento a João do Rio, Catulo relatou que escrevia poesias para músicas que já preexistiam há muito tempo (SEVERIANO, 2008, p. 66).

7 O personagem Ricardo Coração-dos-Outros, do romance de Lima Barreto, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, seria calcado com distanciamento irônico na figura de Catulo.

A passagem do viola e da modinha para o status de gênero e instrumento musicais legitimamente nacionais também esteve permeada de apologias de teor populista. Silvio Romero, no número inaugural da coluna O que é nosso, no jornal Correio da Manhã, declarava:

Se vocês querem poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por estes rincões, passem uma noite num rancho, à beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio. Chamem um cantador sertanejo, um desses caboclos destorcidos de alpercatas e chapéu de couro, e peçam-lhe uma cantiga. (SILVIO ROMERO, 19 set. 1926).

Ecoavam, então, os argumentos de Policarpo Quaresma, o nacionalista quixotesco desenhado por Lima Barreto em 1915, que dizia a sua irmã: “Mas você está enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede” (2001, p. 15).

Considerações finais

Se os espetáculos das revistas de ano, com sua amálgama de gêneros musicais denotavam, como bem ilustrado por Tibaji (2008), a heterogeneidade do convívio público da sociedade do Rio de Janeiro, não se pode deixar de dizer também que o aceite intelectual e social da heterogeneidade estética dos números musicais do teatro de revista era concedido mediante a atenuação dos caracteres considerados impróprios para o consumo cultural dos espectadores. Vale perguntar se esse abrandamento (embranquecimento?) dos aspectos musicais do maxixe e do lundu não era também uma forma de espoliação da cultura afro-brasileira ao trazer para o palco suas criações culturais e ao mesmo tempo deixar seus produtores originais de fora do teatro.

Ainda que uma parte da intelectualidade e da alta sociedade rejeitasse as expressões musicais populares, outra parte consistia de mediadores culturais que fizeram circular novas ideias e cooperaram para a dinâmica da renovação musical a partir da valorização dos artefatos culturais tidos como impróprios por alguns setores da elite social e da crítica cultural. Artur Azevedo e Catulo da Paixão comparecem de forma relevante nesse debate ao introduzirem as formas musicais da cultura

marginalizada em suas obras ora menosprezadas ora estimadas justamente pelo seu caráter popular e pelos aspectos de subversão da meritocracia musical dominante.

O prestígio de Artur Azevedo junto aos intelectuais e à imprensa e o sucesso de Catulo em diversas camadas sociais mobilizaram novas posturas culturais durante o surgimento de uma indústria musical e contribuíram para a maior repercussão social da música popular que viria a ser chamada de música brasileira. Desde que seus procedimentos dramáticos e musicais acionassem uma atenuação de caracteres populares marginais e estivessem combinados a elementos poéticos e musicais que respeitassem os critérios de qualificação estética e ética da cultura central.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, L. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- COELHO N. **Compêndio de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Livraria Francisco Alves, 3ª edição, 1929, [1905].
- CABRAL, S. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna: 1996.
- CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2 ed. SP: Edusc, 2002.
- DEBRET, J.B. **Viagens pitorescas e históricas através do Brasil**. Belo Horizonte: São Paulo: Edusp, 1978.
- FLEURY, L. **Sociologia da cultura e das práticas culturais**. São Paulo: Ed. Senac, 2009.
- FREYRE, G. **Sobrados e mucambos**. Vol. 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- MAUL, C. **Catullo**. Guanabara: São José, Edição do autor, 1971.
- MENCARELLI, F. **Cena aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- NAVES, Santuza C. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
- NAPOLITANO, M. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

- PAIVA, S. C. **Viva o rebolado!** Vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PRADO, D. A. **História concisa do teatro brasileiro:** 1570-1908. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- ROCHA JR, A. F. **Teatro Brasileiro de Revista:** de Arthur Azevedo a São João-del-Rey. Tese de doutorado em Artes Cênicas, ECA/USP. 2002.
- RUIZ, R. **Teatro de revista no Brasil:** do início a I Guerra Mundial. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.
- SEVCENKO, N. **Literatura como missão.** São Paulo: Companhia das letras. 2003.
- SEIDL, R. **Artur Azevedo.** Rio de Janeiro: ABC, 1937.
- SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira:** das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. **A canção no tempo:** 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957. 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SUSSEKIND, F. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- TABORDA, M. *O violão no Rio de Janeiro: um instrumento nacional?* In: **Anais do VII Encontro de Musicologia Histórica.** Juiz de Fora: 2008, p. 284-292.
- _____. **Violão e identidade nacional:** Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- TIBAJI, A. As revistas de ano de Artur Azevedo: espaços de heterogeneidade cultural. **Remate de Males**, 28(1), já./jun., 2008, p. 21-29.
- TINHORÃO, J. R. **A música popular no romance brasileiro** (vol. II: século XX [1ª parte]). São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. **História social da música popular brasileira.** 3ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.