

MÚSICOS E MÚSICAS NA “BELLE ÉPOQUE” DE FORTALEZA (1888-1920)

Ana Luiza Rios Martins*

Resumo: Temos o intuito de analisar a circularidade cultural decorrente do contato de compositores e instrumentistas, profissionais (educados formalmente) e amadores (autodidatas), percebendo como, em suas composições, os parâmetros de erudito e popular perderam seus sentidos originais e ganharam diferentes significados na cidade de Fortaleza. Na discussão do problema, dialogamos com os escritores Carlos Ginzburg, um historiador e Mikhail Bakhtin, um notável filósofo russo e teorista literário. A maioria das fontes que estão sendo utilizadas na pesquisa é de cunho memorialista. Tentamos perceber as inúmeras perspectivas dos memorialistas comparando as publicações dos periódicos.

Palavras-chave: Música, circularidade cultural, cultura popular.

MUSICIANS AND MUSIC IN “BELLE ÉPOQUE” (1888-1920) IN FORTALEZA

Abstract: We intend to analyze the cultural circuit that came from the contact of composers and musicians, those who were professional (formally educated) and the amateur (self-taught), distinguishing how in the compositions the parameters of classical and popular music lost their original meaning and gained different meanings in the city of Fortaleza. In discussing the issue, we dialogued with writers Carlos Ginzburg, an historian, and Mikhail Bakhtin, a noted Russian philosopher and literary theorist. Most sources that were used in the research were from memoirists: people who write memoirs. We tried to understand the perspectives of the numerous publications comparing the memoirs taken from the journals.

Keywords: Music, cultural circuit, popular culture.

A verdadeira arte não está sujeita às restrições dos métodos. Dá inteira liberdade de sentimento ao artista que pode criar os seus próprios cânones. A pintura, a poesia, a escultura e a música antecederam cronologicamente à perspectiva, ao metro, ao estudo da plástica anatômica e à batuta – servindo-lhe, depois, esses atributos para o seu aperfeiçoamento. (AZEVEDO, 1992, p. 297).

Pedro Veríssimo (1954) aponta em seu artigo para o Instituto Histórico do Ceará que o número de indivíduos envolvidos com criações artístico-musicais em Fortaleza foi grande no fim do século XIX e início do XX. Porém, foram poucos os que tiveram projeção nacional, pois “a maioria se perdeu no denso véu do obscurantismo”.

A influência da *Belle Époque* na música fortalezense pode ser percebida na maneira como algumas artistas e intelectuais, principalmente os profissionais de seguimentos abastados, inspiravam-se nos gêneros e práticas musicais européias, sobretudo nos de origem erudita, no processo de composição e execução instrumental. No entanto, esse movimento não foi unilateral, pois alguns artistas, músicos e poetas, que muitas vezes não tinham educação formal em música e letras, isto é, que traziam outras experiências e informações culturais, "desafiaram" o mundo letrado e o culto a *Belle Époque* com composições inusitadas, causando tensões e conflitos.

Entendemos que o termo *Belle Époque* é bastante polêmico. Alguns historiadores e memorialistas acolhem tal nomenclatura com base nas influências da cultura francesa no Brasil e no mundo durante o interstício dos séculos XIX e XX. A prosperidade e o novo aspecto de algumas capitais brasileiras, sobretudo influenciadas pelas reformas do Barão Hausmann em Paris corroboram para este uso. Entretanto, não iremos polemizar ou estender essa discussão.

Outro conceito utilizado no artigo é o de circularidade cultural. Ele foi utilizado em obras de Mikhail Bakhtin (1999) e Carlos Ginzburg (1987) e significa o influxo recíproco entre a cultura popular e cultura erudita, ou seja, uma troca entre opostos que se dá de cima pra baixo e de baixo pra cima. Em nossa pesquisa esse conceito foi "adaptado" para a "realidade" do objeto em questão. As fontes indicam que houve um "trânsito" entre a estética musical estrangeira, fruto das apropriações das elites locais, com os gêneros e expressões populares já existentes, resultado, sobretudo, do "contrabando" de idéias feitas pelos mestiços culturais. O resultado do "trânsito" musical foi uma resignificação cultural, onde surgiram novos gêneros e novas práticas musicais. Percebemos que a interação desses elementos culturais só foi possível devido às "brechas" deixadas pela elite no seu projeto de reformulação dos espaços de lazer, das festas e do cotidiano e, sobretudo, do esforço dos populares para manter viva suas manifestações culturais e práticas sociais.

Debruçando-nos sobre as fontes, percebemos a dificuldade de encontrar esses personagens quase anônimos que se empenharam para um viver musical mais democrático na cidade. Otacílio de Azevedo (1992) e Edigar de Alencar (1967) foram uns dos poucos que escreveram abertamente sobre esses sujeitos, pois nos livros dos outros cronistas pesquisados encontramos apenas pequenos fragmentos da existência dos mesmos. Entendemos que a ênfase na temática dada por Azevedo e Alencar tem a ver com o envolvimento deles com o meio, participando de serenatas, noites dançantes em bairros periféricos, entre outros. Os dois escritores teceram comentários a respeito disso no decorrer de seus textos, sem deixar, é claro, de fazer apontamentos sobre os musicistas e compositores empenhados em fortalecer uma identidade musical relacionada à Europa.

Otacílio de Azevedo aponta personagens interessantes em sua narrativa. O primeiro deles é Pedro Dantas, um violonista amador que possuía

um ponto de encontro inusitado chamado "Mata Galinha". Nesse ambiente existia uma troca de experiências enriquecedoras de pintores, músicos e poetas dos mais variados estratos sociais. Encontramos no "Mata Galinha" nomes conhecidos que figuraram na vida musical desse período como o do violinista Artur Fernandes, o violonista Edigar Nunes, o pistonista Aristides Rocha, os flautistas Antônio Moreira e Júlio Azevedo (irmão de Otacílio de Azevedo), o exímio violonista Rossini Silva e o contrabaixista da orquestra do Cine Majestic, Boanerges Gomes. Outros, já não tão conhecidos assim, não deixaram de ser lembrados pelo cronista como Joaquina Dantas, Maria Júlia, Fransquinha, Maria do Carmo, Manoel Dantas, Zuzu, Ester e Tereza, sendo esta última esposa de Azevedo, que se divertiam cantando, tocando e recitando poesias.

No entanto, a figura mais emblemática do *Mata Galinha*, segundo Azevedo, foi o compositor e violonista Joaquim Nogueira Dantas, conhecido pela alcunha de Chico Caroba. Nogueira Dantas foi autodidata de dezenas de modinhas, quase sempre com poema e melodia de sua própria lavra. Segundo Edigar de Alencar, *Sonhos de Inês* e *Como a flor*, foram as modinhas desse compositor que tiveram maior projeção. Nogueira Dantas foi uma figura bastante inusitada, pois, embora Azevedo o tenha apresentado como um homem humilde e modesto sem educação formal, seu talento nos deixou curiosos na medida em que percebemos que as letras de *Sonhos de Inês* e *Como a flor* possuíam métrica, além do que o compasso ternário da valsa de ambas também foi respeitado.

Acreditamos que o contato de Nogueira com músicos e poetas profissionais no *Mata Galinha*, tenha-o ajudado a conhecer as regras de composição e de escrita poética. A circularidade cultural nesses ambientes era intensa, pois havia uma troca que ocorria "de cima para baixo" e "de baixo para cima". Esse trânsito cultural foi lucrativo para todos os envolvidos, pois, enquanto Nogueira Dantas aprendia os conhecimentos de forma, os instrumentistas e compositores profissionais se apropriavam do jeito peculiar que Dantas dava às suas composições, incorporando o violão à valsa, um gênero europeu que antes só era tocado por orquestras e pianistas.

Percebemos que a trajetória de vida de Otacílio de Azevedo foi cruzada por muitos artistas de talento. Não era para menos, já que o escritor comentou que na cidade havia uma verdadeira "colméia de músicos" de todos os estilos e formações. Seu vizinho e amigo Hemérito Cabrinha também foi um dos destaques de sua escrita. Cabrinha era um mulato marceneiro que adorava dar serestas, participar dos sambas de areia, fazer versos e tocar violão. Segundo Azevedo, Cabrinha tinha uma criatividade para as artes nata, apesar de não ter se educado formalmente. A valsa intitulada *Chorar Sozinho*, com parceria de José Albano, foi muito tocada pelos seresteiros locais até os idos de 1915.

Esses músicos e compositores amadores, que quase ficaram no anonimato se não fosse pela ousadia de Alencar e Azevedo, tinham,

muitas vezes, que deixar as artes em segundo plano para se manterem e sustentarem a família em profissões ligadas ao comércio. José Sales, por exemplo, considerado um dos tipos populares mais *sui-generis* por Alencar, dividia o tempo fazendo as barbas dos seus clientes durante o dia, e à noite tocando o seu bandolim em serestas à luz do luar. O excêntrico José Sales escreveu uma única valsa para a sua esposa, em companhia de seus amigos Manoel Cândido e Ramos Cotôco. José Sales e Ramos Cotôco gostavam de ditar moda naquele período, pois, enquanto o segundo usava um terno de lapa e incrementava ao figurino enormes girassóis, o primeiro aparecia com jaquetão vermelho, gravata e lenço roxo, chapéu de madeira e sapatos desiguais, sendo um de lona e o outro de couro.

Dessa forma, entendemos que esses artistas "anônimos" eram mestiços culturais na medida em que faziam a música circular, revezando-se em bailes elitistas, caracterizado, sobretudo, pela música de concerto, e manifestações populares como os sambas de areia das zonas periféricas. Além de Nogueira Dantas e Hemérito Cabrinha, Gervásio, R. Garcia, Pedro Eugênio e Lucas Nascimento foram protagonistas dessa dinâmica entre o erudito e o popular. Este último foi citado por Azevedo como um homem "milionário de talento, mas falto de cultura", ou seja, sem educação formal. Essas "limitações" levavam Lucas Nascimento a se afastar, em determinados períodos, dos grandes bailes por temer a rejeição dos mais instruídos; e a se aproximar dos sambas, por se sentir mais à vontade nesses ambientes.

Porém, segundo Alencar, nem todos os músicos citados passavam por necessidades financeiras. Alguns eram amadores por colocarem a música em segundo plano, acreditando que esta era uma atividade ligada ao entretenimento e não para tê-la como ofício. José de Paula Barros, por exemplo, além de compositor, era pintor, fotógrafo e arquiteto. Junto com Ramos Cotôco, realizou a decoração do Teatro José de Alencar, destacando-se a pintura das *Três Graças*, que representam as três artes: poesia, música e pintura. No foyer do Teatro também pintou retratos, sendo um de Carlos Gomes e o outro de José de Alencar. A recepção de suas modinhas alcançou vários segmentos sociais, sobretudo os saraus de "gente muito pobre". Se não fosse pelo empenho de Antônio Sales em escrevê-las em seu livro de lembrança, as suas modinhas *O sonho de criancinha* e *Meu anjo do mar* teriam caído no total esquecimento.

Meu Anjo do mar

Era noite e a lua serena
Vagamente no seu caminhava,
E, em praia de límpida areia,
Eu sentado, sozinho, cismava.
Já da vida me tinha esquecido,
Vendo aquelas espumas do mar
E ouvindo o gemido das ondas
Que se iam perdendo no ar.

E meus olhos, outrora tão cheios
Dessa luz, dessa chama divina
Pouco a pouco se iam fechando
Como fecha-se a flor da bonina.

Desde então quando a lua prateia
Estas brancas espumas do mar,
Eu, sentado na límpida areia,
Só procuro meu anjo encontrar.
(SALES, 1995, p. 206).

A letra de *Meu anjo do mar* sintetiza bem a temática romântica empregada pela maioria dos compositores da época. José de Paula Barros fez parte daqueles que compunham sobre o amor perdido ou inalcançável. O poeta Barbosa de Freitas também escreveu modinhas como *Borboleta*, cheias de lirismo e aspectos byronianos. A vida regada por álcool, noite e boemia fazia com que, alguns desses sujeitos, percebessem o mundo à sua volta com descontentamento, exprimindo toda essa melancolia em suas músicas.

Porém, foi Paulo de Castro Laranjeira e Raimundo Nonato, que levaram esse estilo às últimas proporções. Paulo Laranjeira, com suas influências byronianas, escreveu uma das modinhas mais populares de sua época, que foi intitulada *Teu Desprezo*. A melodia nostálgica feita pelo pai, Raimundo Nonato, dramatizou ainda mais os versos do filho, que falava sobre um amor não correspondido de uma moça de família tradicional cearense. Segundo Edigar de Alencar, a fama dessa modinha se deu, sobretudo, pela morte precoce de Paulo de Castro Laranjeira, que cometeu suicídio ao saber da recusa da moça ao namoro.

Teu Desprezo

Eu te consagro oh! Mulher os meus afetos
Meu viver só consiste em te adorar
Para que foges, assim de quem te ama?
Eu fui um louco, oh! Mulher em te amar. (bis)

Teu desprêzo me arrasta lentamente
Para a campa solitária vou partir,
A morte será minha vingança
Para que serve oh! Mulher eu existir?
São tantos males que torturam minha vida
O meu pranto não cessa um só instante
Sofro tudo, por ti, mulher querida
Mas por Deus, eu te juro ser constante. (bis)

Quando ouvires os dobres de um sino
São sinas por um pobre que morreu

Deita ao menos uma lágrima em lembrança
Por aquêlê que por ti tanto sofreu. (bis)

Quando fôres um dia ao cemitério
Uma campa bem triste lá verás
Não perturbes oh! Mulher, por piedade
O sono mortuário de um rapaz. (bis)

Se fitares meu sepulcro esquecido
Ó tu, a quem tanto idolatrei,
Deita sôbre o meu túmulo uma saudade
Em troca do amor que te jurei. (bis)
(ALENCAR, 1967, p. 86).

Percebemos na letra a influência do escritor inglês Lord Byron no que diz respeito à ligação do amor com a morte, o pessimismo e a angústia. Laranjeira fala de túmulo e de sepulcro, pedindo para que a sua amada não perturbe "o sono eterno de um rapaz". Outra característica desse estilo de escrita está no fato de o autor nunca consumir sua relação com a amada, pois ele ficava sempre a contemplá-la, talvez por ser muito jovem e inexperiente.

A parceria de poetas e músicos era comum naquele período, Antônio Sales, por exemplo, teve algumas das suas poesias musicadas, entre as quais o soneto *Epitalâmio*, por Alberto Nepomuceno. Outras produções de Antônio Sales foram musicadas, como o *Hymno a Padaria Espiritual* por Antônio Rayol e a revista teatral *A política é a mesma* de Antônio Sales com parceria do escritor Alfredo Peixoto, pelas mãos do flautista Oscar Feital e o cantor e violinista Antônio Rayol. No entanto, segundo Edigar de Alencar, na apresentação do Theatro São Luís, o público se afeiçoou por uma parte musicada específica da revista, intitulada por Oscar Feital e Antônio Rayol de *Todos nós somos Queiroz*.

Todos Nós Somos Queiroz

Todos nós somos Queiroz
Família que não tem conta
Quem quiser dar um saltinho
Para a ponta
É só chegar-se um pouquinho
Para nós.
Boa gente somos nós
Fazendinha de bom pano.
Só anda ufano
Qualquer sicrano
Qualquer beltrano
Que tem Queiroz
(Est.)
É uma asneira
Que não se exprime

É mesmo um crime
Se acaso alguém
Ao velho nome
Já tão usado
Não tem juntado
"Queiroz" também.

Não vem lá de meus avós
Meu atual sobrenome,
Pois, acompanhando a moda
Junto ao meu nome,
Como faz a gente tôda,
- De Queiroz.
É uma tolice atroz
A pessoa que ao presente
Não é parente,
Nem aderente
De boa gente
Que tem Queiroz
(ALENCAR, 1967, p. 92).

A letra era uma sátira ao governo do General José Clarindo de Queiroz, que foi um militar e político de família muito tradicional do Ceará. Já a melodia era uma marcha, gênero muito tocado pelas bandas militares. Naquele período, as pessoas tentavam exercer poder sobre os outros em nossa capital através do prestígio de alguns sobrenomes. Segundo Edigar de Alencar, a seguinte estrofe ficou popularizada na boca do povo: "Todos nós somos Queiróz, Família que não tem conta, Quem quiser dar um saltinho, Para a ponta, É só chegar-se um pouquinho, Para nós". Antônio Sales foi inovador na medida em que expôs o nome da família Queiroz à crítica dos populares através da letra e da música de seus parceiros.

Após a apresentação de *Todos nós somos Queiroz*, o quarteto de Oscar Feital e Antônio Rayol ficou muito conhecido em Fortaleza. Segundo Alencar, Feital era um músico virtuose, ou seja, que dominava os princípios do instrumento, mas se dividia em compor músicas eruditas, como árias, valsas e estudos de flauta, e populares como a modinha *A Sogra* e serenatas. Já Antônio Rayol, que estudou somente violino no Conservatório de Milão, o mesmo do compositor Giuseppe Verdi, tornou-se, pela falta de profissionais na área, regente de orquestra e tenor. Rayol foi um dos propagadores em Fortaleza do estilo musical italiano, fazendo parte, sobretudo, as árias operísticas que possuíam como principal característica a impostação vocal. Esse estilo de canto foi incorporado pela maioria dos compositores, sobretudo no gênero modinha.

Outros membros da Padaria Espiritual participaram ativamente do viver

musical de seu tempo. Além de Antônio Sales (Moacir Jurema), figuravam na lista de "padeiros músicos" Henrique Jorge (Sarasate Mirim), Jorge Victor (Alcino Bandolim), Augusto Xavier de Castro (Bento Pesqueiro) e Sabino Batista (Sátiro Alegrete). Um dos "lemas" da Padaria Espiritual era se distanciar do estrangeirismo propagado pela "burguesia", termo utilizado por eles para designar as camadas abastadas da sociedade. No entanto, alguns músicos, como Henrique Jorge e Jorge Victor faziam exatamente o contrário.

Jorge Victor se dividia nas tarefas de maestro de orquestras e promotor de justiça. Participava dos concertos nos bailes mais suntuosos da cidade com seu filho Henrique Jorge. O violinista Henrique Jorge criou o apelido de Sarasate Mirim para si mesmo em homenagem ao exímio violinista e compositor espanhol chamado Pablo Sarasate. Henrique Jorge era tão amante da música européia que criou um conservatório para instruir os indivíduos nos moldes da cultura francesa. Não foi à toa que levou o intitulado de *Conservatório de Música Alberto Nepomuceno*, nome de um pianista e compositor erudito de grande projeção nacional. O ensino de piano perpetuou até a atualidade. Além de violinista, Henrique Jorge regeu orquestras e compôs músicas sacras e de câmara, que foram interpretadas pela pianista Ester Salgado Studart.

Henrique Jorge teve uma trajetória singular segundo Damasceno Pantaleão, jornalista do *Unitário*. Nasceu numa família pobre e cresceu com seus próprios esforços. Construiu em meados de 1866 o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno sem a ajuda financeira de ninguém. Não temos notícias se Henrique Jorge teve educação formal, mas percebemos que o mesmo era amante da música erudita e desprezava instrumentos ligados, naquele período, às práticas musicais populares. Sobre isso Raimundo de Menezes escreveu comentário em seu livro de memórias.

Em 1914 abriu-se o Teatro-cinema Majestic, o qual teve a honra altíssima de ser inaugurado por Fátima Miris, obscura transformista no Rio, mas que aqui transformaram em artista de súbito valor. Trazia consigo o pai e uma irmã, que tocava rabeça e por cujos méritos se travaram azedas discussões entre os seus adoradores e o nosso Henrique Jorge, que, mestre no assunto, dava pouco à rabequista (MENEZES, 2000, p. 96).

Essas especificidades na vida de Henrique Jorge nos levaram a deduzir que a inserção de um sujeito em determinado seguimento social não dita, necessariamente, seus gostos, aspirações e, no caso de Henrique Jorge, inclinações musicais. Porém, enquanto que Henrique Jorge e Jorge Victor se dedicavam ao saberes musicais eruditos, os "padeiros" Sabino Batista e Augusto Xavier de Castro defendiam os saberes musicais populares. Sabino Batista dizia ter aversão à música estrangeira e principalmente ao piano. Em uma de suas crônicas no periódico *O Pão*, Batista comenta sobre uma

vizinha que o irritava tocando insistentemente o instrumento. No entanto, percebemos na *Symphonia de abertura*, de 1895, a influência da música européia. Já a música intitulada *Canção*, traz mais elementos populares. Um dos trechos ele inova, indo contra o romantismo byroniano:

Canção

Desperta, minha amiga,
A noite é bella como as virgens puras...
Deixa que o mundo malfasejo diga
Que nós andamos a fazer loucuras.

A nós que nos importa,
A humanidade hypocrita e falsaria?
Solta os cabelos e abre a tua porta...
A rua está silente e solitária...
(O Pão. Fortaleza: 6 nov. 1892, p. 5).

Já Augusto Xavier de Castro, poeta do "Cromos" da Padaria Espiritual, escreveu modinhas que se popularizaram na capital. Uma delas, dedicada a Fernando Weyne, teve seu título perdido no tempo, porém, a mais conhecida e polêmica delas se intitulava *Recordação*. Existia uma confusão em torno da autoria desta modinha, porque ela foi gravada por Mário Pinheiro, pela *Odeon Record*, sob o nº 40 471, com o título *Acorda que a noite é bela*, sem a menção do autor. Esses problemas de autoria da obra eram comuns. Além disso, os grupos receptores costumavam fazer versões diferentes da letra por falta de registro.

O filho e sobrinho de Augusto Xavier de Castro, Amadeu e Roberto, também enveredaram para as composições de modinhas. Amadeu Xavier de Castro era poeta, mas sabia dedilhar o violão e a arte do repente. Desde moço começou a freqüentar as rodas da boemia, das serenatas bulhentas e alegres. Como poeta era lírico, além de perpetuar alguns versos humorísticos. Porém, como compositor de modinhas, seguia uma linha melancólica, dolorida, dos apaixonados que cantavam as suas frustrações sentimentais e seus amores contrariados. Julieta, umas das modinhas mais cantadas por moças da capital, segundo Alencar, sintetiza isso.

Julieta

Dormes, talvez, Julieta,
Nesse teu leito de arminho
Se sonhas formoso anjinho
Com as estrêlas do céu,
Desperta, ouvindo meu canto,
Etérea visão que adoro,
Pelos teus olhos imploro (bis)
Ouve o cantor de Romeu.
Julieta, Julieta,
Virgem formosa que anelo,

Dá-me teu negro cabelo
Vê bem, vê bem que sou teu!
Deixa eu viver do perfume
Sagrado da tua trança,
Enche meu peito de esperança (bis)
Tem compaixão de Romeu.

Ah, se eu visse Julieta
Teu rosto divino, agora
Eu diria que era a aurora
Do empíreo, rompendo o véu;
Então em lúcido idílio
A passarada cantava
De amor, por ti, palpitava (bis)
O coração de Romeu.

Adeus! Adeus! Julieta
É tarde... Adeus, querida,
Eu busco a triste guarida
Que a desventura me deu,
Adeus! Adeus, Julieta
Ai! Não oprimas o peito!
Bem sabes que tens um leito (bis)
Dentro d'alma de Romeu
(SALES, 1995, p. 220-222).

Esse estereótipo, segundo Alencar, não correspondia com a vida que levava, pois era um homem "com pinta de galã", que quando solteiro, foi muito requisitado pelas jovens moças de Fortaleza. Quase todos os títulos de suas modinhas são onomásticos femininos, pois além de *Julieta*, foram compostas *Maria*, *Edméa* e *Palmira*. Quem não gostava nada do jeito de Amadeu eram os pais de moças de família, que desprezavam a vida boêmia que o mesmo levava em "arruaças" com seus íntimos amigos Quintino Cunha, Ramos Cotôco, Virgílio Brandão, Antônio Sales e Carlos Teixeira Mendes. Amadeu Xavier, além de músico e poeta, foi funcionário da Secretaria do Interior e Justiça do Estado, emprego este que dava o seu sustento.

Enquanto que Amadeu dedilhava o violão amadoristicamente, as modinhas escritas por ele, Roberto Xavier de Castro, conhecido pela alcunha de Fetinga, elaborava a melodia para as letras do primo. Apesar de se dedicar diariamente à música, Roberto não deixava de lado o emprego formal como funcionário postal. Roberto Xavier de Castro também criou melodia para a letra *Loucuras*, do poeta Fernando Weyne. Este último protagonizou um dos grandes episódios relacionados a problemas de autoria musical, segundo Edigar de Alencar. A modinha *Loucuras*, que foi intitulada posteriormente pelo próprio Weyne de *A pequenina cruz do teu rosário*, foi gravada com o mesmo título na Casa Edison e cantada

por Roque Ricciardi. Até hoje os problemas em torno dessa modinha não foram solucionados.

Os letristas desse período não utilizavam apenas temáticas românticas para suas músicas. O poeta e advogado Quintinho Cunha, por exemplo, tratou sobre outros assuntos, sendo alguns deles relacionados ao viver no campo. Com parceria do irmão João Quintino, que era violonista e musicava suas letras, criou e cantou, com sua voz de barítono, à maneira das árias operísticas, a valsa *A mulher do Norte* e a modinha *Comunhão da Serra*.

Comunhão da serra

Ontem, à noite, eu vi a minha serra,
Como uma virgem, trêmula, contrita,
Recebendo de Deus daqui da terra,
Uma hóstia do céu, hóstia bendita.

Como foi para vê-la assim? De neves
Era o véu transparente, que a cobria,
Vendo-se aqui e ali negros tons leves
Do negro que do verde aparecia.

Tons negros, talvez restos, que os comparo,
De alguma nuvem tôrva esfacelada
Por Deus, que só queria o céu bem claro,
Porque ia dar a hóstia consagrada!

O cafeeiral, que rebentava em flôres,
A grinalda na frente lhe brotava;
E o frio, rebento dos temores,
No seu íntimo o frio rebentava!

Assim a natureza era o sacrário,
De onde Deus dava a comunhão radiosa
A serra! E era o Céu o grande hostiário
E era a lua, a hóstia luminosa.

E digam que eu não vi a minha serra,
Como uma virgem, de grinalda e véu,
Recebendo de Deus, daqui da terra,
A hóstia luminosa lá do céu!
(ALENCAR, 1967, p. 198-199).

Edigar de Alencar chegou a apontar que Quintino Cunha recebeu por essa e outras letras o título de "artista do povo". Mas como e por quem esta alcunha lhe foi dada? Teria Quintino Cunha intenção de recebê-la? Essas e outras questões formam um debate intrigante que vão culminar novamente em torno da circularidade cultural. Alencar e Azevedo mostram duas versões

de Quintino Cunha, o primeiro mais ligado à boemia e seus amigos de farrá, Raimundo Ramos, Virgílio Brandão e Amadeu Xavier de Castro; enquanto o segundo aponta que Quintino Cunha não costumava "flertar" com o estilo de vida dos grupos empobrecidos, preferindo conviver com desembargadores e deputados nos cafés da cidade.

Acreditamos que tal popularidade de *Comunhão da serra*, deu-se pela identificação do público receptor com o ambiente serrano. Muitos dos ouvintes dessa modinha tiveram que migrar do interior para a capital e a música, nesse caso, foi uma forma de recordar o passado. Além disso, embora existissem dúvidas sobre o lugar social de Quintino Cunha, certamente sua trajetória de vida foi marcada por ambientes que não correspondiam aos grandes centros urbanos, pois sua primeira infância foi passada em Itapajé. Outro dado interessante nessa melodia é que, mesmo esta sendo cantada ao estilo das óperas italianas, o público aparentava não mais estranhar a mistura entre esses elementos eruditos com o violão, que virou símbolo da música popular.

Quintino Cunha seguiu a mesma linha em outras composições musicadas pelos parceiros Mamede Cirino e Manuel Cândido. O primeiro criou a melodia para o schottisch *Encontro das águas*, enquanto que o segundo musicou a modinha *Vais?* Mamede Cirino de Lima dividia suas atividades como instrumentista amador, compositor e cirurgião dentista. O mesmo se formou na Faculdade de Medicina da Bahia, além de ter sido catedrático da Faculdade de Farmácia e Odontologia, de que foi um dos fundadores. Diferente de João Quintino, que tocava violão, Mamede Cirino se enveredou pelo campo da música erudita, estudando instrumentos de cordas como o violino e o violoncelo. No entanto, em nenhum momento mostrou aversão aos instrumentos populares, pois segundo Alencar, chegou até a manejar o rabecão, o violão, o cavaquinho e o bandolim. O músico-médico chegou a participar de conjuntos orquestrais em Fortaleza como contrabaixista, ganhando em 1949 a cátedra do instrumento na Escola de Música Carlos Gomes.

Como compositor, foi autor de duzentas composições entre marchas, choros, sambas, gavotas, quadrilhas, serenatas, schottisch, polcas, prelúdios e valsas, sendo destaque neste último gênero. A ligação de Quintino Cunha com Mamede Cirino é fundamental para entendermos o trânsito cultural existente no período. Quintino Cunha, imbuído de idéias acerca da música interiorana de seu irmão João Quintino, tocador de violão, e das impressões da música erudita deixada em melodias de Mamede Cirino feitas para seus versos, criando no Ceará uma música cheia de elementos híbridos, responsáveis pela formação do que chamamos de Música Popular Brasileira, feita do contato de diversas raízes culturais.

Quintino Cunha influenciou outros de seu tempo como Theodósio Freire, Diva Câmera e Joubert de Carvalho. No entanto, os mais próximos, como Virgílio Brandão, enveredaram por outros caminhos musicais ligados, sobretudo, às práticas musicais francesas. Virgílio Brandão foi um poeta e compositor bastante inusitado, pois chegou a colocar no lugar de uma

gravata, cadarços de amarrar sapatos. Embora mostrasse ousadia, não tinha o mesmo humor do seu amigo Quintino Cunha e isso aparecia em suas músicas. Otacílio aponta que Virgílio tinha mania por estrangeirismo, pois suas letras logo foram convertidas por ele mesmo ao francês, inglês e espanhol. Sua preferência por gêneros musicais europeus fica evidente na escolha da melodia e ritmo de suas músicas, como a modinha ao piano *Creusa* e esta quadrilha francesa: "Que vale a existência incerta, o sonho, no mundo alado, se quando a gente desperta, a vida já tem passado" (AZEVEDO, 1992, p. 125). Infelizmente não foi possível coletar mais material de Virgílio, que, se não fosse por Otacílio, teria caído no esquecimento como compositor.

O limite entre o amadorismo e o profissionalismo, o piano e o violão, e o erudito e o popular foram, nesse período, transpostos. Se na fala do dia-a-dia um "padeiro", por exemplo, dizia não ser adepto ao estrangeirismo, logo se contradizia incorporando elementos do mesmo. O contrário também ocorria. No entanto, nos escritos de alguns indivíduos a cultura aparentemente não transitava. Barão de Studart e Pedro Veríssimo, por exemplo, destacavam, na maioria das vezes, personagens ligados ao fazer musical europeu. Músicos e compositores, muitos deles profissionais, com cargos em orquestras, bandas militares ou até mesmo exímias pianistas como Branca Bilhar, Nadir Parente e Ester Salgado, apareciam nas biografias escritas pelos dois, como figuras a serem seguidas.

Simplício Delfino Montezuma possuía muitos cargos. Foi maestro, exercia atividades de magistério no Colégio Imaculada Conceição e ainda tocava violoncelo no Colégio Santa Cecília. Zacarias Gondim foi organista da Catedral da Igreja Coração de Jesus, professor de piano do Colégio Nossa Senhora de Lourdes e deu aulas particulares de harmonia e piano. Além disso, publicou *Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil*, especialmente no Ceará. Luigi Maria Smido, que foi regente da Banda de Música do Batalhão de Segurança. E por fim Raimundo Donizetti Gondim, que foi pianista e compositor formado pelo Conservatório de Milão.

No entanto, Edigar de Alencar e Otacílio de Azevedo, já em seu tempo, percebiam que, apesar dos conflitos, nenhuma cultura ou prática era totalmente fechada às outras. Ambos deram exemplos de músicos das mais variadas formações que não viam limites para a arte. Porém, dentre os já citados, outros três merecem destaque. O primeiro é o caso do pianista Pilombeta. Este músico estava longe dos ideais da *Belle Époque* musical que alguns intelectuais da cidade aspiravam. Segundo Azevedo, Pilombeta era um pianista de méritos assaz discutíveis, pois, apesar de tocar numa sala de cinema onde o público era constituído, em sua maioria, de seguimentos abastados, sabia apenas meia-dúzia de valsas e maxixes, que eram "furiosas e desafinadamente mal tocadas, assassinando desapidosamente as partituras" (AZEVEDO, 1992, p. 165).

Apesar de existirem algumas pianistas profissionais em nossa capital, acreditamos que a maioria era proibida pelas suas famílias de ficarem em empregos noturnos. Além disso, muitas delas passavam longos períodos

estudando fora do país. Talvez por isso, Pilombeta tenha conseguido a vaga no Cinema Júlio Pinto, fazendo a tarefa de dedilhar alguns sons no piano durante as exhibições de fitas européias mudas. Otacílio de Azevedo comenta que, ao cumprir essa tarefa, o público o olhava com estranhamento, pelo mesmo ter unhas e mãos cumpridas e um ar de boêmio inveterado. Depois daquele extravasar violento da sua "arte esquisita", saía para os cafés noturnos, em cujas mesas ficava horas perdidas a tomar aguardente. Dali se levantava cambaleante, rua afora, ziguezagueando, pelas calçadas, varando a noite, em serenatas românticas.

A segunda figura foi a última pianista do Cinema Júlio Pinto, a negra Ambrosina Teodorico, "muito espevitada", que tinha outras irmãs pianistas: Emília e Antônia. Otacílio de Azevedo a viu pela primeira vez sentada ao piano executando uma música apressada para uma fita em quatro partes. No entanto, estranhou a sua cor de pele escura. Apesar disso, Azevedo aponta que Ambrosina Teodorico era muito benquista, sobretudo por saber dedilhar as valsas e as músicas em voga prediletas do público. "No final de cada apresentação Ambrosina recebia palmas de seus fãs, que não eram poucos".

E por fim e não menos importante é o caso do violonista Rossini Silva. Segundo Azevedo, Rossini ganhou fama dedilhando o seu violão com genialidade. "Ninguém como ele sabia arrancar do pinho as mais sentidas notas, acompanhar as mais difíceis partituras". Ficou conhecido e foi muito requisitado por famílias ilustres nos bailes mais suntuosos da cidade, apesar de tocar o violão, instrumento tão criticado por essas elites e ser boêmio. Rossini Silva não teve educação formal no instrumento, pois seu talento era proveniente do autodidatismo. Quando menino ganhou o instrumento do seu pai e começou a tentar imitar os sons dos discos de Mário Pinheiro, Eduardo Neves e Bahiano. Na adolescência, já conseguia acompanhar modinhas, tangos e chulas de Ernesto Nazaré e Zequinha de Abreu, tocando-os em festas de aniversário e serenatas à luz do luar.

Enfim, esses personagens mostraram as múltiplas faces da "*Belle Époque*" daquele período. Mesmo que compositores se apropriassem do repertório de músicas européias, suas trajetórias pela cidade, o contato feito com músicos das mais diferentes formações e com práticas musicais diversas, influenciava-os fazendo com que os mesmos resignificassem as noções de erudito e popular e do lugar social da música.

Nota

* Mestranda em História pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: luiza_sky@yahoo.com.br

Referências

ALENCAR, Edigar. **A modinha cearense**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

AZEVEDO, Otacílio. **Fortaleza Descalça**. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

MENEZES, Raimundo de. **Coisas que o tempo levou**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha. 2000.

SALES, Antônio. **Novos Retratos e Lembranças**. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1995.

STUDART, Guilherme. **Dicionário Bio-Bibliográfico Cearense**. Volume primeiro, segundo e terceiro. Typ. Minerva, 1915 (Edição Fac-similar). Fortaleza: UFC, 1980.

VERÍSSIMO, Pedro. A música na terra de Iracema: Sinopse histórica do movimento musical no Ceará de 1900 a 1950. **Revista do Instituto Histórico do Ceará**. Fortaleza: Editora do Instituto do Ceará Ltda., 1954.

Recebido em: janeiro de 2012.

Aprovado em: maio de 2012.