

ENTRE O ERUDITO E O POPULAR: A TRAMA SONORA DAS MODINHAS CEARENSES (1888-1920)

ANA LUIZA RIOS MARTINA^{1*}

Temos o objetivo de compreender o que fez com que os modinheiros se apropriassem de diferentes maneiras da “cultura popular”, a partir de duas formas de se fazer modinha, uma ao piano e outra ao violão. Entendemos que o termo “cultura popular”, ou melhor, “culturas populares”, pode ser atribuído às múltiplas práticas e saberes de grupos iletrados, que driblam as diversidades cotidianas através da criatividade, improviso e da interação social com os demais. (CHARTIER, 1990).

Acreditamos que a idéia de “popular” se desenvolveu de diferentes formas no discurso litero-musical a partir das experiências musicais desses compositores e do lugar social de onde eles “falavam”. Em ambos os casos, os temas recorrentes diziam respeito às profissões de mulheres pobres como lavagem, tecelagem ou costura, à modernização da cidade, à condição dos miscigenados, ao cotidiano do “homem do povo”, entre outros.

O período pesquisado compreende os anos de 1888 a 1920, justificando-se tal intervalo por ter sido de 1888 os primeiros registros de modinhas que tematizavam a cultura popular, como por exemplo as partituras de Ramos Cotôco; e de 1920 as últimas produções do gênero modinha de Alberto Nepomuceno. As fontes demonstram que o recorte foi fortemente marcado por disputas ideológicas entre os modinheiros.

Percebemos que esse estudo tem relevância pela modinha ter sido um dos gêneros protoformadores da música popular urbana que, desde o seu surgimento em meados do século XVIII, sofreu com o trânsito cultural contínuo. O primeiro compositor reconhecido por estilizar e divulgar esse gênero foi o mulato carioca tocador de viola Domingos Caldas Barbosa. Para o pesquisador da música José Ramos Tinhorão, a modinha desse compositor tinha um caráter popular, por ser flexível à entrada do lundu.² (TINHORÃO, 1978:12). Porém, quando Caldas Barbosa fez fama

* Mestranda em História e Culturas – UECE; Bolsista CAPES.

² O lundu foi, juntamente com a modinha, os gêneros protoformadores da música popular urbana brasileira. O lundu chegou ao Brasil por intermédio dos escravos bantos em 1549 e foi muito criticado por ter na dança (umbigada) características lascivas.

em Portugal, a modinha foi modificada em sua forma por músicos eruditos que a transformaram em canção camerística tipicamente de salão. Quando a modinha voltou para o Brasil em meados do século XIX, as elites cariocas se apropriaram do gênero e somente no fim do mesmo século, com o advento das serenatas à luz dos lampiões, foi que a modinha retornou as ruas, se popularizando nas mãos dos violeiros.

A modinha “erudita” conviveu com a “popular” a partir de então. O memorialista Edigar de Alencar aponta que a fomentação das duas formas do gênero na cidade de Fortaleza ocorreu por volta de 1880. A modinha “erudita” levava esse nome por que tinha como principais características a sua produção aos moldes do *lied* alemão, ou seja, execução ao piano e impositação vocal a maneira das áreas operísticas do canto, a exibição em saraus e concertos por músicos que tinham tradição em conservatórios e a preocupação com a autoria da obra, sendo impressas e registradas nas tipografias da cidade. Os representantes dessa fase são os compositores Alberto Nepomuceno, Branca Rangel e o poeta Juvenal Galeno, que foi muito utilizado por esses compositores. (ALENCAR, 1967: 32)

Já a modinha “popular” era tocada, na maioria das vezes, ao violão, em praças, bodegas e prostíbulos da cidade, por músicos rotulados como “boêmios seresteiros”, que tinham a preocupação de trabalhar com melodias simples e ritmadas pela necessidade de compreensão e memorização do público iletrado, constituído desde bêbados até donas de casa. Ramos Cotôco, Teixeira e Carlos Severo foram inspirados pela vinda à capital alencarina do violeiro Catulo da Paixão Cearense, músico que tentou popularizar o violão nos clubes e salões das elites.

A tentativa de disseminar idéias, para em seguida unificar pensamentos, foi muito feliz, pois as modinhas tiveram um alcance em todas as camadas sociais, por serem transmitidas oralmente. O romance de Oliveira Paiva intitulado *A Afilhada*, aponta que “moças de família”, bêbados, prostitutas e donas de casa cantavam e dançavam as modinhas. No entanto, esses diversos grupos ocupavam espaços diferentes nessa sociabilidade musical. (PAIVA, 1961).

Apesar dos memorialistas darem um tratamento dicotômico a esses dois estilos de modinhas que coexistiam em Fortaleza,³ havia uma circularidade cultural intensa

³ A dicotomia entre o “erudito” e o “popular” não ocorria apenas na modinha, mas com outros gêneros como o lundu, valsas, tangos, chulas, etc.

quando analisamos não apenas a letra da música. Assim, criamos o conceito de trama sonora, que se define como as inúmeras possibilidades de apreensão da realidade através da música e dos elementos que a compõe: letra, harmonia, melodia, ritmo, instrumentos utilizados, além da própria trajetória de vida dos compositores, seus interesses e a suas experiências musicais. Porém, a união desses elementos em nossa pesquisa é muitas vezes contraditória, mostrando mais uma vez que os caminhos da trama não são deterministas.⁴

Um exemplo demonstrável da trama sonora está na modinha *Medroso de Amor*, de autoria do compositor Alberto Nepomuceno e poema de Juvenal Galeno:

Moreninha, não sorrias/Com meiguice... com ternura/Este riso de candura/Não desfolhes... /Não sorrias!/Que eu tenho medo d'amores/Que só trazem desventuras!/Moreninha! Não me fites/Como agora apaixonada/Este olhar - toda enlevada/Não desprendas... /Não me fites!/Pois assim derramas fogo/Em minh'alma regelada!/Moreninha! vai-te embora... /Com teus encantos maltratas/Eu fui mártir das ingratas/Quando amei... /Oh, vai-te embora!/Hoje fujo das mulheres/Pois fui mártir das ingratas. (NEPOMUCENO. *Medroso de amor*, 1894).

Essa obra escrita para piano apresenta em seu ritmo o uso freqüente de contratempos⁵ e sínopes⁶, criando desde o início um ambiente de indecisão, traduzindo, na música, o espírito evocado pelo título da peça. A tonalidade menor (ré menor), juntamente com o ritmo característico do lundu, também contribui ao entendimento da obra, dando um caráter dançante e, por conta do tom menor, melancólico, representando o prazer do flerte e o medo do envolvimento com uma mulher visivelmente miscigenada.

Já na letra, percebemos que a “moreninha” foi relacionada aos seus atributos sensuais, que envolvia e pairava no imaginário masculino. Essa possível liberdade sexual feminina dos miscigenados apresentado nessa modinha podia trazer consigo inúmeros significados. Exaltar esse tipo étnico como especial e forte formador do povo brasileiro, e/ou projetar a idéia que esses tipos estavam ligados ao prazer fácil e sem compromisso e que posteriormente foi descrito na obra de Gilberto Freyre, *Casa*

⁴ Os historiadores Marcos Napolitano e José Geraldo Vinci discutem a necessidade de trabalhar com todos os elementos que compõe a música, e não somente a letra.

⁵ Compasso apoiado nos tempos fracos.

⁶ Prolongamento sobre um tempo forte de uma nota emitida em tempo fraco ou na parte fraca de um tempo.

Grande & Senzala: “Branca pra casar, morena pra fuder e negra pra trabalhar” (FREYRE, 1998).

Esses impasses nos fizeram investigar melhor a relação dos compositores da modinha “erudita” com o conceito de cultura popular discutido na época. Tentamos localizar as produções lítero-musicais de Alberto Nepomuceno, Branca Rangel e Juvenal Galeno, e percebemos que dois deles esclarecem em periódicos⁷ suas posições estéticas vinculadas ao Romantismo, ou seja, preocupavam-se com as situações locais, particulares aos grupos sociais, diferente dos iluministas, que mostravam um interesse maior pelo homem universal. O Romantismo contribuiu para uma visão positiva da cultura popular. Entre os estudiosos alemães que procuraram estabelecer uma relação entre natureza e homem, defendendo uma cultura organicamente enraizada na topografia, nos costumes e nas comunidades de tradição nativa local, estava o filósofo alemão Johann Gottfried Herder. (ORTIZ, 1985).

Pautados nas teorias de Herder, os três intelectuais modinheiros propuseram em suas canções o retorno ao “popular”, o culto ao homem do “povo” e a natureza, na tentativa de se oporem ao caráter “opressor” da sociedade industrial-capitalista. Essa expressão artística que valorizava os elementos “simples” e “representativos” figurava uma fuga do ambiente “sombrio” dos grandes conglomerados urbanos de então, uma busca de solidão e reencontro consigo mesmo. Para representar esse elemento popular musicalmente, Alberto Nepomuceno, por exemplo, utilizava a 7ª abaixada,⁸ muito comum nas canções folclóricas nordestinas.

Encontramos apropriações diferentes da cultura popular na trama sonora de algumas modinhas do compositor e cantor Ramos Cotôco. O que nos intriga de início é a preocupação do modinheiro em transcrever todas as suas peças para partitura, já que Edigar de Alencar apontou que essa atitude não era comum nas músicas dos “boêmios seresteiros”.⁹ Além do que, apesar de indivíduos como Ramos Cotôco estarem ligados a uma produção de cunho popular, não pertenciam ao saber iletrado, como podia

⁷ Alberto Nepomuceno discute sua relação com a estética do romantismo na revista *A época teatral* de 1917. Já Juvenal Galeno aborda o tema no seu livro *Lendas e Canções Populares*, escrito em 1892.

⁸ A 7ª abaixada se refere a 7ª nota da escala musical que estiver sendo utilizada, podendo ser entendida como 7ª menor.

⁹ Para os boêmios seresteiros a modinha servia como um elo de sociabilidade bem mais do que a preocupação em se perpetuar com a transcrição das mesmas para partitura. Essa despreocupação fez com que muitas modinhas se perdessem no passado, por terem sido passada apenas oralmente.

aparentar. A maioria dos boêmios era proveniente de famílias abastadas e possuíam uma educação formal, porém, por se dedicarem ao violão, passaram a ser considerados como “maus” partidos pelos pais das moças da sociedade.¹⁰

Talvez por essas objeções, na modinha *Cabocla*, Ramos Cotôco indica sua preferência pelas “mulheres de cor”, aproveitando assim para fazer uma crítica ao consumismo da moda parisiense das moças da elite local, mostrando que as mesmas eram superficiais e se rendiam as “exigências da modernidade”, enquanto as morenas pobres se destacam pelos dotes naturais e pela criação simples e modesta do seu vestuário.

Ninguém me vence em beleza/Pois sou formosa também/Sem possuir a riqueza/Que a moça da praça tem. /Não invejo os requintes da moda/Fantasia que o instante desfaz/É bastante a beleza/Dos meus dotes naturais/Quando eu passo em qualquer parte/Todos ficam a me olhar. /E dizem: que primor de arte!/Que formosa sem par!/No entanto a minha veste é tão simples/ É de chita de azul cor do céu/E sob ela a beleza/Que a natureza me deu. /Nenhuma rica da praça/Envolta na fantasia/Tem mais beleza, mais graça/Mais meiguice e poesia/Eu sou pobre, não tenho essas sedas. /Nem brilhantes, nem rubros corais... /Tenho só a beleza/Dos meus dotes naturais/As brancas de mim não gostam/E só me olham com desdém!/Eu nem lhes presto atenção/E creio que faço bem [...]. (RAMOS, *Cabocla*, 1903).

Ao contrário da modinha *Medroso de Amor*, *Cabocla* revela elementos contraditórios no que diz respeito ao ritmo se comparado ao teor da letra. O compositor indicou na partitura da obra o ritmo de valsa e a tonalidade de dó maior. Em primeiro lugar a valsa era um gênero ligado às aristocracias européias, enquanto que as escalas maiores davam à obra um motivo jocoso, muito comum na produção de Ramos Cotôco.

A música popular não significava necessariamente sinônimo de produção das camadas iletradas no período que abrange essa pesquisa. Noel Rosa é um exemplo clássico de indivíduo envolvido num saber formal, mas que tinha um elo sentimental forte com as práticas de lazer periféricas. Ramos Cotôco, Teixeira e Carlos Severo não eram diferentes.

Pensar no envolvimento desses compositores com a “cultura popular” nos faz compará-los, guardando as devidas proporções, ao escritor do século XVI, François Rabelais, analisado na obra de Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 1999). Rabelais explorou a

¹⁰ O violão era um instrumento ligado às práticas boêmias, sendo, portanto, relacionado à vagabundagem e ao alcoolismo qualquer indivíduo que ousasse se enveredar nas noites de serenatas ao luar.

cultura cômica popular, que se opunha ao “saber oficial”, em antigos dialetos, provérbios e “na boca dos simples”. O riso popular e suas formas constituem até os nossos dias um campo pouco estudado. A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e atingindo seu ápice em Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações, entre elas o próprio carnaval.

Não temos fontes que nos indique uma aproximação de Ramos Cotôco, Teixeira e Carlos Severo com os escritos de Rabelais, mas as semelhanças são grandes. Um exemplo disso é a maneira que Ramos Cotôco encontrou, através do riso, da sátira e da jocosidade, de criticar os ricos que propunham uma distinção social através do dinheiro e de bens culturais. Os atos desaprovados pelo modinheiros acabavam figurando num tom de paródias em suas modinhas. Na literatura de Rabelais, os bufões e os “bobos” possuíam atitudes semelhantes em relação às cerimônias oficiais e os ritos da vida cotidiana.

Enfim, as modinhas representam uma das inúmeras fontes que nos revelam diferentes olhares sobre os populares e suas práticas. Enquanto Alberto Nepomuceno, auxiliado pelo Romantismo, incorpora em seu discurso litero-musical uma noção de popular embranquecido e moralizado, mas que “repudia” o processo de modernização da cidade, Ramos Cotôco elogia as práticas das miscigenadas e o lazer na praça pública.

Acreditamos que todos os elementos apresentados demonstram que o gênero modinha foi fundado em práticas de circularidade mútuas, mas não quer dizer que isso marcou uma convivência mais amena entre esses intelectuais, pois os impasses entre as categorias “erudito” e “popular” permaneceram.

BIBLIOGRAFIA

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

ALENCAR, Edigar. **Fortaleza de ontem e anteontem**. Fortaleza: UFC, 1984.

AZEVEDO, Otacílio. **Fortaleza descalça**. Fortaleza: UFC/Casa José de Alencar, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

BARROSO, Gustavo. **O consulado da China**. Memórias V.3. Fortaleza: Casa José de Alencar / Edições UFC, 2000.

BURKE, Peter. **Abertura**: A nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org). A Escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 2002.

CALDAS, Wanderley. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1898.

CAMINHA, Adolfo. **A normalista**: cenas do Ceará. Rio de Janeiro: Magalhães & C.,1893.

CAMPOS, Eduardo. **Capítulos de história da Fortaleza do século XIX**: o social e o urbano. Fortaleza: Edições UFC, 1985.

CAMPOS, Eduardo. **O inventário do cotidiano**: breve memória da cidade de Fortaleza. Fortaleza: Edições UFC, 1996.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CHARTIER, Roger. **A História cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Editora Bertrad, 1990.

CHAVES JÚNIOR, Eurípedes. **Raimundo Girão – Polígrafo e Homem Público**. Fortaleza: Stylus Comunicações 1986.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GIRÃO, Raimundo. **Geografia Estética de Fortaleza**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 1979.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do povo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

FILHO, José Ernesto Pimentel. **Urbanidade e Cultura Política**: A cidade de Fortaleza e o liberalismo cearense no século XIX. Fortaleza: Edições UFC, 1998.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

MACHADO, Cacá. **Batuque**: mediadores culturais do final do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (Org). História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010.

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

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n°. 39, p. 203-221, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NOGUEIRA, Carlos Eduardo Vasconcelos. **Tempo, Progresso e Memória**: um olhar para o passado na Fortaleza dos anos trinta. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Humanidades. Universidade Federal do Ceará. Departamento de História, Fortaleza, 2006

ORTIZ, Renato. **Cultura popular**: românticos e folcloristas. São Paulo: PUC-SP, 1985.

PAIVA, Manuel de Oliveira. **A Afilhada**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1961.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**: reformas urbanas e controle social (1860-1930). Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 4ª edição, 2009.

SALES, Antônio. **O PÃO**. Fortaleza: Edição fac-similar de jul. 1892 out. 1896, publicação quinzenal, órgão da Padaria Espiritual.

VARNHAGEN, F. A. **Florilégio da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Academia brasileira de Letras, 1946.

VEIGA, Manuel. **Achegas para um sarau de modinhas brasileiras**. Revista de Cultura da Bahia, Salvador, v. 17, 1998.

VERÍSSIMO, Pedro. A Música na Terra de Iracema: sinopse histórica do movimento musical no Ceará de 1900 a 1950. In.: **Revista do Instituto do Ceará**. Fortaleza: Editora do Instituto do Ceará Ltda., 1954

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo, Brasiliense, 1991.

PAIVA, Manuel de Oliveira. **A Afilhada**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1961.

RAMOS, Raimundo. **Cantares Boêmios**. Fortaleza: Tip. Litografia a Vapor, 1906.

Raimundo. **Fortaleza e a crônica histórica**. 2ª ed. Fortaleza: Casa José de Alencar/ Programa Editorial UFC, 1997.

SIQUEIRA, Batista. **Modinhas do Passado**. 2 ed. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1979.

STUDART, Guilherme. [Barão de Studart]. **Diccionario Bio-Bibliographico Cearense**. Fortaleza: Typo-Lithographia a vapor: 1910.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1978.

THOMPSON, E.P. **Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.