

Catullo Cearense ou a trajetória literária de um bardo ordinário

Kleitton de Sousa Moraes

São Paulo, início dos anos 20. O jovem poeta paulista Guilherme de Almeida comentava de um sarau que iria se realizar na capital paulista para uma distinta platéia da Sociedade de Cultura Artística. Entusiasmado, o escritor não poupava elogios à principal atração da noite:

É um poeta sertanejo, que vae dizer versos no sarau de quarta-feira próxima no Trianon. Elle não nos era desconhecido, porque não há quem, acompanhando com um pouquinho de amor a vida artística brasileira, não conheça Catullo Cearense. Qualquer violeiro de esquina canta por ahi versos seus e qualquer de nós sabe de cor essas quadras tão cheias de sentimento e verdades do “Luar do Sertão”. (...)

E a gente applaude irresistivelmente, sem saber porque, aquella história corriqueira de amor; applaude inconscientemente, talvez porque, pela primeira vez, tenha sentido nella, cantante e sincera, a alma brasileira, a nossa alma, bem caipira, escondida no fundo do matto e trazida, assim de repente, á flor da arte e da verdade. (CEARENSE, 1921:286)

Catullo, o poeta em questão, apareceu para o público paulistano na esteira do sucesso das conferências sobre o sertão, introduzidas por Afonso Arinos, ali mesmo, na Sociedade de Cultura Artística, no ano de 1915.¹ A febre por temas sertanejos invadia São Paulo justamente no momento em que no Rio de Janeiro, a capital federal, essa efervescência alcançava o ápice - ainda nos anos 10 - e revelava um aluvião de “autores

¹ A Sociedade de Cultura Artística fora fundada em 1912 e promovia saraus, conferências e apresentações musicais capitaneadas por escritores e artistas dos mais respeitados pela elite letrada paulistana de então. O intuito era a “vulgarização” das artes para o público paulistano, como salientou Antônio Piccarolo na conferência de abertura. Ali frequentavam homens como Mário de Andrade e uma parte considerável daqueles escritores que posteriormente ficariam conhecidos como modernistas, bem como aqueles cujas obras seriam relegadas ao ostracismo, mesmo tendo sido bastante consumidas, como Amadeu Amaral, um dos sócios fundadores da Sociedade e membro da Academia Brasileira de Letras.

sertanejos”, dentre os quais o personagem principal do entusiasmo do futuro poeta modernista Guilherme de Almeida: Catullo Cearense.

Maranhense de São Luís, Catullo da Paixão Cearense chegou ao Rio de Janeiro, a então capital do Brasil, em 1880, depois de uma passagem de 10 anos pela casa de seus avós paternos em Maranguape, sertão do estado do Ceará. Catullo passou a freqüentar as rodas boêmias que se avolumavam na cidade acompanhado por músicos como Quincas Laranjeiras e Satyro Bilhar. Depois da morte de seus pais passou a trabalhar como estivador, mas logo iria ser presença constante nos saraus da elite carioca, ávida por ouvir suas modinhas acompanhadas ao violão. Letrado, Catullo passou a organizar livros com compilações de modinhas. Sua primeira publicação, *O Cantor Fluminense* (1894), saiu pela Livraria Democrática, de J. Lopes de Souza, em que transcrevia letras de modinhas com indicações das “nobres” músicas a acompanhá-las (como valsas, tangos, *scotishs*). O sucesso desse primeiro livro o fez ser contratado pela Livraria Quaresma para ali continuar a organizar livros de modinhas. Lá ganharia fama, impulsionada em muito pelas publicidades do editor Pedro Quaresma, que naqueles idos investia no barateamento de livros e na edição daqueles considerados atrativos para a leitura de um público consumidor crescente (manuais, cancioneros, romances pornográficos, histórias infantis).

Progressivamente publicações como o *Cancioneiro Popular de Modinhas Brasileiras* (de 1899) ou *Chôros ao Violão* (de 1902) tornariam ainda mais conhecida a figura de Catullo para um público letrado. O *Cancioneiro*, aliás, teria, em menos de 10 anos, 25 edições, um fenômeno para as pretensões editoriais da época. Esse êxito era em muito alimentado por um paulatino interesse de vários homens de letras do período por conhecer o “verdadeiro povo” em suas práticas “exóticas”. Homens como Mello Moraes desfraldavam a bandeira da necessidade de se conhecer esse “povo” em suas práticas ordinárias. Essa sede pelo “povo” fez com que as modinhas alcançassem a consagração com uma apresentação de Catulo Cearense, acompanhado ao violão no templo da música erudita carioca, o Instituto de Música, ainda em 1908. A rigor, essas demonstrações públicas das modinhas articulavam-se com uma possível “redescoberta

das coisas brasileiras”- como se tornou comum dizer – a partir da exortação do exotismo que beirou em muitas vezes o risível.²

Esse “redescobrimento”, de resto, era uma tendência fortemente arraigada na Europa, de forma que, no Brasil, paradoxalmente, buscava-se nacionalizar os gostos a partir de um modelo europeu de busca pelas raízes. Portanto, não parecia, muitas vezes, uma demonstração de falta de “civilidade” apresentações de algo considerado “exótico”, pelo contrário, tal prática muitas vezes trazia a sensação de ser “moderno” a partir de um possível “resgate” de algo considerado até ali como “atrasado”. E foi com essas características que temáticas rurais, comuns desde o século XIX, ganhariam novo fôlego com a onda nacionalista que se seguiu especialmente depois do triunfo de Euclides da Cunha com *Os sertões* (de 1902). Se as modinhas ainda sofriam de certa aversão por serem consideradas uma prática urbana e de desordeiros boêmios, as temáticas e práticas rurais advinham de uma tradição brasileira de enaltecimento do rural.

Osório Duque Estrada, Coelho Neto, Arthur Azevedo e Alberto Rangel foram alguns dos escritores consagrados que procuravam tematizar as coisas do interior do Brasil entre a última década do século XIX e a primeira do XX. Sob nomes como sertão, norte, rural, caipira ou interior estes homens buscaram demonstrar as raízes rurais da nação brasileira, construindo-as através de suas respectivas narrativas. Escrevendo a partir do Rio de Janeiro, essas produções iriam se tornar temática comum entre os letrados do período de forma que tratar do “sertão” em textos ganhou indícios definidores do que deveria ser entendido como sendo uma “literatura brasileira”. E os grandes editores começaram a apostar na fórmula.

² Um exemplo característico dessa valorização do exótico através do riso pode-se notar nas atividades capitaneadas por Cornélio Pires, um misto de escritor, compositor, humorista e o que hoje comumente se chama de “agitador cultural”. Cornélio foi o responsável pela valorização das coisas rurais em São Paulo através da promoção de eventos públicos onde mesclava canções com piadas. Nesse afã acabou lançando as primeiras duplas sertanejas que se tem notícia no mercado fonográfico tais como Zico Dias e Ferrinho, Jararaca e Ratinho, Caçula e Mariano, etc. Cf: DANTAS, Macedo. **Cornélio Pires. Criação e Riso**. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. Para uma análise do riso na produção cultural do Brasil de inícios do século XX, Cf: Saliba, Elias Thomé. **Raízes do Riso. A Representação humorística na História brasileira: da belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

Também nas ruas o sertão caía no gosto da população. O carnaval de 1913 consagrou a toada sertaneja *Cabôcla de Caxanga*, apresentada pelo grupo Caxangá – da qual, aliás, fazia parte o músico Pixinguinha – vestidos com roupas típicas de sertanejos. A música era composta por João Pernambuco com letra de Catullo da Paixão Cearense. Naquele mesmo ano Eduardo das Neves, um conhecido cantor negro, gravou a canção para as casas Edison e várias paródias foram sendo feitas em cima da música de Pernambuco.³ O inusitado sucesso da toada pareceu ter como efeito uma guinada na produção de Catullo para temas sertanejos. Essa produção alcançaria o ápice com o lançamento de *Luar do Sertão*.

Em 1913 a Editora Quaresma lançava a segunda edição de *Lyra dos Salões*, de Catullo, em que aparecia a *Cabôcla de Caxangá* e *A Choça do Monte*, outra canção com temática sertaneja. Em 1914 com o sucesso de *Luar do Sertão*, a trajetória de Catullo da Paixão Cearense sofreria uma drástica mudança. De conhecido modinheiro, Catullo galgaria progressivamente o caminho que o levaria a ser considerado um poeta sertanejo.

DO LUAR DO SERTÃO À POETA SERTANEJO

Não, minha amiga, não perca o entusiasmo, o momento é de tradições nacionais. A modinha e o violão penetraram victoriosamente nos salões cariocas. Como o padre Caldas, como Gregório de Mattos, Catullo da Paixão Cearense domina, governa, dirige-nos depois do breve reinado de Duque e Gaby. Não há sátiras, nem lundus, como outr'ora, mas há o Luar do Sertão, que é a modinha da moda (Juro-lhe que não pensei no trocadilho). (Revista da Semana, 1916: s/p)

³ Um exemplo foi a *Cabôcla de Cariry* que o Jornal *O Paiz* reproduziu em suas páginas em fevereiro de 1913. A letra contava sobre a derrubada do governo de Franco Rabelo no estado do Ceará pelos jagunços de Padre Cícero e Floro Bartolomeu que vinham marchando para a capital desde a região do Cariri (sul do estado). Cf: **O Paiz**. 13 de fevereiro de 1913.

Sebastião Sampaio, em 1916, expressava, em sua coluna na *Revista da Semana*, seu entusiasmo por Catullo da Paixão Cearense reportando-se à mudança pelo qual passava o modinheiro, de um letrista de valsas estrangeiras à poeta das coisas nacionais, exatamente no momento em que o poeta Mello Moraes “silenciou na sua campanha” pelas coisas nacionais:

Veja a moda como é caprichosa: acolhe a modinha e o violão, no momento em que Mello Moraes Filho silenciou na sua campanha, na phase em que Catullo, talvez desalentado, afastando-se da música nacional, vinha applicando os seus versos tropicaes de poeta do povo às valsas de Octavio Cremieux e outras, estrangeiras...(...)

Catullo, porém, é patriota. Voltou-se de novo, exclusivamente, para a modinha patrícia.(idem)

Entusiasmado com o sucesso que lhe rendera suas incursões por temáticas sertanejas em modinhas e na esteira de um entusiasmo pelas coisas do povo, Catullo da Paixão Cearense mudaria o foco de sua produção: de modinheiro, de um bardo conhecedor das coisas do povo, ele galgaria o caminho que o levaria a ser reconhecido como poeta do povo. A mudança é sutil, mas fulcral em sua trajetória literária, uma vez que, como organizador de livros de modinhas, a autoridade que tinha sobre os textos publicados sob o seu nome era limitada. Por outro lado, ser autor de livros de modinhas dava, naqueles tempos, certo anonimato sob alegação de que ali se expressava a “alma do povo” e não a criação poética de um indivíduo. Essas limitações, inclusive, eram alimentadas pelo editor dos livros de Catullo, que enxergava nessa inserção de uma autoria nas modinhas um recurso pouco interessante para vender obras sob o título de “alma nacional”.

Para fugir dessa premissa, Catullo usou de seu capital social, ampliado por suas constantes presenças nos salões da elite letrada carioca. Na tarde de 12 de setembro de 1918 no Teatro São Pedro, Rio de Janeiro, se realizou, em sua homenagem, uma festa com o objetivo imediato de angariar fundos para a publicação do primeiro livro de

poemas do agora reconhecido poeta sertanejo Catullo da Paixão Cearense. Com a presença de homens como Paulo Barreto – o João do Rio –, Roquette Pinto e Assis Chateaubriand o evento foi um sucesso.

De imediato Catullo tratou de afastar seu nome das edições populares da Livraria Quaresma e passou a publicar pela séria Livraria Castilho. A Livraria Castilho, localizada na Rua São José, 114, havia sido fundada ainda em fins do século XIX por Antônio Castilho, mas só em 1914 passou a editar livros. Livros de autores estrangeiros expressivos à época e que eram traduzidos para o português, como *Lua Crescente*, de Tagore, e a *Recordações da Casa dos Mortos*, de Dostoievski. A primeira publicação de um autor brasileiro pela Castilho só viria no ano seguinte com *Carmen Tropicale*, com os gastos da publicação sob a batuta do futuramente conhecido autor Antônio Torres. Também em 1915 Castilho se lançava em publicidades de livros com temáticas sertanejas e que faziam sucesso em sua loja, como Alberto Rangel, insistentemente anunciado pelos jornais. Mas foi com Catullo que viria o primeiro grande sucesso de um autor brasileiro publicado pela Castilho.

Em novembro de 1918 os jornais noticiavam o lançamento de *Meu Sertão* em grandes anúncios, onde se definia a obra como a “Novidade literária” e “obra genuinamente nacional do grande poeta Catullo da Paixão Cearense” vendida também em edição de luxo.

A forma como Catullo apresentava-se como autor de poemas em *Meu sertão* obedecia a dois movimentos: em primeiro lugar, pela afirmação de sua poesia como autêntica, como o inverso daquilo que considerava estrangeiro (daí os pedidos que o autor faz aos leitores em *A caminho do sertão* tais como: “Deixa a Grécia! Deixa a Itália!...Deixa a fonte de Castália”(CEARENSE, 1918: 27) ; e o segundo - na esteira do primeiro - pela afirmação de sua posição como poeta da terra, a expressão profunda daquilo que o autor chamava de a “terra em que nasci”. De resto, essa delimitação de seu lugar como “poeta” respondia a uma percepção aguda que o autor tinha do seu espaço no mundo literário. A poesia de Catullo 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. Para atingir seu objetivo, todos os poemas vinham acompanhados de uma seção denominada de “vocabulário” ao fim do texto. Essa ousada forma de mostrar o sertão lhe renderia, posteriormente, severas críticas, tais como as de Monteiro Lobato que, em 1918, escrevia na *Revista do Brasil*:

A publicação das poesias de Catullo Cearense põe de pé uma interessante questão: é possível aceitar, como língua, no qual se vazem versos, o modo de falar do caboclo? Cremos que não, porque tal modo de falar não é sequer um dialeto e sim mera corrupção do dialeto brasileiro.(...) Pensando assim, lamentamos o grande, o maior poeta deste país, o poeta-poeta, o poeta cujas composições feitas em músicas vivem de Norte a Sul cantadas por todas as bocas, despertando em todos os peitos as mais suaves emoções, não tenha escrito seu livro em nossa língua, a língua brasileira, filha da portuguesa.(...) Se Catullo traduzir seus versos em nossa língua, não receamos em afirmá-lo, fará uma obra que marcará época, criará escola, determinará correntes. Está em suas mãos ser apenas um poeta caipira ou ser o maior poeta popular do Brasil. (VASCONCELOS, 1977: 130©)

E essa crítica, feita no mesmo ano em que Lobato publicava seu, não menos controverso, *Urupês* – aliás, mais um produto literário tematizando o sertão – demonstra, de um lado, a presença de distintas – e conflitantes – representações do sertão que circulavam no período e, por outro, como o uso da língua também era uma tópica importante para definir-se “literatura nacional”. Para Lobato, Catullo errara ao escolher expressar-se através de uma língua do sertão, pois “língua do sertão” não podia ser confundida com “língua brasileira”. O linguajar sertanejo era apenas uma “corrupção” do dialeto brasileiro falado talvez, para Lobato, apenas pelos letrados citadinos, ou que, pelo menos, estes letrados deveriam cultivar. Mas Catullo ficaria, por um tempo, avesso a essas críticas.

A história contada por Catullo no primeiro poema de *Meu Sertão*, intitulado “Quinca Micuá (o gaitero do sertão)”, é emblemática e expressava as formas com as quais o sertão seria tratado dentro da proposta elencada pelo poeta. A história de amor impossível entre o herói - o sertanejo Quinca Micuá, um apaixonado por sua gaita - e Cunceição - a filha de um rico fazendeiro que estudara na capital federal desde pequena, e agora retornava ao sertão - é ilustrativa. Enamorada por Quinca Micuá, Cunceição o encontrava às escondidas do pai, até que um dia propõe a Quinca beijá-la, algo que o sertanejo refuta imediatamente por considerar uma atitude desrespeitosa. Descobertos pelo pai da moça, esta última acaba jogando a culpa em Quinca, insinuando que este lhe havia proposto fugir. Quinca acaba tendo sua gaita quebrada pelo fazendeiro, tendo que fugir do sertão indo em direção à cidade, onde conta sua história para o primeiro que encontra. No poema, escrito em 1ª pessoa, o narrador Quinca Micuá traz impressões do sertão definindo-o como “atrasado” em relação às cidades, porém não contaminado pela “Indução”, da qual a personagem de Cunceição é a expressão. Em uma longa passagem, em que confronta a personalidade de Cunceição – moça da cidade - com a de sua antítese Tudinha – uma moça do sertão -, aparecem muitas definições do que seria a cidade e o sertão para o narrador, definições estas, cujas tensões e antinomias são elencadas como forma de traçar as distâncias que separavam duas realidades distintas.

Tudinha era uma muié
inguinorante, sarvage!...
Todo que vancê quizé!!
era burra, mas porém,
aui, sim, meu patrão, aquilo é que era muié!
(...)
A Tudinha não prendeu
A batê língua, ispritada,
cumo essa moça inducada,
que tinha o tempo vadio.

Mas porém a Cunceição
não sabia batê roupa
como a Tudinha, a cabôca,
lavando a bêra do rio!! (Idem: 64-68)

O fato de Catullo escrever seus poemas em um linguajar dito “sertanejo” – criticado, como vimos, por Lobato - exigiu a explicação do poeta Humberto de Campos, no prefácio de *Meu Sertão*, 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 conserval-os 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: 19)

A linguagem “sertaneja” usada por Catullo era indicada como um fator a mais para reivindicar o caráter nacional de sua poesia. Essa aproximação de Catullo com a natureza dava-lhe a autoridade de poeta da terra e, portanto, de um “verdadeiro” poeta.

Por outro lado, o poeta e acadêmico Mario de Alencar, prefaciando o segundo livro publicado por Catullo, intitulado *Sertão em Flor*, em 1919, também pela Livraria Castilho, já apresentava Catullo como um poeta das cidades, porém nascido no interior. Para reafirmar isso, o mesmo Mário de Alencar indicava a necessidade do auditório das cidades como elemento fundamental para um poeta 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 corderação 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: 21)

Essa tentativa de afirmação de 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 o 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:.21)

E esse movimento que, à primeira vista pode parecer paradoxal, esclarece 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. E essa posição, o próprio Catullo a compreendia e a expressava, inclusive, em seus poemas. Um exemplo da percepção que Catullo tinha de seu lugar está na forma como que o poeta se auto-representava. Em *O Sonho* – endereçado a Henrique Perez Machado – 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 amanheça. 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 ofereceste 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: 56)

Perspectiva que era reiteradamente expressa pelo autor em seus livros, demonstrando o quanto Catullo era ciente de sua posição no campo literário de então. Se, por um lado, ele assumia seu lugar dúbio de um poeta sertanejo produzindo nas cidades como forma de marcar a diferença de sua poesia diante de outras produções que se voltavam para o sertão, por outro, o novo poeta tratava de confirmar sua representação do espaço sertanejo pela criação, em seus poemas, 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: 131-135)

Essa construção paulatina de uma representação do sertão conduzia Catullo ao rol daqueles que podiam falar do sertão e, no mesmo movimento, introduzia um conhecido poeta das “coisas do povo” num espaço de produção sobre o sertão já consagrado na literatura do período.

Na literatura da virada do século XIX para o XX, letrados hoje tão reconhecidos - tais como Coelho Neto, Afonso Arinos, Arthur Azevedo, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato - rivalizavam ou compartilhavam representações dos sertões com autores cujos nomes são praticamente hoje ignorados, mas que, no período, foram consagrados por suas produções sertanejas - como Alberto Rangel, Valdomiro Silveira,

Cornélio Pires e Catullo da Paixão Cearense. E esses novos significados dados ao sertão visava ser partilhado pelos leitores, que ia ele, também, construindo um lugar que pudesse alçar seu autor como um “poeta sertanejo”. Trajetória seguida por Catullo no seu afã de ser reconhecido como poeta e não somente um bardo trovador.

Em pouco tempo, Catullo se tornou um poeta reconhecido entre literatos por sua distinta forma de apresentar a poesia sertaneja para cidadãos. Adentrava também num campo de disputas de representações que, no limite, desembocavam num questionamento acerca do que era considerado nacional. Quando a geração paulista de jovens escritores surgiu, ainda em fins dos anos 10, o nome de Catullo da Paixão Cearense foi alçado a objeto de reflexão dentro da renovação empreendida. Dizia assim Paulo Prado no prefácio da “Poesia Pau Brasil”, de Oswald de Andrade:

Desde o aparecimento dos Suspiros poéticos e saudades, de Gonçalves Magalhães, que os nossos poetas e escritores, até os claros dias de hoje, têm bebido inspirações no crânio humano cheio de bourgogne com que se embebedava Child Harold nas orgias de Newstead. O lirismo puro, simples e ingênuo, como um canto de pássaro, só o exprimiam talvez dois poetas quase desprezados – um Casimiro de Abreu, relegado à admiração das melídras provincianas e caixeiros apaixonados; outro, Catullo Cearense, trovador sertanejo que a mania literária já envenenou. Foram esses, melancólicos, desalinados e sinceros, os dois únicos intérpretes do ritmo profundo e íntimo da Raça (...). (PRADO, 1924: 90).

No momento em que “sertão” virou objeto tema de produções exitosas na capital paulista e que novos escritores buscavam espaços que pudessem renovar a literatura e as artes brasileiras, Catullo surgia em São Paulo como uma opção entre o cosmopolitismo exarcebado e uma brasilidade envergonhada. A maneira como a imagem de sua pessoa como sertanejo foi sedimentado no imaginário dos intelectuais paulistas forjou sua identificação com as posteriores reflexões sobre a “cultura

brasileira” que, especialmente pós-1924 virou plano de primeira ordem para os chamados “modernistas”. Mas até àquele momento, Catullo expressava de maneira exitosa, com sua postura – ao vestir-se de sertanejo - e em seus textos, sua vontade de inserção no campo literário de então, sabendo, com uma sensibilidade ímpar, traduzir as práticas que governavam a distinção de sua produção nesse campo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Mário. **A poesia de Catullo**. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. Sertão em Flor. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1919.

CEARENSE, Catullo da Paixão. **Poemas Bravios**. Livraria Castilho: Rio de Janeiro, 1921.

CEARENSE, Catullo da Paixão. **Meu Sertão**. Livraria Castilho, Rio de Janeiro, 1918.

CEARENSE, Catullo da Paixão. **Sertão em Flor**. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1919.

JARDIM, Eduardo. **A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

PRADO, Paulo. **Poesia Pau Brasil**. In: ANDRADE, Oswald. Pau Brasil. São Paulo: Globo, 2003. (1ª. Ed. 1924)

Revista da Semana, 1916.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira na “BelleÉpoque”**. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977.