

DE BARDO TROVADOR A POETA DO SERTÃO: A LITERATURA DE CATULLO DA PAIXÃO CEARENSE (1908-1930)

KLEITON DE SOUSA MORAES*

As galerias do Instituto de Música, no Rio de Janeiro, nunca haviam recebido tamanha multidão como na noite do dia 5 de junho de 1908. A distinta platéia, acostumada a freqüentar os cafés e livrarias da capital durante o dia, se aglomerava nos corredores para assistir o insólito espetáculo em que um sujeito franzino cantava modinhas acompanhando-se ao violão. Letrados, como José do Patrocínio Filho e Luiz Murat, festejavam no violonista franzino o triunfo do violão “brasileiro” nos espaços reservados para espetáculos da dita “civilização”. Entre aqueles que ali presenciavam o acontecimento estava o escritor João do Rio (Paulo Barreto) que meses depois, já saudoso, lembraria daquele dia em sua crônica no jornal:

Certo, quando entramos, não contávamos com aquele ambiente.

O teatro estava cheio, mas cheio dessa sociedade elegante e fina, da sociedade que está no Lyrico, nas recepções, nos chás, nos bailes, da sociedade que vae para Petrópolis. (Cinematographo, *Gazeta de Notícias*, Setembro de 1908, p.7)

Era a primeira vez que o Instituto de Música abria suas portas para uma audição de violão. Depois de muito hesitar, o seu diretor, o maestro cearense Alberto Nepomuceno, consentiu que ali se realizasse o inédito espetáculo. O foco das atenções daquela noite – e que dali sairia consagrado – não era, porém, propriamente um desconhecido nos salões e nas ruas cariocas e respondia pelo nome de Catullo da Paixão Cearense.

Maranhense de São Luís, Catullo chegara ao Rio de Janeiro em 1880 vindo do sertão do Ceará, onde permanecera por 10 anos na casa dos avós. A cidade engatinhava nas grandes transformações modernizantes que, no limiar do século XX, ganhariam ritmos mais acelerados. Nesse ambiente o jovem Catullo se embrenhou nas rodas

* Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e atualmente Doutorando em História pela mesma Universidade.

boêmias e se tornou, em alguns anos, um conhecido autor de modinhas, saudado e venerado por grande parte da elite urbana carioca que se regozijava nos recitais em que aquele apresentava canções como *Luar do Sertão*, *Talento e Formosura* e *Ontem ao Luar*, acompanhado de músicos como João Pernambuco e o “lendário” Quincas Laranjeiras.

Catullo também ficou conhecido por organizar os livretos de modinhas publicados pela “popular” Livraria Quaresma, cujos editores se imbuíam do projeto de “baratear” o custo do livro no Brasil.¹ Nestes livretos Catullo assumia a tarefa de “civilizar” as modinhas - corrompidas, segundo ele, pelo linguajar das ruas - “traduzindo-os” e “corrigindo-os” para o universo letrado em publicações de grande vendagem na época como *Cancioneiro Popular de Modinhas Brasileiras* (1899), *Choros ao Violão* (1902) e *Lyra Brasileira* (1908). Ele identificava no violão e nas modinhas elementos que singularizavam o Brasil no mundo, mas criticava àqueles que faziam deles um mau uso:

Fechando os ouvidos a todos os seus pseudos adoradores, desprezando os dicerios, com que me presenteiam, irei seguindo o meu intuito, educando a esperança de ver um dia esse bello instrumento ter ingresso em todos os salões, sem respeitar categoria, intellectual ou material, quero dizer – pecuniária.

Presumo eu que o motivo primordial de sua isolação de pária, é a falta de uma penna habilitada que o arrancasse do injusto esquecimento, provando que o seu contacto é inoffensivo e que uma modinha brasileira , magistralmente cantada, vale bem essa romaria de cançonetas francezas, hespanholas e italianas, mais estimadas porque não são nossas, porque é objecto de importação (Cearense, 1908, p.10)

Assumindo o papel de mediador entre a oralidade das ruas e as *belas letras* dos salões, Catullo via nele alguém habilitado para, usando a pena, desestigmatizar o violão e as modinhas brasileiras, levando-as aos salões das elites urbanas. Na esteira disso, o

¹ A Livraria Quaresma tinha como principal projeto vender livros a preços módicos fazendo, assim, aumentar o seu consumo. Barateando os custos de sua produção, o proprietário Pedro da Silva Quaresma foi responsável pelo lançamento de vários autores jovens desconhecidos do público carioca, bem como de histórias de terror e pornografia que fizeram muito sucesso na época. Cf: FAR, Alessandra El. Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

autor mostrava sua parcialidade expressando todo o seu ódio pelo verso mal cantado e pela corrupção da gramática disso proveniente:

(...) Aos que me censuram por ter tirado o sentido das modinhas que tenho corrigido, quizeram perguntar: e que sentido tinham ellas?

É poesia ou verso uma quadra que tem no primeiro verso (linha) cinco syllabas, no segundo sete, no terceiro três e no quarto dez?

E não vistes desrespeitados os mais comesinhos preceitos da grammatica?

E depois: não perdestes excellente occasião de ficar calados? Não seria melhor que, embuçados na vossa ignorância, fosseis acceitando as correções que faço, pois que vos fallecem as habilitações para poderdes critical-as? (Idem, p.14)

As ruas e os salões – ainda que, por vezes, vistos como opostos – eram ambos expressões dos novos espaços que surgiram com a modernização das cidades no Brasil. Com trânsito livre pelos dois espaços, Catullo, no entanto, em pouco tempo escolheria um outro espaço como palco de suas construções imagéticas sobre o Brasil: o sertão. Sertão cuja escolha como tema se tornou febre entre os letrados brasileiros na virada do século XIX para o XX.

Nesse período, ladeada por equipamentos modernos que criavam novos espaços de sociabilidades e armadas das “palpitantes” obras literárias que atracavam nos portos das grandes cidades, a elite letrada brasileira convivia com o dilema cotidiano de ver-se como parte importante do desejo de civilizar-se da elite cidadina, ao passo que enxergava à sua volta a sobrevivência – e, por que não, a ameaça – da existência de coisas ditas “bárbaras”. À pretensa busca de um ideal civilizatório que fosse corporificado pela sede de progresso – palavra de ordem daqueles tempos –, juntou-se, para essa elite letrada, uma vontade de encontrar algo que singularizasse o Brasil diante do mundo. Ambos os movimentos – o de buscar inserir-se e o de singularizar-se – faziam parte da mesma vontade de representar-se. Parte constitutiva desse paradoxo, e aquela onde mais se expressou esse dilema, foi a sede por temas sertanejos que se disseminou nas produções de grande parte do universo letrado das capitais.

No Rio de Janeiro, a capital federal de então, onde desde fins do século XIX se processava, além de rápidas mudanças de natureza sócio-política, uma rápida racionalização espacial que culminaria na gestão de Pereira Passos (1902-1906) - cujo maior símbolo foram as obras de construção da Avenida Central -, essa “voga sertaneja” se expressava como “um lugar comum alambicado, um exercício de cariocas deslumbrados por Paris”. Tal “voga” então “persistiria por duas ou três décadas”, se disseminando por diversas produções de natureza literária, musical, teatral e mesmo historiográfica. (Galvão, 2004, p.12)

Quando Euclides da Cunha publicou o seminal livro *Os sertões*, em dezembro de 1902, a produção em torno do “sertão” já era reivindicada por uma gama de autores e estudiosos que, desde meados do século XIX, escolheram falar das “coisas do interior”. Tal temática tornou-se um terreno fértil para construir uma representação singular do brasileiro e, na esteira disso, um índice de definição do que seria uma literatura nacional.

O novo, que se expressava de maneira veloz nas grandes cidades, concomitantemente demandava uma inserção dos cidadãos naquilo que se convencionou chamar de “modernidade”. Hábitos foram (re)fundados e velhas práticas sofriam aversão entre os apologistas do moderno. O regozijo fúnebre do passado era exortado em textos que cantavam os novos prazeres das ruas, que triunfavam nos espaços urbanizados. As cidades, com suas ruas modernamente retilíneas, impulsionavam uma nova percepção de tempo e espaço. Ao espaço cidadão aderiu-se uma qualificação temporal: à “antiga” cidade veio sobrepor-se a “moderna” cidade.

Nesse contexto, sertões e cidades tornaram-se temas fundamentais para se pensar a nação. Dois espaços apartados por profundas contradições entre si e que, por isso mesmo, provocavam a vertigem de viajantes desavisados, como se expressava nas impressões sintomáticas de Isaías Caminha - personagem criado por Lima Barreto - , quando adentrava na baía de Guanabara às portas da cidade do Rio de Janeiro, vindo do sertão capixaba:

O espetáculo chocou-me. Repentinamente senti-me outro. Os meus sentidos aguçaram-se; a minha inteligência entorpecida durante a viagem, despertou com força, alegre e cantante...Eu via nitidamente as coisas e elas penetraram em mim até o âmago. Convergi todo o meu aparelho de exame para o espetáculo que me surpreendia. Estive por uns instantes espamodicamente arrebatado, para um outro mundo, adivinhado além das coisas sensíveis e materiais. Voluptuosamente, cerrei os olhos; depois, aos poucos, descerrei as pálpebras para olhar embaixo o mar espelhento e misterioso(...).(Barreto, 1997, p.50)

Essa sensação de estar num espaço onde as mutações se corporificavam quase como um encantamento se fazia aparecer, como bem salientava o cronista João do Rio, inclusive nas formas com que os “modernos artistas” davam a luz suas obras:

Os artistas modernos já não se limitam a exprimir os aspectos proteiformes da rua, a analisar traço por traço o perfil físico e moral de cada rua. Vão mais longe, sonham a rua ideal, como sonharam um mundo melhor. (Rio, 2007, p.33)

E na dramática espera por esse “mundo melhor”, onde a rua domesticada pudesse desaguar por todos os espaços e onde as novidades triunfariam diante da relutância do velho, foi que os limites do moderno se figuraram diante do rechaço do sertão. A cidade modernizada descobria o sertão. O sertão era o “outro geográfico”, incontornável diante do arrivismo moderno. Mas um “outro” que, segundo as lições dos românticos, era o guardador das raízes do país e, portanto, o sertão era um “outro” que era, concomitantemente, um “mesmo”. O discurso nacionalista o aproximava das cidades enquanto o discurso cosmopolita da modernidade o repelia.

Essa dualidade na forma de tratar os espaços se manifestou num imenso debate acerca do sentido do sertão nos novos tempos, de forma que falar dele era uma operação que atravessava toda tensão expressa em dualidades qualificadoras tais como bárbaro, porém abandonado; berço da nacionalidade, porém espaço do atraso; doente, porém forte. Dicotomias expressas, sem dúvida, de maneira dramática na obra de Euclides da Cunha, mas que apareceram em inúmeras outras que surgiram na febre de sertão que ela própria secundou e que a ela se seguiu.

Coelho Neto, Arthur Azevedo, Afonso Arinos, Franklin Távora e Antônio Sales – alguns dos primeiros dessa safra de “autores sertanejos” – traziam no bojo do sertão de suas histórias não mais apenas elementos para contar sobre eles, mas para, a partir de sua presença, compará-los às cidades. A comparação sertão-cidade se fez presente nas obras de diversos autores do período, tornando o sertão um critério comparativo importante para pensar as cidades. O sertão deixava de ser simplesmente o “passado”, um guardador das raízes que autorizaria o presente e, passava a ser, ele mesmo, uma presença constante na comparação com as cidades.

Não obstante, nas três primeiras décadas do século XX, o sertão ganhou as ruas e os salões do Rio de Janeiro e apareceu nos mais diferentes espaços da capital federal e nas mais diferentes produções culturais do período.

E foi nas ruas que, no ano de 1914, a canção *Cabocla di Caxangá*, de autoria de Catullo da Paixão Cearense e João Pernambuco, fez um grande sucesso no carnaval carioca. Interpretada pelo grupo Caxangá - formado por nomes futuramente conhecidos como Pixinguinha, Donga e o próprio João Pernambuco - a canção de temática sertaneja foi apresentada com sucesso pelas ruas da capital federal por músicos vestidos como vaqueiros do sertão (Costa, 2009, p.121). Com o triunfo de *Cabocla di Caxangá* nas ruas, Catullo da Paixão também voltaria sua produção para temáticas sertanejas.

Entusiasmado com o sucesso da música *Cabocla di Caxangá*, Catullo apropriou-se do tema sertanejo e começou a compor modinhas sertanejas como *Luar do Sertão*, gravado em disco pela primeira vez por Eduardo das Neves em 1914. Além disso, a boa receptividade que teve *Luar do Sertão* lhe rendeu a oportunidade de apresentar-se no Palácio do Catete, então sede do governo federal, a convite do então presidente Hermes da Fonseca e sua mulher, Nair de Teffé, para uma platéia de políticos e intelectuais.(Maul, 1971, p.69)

Em 1915 foi encenado com bastante sucesso no palco do Teatro São José (hoje Teatro João Caetano), no centro do Rio de Janeiro, a opereta sertaneja escrita por Catullo intitulada de *O Marrueiro*, que revelaria Vicente Celestino como o personagem do sertanejo-cantador e onde o próprio autor cantaria algumas vezes.

Foi nesse contexto que, já laureado nos recitais e presença constante nas rodas boêmias, Catullo da Paixão Cearense passou a flertar com o mundo literário e, apoiado por homens como João do Rio, Capistrano de Abreu e Roquette Pinto, publicou em 1918 seu primeiro livro de poemas, intitulado *Meu Sertão*, pela editora Castilho. Nele o Catullo “civilizador” dos versos das modinhas e das edições Quaresma – e o vigilante raivoso da gramática culta diante do “dizer” cotidiano – deixava temporariamente o violão para dar lugar ao poeta sertanejo, assumidamente de linguajar bárbaro e com um profundo desejo de assim ser:

Quizera ser ignorante
como um cantor sertanejo
era esse o meu desejo
não ter nenhuma instrução
Mas ter o dom do improvisado
para dizer, de momento,
as dores do pensamento
e as maguas do coração
(Cearense, 1918, p.26)

Para Catullo da Paixão Cearense falar de sertão passou a ser falar de Brasil e, a partir dessa equação, reproduzir o linguajar do homem do sertão era reproduzir a fala brasileira, por isso sua escolha por construir em seus poemas personagens sertanejos que contavam histórias num linguajar típico. Em seu afã por coisas brasileiras, Catullo substituíu o violão pela pena, as ruas pelos sertões, e assim passaria a ser reconhecido como poeta sertanejo. Mais do que isso: deixava de ser um zeloso crítico da corrupção da gramática para tentar reproduzir, ele mesmo, o linguajar do sertanejo. Abria mão de ser o tradutor da oralidade das ruas para ser o tradutor do sertão em seus versos. Ademais, a sua poesia aparecia no meio letrado com uma pretenciosa mudança na forma: a escrita *ipsis litteris* de falas sertanejas, assim como a inclusão de um enorme número de termos e coisas do sertão. Essa ousada forma de mostrar o sertão sofreria, posteriormente, severas críticas, tais como as de Monteiro Lobato, que o acusaria de

influenciar a má escrita da língua “brasileira”. Não obstante, quase que imediatamente, Catullo da Paixão seria alçado a poeta sertanejo maior e, na esteira disso, a poeta nacional. Antevendo alguma reprimenda nesse seu procedimento, Catullo assim recomendava em *Meu Sertão*:

Nada achareis neste livro,
Narcisos afrancezados
Vós estaes acostumados
Com essas lyras de alem mar
Este instrumento que eu trago
aqui, por cima do peito,
é tão bárbaro e imperfeito,
que só eu posso escutar

Nesta floresta de versos,
nessa espessa mataria,
não se escuta a melodia
de um CHANTECLER de Rostand
No sertão destes poemas
Não canta um gallo estrangeiro,
mas um gallo brasileiro
Saudando a luz da manhã.
(Idem, p.29)

Foi sob o impacto da publicação do primeiro livro de poesias de Catullo, que no dia 12 de setembro de 1918, no Teatro São Pedro, Rio de Janeiro, uma grande festa foi realizada em homenagem ao agora poeta Catullo da Paixão Cearense. Entre os convidados estavam literatos como João do Rio (Paulo Barreto) e Mário de Alencar, e políticos como Afrânio de Melo Franco e Miguel Calmon. A poesia de Catullo era reverenciada por estes homens por transmitir, ainda que numa linguagem considerada

“rude” e “simples”, as belezas do sertão para o público citadino. Beleza e rudeza se misturavam para definir o novo “poeta sertanejo”. Assim, aquilo que para Catullo era um índice de incivilidade nas modinhas – o linguajar rude das ruas – tornou-se um elemento primordial para seu reconhecimento como poeta nacional. No discurso de apresentação do homenageado, o poeta Humberto de Campos tratava de salientar que Catullo deveria ser encarado como

O ourives que trabalhou no ouro virgem da linguagem popular as jóias rústicas e maravilhosas que por ali andam, é necessariamente um grande e lídimo artista, um fidalgo poeta, que se disfarça em ave cantadeira para melhor espalhar, a mancheias (...) a rutilante pedraria do seu erário. Catullo é realmente, um mixto de singeleza e de opulência (...). A sua poesia simples, doce e ingênua, mas em versos de métrica perfeita, é uma resina do sertão a arder, cheirosa, num thuríbulo de prata ou de ouro. (Ibidem, p 18)

O fato de Catullo escrever seus poemas em um linguajar dito “sertanejo” exigiu a explicação do mesmo Humberto de Campos, que apontou esse modo como um fator que o distinguia positivamente de outros poetas, pois:

Passados esses versos para a linguagem correntia, não teríamos nós, entre os dos nossos melhores lyricos, outros que se lhe avantajassem em meiguice. Catullo não quer, porém, que os seus fructos nasçam no jardim ou brilhem em vasos de porcellana: quer conservá-los no mato, envoltos nas folhas. A seiva para o fructo quem dá é Deus. À árvore compete, apenas, dar fôrma ao pomo. Catullo tem toda inspiração dos grandes e verdadeiros poetas; e como é sertanejo, vasa essa forte seiva nos rústicos moldes que lhe fornece o sertão. (Ibidem, p.19)

Essa aproximação de Catullo com o sertão – e, como ele buscava enfatizar, da natureza – era buscada como algo que o autorizava a ser reconhecido como poeta da terra e, portanto, um “verdadeiro” poeta. Só assim, para Humberto de Campos, Catullo poderia ser compreendido e, definitivamente, conhecido e reconhecido como um “verdadeiro” poeta e não mais somente como um autor de modinhas.

Por seu turno, o poeta e acadêmico Mario de Alencar, prefaciando o segundo livro publicado por Catullo, intitulado *Sertão em Flor*, em 1919, já apresentava Catullo

como um poeta das cidades, porém nascido no interior. Para reafirmar isso, Mário de Alencar indicava a necessidade do auditório das cidades como elemento fundamental para um fazedor de versos virar um “verdadeiro poeta”, pois

Permanecesse Catullo no sertão, teria sido naturalmente poeta, como são poetas as criaturas simples, na sua fala ingênua, de tom concreto, inspiradas na natureza vizinha e familiar; e o teria sido ainda pelo dom pessoal do sentimento e da imaginação vivaz. A sua concepção poética, porém, ficaria restrita em virtude da mesma familiaridade dos costumes e pela habituação do cenário; não iria talvez além das impressões, incisivas embora, mas curtas, que dão a matéria dos versos populares, raro excedentes de uma quadra, jamais dilatados à proporção de um canto. Nem o auditório que estimula o cantor, tem ali capacidade de atenção para o desenvolvimento dos temas, nem mesmo cantor possui condições de cordenação e elaboração de demorados assuntos de poesia.

(...)

O bem ou mal do Catullo foi o seu afastamento do sertão natal. Distante, sob a experiência de outros costumes, deixou de ser ator no cenário nativo, para ser espectador alongado e mais sensível dele. A humanidade embrionária do sertão cresceu aos seus olhos em figuras acabadas; os sentimentos, limitados aos desafios, tomaram a intesidade de estados de alma, estuosos e ardentes; os usos quotidianos tocaram-se do prestígio para a revelação a estranhos: surgiu o cenário em relevo, nas suas partes mais indiferentes aos seus olhos de outrora; tornou-se possível a perspectiva; cresceu a saudade; deu-se o choque vibratório de todas as sensações adormecidas e da saturação dos sentidos virgens resultou a força imaginativa do poeta sertanejo. (Cearense, 1919, p.21)

Essa tentativa de afirmar Catullo como poeta sertanejo atrelava-se a um movimento que visava não só chamar a atenção do leitor para entender a poesia de Catullo, mas, mais que isso, de afirmá-lo como poeta e como autor de uma poesia nacional, ou seja, poesia produzida por alguém que deveria ser entendido a partir desse lugar. Porque para Mário de Alencar um verdadeiro poeta se expressaria somente nas cidades, nesse sentido ele explicava que:

A mesma relação necessária entre o objeto inspirador e a emoção expressiva, há entre o poeta e o auditório. O isolamento – e estar no campo é como estar isolado – é negativo para a criação. O trabalho espiritual procede com a

condição da dualidade da luz e do som, que não existem sem o meio transmissor: não há luz no vácuo, não há som sem a ondulação do ar ou a vibração de um corpo. A voz do passado só ressoa para o ouvido alheio, próximo ou distante, mas possível, que a esperança realiza.

Agora na cidade havia auditório para escutar o poeta sertanejo; e curiosidade para estimulá-lo.

O tema, encurtado em cantigas, dilatou-se em poemas. (Idem, p.21)

Se, por um lado, a poesia de Catullo era entendida como algo “rústico”, por outro ela era expressão do nacional. Se o sertão podia ser identificado com a imagem do “atraso” e próximo à natureza, era essa proximidade que dava ao autor o status de verdadeiro poeta. Se Catullo era o poeta *do* sertão ele não poderia ser poeta *no* sertão, pois só a cidade que autorizaria o epíteto de poeta. E esse movimento que, à primeira vista pode parecer paradoxal, esclarecia a dúbia posição de Catullo no meio letrado de então, qual seja, a de ser um autor de poemas sertanejos, porém poeta cidadão, e a de ser reconhecido como alguém que conhecia o sertão, mas que o representava com os referenciais e códigos reconhecidamente das cidades. Dubiedade que era evocada como parte intrínseca e fundante da sua condição de poeta. Em *Meu Sertão*, seu primeiro livro de poemas sertanejos, o autor expressava grande parte das tensões, das temáticas e das ambigüidades com que o tema era tratado.

Antes de lançar mão da descrição do espaço sertanejo, “*Meu sertão*” começa com um convite a uma viagem lançado pelo autor ao seu público, sabidamente cidadão. Assim foi que o autor iniciou seu primeiro poema – na verdade um prefácio do livro -, intitulado convenientemente “*A Caminho do Sertão*”, com um convite aos poetas para deixarem a “Avenida” e irem rumo aos “mattos sombrios” e uma alerta para as “gentis senhoritas” tomarem cuidado com “a língua bárbara” dos sertões do norte que ele iria apresentar. (Cearense, 1918, p.10). Foi através desse convite – ao modo como Euclides da Cunha havia feito no 1º capítulo de “*Os sertões*” – que Catullo se fazia aparecer como o cicerone de uma viagem a um “outro” que, para o autor, era abandonado pelo país: o sertão.

O sexto poema de “*Meu sertão*”, sob o título de “*O Passador de Gado*”, é aquele em que o autor tece mais claramente críticas ao mundo cidadão, aparecendo de

forma mais clara algumas definições do que seria o “homem da cidade” e o “homem do sertão”. A história se passa em torno do passador de gado e morador dos sertões do norte Chico Mironga que, a convite de seu compadre Dezidério, vai visitar a capital federal. O narrador – que é o próprio Chico –, de volta à sua terra, começa a contar sua visita à “Avenida Cintrá” e, a partir dessa experiência, se inicia uma série de impressões do narrador sobre o espaço citadino, onde pululam adjetivações e comparações entre sertão e cidade. Entre os sustos e passagens cômicas narradas pelo personagem-narrador Chico Mironga, Catullo parece responder à definição, tão comum em seu tempo, do sertão como lugar do “atraso”, quando afirma, através de Chico, o progresso das cidades como sendo meramente “prú fora” mas “prú dentro...Nada!!”, desembocando, no último verso, numa crítica direta à chamada civilização: “vale mais que essa porquêra da tá Civilização – um carro de boi, cantando pulos matos do sertão”. (Idem,p.162)

Ora, se Catullo manifestava em seus poemas uma “dessorada” paixão pelo rural, construindo representações do espaço sertanejo que o dignificavam e o enobreciam em relação às grandes cidades, o mesmo autor, é preciso que se diga, também estava impregnado de referenciais oriundos de sua posição de citadino, que ele se utiliza nos poemas para tecer significados como o do “sertão bárbaro”, citado acima. Assim, a compreensão das representações dadas aos sertões – e, por consequência, às cidades - construídas numa narrativa – sendo o texto de Catullo um exemplo –, é compreensível se, e somente se, entendemo-las como produto de um diálogo travado num ambiente ele mesmo citadino e, por isso mesmo, referenciado por definições oriundas de uma percepção do “novo” que se expressava na cidade, bem como tangenciada pelas discussões do lugar “sertão” num discurso nacional.

Essa posição citadina, o próprio Catullo a compreendia e a expressava, inclusive na forma com que o poeta se auto-representava. Em *O Sonho* – que abre um poema endereçado a Heitor Vila-Lobos – Catullo conta de um sonho que tivera onde se via voltando para o sertão depois de 25 anos e, ao tocar a viola em baixo de um pé de jequitibá olhando para o luar, de súbito escutou a árvore falar-lhe:

Quem te deu o direito de violar o silêncio desta noite misericordiosa?! Que vens aqui fazer nestas soledades, onde, depois de teres sido confidente de nossos melindres, já foste amaldiçoado pelos nossos corações?! Não nos pertences mais. O teu estro está eivado de civilização. Não esperes que amanhã. Se estas fontes, estas lagoas, estes plumitivos e estas árvores te virem, te esmagarão sob o guante escárnio, porque, ainda que sofresses cem anos, não lavarias as máculas do teu crime nefário. Eu, imperador destes vegetais, falo por toda a Natureza. Fita a lua. O seu brial argênteo enturvou-se. Como agradecer-te as estrofes que lhe fizeste, se a oferecetes à maldita civilização? A lua sertaneja não é a lua das cidades. Esse canto religioso era nosso: só deverá ser vibrado nestas catedrais de verdura. Por que foste falar dos trinos de um sabiá, pelas Avenidas infernais, onde só se ouve a algazarra dos categorias e o grito estúpido dos automóveis fumarentos?! (Cearense, 1919, p.36)

Catullo, ao passo em que assumia seu lugar dúbio de um poeta sertanejo produzindo nas cidades, marcava a diferença de sua poesia diante de outras produções que se voltavam para o sertão pela criação de personagens que dialogavam diretamente com alguns homens importantes daqueles tempos. Um desses diálogos, por exemplo, foi travado no poema intitulado *Geca-Tatú*, sabidamente uma referência ao personagem criado pelo escritor Monteiro Lobato para representar o homem do interior. Uma vez que Monteiro Lobato, através do seu Jeca-Tatu, pintou a figura do sertanejo num primeiro momento como um fraco, por seu turno, Catullo tratou de desconstruir essa figura – que, de resto, tornou-se bastante citada por homens como o conselheiro e senador Rui Barbosa - em prol de uma representação menos condenatória do sertanejo. Assim, seu personagem Geca tratava de admoestar o homem da capital, um tal “Conseiêro” e “Senadô”, que andava falando de uma imagem sua como “preguiçoso”, como demonstra a passagem abaixo:

Os home cá da cidade
me agarante que o sinhô
é o prêmero entre os prêmero
é o mais grande brasileiro
é o Dunga dos inscrito!...

Mas porém Macaco veio
não mete a mão cumbuca
vazia ansim, seu douto!

(...)

Preguiçoso?!Mandracêro?!

Não, sinhô, seu Conseiêro!!

É praquê vancê não sabe
o que sêje um boiadêro
criá cum tanto cuidado,
cum tanto amo e alegria,
umas cabeça de gado,
e, despois, a impidimia
carregá tudo, cum os diabo,
im mêno de quatro dia!
(Idem, p. 131-135)

O que chama atenção, na produção de Catullo, é uma vontade apaixonada de “mostrar” o sertão para citadinos, o que demandou um exercício de tradução e convencimento em narrativas que buscavam referendar-se através de uma tentativa de *abarcas os referenciais europeus de civilização com um nacionalismo que elegia o sertão como essência*.

Enfim, as obras sertanejas de autoria de Catullo da Paixão Cearense participam desse (re)encontro com o sertão, tão comum na literatura de inícios do século XX, em que os referenciais definidores deste espaço sofreram mudanças a partir do contato com o novo que surgia nas cidades. Esse movimento, que pode parecer à primeira vista paradoxal, introduzia o “atrasado” sertão nas cidades para defini-las para si, mas também introduzia referenciais citadinos para afirmar os sertões como potencialidade e como devir da nação, reconstruindo-o para um mundo que almejava ser “moderno”. O que nos levaria, pretensiosamente, a arriscar a dizer que a paixão de Catullo pelo “atrasado” sertão é também paixão por uma forma de expressar o sertão... para “modernos”.

FONTES CONSULTADAS

BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Publifolha, 1997 (1ª Ed. 1907).

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu Sertão*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1918.

_____. *Sertão em flor*. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1919.

_____. *Meu Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A. (2ª Ed.). s/d. (1ª Ed. 1928).

_____. *Lyra dos Salões*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1908.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. IN: CUNHA, Euclides. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1966.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 1908.

RIO, João. *A Alma Encantadora das Ruas*. Ed. Crisálida: Belo Horizonte, 2007. (1ª Ed. 1910)

TAUNAY, Visconde de. *Dias de Guerra e de Sertão*. São Paulo: Revista do Brasil, 1920.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. *O Enigma de "Os sertões"*. Rio de Janeiro: Funarte: Rocco, 1998.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CONTIER, Arnaldo Daraya (Org.). *O teatro popular: Rio de Janeiro, cidade polifônica (1930-1945)*. In: Caderno de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, São Paulo, v.3, nº 1, p. 105-117, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Metamorfoses do sertão*. In: Revista de Estudos Avançados, São Paulo, Vol. 18. Nº 52, s/p, Set/Dez. 2004.

FOOT HARDMANN, Francisco. *Antigos Modernistas*. In: Tempo e História. NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: UNESP, 2002.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência brasileira*. (vol. V e vol.VI). São Paulo. Ed. Cultrix, 1977.

MURARI, Luciana. *Tudo mais é paisagem: representações da natureza na cultura brasileira*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP/FFLSC, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Candice Vidal. *A Pátria Geográfica: Sertão e Litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: UFG, 1997.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VELOSO, Mônica Pimenta. *Falas da cidade: conflito e negociações da identidade cultural no Rio de Janeiro*. In: Revista ArtCultura, Uberlândia, v.7, nº11, p. 159-172, jul.-dez. 2005.