



Kleiton de Sousa Moraes

**CATULLO DA
PAIXÃO CEARENSE
OU COMO SE CONSTRÓI
UM AUTOR?**



Imprensa
Universitária
UFC



COLEÇÃO
DE ESTUDOS DA
PÓS-GRADUAÇÃO

**Catullo da Paixão Cearense
ou como se constrói um autor?**

**Presidente da República**

Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Educação

Milton Ribeiro

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC****Reitor**

Prof. José Cândido Lustosa Bittencourt de Albuquerque

Vice-Reitor

Prof. José Glauco Lobo Filho

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

Prof. Almir Bittencourt da Silva

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. Jorge Herbert Soares de Lira

**IMPrensa UNIVERSITÁRIA****Diretor**

Joaquim Melo de Albuquerque

CONSELHO EDITORIAL**Presidente**

Joaquim Melo de Albuquerque

Conselheiros*

Prof. Claudio de Albuquerque Marques

Prof. Antônio Gomes de Souza Filho

Prof. Rogério Teixeira Masih

Prof. Augusto Teixeira de Albuquerque

Prof.^a Maria Elias Soares

Francisco Jonatan Soares

Prof. Luiz Gonzaga de França Lopes

Prof. Rodrigo Maggioni

Prof. Armênio Aguiar dos Santos

Prof. Márcio Viana Ramos

Prof. André Bezerra dos Santos

Prof. Fabiano André Narciso Fernandes

Prof.^a Ana Fátima Carvalho Fernandes

Prof.^a Renata Bessa Pontes

Prof. Alexandre Holanda Sampaio

Prof. Alek Sandro Dutra

Prof. José Carlos Lázaro da Silva Filho

Prof. William Paiva Marques Júnior

Prof. Irapuan Peixoto Lima Filho

Prof. Cássio Adriano Braz de Aquino

Prof. José Carlos Siqueira de Souza

Prof. Osmar Gonçalves dos Reis Filho

* membros responsáveis pela seleção das obras de acordo com o Edital n.º 13/2019.

Kleiton de Sousa Moraes

Catullo da Paixão Cearense ou como se constrói um autor?



Fortaleza
2020

Catullo da Paixão Cearense ou como se constrói um autor?

Copyright © 2020 by Kleiton de Sousa Moraes

Todos os direitos reservados

IMPRESSO NO BRASIL / PRINTED IN BRAZIL

Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC)

Av. da Universidade, 2932, fundos – Benfica – Fortaleza – Ceará

Coordenação editorial

Ivanaldo Maciel de Lima

Revisão de texto

Antídio Oliveira

Normalização bibliográfica

Marilzete Melo Nascimento

Programação visual

Sandro Vasconcellos / Thiago Nogueira

Diagramação

Sandro Vasconcellos

Capa

Heron Cruz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Bibliotecária Marilzete Melo Nascimento CRB 3/1135

M827c Moraes, Kleiton de Sousa.
Catullo da Paixão Cearense ou como se constrói um autor? [livro eletrônico] /
Kleiton de Sousa Moraes. - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020.
2.189 kb : il. color. ; PDF (Estudos da Pós-Graduação)

ISBN: 978-65-88492-14-7

1. Música popular – História e crítica. 2. Compositores – Brasil. 3. Catullo da
Paixão Cearense. I. Título.

CDD 927.81

Para Manoel Luiz Salgado Guimarães,
pelo exemplo de ética na prática historiadora.
Para Luiz Inácio Lula da Silva, pela dignidade.
Para o meu João (o que foi e o que virá).

AGRADECIMENTOS

Fruto de uma tese defendida em abril de 2014 junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, este trabalho seria impossível sem a ajuda de algumas pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a sua feitura. Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora Marieta de Moraes Ferreira, que, com um carinho muitas vezes imprevisível nas relações acadêmicas, abraçou esta pesquisa desde os primeiros esboços. A ela, que me deu a liberdade de criar e ousar na escrita, devo muito de minha formação como historiador e ofereço desde já algum sucesso que este trabalho possa vir a obter.

Aos amigos do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com os quais compartilho uma convivência sempre amável e discussões pautadas por boas gargalhadas. Pela constância (e nunca por uma hierarquia de amabilidade): João Henrique Castro, Juliana Torres, Aline Carrijo, Raquel Campos, Edianne Nobre, Iuri Bauler, Aline Monteiro, Heráclio Tavares, Patrícia França e Suellen Mayara. Não os esquecerei depois da última linha deste trabalho.

Às professoras (es) Giselle Venâncio, Eliana de Freitas Dutra, Mônica Pimenta Velloso, Lia Calabre e Francisco Régis Lopes, pela leitura atenta e dicas fundamentais no processo de qualificação e de defesa. À Rita e Sandra, secretárias e amigas do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que concedeu bolsa de doutorado para a efetivação da pesquisa.

À Jacira e Paulo, que tornaram, desde o início, a ponte Fortaleza / Rio de Janeiro passagens agradáveis.

À Aline Medeiros, pelos diálogos amáveis, pela presença constante de uma palavra de segurança e a quem tenho tanto orgulho de chamar de minha amiga.

À minha mãe, Beatriz de Sousa Moraes, que me deu a segurança de enfrentar batalhas nem de longe tão difíceis como a que ela mesma travou para nos dar o conforto de buscar nosso próprio caminho. É por causa de seu suporte e de sua presença em muitos momentos de minha vida que existe este trabalho.

Por fim, à Sâmia, pelo amor que me conforta, pela inteligência que me orienta e pela paz que me envolve.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CATULLO CEARENSE E O LUAR DA CIDADE.....	25
Catullo e a cultura escrita	25
Aos leitores “tudo quanto se quizer”: autor, livro e literatura	55
COMO SE CRIA UMA AUTORIA?.....	69
O cancionero popular de modinhas	69
Um poeta... popular?	85
SER POETA, SER DO SERTÃO	98
A cidade e o sertão	98
A livraria Castilho	112
CATULLO DA PAIXÃO NACIONAL	118
O meu sertão	118
Catullo, São Paulo e os modernos	134
O lugar de quem fala	153
Modernos e velhos	173
CATULLO EM CENA	198
Dos textos aos palcos ou o inverso	198
O teatro no texto	213
Um boêmio no céu	223

POR UMA REPRESENTAÇÃO DE SI	242
Tempo de prestar contas	242
O testamento da árvore	259
O livro derradeiro	277
Representações sociais de um morto distinto	286
CONCLUSÃO	
A trajetória autoral de um poeta ordinário	302
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	309
ANEXO A	
Livros publicados por Catullo da Paixão Cearense com respectivo ano da primeira edição	327
O AUTOR	329

INTRODUÇÃO

*O mais elevado seria compreender
que tudo o que é fático já é teoria.*

J. W. Goethe

Radiolas. Há certo *glamour* nostálgico em apreciar um objeto cujo valor de uso se esvaece diante da incessante — e, por vezes, esquizofrênica — sede por novidades. No entanto, a novidade, para quem volta seu interesse para o passado, é a estranha presença do velho no presente. Muito já se disse que o repertório de canções que se guarda na memória ajuda a elevar esse imenso e obscuro edifício das lembranças. Desde muito pequeno me acostumei a ouvir e cantarolar, no colo de meu “vô” João, vozes antigas que vinham de uma velha radiola mantida no centro da sala. Até onde minhas lembranças desses tempos alcançam, consigo enxergar certas imagens cujo sentido não estaria tão claro para mim se não fossem as canções que as acompanham, como se fosse desenrolado diante de meus olhos um concerto nostálgico.

No longo repertório que minha memória acumulou, de Ataulfo Alves, passando por Stevie Wonder e desembocando num choroso as-sobio cantado por Roberto Carlos, duas canções, durante muito tempo, mobilizaram minhas lembranças infantis. A primeira é um lamento de Luiz Gonzaga sob o nome de *Ave Maria sertaneja*, tocada no rádio de meu avô paterno todos os dias, religiosamente, ao findar da tarde. A outra canção me pareceu sempre mais estranha de definir o aconteci-

mento que me liga a ela. Não sei bem se eu a ouvia quando visitava, na Páscoa, o sertão de meus avós maternos – ou seria apenas uma construção *a posteriori* da minha memória? “Não há / ó, gente / ó, não / luar / como esse / do sertão”.

A minha certeza é que ainda hoje, quando escuto esses versos, eu componho o quadro de minha infância de menino da cidade no interior. O cheiro de mato molhado, as casinhas que se escondiam entre uma vasta plantação que havia na frente da casa de meus avós e a forte presença de meu “vô” João ouvindo a canção diante da janela que dava para a rua, sem nem mesmo esboçar um mero sorriso, dão a essas lembranças uma atmosfera para mim quase religiosa. Os versos eram muito rebuscados para o entendimento de uma criança de seis, sete — ou seriam oito anos de idade? Não sei bem dizer. Mas bem sei que um nome acompanhava a canção em mim: Catullo da Paixão. E eu, na minha inocência de criança de tão pouca idade, achava lindo alguém que tinha paixão no nome e que era compositor de uma canção cujo título era *Luar do sertão*. De lá para cá, muita coisa ouvi e vivi. Conheci as Carolinas de Chico, as Sá Marinas de Simonal, as garotas bonitas de Jorge e, bem, das paixões, ainda permanecia em mim uma: o *Luar do sertão*. Assim como a radiola, que permaneceu em minha casa e cujo ruído de máquina velha hoje me causa essa sensação — coisa, quem sabe, de historiador — que, na falta de palavra que melhor defina, chamam de deslumbramento. E *Luar do sertão*, deslizando ruidosamente na agulha da radiola, transferia-me para um tempo-espaco outro. Assim, quase que sem motivo, um dia, já adulto, decidi: eu precisava ir atrás de saber quem era o tal Catullo da Paixão — o leitor não me pergunte, pelo menos por ora, um “por quê” que faça muito sentido.

Foi aí que descobri que Catullo me levava a outros lugares, mais distantes do que minha infância. As páginas que se seguem são o resultado desse encontro, onde não faltaram descobertas que me abriam um leque de informações sobre esse personagem. Descobri, de início, que Catullo era também poeta. Não só poeta da canção, mas daqueles que escreviam livros e, mais ainda, um raivoso defensor do verso rebuscado — tal qual Bilac e o parnaso. Fui, aos poucos, perdendo, é verdade, a paixão pelo Catullo de minhas lembranças a fim de encontrar, mais so-

briamente, um personagem mais humano: o Catullo funcionário público, o Catullo dos salões da elite carioca, o Catullo que se vangloriava de seu letramento. Assim, nesse espaço tenso, onde paixão e sobriedade se misturavam e onde minha curiosidade de historiador se aguçava mais do que o de apreciador de sua canção, encontrei-o, meio sem querer, por inteiro: Catullo da Paixão Cearense.

Catullo da Paixão Cearense foi um profundo conhecedor das ruas do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, e esse conhecimento fez com que a elite letrada carioca, ávida, naqueles tempos, por conhecer as ditas “coisas populares”, autorizasse sua entrada nos luxuosos salões frequentados por homens ilustres como Arthur Azevedo, João do Rio e Rocha Pombo. Em pouco tempo, Catullo tornou-se bastante conhecido na sociedade carioca, ainda mais após publicar, pela popular livraria Quaresma, coleções de livros contendo modinhas compiladas nas ruas cariocas e algumas mais de sua lavra.

Concomitantemente ao que se tornou conhecido como “poeta popular”, Catullo via no desempenho desse papel um entrave para ser reconhecido como autor de livros ou propriamente um verdadeiro literato, uma vez que modinhas eram consideradas por demais “populares” para que seu autor chegasse a ser reconhecido como um grande poeta. Foi na construção de estratégias textuais, visando a regravar uma recepção de sua obra que lhe garantisse um *status* mais condizente com o de “poeta”, que Catullo construiu sua trajetória literária.

Ali, a uma distância que eu pudesse vislumbrar de maneira mais “prudente” a trajetória de meu personagem, foi sendo construída uma investigação que resultaria na tentativa de reconstruir tal trajetória. E a de Catullo foi se constituindo em torno dos livros. Em seus livros, é possível vislumbrar um poeta se formando e sendo formado no campo literário brasileiro da primeira metade do século XX.

De partida, a constatação de uma ausência da produção de Catullo da Paixão Cearense nos compêndios de literatura brasileira fez com que este trabalho buscasse escapar de abordagens consagradas na história literária e lançasse mão, sempre que possível, de uma fuga do paradigma nacional — aquele que tenta ver nas obras tão simplesmente expressões de uma tentativa de criação teleológica da nação. Isso fez

com que, desde o princípio do trabalho, a investigação de uma “identidade nacional” nos livros só adentrasse quando fosse necessário analisar os seus usos — e nunca como temática a ser investigada *a priori*. Se houve alguma advertência admitida de início foi a de que esta investigação da trajetória literária de Catullo se guiasse pelos seus textos em seu processo de produção e consumo. A temática “nacional” (por vezes, incontornável) não guiou a narrativa que se irá ler — o que, penso, trouxe (e traz) à tona outra série de questionamentos novos no que tange à produção de textos no Brasil.

A possibilidade de se investigar a trajetória de um indivíduo no tempo obriga o investigador a uma série de recomendações de ordem teórica. Atentar para a necessidade imperativa de recolocar o investigado dentro das várias temporalidades distintas que o formam e que o fazem agir é, hoje, tarefa primordial para se tentar tal empresa — quando quase ninguém acredita mais numa coerência inerente ao sujeito em suas várias contingências. A emergência de se pensar o sujeito em seus múltiplos momentos e, mais do que isso, captar em cada momento distinto sua ação interessada de acordo com um espaço de ação dado, funda-se numa ideia de tempo não linear. Nesse sentido, biografias são, sem dúvida, um exercício sempre perigoso para se aventar uma escrita pautada na negação da “trajetória exemplar”. O caminho escolhido por esse trabalho tentou, por mais das vezes, fugir dessas artimanhas biográficas e se inserir, enfrentando o “nome próprio”, num espaço de diálogo onde o que ganha contorno mais específico é a possibilidade de investigar as estratégias de construção de uma representação autoral.

O século XX, farto em produção biográfica, trouxe, com o “desencantamento” progressivo do homem produzido pelas reflexões das ciências humanas, uma crítica à narrativa linear — que heroificava ou “genializava” o biografado, dando-lhe um caráter de exemplaridade. Isso resultou numa percepção aguda da fragilidade do homem diante do mundo que o rodeia. Desde inícios do século passado, com a psicanálise de Freud, passando pela febre do estigmatizado “estruturalismo”, nos anos 1950 e 1960, até os vários “pós” que constroem nossa modernidade, o homem foi relativizando progressivamente sua autonomia

diante das “coisas do mundo”, fazendo com que alguns chegassem à absurda tese da “morte do sujeito”.

Se tal constatação rendeu resultados profícuos na reflexão das Ciências Humanas, contingenciando o homem diante do mundo, por outro lado a radicalização dessa crítica, em alguns casos, perdeu de vista o objeto central de toda reflexão, ou seja, o próprio homem. Tais aportes se disseminaram por diversas áreas da chamada Humanidades: a Sociologia, a História, a Psicologia, a Antropologia e as Letras. A crítica literária se deixou consumir por semelhante guinada de forma tal que foi nela onde o espasmo se mostrou mais fatal.

Acostumados a conviver com investigações de obras onde predominava o papel do sujeito-escritor como fundamental e único na crítica, historiadores da literatura e críticos literários sofreram um duro golpe desferido especialmente a partir de algumas proposições vindas da semiótica e da linguística, alguns se vangloriavam de haver encontrado na estruturação da língua em determinado texto o diagnóstico final de uma obra. Tudo transcorria, em meados da década de 1960, como se o “fim da história” no tratamento de textos finalmente houvesse chegado.

Porém, foi exatamente pelo inconformismo, tanto diante da autonomia absoluta do texto quanto da velha crítica que dava primazia ao nome como explicação única da obra, que surgiu de vários lugares a crítica da então nova crítica. A estética da recepção, de Jauss, Iser e Gumbrecht na Alemanha, propunha, ainda na década de 1960, um esforço para a compreensão do campo literário como espaço do qual faziam parte também os leitores, cuja interpretação dos textos, não raras vezes, fugia dos limites pensados pelo autor na escrita. No mundo anglo-saxão, o novo historicismo recolocava a necessidade de se (re) pensar a historicidade dos textos. Na França, onde o estruturalismo reinou de maneira mais imperativa nas Ciências Humanas, nomes como Pierre Bourdieu e Michel Foucault reintroduziam o sujeito de escolhas no âmago dos meios universitários, propondo um tenso casamento entre estrutura e sujeito, de tal forma que a compreensão das ações humanas pudesse ser pensada levando em consideração o exercício constante da negociação entre um e outro. No campo historiográfico, isso resultou

num novo diálogo estabelecido com a Sociologia e a Crítica Literária e uma reintrodução das reflexões acerca do estatuto da produção de uma escrita historiográfica, cujo ápice foram as polêmicas que envolveram o historiador estadunidense Hayden White.

Essas premissas geraram uma visão mais aguda e crítica do termo “cultura”, colocando a historicidade de seu uso como matéria de ponta a fim de compreender melhor os atos humanos no tempo. Daí o ato da leitura ter ganhado um *status* diferente, desembocando nas reflexões produzidas pela, assim chamada, Nova História Cultural, um título impreciso que abrigava nomes como Carlo Ginzburg e Raymond Williams, que, embora tão díspares, tinham em comum o fato de colocarem a “cultura” (ou a historicidade dela) no centro de suas reflexões. Dentre esses autores identificados com a Nova História Cultural, o historiador Roger Chartier foi aquele para quem a sistematização de um projeto historiográfico sob esse nome ganhou contornos mais nítidos – e mais problemáticos pela miscelânea de autores que se propõe evocar.

Retomando Norbert Elias, dialogando com a fenomenologia do sujeito de Paul Ricouer, a sociologia de Bourdieu e as ideias de Michel Foucault; introduzindo a crítica textual como crítica, também, das formas de leitura e fiel às reflexões instigantes de Michel de Certeau, Chartier insistiu no estatuto contingente da leitura, num consequente ataque às críticas semioticistas, que apagavam o espaço de produção e apropriação do texto de seus interesses.

Seguramente, isso não só reintroduziu a leitura como momento importante na produção de sentidos do texto — em diálogo aberto com a estética da recepção — como lançou luz sobre os elementos que tornavam uma leitura possível. Daí um acentuado interesse sobre a morfologia dos textos, com o nome do bibliógrafo neozelandês Don Mckenzie, interessado na historicidade das formas dos textos, tornando-se comum nos trabalhos de Chartier. Mas, se tal aventura sobre a produção de sentidos de um texto colocava na pauta do dia atentar para as estratégias de leitores, editores e tipógrafos, a reflexão sobre o papel do “autor”, na nova crítica textual que se queria, ainda se ressentia de uma tendência fundante da literatura ocidental, qual seja, a da distinção do autor de

livros na sociedade. Ou, para dizer mais claramente, a constante “genialização” do indivíduo que escreve livros.

O “nome próprio” ainda era uma barreira difícil de contornar quando se pensavam as relações entre autoria e texto. Nesse ponto específico, Norbert Elias, com seu *Mozart*, e Pierre Bourdieu, com *As regras da arte*, já haviam dado suas contribuições na derrubada difícil e edificante do “nome próprio”. No campo historiográfico, isso se daria mais tarde.

No Brasil, a biografia exemplar ainda absorve grande parte da produção de reflexões que pautam uma trajetória autoral. O “nome próprio” muitas vezes ganha as prateleiras com *best sellers* biográficos de emulação, onde a genialidade e a trajetória incomum ganham mais espaço do que a reflexão crítica. A consolidação de uma vida distinta se sobrepõe à “humanidade” do indivíduo. Na produção historiográfica, o temor por encarar o “nome” segue uma receita – já consolidada, pelo menos, na historiografia — que teme pela escrita que possa evocar as fórmulas das velhas biografias.

Ademais, no campo da literatura – espaço de consagração do sujeito em diversos locais do ocidente –, a produção de um cânone teimava, havia pouco tempo, em apagar a pesquisa que introduzisse o papel do editor e leitor no âmago da produção do texto do autor consagrado. Daí, da análise crítica da historicidade dos textos, os novos pesquisadores que tentavam fugir do cânone buscaram antes proceder à análise crítica da historicidade do cânone. Alcir Pécora e João Adolfo Hansen são, sem sombra de dúvida, os arautos desse tipo de crítica no Brasil. A partir de seus trabalhos, puderam surgir novos problemas para se trabalhar com textos no Brasil, e, na esteira disso, reapareceram nomes de escritores – muitos deles pouco reconhecidos por uma “História da Literatura” – que ganharam as páginas de trabalhos universitários, como Luiz Murat e Benjamin Constallat, e novas abordagens de leitura de autores e obras consagradas ganharam contorno.¹

¹ Para citar apenas um livro da vasta bibliografia de João Adolfo Hansen e Alcir Pécora, penso ser de fundamental importância para se pensar a introdução de novas abordagens no tratamento de textos literários os seguintes: HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o en-*

No entanto, para a compreensão de uma trajetória – seja ela literária ou não – é imprescindível chamar a atenção a algumas outras advertências. A primeira é não perder de vista o caráter múltiplo de uma vida, destacando, dentro de uma rede de relações que o indivíduo mantém com seus pares, os vários estados em que ela se desenrola, atentando para seu caráter não linear:

O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória [...] sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado — pelo menos em certo número de estados pertinentes — ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis.²

O trabalho que o leitor tem em mãos, procurou, nesse intuito, analisar a obra de Catullo da Paixão Cearense a partir de dois vieses fundamentais, quais sejam, a construção de uma autoridade sobre os textos publicados sob seu nome e o constante e tenso processo de constituição e afirmação do caráter distinto de sua obra. O primeiro ponto é tanto mais importante uma vez que as publicações iniciais de Catullo destacam-se por uma tentativa de apropriação do conteúdo do texto – coletado nas ruas do Rio de Janeiro de então — sob seu nome próprio. O leitor verá que a singularidade aqui reside no fato de existir uma identificação dos textos publicados por Catullo com o que se denominava uma forma “popular” – com este termo designando, à época, muitas vezes, uma ausência de autor, aproximando-se daquilo que era entendido como parte de um possível “folclore”. Daí duas primeiras questões se colocaram: como Catullo se tornou o autor de textos identificados, *a priori*, como sem autor? E como se apropriou de outras tantas cuja autoria era relativamente reconhecida? A apropriação de um conteúdo a partir de uma forma, como veremos, é um aspecto importante

genho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Unicamp, 2004 e PÉCORÁ, Alcír. *A máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

² BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 190.

desse primeiro questionamento, pois é sob uma forma dada a ler que se produz uma autoria.

Há de se salientar que a apropriação de textos anônimos por um indivíduo projeta para seus leitores uma sensação de se estar lendo um “autor”. Na busca por regerar a recepção dos textos publicados sob seu nome, o autor Catullo se valia de sua aguda compreensão das formalidades que governavam a construção de uma “autoria” na literatura produzida na virada do século XIX e XX no Brasil. Ademais, nosso personagem era tanto um ávido frequentador das rodas boêmias do Rio de Janeiro, quanto dos espaços de consagração de letrados no período. Participando desses espaços de sociabilidades, parecia procurar as ferramentas que auxiliariam a construção da autoria em seus textos. Era em busca de uma leitura regrada, que Catullo se colocava entre a oralidade coletada nas ruas e o mundo letrado do período, dramatizando em textos seu entrecaminho como forma de buscar um reconhecimento de sua autoridade.

Atento a essa necessidade de buscar, também, nessas redes de sociabilidade, elementos para a compreensão dos textos de Catullo, compreendemos, como Michel Foucault e Pierre Bourdieu, que é preciso cotejar os vários discursos que constroem dentro de determinado campo as relações que tornam possível a existência de um texto, ou seja,

Talvez seja o momento de estudar os discursos não mais apenas em seu valor expressivo ou suas transformações formais, mas nas modalidades de sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam de acordo com cada cultura e se modificam no interior de cada uma; a maneira como eles se articulam nas relações sociais se decifra de modo, parece-me, mais direto no jogo da função autor e em suas modificações do que nos temas ou nos conceitos que eles operam.³

Essa abordagem abre espaço para que enfatizemos a necessidade de atentar para uma sociologia dos textos que ultrapasse uma história

³ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. v. III, p. 286.

social dos textos e atente para a maneira pelas quais também as suas formas materiais de difusão afetam os sentidos dados a eles pelos leitores. Aí se impõe uma advertência que diz respeito à dimensão morfológica do texto: a da imprescindibilidade de investigar o seu sentido em suas diversas formas de circulação. De pensar o suporte que o carrega como parte incontornável na construção do seu sentido. Tal abordagem vai ao encontro das reflexões do bibliógrafo neozelandês Don Mckenzie, quando salienta que

Un libro nunca es simplemente un *objeto* extraordinário. Como todas las otras tecnologías, siempre es producto de la actuación humana en contextos complejos y altamente volátiles que una investigación cabal tiene que intentar recuperar si desea entender mejor la creación y la comunicación de significados como característica definitoria de las sociedades humanas.⁴

Ora, é no espaço de produção de livros – o qual adentram autores, editores, impressores, tipógrafos e leitores – que se constroem os múltiplos sentidos que, por fim, vão gerar os textos. É nesse espaço de produção cultural, historicamente constituído e em constante movimento, que se deve buscar a compreensão das representações construídas por aqueles que se apropriam dos textos, seja por meio de uma leitura, seja para reger a leitura, como comumente o tentam autores e editores.

Assim, Chartier relativiza os sentidos de uma obra, distribuindo também para outras instâncias o sentido de determinado texto:

O autor, tal como ele faz a sua reaparição na história e na teoria literária, é, ao mesmo tempo, dependente e reprimido. Dependente: ele não é o mestre do sentido, e suas intenções expressas na produção do texto não se impõem necessariamente nem para aqueles que fazem desse texto um livro (livreiro-editores ou operários da impressão), nem para aqueles que dele se apropriam para a leitura. Reprimido: ele se submete às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção

⁴ MCKENZIE, Donald Francia. *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Ediciones Akal, 2005. p. 22.

literária, ou que, mais comumente, delimitam as categorias e as experiências que são as próprias matrizes da escrita.⁵

Aliás, contra toda pretensão reificadora do autor, levada ao extremo pela afirmação da figura romântica do gênio, Chartier, seguindo o rastro de Michel de Certeau, contrapõe os vários feixes que podem determinar uma apropriação em uma cultura escrita e as várias estratégias mobilizadas pela figura do autor na tentativa de reger a apropriação dos textos sob seu nome.

A formação de um nome distinto no campo literário, a partir da construção de representações do sujeito que escreve, a incorporação nos textos de elementos que pudessem reger uma leitura interessada e as lutas de representação para a manutenção de um *status* condizente com o de poeta – inclusive com a ressignificação daquilo entendido como “poeta” – são alguns dos temas que o leitor poderá vislumbrar nas páginas que seguirão. Se exitosas, fundamentalmente, elas mostrarão na trajetória de Catullo um questionamento constante de *como se constroem um autor, um poeta e um literato*. A aparente obviedade da resposta a essa pergunta esbarra nas várias compreensões que, historicamente, têm-se da figura do autor, do poeta e da literatura. Não se deve, portanto, defini-las sem levar em consideração as práticas que denunciam um processo de construção de tais termos.

A partir dessas reflexões, o capítulo intitulado “Catullo Cearense: o luar da cidade”, discute a cultura letrada do Rio de Janeiro de então que tornou possível o aparecimento de Catullo da Paixão Cearense como autor de livros. Aí o foco se estenderá sobre as representações de modinhas na sociedade carioca da época e de como elas foram, aos poucos, ganhando um novo *status* aos olhares dos letrados. Pretende-se compreender como se constituíam as representações de um “homem letrado” nesse início de século e como essas representações são fundamentais para se perceber as definições daquilo que seriam termos relevantes à época para a configuração dos sujeitos participantes do campo literário, tais como “popular”, “autor” e “poeta”.

⁵ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: UnB, 1996. p. 36.

No capítulo seguinte, “Como se cria uma autoria?”, apresento a análise das primeiras publicações de Catullo, investigando, de maneira mais pormenorizada, as estratégias de escrita mobilizadas pelo autor para ser reconhecido como um poeta letrado, de fato. Nele priorizo o *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*, publicação que teve incríveis 25 edições em menos de dez anos. A luta para que sua produção modinheira fosse também passível de ser encarada como “poema” e as asserções de estratégias editoriais na construção exitosa das suas publicações são elementos que ganham uma análise pormenorizada nessa parte do trabalho.

Em “Ser poeta, ser do sertão”, discuto o lugar central dos temas sertanejos na sociedade carioca de então, que viu surgir uma febre por temáticas que focavam o interior do Brasil com objetivos vários, entre eles, aquele que buscava nas representações sertanejas na literatura a afirmação de uma “suposta” alma nacional. Aí vai ser possível ver como diversos autores mobilizaram estrategicamente tal temática a fim de serem reconhecidos como “autores nacionais”.

Também foram investigadas as tipologias que marcavam as representações de editoras, como a Castilho, que buscou, inicialmente, por meio de seu proprietário, Antônio Castilho, ser reconhecida como uma editora de literatura “séria”. Ressaltarei aí a necessidade de se buscar, também, nas representações editoriais, material necessário para se compreender o aparecimento de obras literárias.

No capítulo, “Catullo da Paixão Nacional”, demonstro como, progressivamente, Catullo foi se arvorando como um poeta conhecedor do “sertão” e como, nesse movimento, foi construindo uma autoridade, a partir tanto de seu capital social adquirido — que seu editor fazia aparecer em suas publicações pelas dedicatórias e opiniões de conhecidos letrados — quanto das próprias representações que fazia aparecer em seus textos. Discuto, ainda, a relação de Catullo com os modernistas e as discussões que se desenrolavam em torno de temas como “literatura nacional” para, daí, analisar como essa tensão, que debatia no Brasil o que era antigo e moderno, aparecia nos textos que Catullo publicou no período.

No capítulo, “Catullo em cena”, propõe algumas reflexões sobre a relação de Catullo com o teatro de revista e sobre como essa aproximação se expressava em seus livros, onde apareciam diversas menções a uma

leitura performática do texto visando a uma encenação. Essa investigação se pautará, principalmente, a partir da análise do livro de Catullo intitulado *Um boêmio no céu*. Nesse capítulo, pretende-se compreender também como o sucesso do rádio fez com que Catullo retomasse sua representação como poeta da canção, dramatizando essa condição nos textos.

No último capítulo, “Por uma representação de si”, o trabalho se foca, principalmente, na atuação do herdeiro dos direitos autorais de Catullo, quando este ainda vivia: o escritor e organizador de suas últimas obras em vida, Guimarães Martins. A partir disso, estabeleci um diálogo com algumas práticas letradas que se esboçavam já nos anos 1930 e 40, notadamente a discussão que se seguiu com a criação de associações para a luta pelos direitos de escritores e também de compositores da dita “música popular”. É possível vislumbrar nos textos produzidos nessa época uma luta de representações na construção de um “lugar consagrado” para Catullo. Essa luta colocou em lados opostos, em vários momentos, interesses do organizador, do editor e do autor Catullo.

Por diversas vezes no texto, será possível vislumbrar vestígios do diálogo de Catullo com seus leitores. Por sorte, nosso personagem não era um esteta envolto em torre de marfim, mas alguém atento à opinião de seus leitores — não raro por conta de uma forte vaidade. O autor lhes respondia, inclusive, diretamente nas modinhas e poemas, por vezes de maneira sutil, fazendo novas escolhas temáticas ou mudando a própria linguagem expressiva de seus textos. Essa postura foi de grande valia para a compreensão de seus textos como diálogos com os leitores, em sua tentativa de reger uma leitura que quase nunca se submetia ao sentido intentado pelo seu autor primeiro.

Por fim, a partir da trajetória autoral de Catullo da Paixão Cearense, trago à tona algumas reflexões sobre a construção de uma autoria na primeira metade do século XX e como, nesse sentido, a análise singular de uma trajetória específica pode contribuir para se pensar tanto a cultura escrita de uma época e os sentidos que ela dá ao objeto “livro”, quanto a relação articulada entre autor, editor e consumidor de livros nesse início de século.

Pretendo que o possível estranhamento inicial do leitor, ao se deparar com as páginas que virão falando de um autor relativamente

desconhecido e, paradoxalmente, *best-seller* em sua época, seja, afinal, um convite para conhecer uma trajetória quase nunca previsível. Que esse mesmo estranhamento, pela contrariedade que traz, seja, ele mesmo, um indício da necessidade de se conhecer os meandros que condicionam o aparecimento de um autor em determinado campo literário no tempo.

Figura 1 – Catullo da Paixão Cearense, em foto dos anos 1940



Fonte: arquivo do autor.

CATULLO CEARENSE E O LUAR DA CIDADE

Catullo e a cultura escrita

Na tarde do dia 12 de setembro de 1918, um distinto público aglomerava-se nos corredores do Teatro São Pedro, no centro do Rio de Janeiro, para assistir ao espetáculo realizado em homenagem a um poeta. Um poeta “popular”, como diria o Sr. Roquette Pinto, orador oficial naquela tarde. Ali homens como Assis Chateaubriand, Pandiá Calógeras e Paulo Barreto (mais conhecido como João do Rio) disputavam espaços das fileiras do teatro a fim de prestigiar o famoso poeta, que entrou no palco elegantemente trajado, trazendo consigo um violão. A plateia, porém, não se espantava, uma vez que os versos do homenageado eram mais comumente ouvidos sendo acompanhados ao som melódico do instrumento. Por isso mesmo, ninguém ali se assustou quando sua poesia foi recitada pelas vozes da Exm^a. Sr^a. D. Ângela Vargas Barboza Vianna e dos senhores Arruda Vallim, Mario Pinheiro, Frederico Rocha e Alberto Pires com o violão compondo o fundo musical.⁶ O extravagante poeta atendia pelo nome, ainda mais extravagante, de Catullo da Paixão Cearense.

⁶ Para os eventos narrados, cf. CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. 17-22. Sobre a programação daquela noite no Teatro São Pedro, cf. *O Paiz*, 12 set. 1918. p. 5.

A iniciativa daquela homenagem partiu do jovem advogado Assis Chateaubriand, que, para tanto, formou uma “Comissão Central de Homenagem a Catullo” incluindo nomes os mais distintos da sociedade carioca naqueles tempos, entre os quais os membros da Academia Brasileira de Letras (ABL), Mário de Alencar e João do Rio. A festa visava a angariar fundos para a publicação de um futuro livro de Catullo. O êxito do evento viria ainda naquele mesmo ano com o lançamento, pela livraria Castilho, do volume de poesias *Meu sertão*, com prefácios de Afrânio Peixoto (da Academia Brasileira de Letras) e Alberto d’Oliveira (da Academia de Ciências de Lisboa). No livro, o autor lançava mão de representações da fala sertaneja a partir da criação de personagens oriundos do sertão. Apresentado por Afrânio Peixoto como um “grande poeta”, Catullo Cearense apresentava sua poesia nos meios letrados com a ambiciosa tentativa de representação de uma espécie de linguajar sertanejo no texto. Em *Meu sertão*, Catullo se valia de um suposto referente oral (a fala sertaneja) que era reproduzido no seu texto *ipsis litteris*, tais quais os poemas de cordel, já comuns no Rio de Janeiro do período.

A fórmula resultaria num sucesso editorial e ficaria marcada como a primeira obra do intitulado “poeta sertanejo” Catullo da Paixão Cearense. Entretanto, embora o volume de poesias *Meu sertão* revelasse um “poeta sertanejo”, não fora propriamente com esse epíteto que o nome de Catullo Cearense veio à luz nos meios letrados de inícios do século XX, tampouco aquela fora sua primeira publicação com pretensões poéticas. Antes disso, Catullo era conhecido por organizar livros de modinhas que circulavam pelas livrarias do Rio de Janeiro e por reivindicar, para esse tipo de produção, um valor literário nem sempre reconhecido.

Entre 1894 (data da publicação de seu primeiro livro com letras de modinhas) e 1946 (ano de publicação de seu último livro), contabilizam-se 29 obras de gêneros os mais variados, com diversas edições lançadas (algumas chegando a incríveis 50 edições), que deram a Catullo o reconhecimento, ainda em vida, como poeta, músico, teatrólogo e compositor de modinhas.⁷

⁷ Em anexo, estão elencadas todas as publicações sob a organização ou autoria de Catullo durante esse período.

Nascido em São Luís do Maranhão, em data incerta (entre 1863 e 1866), Catullo era filho do ourives Amâncio José da Paixão Cearense, que, por ser natural do Ceará, acabou assumindo a alcunha também no nome.⁸ Quando contava por volta de dez anos de idade, Catullo foi morar com os pais e irmãos na fazenda dos avós paternos em Maranguape, no sertão cearense. Ali Catullo viveu por pouco menos de sete anos, até que, em 1880, mudou-se em definitivo para a capital do ainda Império brasileiro, o Rio de Janeiro. Lá, fixou-se com a família numa casa na Rua São Clemente, nº 37, em Botafogo, onde seu pai instalou sua ourivesaria e relojoaria. De lá veria, participando inclusive, as transformações sociopolíticas pelas quais o Rio passava naquele fim de século.

Segundo alguns de seus biógrafos, Catullo era um autodidata que aprendeu grego, italiano, matemática e francês e que, posteriormente, até iria fazer algumas traduções de poesias transformando-as em letras de modinhas, como as do poeta francês Alphonse de Lamartine. No entanto, ao que parece, seu pai investia na educação distinta do filho, de modo que é possível encontrar, ainda em 1881, nas páginas dos jornais cariocas, o nome de Catullo da Paixão Cearense no chamamento para os exames preparatórios em português e, em 1883, para os de francês, embora não haja registros de sucessos nessas investidas.⁹

Do seu período de juventude, pouco se sabe. Mas, ao que parece, desde muito jovem, Catullo frequentava as noites cariocas, estabelecendo contato com grupos de modinheiros e chorões. Aprendeu a tocar flauta, mas logo lhe ensinaram o violão. Conta-se que o pai era contra a vida boêmia do filho e que, em uma dessas noitadas, ao vê-lo voltar para casa depois de uma farra com os amigos, chegou a quebrar-lhe o

⁸ Essa informação nos é dada por um dos biógrafos de Catullo, o poeta Carlos Maul, que escreve: "No começo desta história saiu José Amâncio da Paixão Cearense, pai de Catullo, como natural do Maranhão, quando ao certo ele era do Ceará. Mudado para o Ceará e aí instalado com sua oficina de ourives, depressa se popularizou, e todos o chamavam de 'o cearense', devido à sua procedência. De tanto ouvir tratarem-no assim, acabou por fazer um registro de seu nome com esse acréscimo. E ao nascerem-lhe os filhos batizou-os a todos com o sobrenome de 'Cearense'". Cf. MAUL, Carlos. *Catullo: sua vida, sua obra, seu romance*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971. p. 14.

⁹ Cf. *Gazeta da Tarde*, 19 nov. 1881. p. 2; *Gazeta de Notícias*, 4 set. 1883. p. 2 e 2 out. 1883. p. 2.

violão na cabeça.¹⁰ Aliás, lembrando sua juventude em um de seus livros, Catullo contava que o violão era, nesse tempo, malquisto pela parte mais “modesta” da sociedade carioca e que, não obstante,

Aos 19 anos, interrompi os estudos para abraçar-me fervorosamente ao violão. Naquelle tempo esse instrumento era repellido dos *lares mais modestos* [Grifo meu]. Quem o tocasse era um desacreditado. Foi nesse tempo que entrei a escrever e a cantar modinhas [...].¹¹

Ainda que a afirmação de que o violão fosse um instrumento malquisto possa ser, em parte, confirmada — aliás, afirmação comumente reafirmada pelos estudiosos desse período —, o que Catullo relata, ao contrário, é que esse olhar de descrédito era encontrado na parte mais “modesta” da sociedade. O que se depreende do testemunho de Catullo é que tal afirmativa deve ser relativizada dependendo das representações sociais do instrumento e das práticas sociais a que se refira. É razoável pensar que a imagem de um violão carregado por alguém de um segmento social mais abastado não causasse o “descrédito” que Catullo observava. Ele mesmo reiterava essas impressões sobre o instrumento quando lembrava o episódio da surra que levou do pai:

Foi a primeira sova que apanhei. Hoje, porém, eu compreendo meu pai. Naquele tempo, o violão era um instrumento maldito. A sova foi tamanha que me escondi durante semanas em Copacabana, em casa de um negro velho de nome Oliveira, soldado reformado da guerra do Paraguai. Naquele tempo, Copacabana era um areal sem fim. E dizer alguém, como eu digo, escondi-me em Copacabana, era o mesmo que falar: ninguém me encontraria. Meu pai queria meter-me na Marinha para curar-me do violão. Ameaçou muitas e muitas vezes [...].¹²

¹⁰ Todos os dados biográficos narrados até aqui foram retirados, além dos jornais da época, de depoimentos dados por Catullo e reproduzido em biografias, tais como MAUL, Carlos. *Catullo: sua vida, sua obra, seu romance*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971; ARAÚJO, Murilo. *Ontem ao luar*. Rio de Janeiro: A Noite, 1951; COSTA, Haroldo. *Catullo da paixão: vida e obra*. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2009.

¹¹ CEARENSE, *Catullo da Paixão*. Notas. In: CEARENSE, *Catullo da Paixão. Matta illuminada*. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1944. p. 235. (1ª edição em 1924).

¹² *Apud* COSTA, *Op. cit.* p. 29.

Copacabana seria lugar onde Catullo iria se aprofundar mais ainda no conhecimento da boêmia carioca. Na Rua Barroso (hoje Siqueira Campos), numa república de estudantes, ele se reunia com boêmios para beber e tocar. Foi ali que aprendeu a tocar violão e, segundo informa o pesquisador Ary Vasconcelos, compôs sua primeira modinha: *Ao luar*.¹³ Pertencendo a uma família “modesta”, Catullo poderia ser compreendido como um desqualificado por portar um violão, mas, embora o violão fosse representado como “instrumento maldito”, essa mesma estigmatização do instrumento não se poderia encontrar quando da sua presença nos grandes salões a acompanhar modinhas. E foram nos salões da elite carioca que, em pouco tempo, Catullo adentrou empunhando o instrumento.

Em fins do século XIX, o jovem Catullo da Paixão Cearense começou a frequentar as noites da cidade e tomou contato com jovens músicos, posteriormente consagrados, como o ainda estudante de música Anacleto de Medeiros, o “lendário” violonista Quincas Laranjeiras, e o futuro cantor Cadete — um dos primeiros a ter sua voz gravada no Brasil, em cilindros das Casas Edison. A partir daí se tornaria um conhecido frequentador das rodas boêmias e serenatas nas ruas do Rio de Janeiro, travando amizade com nomes como Villa Lobos e João Pernambuco. Tais rodas eram, não raramente, frequentadas por membros da elite letrada carioca, fazendo com que nomes da boêmia, vez ou outra, fossem chamados para as festas nos salões de “figurões”.

Com a morte de sua mãe (em 1880) e de seu pai (em 1883), Catullo foi trabalhar na administração do Cais do Porto, primeiramente como contínuo e depois como estivador, alternando seu tempo com trabalhos no cais durante o dia e apresentação de modinhas durante a noite. Nesse mesmo momento, a atração pelo exótico abria os salões das residências de famílias mais ilustres para apresentações de motivos ditos “populares”. A curiosidade por expressões “populares” ia construindo a ideia de um folclore nacional.

¹³ VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977. p. 116.

Já embrenhado nas rodas boêmias da cidade, Catullo tinha entrada livre para frequentar os salões de gente importante, especialmente quando começou a fazer letras para canções já conhecidas pela elite letrada. A fórmula usada por Catullo era criar letras nas composições de valsas, *schottisch*, mazurcas e tangos — repertório comum nos salões. Outras vezes, traduzia versos de poetas estrangeiros conhecidos e adaptava-os para uma canção conhecida. Assim, era comumente representado como um “moço distinto” e letrado. Esse capital social adquirido progressivamente o autorizou a seguir o caminho das letras, pouco a pouco se arvorando como alguém conhecedor das coisas ditas “do povo”.

A sede por estudos das “coisas do povo” no Brasil veio de uma necessidade criada na virada do século XIX para o XX em definir aquilo que nos tornava singulares num mundo que cada vez mais primava por procurar, em seus costumes ditos do “povo”, a “essência” definidora do que seria a “nação”. A “alma do povo”, supostamente contida em “práticas populares”, era o foco principal daqueles que se interessavam por definir o que seria próprio da cultura brasileira.

Há de se chamar atenção que, desde finais do século XIX, a valorização do “folclore brasileiro” se fazia tanto com a proliferação de estudos pretensamente científicos (como os de Sílvio Romero e do Barão de Santa-Anna Nery) como pela produção de narrativas que enfocavam os chamados “costumes do sertão” (como os contos de Coelho Neto). Esse interesse pelas “coisas populares” vinha na esteira de uma necessidade que parte dos letrados de então tinha de definir uma su-posta “alma popular” que definisse a “essência” do “povo brasileiro”:

[...] em meio a uma série de disputas e conflitos, reais e simbólicos, sobre a identidade cultural brasileira, o campo musical e folclórico tornou-se uma importante arena, nas primeiras décadas do século XX. Nessa arena, as disputas foram travadas entre variados atores e giravam em torno dos significados das músicas e canções populares nos sertões, nas ruas, nos teatros, no carnaval, na indústria fonográfica e no próprio imaginário social sobre a nação.¹⁴

¹⁴ ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920. In: CARVALHO, José Murilo de. *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 131.

Muitos desses letrados participavam dos espaços de sociabilidade noturnos que se criavam no Rio de Janeiro de então, tomando contato com músicos e poetas de diversas camadas sociais. Estimado por ser cantor e criador de modinhas, Catullo ganhou o interesse de grande parte do grupo letrado de boêmios por ser conhecedor de um universo que era identificado como sendo “do povo”. Boêmia que era frequentada por nomes ilustres da cidade como Emílio de Menezes, José do Patrocínio e Paula Ney.

Frequentar a noite tornou-se um atrativo para homens de todos os grupos sociais, de forma que o significado que alguém poderia ter ao ser tachado de “boêmio”, à época, deslizava, desde a simples desqualificação de um indivíduo até a mera identificação de um sujeito apreciador da noite. A coexistência no universo boêmio de múltiplos segmentos sociais é um fator importante para compreender a sede pelas ditas “coisas do povo”.

As modinhas, a bebida, as serenatas ao luar eram práticas comuns nas noites do Rio de Janeiro da transição entre o século XIX e o XX. Em uma dessas noites, em inícios de 1885, Catullo foi convidado à casa do senador Silveira Martins, então conselheiro do Império, que, depois de um aplaudido espetáculo em sua residência — com a presença inevitável do violão — e reconhecendo em Catullo um letrado, convidou-o para ser o “explicador” de seus filhos. Lá Catullo permaneceria por pouco tempo, pois se envolveria num pouco explicado caso sexual.¹⁵

Entender alguém como um boêmio poderia bem conduzi-lo a uma representação de “alguém não muito sério”. Essa receita, por vezes, alimentava representações como a que nos conta o poeta Paula Ney, conhecido por sua verve humorística aguçada. Eram comuns piadas tais como a publicada no *Gazeta da Tarde*, onde o personagem do boêmio era assim representado:

¹⁵ Assim conta Haroldo Costa: “Numa madrugada, ao entrar no seu quarto, qual não foi a surpresa ao encontrar, acomodada em sua cama, semidespida, segundo alguns, semivestida, segundo outros, uma bela jovem que, ao vê-lo, começou a gritar por socorro, afirmando ter sido violentada por ele” Cf. COSTA, *Op. cit.* p. 37.

Um bohemio, depois de estragar a fortuna que herdou dos seus paes, resolve casar-se.

Apresentam-no a uma mulher feia, como 300 jacarés.

– Tem dote? Pergunta ele a um amigo.

– 400 contos.

– Bem, já servem como *indemnização*, respondeu.¹⁶

Mas, se Paula Ney, por exemplo, era identificado como um boêmio, sua representação como letrado garantia um *status* diferenciado diante de outros tipos boêmios. Daí apresentar-se como um letrado, apesar de frequentador da boêmia, era uma receita que podia render a um indivíduo outra representação.

Catullo, por exemplo, ainda em inícios do século XX, abriu uma escola na Rua Martins Costa, na estação da Piedade, e lá se tornou conhecido por suas aulas de português e francês. Das 9 horas da manhã às 3 horas da tarde, dava aulas no curso primário; das 8 horas da noite até meia-noite, era a vez das aulas para pessoas do curso secundário, as quais muitas eram amigas do professor. No final das aulas, começava a vida boêmia do bardo. Um de seus alunos dessa época recordaria, mais tarde, em livro do próprio Catullo:

A essa hora, reuniam-se os teus amigos músicos, Anacleto Medeiros, o grande mestre do Corpo de Bombeiros; Luis de Souza – o primeiro pistonista do Brasil; Irineu de Almeida – oficleidista sem rival; Pingussa – o mago dos choros ao violão; Kalut – flauta caladiano; Olímpio, – o saxofonista do sereno; Mário e Galdino – os dois cavaquinhos gemedores; Néco, Chico Borges, Quincas Laranjeiras – os violões chorosos, todos se juntavam e saía de tua casa a serenata, cantando as glórias do teu Talento!¹⁷

A evocação de seu passado como professor de línguas foi uma constante em seus livros posteriores. O bardo dizia que chegou a ter 100 alunos.¹⁸ Essa lembrança fez parte do cardápio de representações le-

¹⁶ *Gazeta da Tarde*, 28 abr. 1896. p. 2.

¹⁷ Depoimento de Otávio de Barros Thompson, que fez parte dos juízos-críticos do livro de Catullo: CEARENSE, Catullo da Paixão. *O testamento da árvore*. Rio de Janeiro: Aurora, 1945. p. 107-108.

¹⁸ Assim se expressara em prefácio para seu livro de modinhas, já nos anos 1940. Cf.

tradas de que Catullo lançava mão e que foram constituindo seu reconhecimento social posterior como um poeta letrado. Isso visava a afastar de um olhar estigmatizado que marcava, à época, alguém identificado como um “cantor de modinhas”. Porém, foi nesse mesmo período que, progressivamente, as modinhas foram ganhando nova representação social, com a sua valorização por ser entendida como parte da produção do “povo”.

A valorização das modinhas, como elemento importante para a definição do “povo” e de sua “cultura”, era, naquele início de século, uma discussão já bastante conhecida no mundo letrado do Brasil. Sob a denominação de “modinhas”, aparecia uma vasta produção musical, comumente ouvida nas ruas do Rio de Janeiro de então. Entre detratores e apologistas, a modinha foi se tornando temática comum nos debates acerca daquilo que deveria ser entendido como algo “brasileiro”. Os versos cantados que a acompanhavam nem sempre eram vistos com bons olhos. Daí muitos negarem a esse tipo de verso o epíteto de “poesia”.

O crítico literário Sílvio Romero, por exemplo, entre 1910 e 1912, publicou o ensaio *Novas contribuições para o estudo do folclore brasileiro* — que, depois, viria a fazer parte do clássico livro *História da literatura brasileira* —, no qual escrevia, ao tentar delimitar aquilo que entendia como sendo uma “poesia popular”, que:

Um erro muito repetido entre os críticos, principalmente portugueses, que se têm ocupado da poesia popular brasileira, é confundirem-na com certo gênero a que entre nós se deu o nome de *modinhas* [...].

Não é raro ler coisas assim: “A *modinha* é a mais rica das formas por que se manifesta a inspiração poética do nosso povo”.

É isto inexato. A modinha nem é a forma mais rica do nosso lirismo popular, nem é a forma mais perfeita de nosso lirismo culto.

A forma mais rica da poesia popular são os romances, as xácaras, as orações, os reisados, as cheganças, os versos gerais. O povo não faz, nunca fez modinhas.

Por outro lado, as mais extraordinárias manifestações do gênero lírico dos grandes poetas brasileiros não consistiram jamais em *modinhas*.¹⁹

Para Sílvio Romero, por exemplo, as modinhas urbanas não faziam parte do que ele entendia como sendo “popular”, pois, além de aquilo que ele chamava de “povo” não fazer modinhas, elas eram de “mau gosto”. Em sua crítica, Romero arrematava contra o representante mais conhecido das modinhas daqueles tempos: “tais produções híbridas nem são a genuína poesia anônima, filha do gênio da raça, nem são obras literárias de valor. Constituem um gênero secundário em que se deliciam os Catullos Cearenses de todos os tempos”.²⁰

O diagnóstico de Sílvio Romero, porém, não era uníssono entre aqueles que se interessavam pelas manifestações ditas do “povo”, e, progressivamente, a modinha foi ganhando o *status* de “manifestação popular” digna de ser compreendida como parte do ser nacional.

Os termos usados por Romero balizavam as discussões à época: a modinha era perscrutada a partir da indagação se ela seria “poesia popular brasileira”, “filha do gênio da raça”, “inspiração poética do povo” e, sobretudo, uma “genuína poesia anônima”. O anonimato garantia, para Sílvio Romero, a certa produção um pré-requisito fatal para defini-la como “popular”. Mas, para o crítico, modinhas seriam coisas tão somente dos “Catullos Cearenses”.

Essa opinião não era unânime entre os letrados. Num domingo de Carnaval, em reportagem publicada nas páginas do jornal *O Paiz*, rediscutia-se a posição da música como “arte popular”. Vale a citação:

¹⁹ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. p. 173. O artigo foi originalmente publicado na revista da Academia Brasileira de Letras (n. 2, 4 e 7). A referência que Sílvio Romero faz aos críticos portugueses se deve ao fato de haver, desde fins do século XIX, um debate apaixonado sobre o caráter nacional da literatura de língua portuguesa que envolvia, inclusive, críticos portugueses, aos quais Sílvio Romero fazia reiteradas censuras. De ambos os lados do Atlântico, a questão do “nacional” colocava em posições opostas estudiosos que tentavam definir em que consistia a literatura nacional de seus respectivos países e se havia complementaridade entre ambas. Para um estudo do mais famoso debate, aquele que envolveu Sílvio Romero e Teófilo Braga, cf. PAREDES, Marçal de Menezes. *A querela dos originais: notas sobre a polêmica entre Sílvio Romero e Teófilo Braga*. Porto Alegre: Estudos Ibero-Americanos/ PUCRS, 2006. p. 103-119. (Edição Especial, n. 2).

²⁰ *Idem*.

Todos os povos têm a sua arte popular. Ella é, por excelência, a música. As manifestações dessa arte são typicas: a música popular é o espelho fiel da índole de cada povo, e nella se encontram o seu característico, o seu gênio, as suas inclinações, as suas ambições, os seus designios, enfim, que nella domine fielmente reproduzido pelo seu folk-lore, verdadeiro patrimônio nacional.²¹

Atestando os progressos da “música popular” produzida no Brasil e negando qualquer tese que pudesse apontar o trovador como um poeta menor, a reportagem do jornal *O Paiz* destacava o fato de o violão e a modinha estarem invadindo os salões nos últimos quinze anos – novidade que indicaria, segundo o periódico, seu caráter “moderno” – e disparava contra os detratores deles:

[...] A nossa música popular progride rapidamente, cada vez mais expressiva, cada vez mais aprimorada, dizendo bem quanto amor se contém nos nossos espíritos meridionaes, aberto a todas as idéas generosas, francos e leaes até aos extremos.

O violão exprime a alma popular brasileira: em suas canções dedicadas, indolentemente vai toda a anciã de carinho e de amor, que a magôa, que a fátiga, que a fere profundamente.

O violão é o lenitivo doce amargo para essa índole, nossa, muito nossa...

O trovador tem, pois uma grande saliência entre os seus patricios. Elle lhes encarna a alma nos accordes dos seus instrumentos, nas modulações de sua voz.

[...]

Entre nós, esses menestréis anônimos e, o que é mais, imperterritamente perseguidos pela policia, são apreciados devidamente.

Os progressos dessa raça de artistas vem augmentando de há quinze annos a esta parte, porque o preconceito, que os repelia como symbolos da chalaça e da desordem vai decaindo. O violão, acompanhado das modinhas, começa a brilhar nos salões, embora com menos furos do que o *cake-walk*... Interessam-nos esses progressos. [...].²²

²¹ *O Paiz*, 25 fev. 1906. p. 8.

²² *Ibidem*.

O interesse pelas modinhas levou os repórteres de *O Paiz* a entrevistar o mais conhecido modinheiro daqueles idos: Catullo da Paixão Cearense. Sendo usufruída a partir de uma relação ambígua pelos letrados, a modinha foi tornando-se objeto de exotismo a ser discutido e compreendido como expressão de uma “alma popular”. Para tanto, a vontade de conhecer tais “costumes populares” muito ajudou nessa empreitada. A grande questão, no entanto, residia naquilo que deveria ser entendido como “popular” e, sobretudo, aquelas práticas que podiam figurar como dignas de assim serem chamadas. Ademais, assumir uma prática como “popular” carregaria sob tal manifestação uma forte carga política, em tempos em que se abria um enorme debate, em grande parte do mundo, sobre as singularidades de uma nação a partir do reconhecimento do caráter do seu povo.

Foi em meio à ambiguidade no tratamento dado à modinha — e, na esteira disso, a ele próprio — que Catullo se inseriu nas discussões acerca do que seria “popular” no período. O estranhamento em considerar Catullo “poeta do povo” (como queria a reportagem de *O Paiz*) era causado pela contrariedade nas declarações do próprio modinheiro, na mesma reportagem, ao dizer que “eu não gosto de estar pelas esquinas. Canto nos salões, calmamente, sem incômodo” ou “eu procuro modernizar a arte da modinha”.²³ É possível que a resposta imprevista de Catullo causasse certo embaraço nos entrevistadores no exato momento em que o modinheiro procurava realçar um distanciamento de seu nome com as ruas, fazendo com que o leitor do jornal não o confundisse como um modinheiro mambembe e, ao mesmo tempo, chamando a atenção do leitor para a modernidade de suas modinhas colocando-se entre aquilo que podia ser efêmero (ou expressão de um simples modismo da época) e aquilo que deveria ser encarado quase como atemporal, por ser parte de uma essência nacional e, por consequência, representante da “alma popular”.

Mas algo representado como moderno, *a priori*, não poderia ser visto como fazendo parte de uma “alma popular” – assim, por exemplo,

²³ *Ibidem*.

reiterava o crítico Sílvio Romero. Para esse autor, o que podia ser identificado como algo “popular” e digno de figurar como parte de uma suposta “alma nacional” era validado pelo grau de antiguidade de sua existência, de forma que algo considerado por demais “moderno” fatalmente não figuraria numa discussão sobre a “arte popular”. Ainda que entendesse as modinhas como parte de uma herança popular, não via com bons olhos modinhas que, tais como as de salão, se “afrancesavam” (“A macaqueação do estrangeiro e especialmente do francismo é também outro mal nosso”).²⁴ Por isso serem comuns em seus estudos palavras como “ressurreição” e “tradições já esquecidas”, quando se referia a “poesia popular”. Assim, sobre o “projeto romântico”, escrevia:

Uma volta á poesia popular e ás tradições já esquecidas é sua pretensão mal definida. [...]. A ressurreição da poesia popular, em um livro erudito, era cousa exequível, mas continual-a, fazel-a viver sua vida romanesca, era impossível; sobretudo no Brazil, onde não existia uma genuína poesia popular olvidada pelo tempo. Não sei se bem pensaram nisto os românticos brasileiros. Sei que lhes faltou a paixão pelo passado que tanto animára os da Europa [sic].²⁵

Mello Morais (estudioso que, diferentemente de Romero, interessava-se também pelas novas modinhas que surgiam) também parecia corroborar o diagnóstico do crítico ao enxergar nessa recente produção “ecos adormecidos” que faziam a alegria “nas festas hoje tão escassas do povo, fazendo recordar alegrias *extintas*”.²⁶ O que os aproximava era uma definição do “popular” por uma referência temporal. Se, para Romero, modinhas não interessavam, pois não eram um gênero do “povo” nem havia no Brasil “poesia popular olvidada”, para Mello Morais, ao contrário, elas eram expressões de algo de outrora e dignas de pesquisa. Se Romero desdenhava como sendo uma “macaqueação”,

²⁴ ROMERO, Sylvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brazil*. Rio de Janeiro: Typ. Laemmert & C., 1888. p. 363.

²⁵ *Idem*. p. 6.

²⁶ MORAES FILHO, Mello. *Cantares brasileiros: cancionero fluminense*. Rio de Janeiro: SEEC-RJ/Departamento de Cultura/INELIVRO, 1981. p. 27. (1ª edição em 1900 pela Livraria Cruz Coutinho).

Mello Moraes regozijava-se por entendê-la como sendo genuinamente nacional e mesmo moderna.

Tais referências temporais definiam atitudes e objetos no Brasil da virada do século e faziam com que as fronteiras que diferenciavam aquilo que era considerado “moderno” e aquilo que era considerado “velho” fossem constantemente motivos de debates acalorados, alterando-se, ora como depreciadores de um objeto discutido, ora como enaltecedores. A elite letrada do país, na medida em que festejava os novos equipamentos modernos da cidade, era atraída para espaços de sociabilidade onde reinava muitas vezes aquilo que, por um entendimento do que seria moderno, poderia ser considerado, em contraste, “velho”, “atrasado” — porém, por vezes, redimido por ser “popular”. De forma que se tornou muito costumeiro e até um fator de expressão intelectual ver membros os mais distintos da elite carioca conhecer e frequentar tais espaços ou, o que também era bastante comum, levar tais expressões “populares” para serem encenadas nos salões dessa mesma elite por meio de uma nova significação que o termo “popular” foi adquirindo, ou seja, aquilo que expressaria a verdadeira expressão da terra, a sua “alma”.

Foi nesse limite que a figura de Catullo foi sendo evocada como alguém que podia ser reconhecidamente considerado um “poeta”, pois que expressava a sua terra em uma forma considerada exótica: as letras de modinhas. Porém, se a procura por temas “populares” (sendo a modinha entendida como um deles) atraía um público distinto e letrado para a produção modinheira de Catullo, isso não o credenciava de pronto a ser considerado um membro dessa mesma elite letrada. Ademais, ser um autor de modinhas no máximo o credenciaria a ser, como se dizia à época, um bardo, um trovador, um “poeta popular”, mas quase nunca o alçaria a ser identificado como um “poeta”, tal como eram assim reconhecidos Coelho Neto ou Olavo Bilac. Esse investimento demandou do autor escolhas, inclusive temáticas, num diálogo constante e tenso com seus pares no período e, sobretudo, uma aproximação com o universo dos livros.

Já em inícios do século XX Catullo era presença constante nos salões da elite carioca cantando suas modinhas e, ao passo que deliciava

os ouvintes, dava àquelas novo estatuto, colocando-as no centro do debate entre aquilo que deveria ser cultivado como moderno e civilizado e aquilo que deveria ser colocado de lado, por não condizer com os ideais civilizatórios que a elite carioca almejava. Na trajetória de Catullo, a tensão que separava “modernidade” e “popular” foi às últimas consequências, aquilo que era entendido como “popular” adentrava em espaços de sociabilidade “modernos” que se multiplicavam nas grandes capitais do Brasil.

Ora, o Rio de Janeiro, a então capital do país na virada de século, passava por uma veloz transformação modernizante, cujo intuito declarado era o de ser o espelho civilizado do Brasil para o mundo. Esse fator, ademais, fazia com que novas maneiras de representar o país fossem construídas e, com elas, a resignificação (ou a pura repressão) de práticas fosse concomitantemente levada a cabo. Os salões da elite letrada, onde se apresentava Catullo com suas modinhas, eram, eles mesmos, a expressão moderna dos novos espaços de sociabilidade que essa elite carioca criara para representar sua nova condição social. Palco privilegiado onde ela não só representava rituais de identificação com seus pares, os salões também eram locais onde se expressavam debates que ganhavam as ruas naqueles tempos de transformação.

Nessa época, a cidade do Rio de Janeiro — que, segundo dados do jornal *Gazeta de Notícias*, contava, em 1908, em torno de 800 mil habitantes²⁷ — vivia um turbilhão de mudanças sociopolíticas cujo objetivo declarado por parte de seus impulsionadores era “modernizar” a cidade. Essa sede pelo novo, no entanto, contrapunha-se à obsessão pelos velhos hábitos que, contraditoriamente, eram objetos de sedução para parte dos estudiosos do período. Se havia um deslumbramento por modernidades que chegavam via Europa, concomitantemente havia uma forte impressão de deslocamento e de “não identidade” que os intelectuais do período foram buscar nas ditas “práticas populares”, dando vazão à constituição dos estudos folclóricos no país. Afonso Arinos e

²⁷ *Gazeta de Notícias*, 1º dez. 1908. p. 1.

Alexandre José de Mello Moraes foram, nesse tempo, dois dos maiores incentivadores desses estudos no Brasil.

Mello Moraes era conhecido por organizar saraus e apresentações de motivos “populares” em sua residência, no que era seguido por Afonso Arinos, que abria sua casa, na praia de Botafogo, para apresentações de “batucadas” com bastante sucesso patrocinadas por músicos como Donga, Pixinguinha e Heitor dos Prazeres. Esses eventos tornaram-se famosos, sendo Catullo Cearense, na condição de modinheiro, um dos frequentadores assíduos. Nesses espaços, a elite se deliciava com apresentações dos tais costumes “exóticos”, ao passo que os artistas que lá apareciam se tornavam conhecidos.²⁸

A tensão entre considerar uma prática como “antiga” ou “moderna” e “nacional” ou “estrangeira” — para citar apenas duas das mais imediatas dicotomias do período — expressava-se em debates calorosos entre os letrados do período que construíam eles mesmos temas centrais a serem debatidos por uma sociedade que se pretendia “civilizada” e “moderna”. Daí um turbilhão de produtos culturais serem produzidos no período visando a representar “o povo brasileiro” e editores de livros no Brasil usarem do termo “popular” como publicidade que poderia dar ao produto certa visibilidade. Daí também muitos autores no período irem ao encontro de representar tais temáticas em livro, visando ao êxito da publicação.

A investigação de toda tensão que perpassa a tentativa de definição de textos como “populares”, à época, é indissociável de uma sociologia dos usos desses mesmos textos por seu(s) autor(es), editor(es) e leitor(es), inclusive das formas como esses textos eram dados a ler, atentando aí para o papel do livro naquela cultura. Isso tanto é mais importante quando se percebe, na virada do século no Brasil, o aumento de indivíduos alfabetizados que criavam seus próprios rituais de identificação. Assim, as práticas com o objeto livro nesse processo são fundamentais para se entender a cultura escrita que nascia. Os homens de

²⁸ Sobre a recorrência não rara de “motivos populares” nos salões da elite carioca em inícios do século XX, Cf. VIANNA, Hermano. *Elite brasileira e música popular. In: O mistério do samba*. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2010. p. 37-54.

letras do período conviviam constantemente com a tarefa de responder a questionamentos sobre o que seria o “povo” ao mesmo tempo em que buscavam, juntamente com seus editores, fazer-se ouvir por intermédio de seus textos valendo-se de todo tipo de estratégia textual e material que alcançasse o público consumidor de livros.

A recente saída do país da condição de escravista e a urbanização das grandes cidades criavam as condições para que um novo segmento urbano ficasse em evidência. Esse segmento buscava formas próprias de identificar-se a partir de outros rituais, procurando diferenciar-se de uma herança cultural escravocrata. Para tanto, esse segmento teve de construir todo um arcabouço de atitudes e espaços para diferenciar-se de sociabilidades advindas dessa herança escravista. A partir de uma busca por distinção e reconhecimento entre seus pares, a elite letrada no Brasil criava novos espaços de sociabilidade onde pudesse dar a ver seus ensejos num quadro de transformações: nos jornais, nos cafés, nas praças, nas revistas, nas instituições intelectuais e nas livrarias. Mas, seguramente, aquilo que diferenciava essa nova camada social média de outros segmentos era uma busca por ser identificada como um grupo letrado.

Nas livrarias, lugar privilegiado para as encenações “civilizadas”, leitores com os mais diversos interesses se encontravam para discussões. Na Garnier e na Laemmert – duas das mais importantes livrarias na virada do século XIX para o XX e localizadas na via mais frequentada da cidade, a Rua do Ouvidor –, era possível encontrar desde o festejado poeta Olavo Bilac e o romancista Machado de Assis, passando por jovens escritores como Graça Aranha até o mais solenemente autor desconhecido.²⁹ Ademais, o livro tornava-se, ele mesmo, um elemento de distinção. Tê-lo, ou saber discuti-lo, era fator preponderante para ser identificado como um “iniciado” nas letras. Na sociedade brasileira de fins do século XIX, onde o letramento, apesar de haver aumentado, era algo ainda raro, ter um livro tornou-se um fator de distinção, no exato momento em que aparecia uma camada média, nos

²⁹ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: MEC, 1956.

grandes centros urbanos, ávida por fazer-se presente nas discussões acerca dos rumos do país:

A meio caminho entre as massas proletarizadas e os detentores dos meios de produção haviam emergido novas camadas desejosas de afirmação e ascensão (sic) social. Sem títulos nobiliárquicos, sobrenomes tradicionais ou bens de família, elas vislumbravam uma possibilidade de reconhecimento e ascensão (sic) social através da formação educacional. Assim, a emergência das camadas médias transparece, no plano educacional, no aprofundamento das discussões acerca dos assuntos ligados à educação. Discutia-se a filosofia, os objetivos, a ação e a abrangência da educação. A posição social, doravante, deveria ser marcada pelo grau de “instrução”, “conhecimento”, “cultura” – valores defendidos pelas camadas médias – e, não somente, pelo nascimento.³⁰

Nesse sentido, saber ler era considerado condição *sine qua non* para investir alguém do termo “instruído”. Daí ser algo comum aparecerem, nessa época, vários planos de alfabetização e outros tantos métodos revolucionários que prometiam ensinar a ler em pouco tempo. Certo livro de nome *Ensino racional de leitura* prometia fazer alguém ler em quatro dias. Nas páginas do jornal *O Paiz*, o anúncio procurava seduzir o comprador afirmando ser a publicação “Um notável livro por Magnus Sondahl” e que a obra fora “aprovada pelos Conselhos de Instrução Pública do Paraná e Sergipe” e continuava:

O autor garante pelo seu systema, que será ao alcance de todos, ensinar a ler em 4 dias. Por mais extraordinário que isto pareça o grande acolhimento que a obra tem tido, os elogios unânimes dos competentes e da imprensa demonstram o valor do livro.³¹

Essa procura por saber ler e adquirir leituras fez surgir, ainda em fins do século XIX, casas que comercializavam livros, ávidas por atingir um público nascente de leitores. Foi nesse fim de século que surgiu, no Rio de Janeiro, o livreiro fluminense Pedro da Silva Quaresma. Ele comprou, em 1879, a Livraria do Povo de Serafim Alves, localizada na

³⁰ DAMAZIO, Sylvia. *Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. p. 121.

³¹ *O Paiz*, 15 jul. 1908. p. 9.

rua São José, nº 65/67, no centro do Rio de Janeiro, e ali instalou sua própria livraria, que acabou, com o tempo, mudando de nome para livraria Quaresma. Além de vender livros, Pedro Quaresma começou a editá-los, priorizando a edição de obras ditas “populares” e voltadas para os mais diversos públicos. Pensava o editor que, para atingir um público letrado nascente, o ideal seriam as publicações de linguagem amena e a preços módicos. Desse modo, o formato em *pocket-book*, que barateava o preço do livro, tornando-o, assim, mais acessível, foi a marca principal das edições Quaresma.³²

Há de se salientar que tais publicações ditas “populares” eram consumidas também por homens de reconhecido capital no mundo letrado. A acreditar no memorialista Luiz Edmundo, pela livraria Quaresma, passava

[...] toda uma legião de cantores, de seresteiros, de sereneiros, a flôr da vagabundagem carioca, essencia, sumo, nata da ralé, roçando, não raro, a sobrecasaca do Conselheiro Ruy [Rui Barbosa], a importancia do sr. José Veríssimo, a sisudez do sr. Candido de Oliveira, a jurisprudencia do sr. dr. Coelho Rodrigues.³³

Se essa busca por um público consumidor de livros “populares” alavancava empreendimentos ambiciosos como a livraria Quaresma, não se deve homogeneizar suas publicações como sendo meras frivolidades. Havia também livros editados pela Quaresma que tinham um caráter científico – ou, pelo menos, pretendiam ter –, como a *Physiologia das paixões*, contendo a análise de “sentimentos moraes de homens e mulheres” sob a luz da ciência, escrito pelo médico francês J. L.

³² Sobre a livraria Quaresma, já existem alguns bons estudos efetuados no campo historiográfico. Cf. EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; OLIVEIRA, Lívio Lima de. *A revolução da brochura: experiências de edições de livros acessíveis no Brasil até a primeira metade do século XX*. Trabalho apresentado ao NPE (Produção Editorial), do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Santos: S/editora, 2006; OLIVEIRA, Lívio Lima de. *Pedro da Silva Quaresma: entre estrangeiros, um brasileiro*. Disponível em: www.escriitoriodolivro.com.br/oficios/quaresma.php. Acesso em: 10 jun. 2020.

³³ EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. p. 735-7.

Alibert³⁴ e o seríssimo *História geral do Brasil*, escrito pelo positivista Annibal Mascarenhas. Quando comparados a esses últimos livros, o “popular” que publicizava Quaresma dizia mais respeito ao preço de venda, que o editor e livreiro tentava manter sempre baixo.

No catálogo da livraria Quaresma, ainda figuravam desde manuais (como o *Manual do namorado*, o *Manual da Bruxa* e o *Manual prático do destilador*), passando por romances de “scenas empolgantes” (como *O calvário de mulher*), até os pioneiros livros voltados para o público infantil (como *Histórias da carochinha* e *Histórias da vovoziinha*).³⁵ No entanto, os primeiros sucessos de vendas da Quaresma foram mesmo os livros contendo compilações de modinhas dos quais o mais famoso foi o *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*, lançado em 1899, alcançando, até 1908, incríveis 25 edições. O organizador dessa publicação exitosa foi justamente Catullo da Paixão Cearense.

Eram esses livros com compilações de modinhas e canções que faziam sucesso no mundo editorial de inícios do século passado. João do Rio observava surpreso o fato de “bardos ocasionais da sátira e da paixão” publicarem e venderem mais que poetas: “[...] Admiram-se que eles imprimam e, o que é mais, esgotem edições, milheiros e milheiros de exemplares? Pois imprimem como qualquer poeta. Apenas eles vendem, e a maioria dos poetas oferece grátis aos amigos”.³⁶

Embora tenha sido como “modernizador” das modinhas que Catullo tenha adentrado o mundo letrado, essa sua assumida postura, se, por um lado, louvada, por outro, era vista com algumas reservas. João do Rio, que o via com admiração, em artigo publicado na revista *Kosmos*, em 1905, entendia-o como um “esteta”, alguém que traduzia para os salões o “espetáculo das ruas”:

³⁴ ALIBERT, Jean-Louis. *Physiologia das paixões*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1911.

³⁵ Sobre essas últimas publicações, há um denso estudo da socióloga Andrea Borges Leão. Cf. LEÃO, Andrea Borges. *Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis*. Fortaleza: Inesp: UFC, 2012.

³⁶ Artigo intitulado “A musa das ruas”, publicado na Revista *Kosmos* de 12 de agosto de 1905. Este artigo foi reproduzido em: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 234-252.

O Sr. Catullo, último trovador velho-gênero, é o esteta da trova popular. Vê-lo recitar *O poeta e a fidalga*, com um copo de chopp na mão, é um desses espetáculos de *brasserie* inesquecível. Catullo emaranhou-se no dogma da moda, corrigiu os versos de tudo quanto era quadra, estudou Bellini, Donizetti, Verdi, adaptou os nossos versos a trechos de óperas e, finalmente, compôs traduções livres de Leconte de Lisle para serem recitadas ao piano!³⁷

A partir das publicações da livraria Quaresma, Catullo da Paixão Cearense passou a ser consumido pela elite letrada brasileira durante quase 60 anos e conviveu com mudanças socioculturais que marcaram profundamente sua obra. Também soube delas tirar subsídios para compor sua trajetória como literato por meio de uma aguda sensibilidade das formalidades que governavam a construção do que se chamava “um autor brasileiro” à sua época.

Ademais, na trajetória inicial de Catullo, salta aos olhos um fato que demanda a atenção mais acurada do historiador de sua produção, qual seja o fato de ter sido aos poucos identificado como “poeta” concomitantemente em que construía estratégias de escrita a fim de ser reconhecido como “o” autor dos livros de modinhas por ele organizados. Dito de outra forma, Catullo teve de construir autoridade sobre os textos por ele organizados para assim ser reconhecido como um “poeta”.

Nesse sentido, reveladora é a representação de si construída por Catullo na mesma entrevista concedida ao jornal *O Paiz* em 1906, aqui já citada. Introduzindo a entrevista, os editores do jornal abordavam questões como “cultura popular”, “arte”, “alma popular” e atestavam os “progressos” advindos do aperfeiçoamento de seus praticantes, principalmente modinheiros. Assim, observando tais aperfeiçoamentos, os repórteres do jornal diziam ficar curiosos por conhecer tais “trovadores”:

Procuramos saber qual era delles o mais apreciado, o mais em evidência! Era Catullo da Paixão Cearense. Onde mora? Fomos para lá: na Estação da Piedade.

³⁷ *Idem.*

Numa das ruas que desembocam a Estação da linha férrea, num toско chalezinho, oculto entre a romaria dos arvoredos, escondido por uma cerca de espinheiros, numa vivenda sadia florescia o poeta popular. Batemos palmas discretas.³⁸

Ali, no início da entrevista, nas ligeiras palavras que abriam aquela conversa, algumas observações acerca da relação entre poesia popular/natureza, trabalho/inspiração e gênio/racionalidade eram postas pelos repórteres, e, ao avançar a entrevista, o próprio Catullo expressava como via seu lugar dentro dessas relações e de como entendia o estatuto “moderno” da modinha que fazia. Nesse movimento, a partir de uma identificação do seu objeto, a modinha, como expressão “moderna”, Catullo ia deslocando a imagem estigmatizada do gênero como sendo “coisas de vagabundo” e aproximava suas modinhas de certos “ecos de uma alma nacional”, ao passo que construía sua originalidade como autor do gênero, sua especificidade como um boêmio letrado e, principalmente, sua distância em relação aos trovadores das ruas.

O “trovador” Catullo, que florescia por entre as árvores da sua casa, assim como sua poesia — imagem que o jornal tratava de construir, dando a ele um ar de “inspirado pela natureza” —, tratava de dizer que

Quando escrevo meus versos, sinto que minha alma se eleva, que uma nova vida me estua pelo corpo, que me esqueço dos contingentes terrenos, para pairar muito mais alto, na vida espiritual, muito mais pura, muito mais intensa. Vivo mais, meu amigo, muito mais quando o estro me tonifica a alma vacillante e amargurada. Os meus versos são a minha alma.³⁹

Sendo um trabalho oriundo diretamente de sua “alma”, Catullo afirmava, como consequência, que a obra estava longe de ser laboriosa e acadêmica, pois

Elles, os meus pobres versos, não são a obra de um artista na expressão acadêmica da palavra. Não os rebusco no trabalho laborioso e tenaz do parnasianismo. Não os talho na matéria-prima da forma. [...]

³⁸ O *Paiz*, 25 fev. 1906. p. 8.

³⁹ O *Paiz*, 25 fev. 1906.

E apesar disso elles são preciosos, saem-me da penna, sem o menor esforço, rithmados pela música que escolhi para elles.⁴⁰

Catullo Cearense prosseguia indicando que sua poesia não se efetuaria senão acompanhada com a respectiva música indicada. Uma vez que aquilo que escrevia só poderia se completar acompanhado pela música por ele escolhida, era por meio da oralidade que seus escritos finalmente se configurariam num fato poético. Observava sobre isso:

Disjuntai-vos, e aquelles versos que eu cantava há pouco, que tanto aplaudistes, são apenas um corpo sem vida, uma flor [sic] sem perfume, porque lhe exauristes o sangue, porque lhe tirastes o doce aroma, porque os fizestes... emmunhecer.
E é uma verdade...⁴¹

Catullo buscava afirmar-se a partir de uma relação de proximidade de sua arte com sua “alma”. Essa relação, ainda que o afastasse, segundo ele, do academicismo de uma poesia consagrada naqueles tempos (a dos ditos parnasianos), credenciava-o a ser reconhecido como poeta em outro âmbito: o da genialidade, aquele que expressa a “alma” de maneira livre, sem a “forma”.

Por outro lado, ainda que assumisse ser um modinheiro, Catullo tratava de construir-se à distância daquilo que homens como Mello Moraes entendiam ser a modinha, qual seja, parte de um “costume exótico” por ser demais antigo. O entrevistado, por seu turno, observava não fazer coisas antigas, pois

O Dr. Mello Moraes é de parecer que a modinha deve permanecer sempre estacionária, sem avanço, nem retrocesso. Eu tenho opinião contrária: o canto popular deve acompanhar o espírito popular. Já não estamos no tempo do recitativo, cheio de melopea, sem vibração. A Alma popular activa-se, há mais intensidade na vida, mais educação artística. O povo quer conhecer o espírito da música, a cujo som se entrega aos torneios da dansa [sic]. Como lhe mostrar esse segredo?

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

Emprestando-lhe a letra. E o que eu faço: escolho umas das músicas em voga, estudo-a e faço os meus versos.

[...]

Eu procuro, como disse, modernizar a arte da modinha. Canto a música. Os meus versos acompanham a ópera, a valsa, a polka, a schotish, a quadrilha e, brejeiramente, o tango e o maxixe voluptuoso.⁴²

Movimento tenso que oscila entre aproximar sua “arte” das produções do “povo” e resguardar certa distância desse mesmo “povo” – aqui esse termo tem sentido estigmatizado em negativo –, a fim de que pudesse ser identificado como um letrado, Catullo salientava que, ao aparecer em entrevista no jornal:

[...] terei gosto de ver-me recordado ao nosso povo, que eu tenho feito gozar do mais alto palácio a mais pequena choupana.

Não, é bom dizer, em serenatas: eu não gosto de estar pelas esquinas. Canto nos salões, calmamente, sem incômodo.⁴³

Nos limites de alguém reconhecido como “popular” e homem dos salões, poeta e modinheiro, adepto do letramento e buscando suas fontes poéticas na oralidade, Catullo Cearense construía um espaço dentro do mundo letrado configurando uma trajetória singular nas letras brasileiras de inícios do século. Ainda que sempre fizesse questão de salientar sua forte expressão “popular”, o “trovador” negava qualquer vinculação de sua produção com algo identificado como folclore ou costumes antigos. Longe disso, Catullo questionava esse caráter exótico da modinha reiterado por Mello Moraes, embora tenha sido presença não rara nos salões – que, aliás, se multiplicavam naqueles idos, uma vez que a cultura dos salões lítero-musicais tomou conta da elite letrada carioca do período. A historiadora Rosa Maria Barbosa observa que

A oferta de lazer noturno da cidade não tornou a família boêmia, no sentido de romper com as regras e esquecer as preocupações morais. Ao

⁴² *O Paiz*, 25 fev. 1906.

⁴³ *Ibidem*.

contrário, o projeto republicano normatizador condicionou a boemia a tornar-se familiar [...].

A elite boêmia trocou o espaço da rua, os cafés e restaurantes onde se reunia para beber e conversar, pelo brilho dos salões lítero-musicais e pela intimidade dos clubes.⁴⁴

Em 1906, o historiador Rocha Pombo testemunhava para os leitores do periódico carioca *Correio da Manhã* uma dessas noites em que presenciara Catullo da Paixão Cearense, num encontro ocorrido em casa de Mello Moraes, realizado em homenagem ao escritor e acadêmico Alberto de Oliveira:

Corria a bella festa, serena e sumptuosa, como sempre são as daquele doce e carinhoso lar do dr. Mello Moraes Filho.

Tinhamos ouvido já estrophes deliciosas, magníficas, borbotoantes como catadupas de lavas, vinda da alma do nosso grande Alberto Oliveira.

Tinhamos já sentido cantos e músicas – tudo isso que tempera as almas para o sagrado convívio, e que dá um tom muito fino, muito vivo à jovialidade dos corações que se encontram.

E continuávamos todos numa aclamação uníssona e incessante ao illustre poeta em honra de quem ali estávamos.

Lá pela meia noite corrêra entre os convivas a notícia de que havia chegado à casa o Catullo Cearense.

Francamente este nome não me era estranho. Por vezes me havia soado aos ouvidos, sob gestos inexpressivos e sem nada que revelasse coisa alguma de excepcional e extraordinário.

Não sei bem porque, mas o certo é que no meu espírito vagava esta Idea – fugidia e imprecisa – de que Catullo não era mais que um simples cantador de modinhas, um desses boêmios chefes de Lyra, bardo de violão ao luar, sabendo gemer, entre um pigarro e outro, uma porção de banalidades sobre o velho estafado thema do amor.

Não fizemos, portanto, eu e uns íntimos que discreteávamos fora do bullício da festa muito caso do annuncio que se espalhára.

⁴⁴ ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 348.

Dahi a pouco, fomos chamados à sala, onde já encontramos todo aquelle mundo em fórma, numa grande espectação de coisas solennes. [...]

Há nos olhares uma como interrogação de mystério.

O homem levanta-se e vem pro meio do salão. E des daquelle instante – digam os que ali tiveram a fortuna de estar – elle foi o senhor daquellas almas, como se fosse a alma de todos nós.

Cantou... creio que os *Olhos dela*. [...]

Na sala então se fez uma atmospha de assombro: sacudido por aquele verbo de fogo, arrebatado por aquella figura de trasgo insurgido – o auditório extasia-se, illumina-se, exalça-se, como si a flamma daquella alma passasse subitamente para todas as almas.

E quando o vulto do cantor minguou n [sic] sala deixando escapar-se-lhe dos lábios o último verso houve uma verdadeira explosão de delírio, tão espontânea, tão ruidosa, tão vibrante, como si formidável tufão barafustasse naquelle ambiente. Não eram palmas, eram gritos de aclamação, transportes, arrebatamentos – quase insânia e desatino [...].⁴⁵

A citação é longa e esclarecedora para demonstrar a aceitação de Catullo e de modinhas entre os letrados de então. Adentrar os espaços de sociabilidade dessa elite e, a acreditar no testemunho de Rocha Pombo, ser ovacionado por ela era possuir um capital social que autorizava um indivíduo, mesmo um modinheiro como Catullo, a ser considerado algo mais do que um simples “trovador”:

Digo-o desassombradamente: Catullo é um grande poeta.

A meu ver, tem elle na alma alguma coisa mais que a exuberante e entusiastica poesia do nosso povo: nos seus versos, nos seus cantos, fala a excelsia musa anônima e immortal da raça.

E sente-se isso tanto mais quanto essa musa, pelo estro deste poeta, nos fere na alma umas grandes notas, que nos dizem como Ella se comove agora, apercebida do que foi nos tempos do velho culto, saudosa das edades mortas, e ufana de ressurgir para outras edificações.⁴⁶

O modinheiro Catullo, de “bardo tocador de violão”, de “chefe boêmio da Lyra” passava a ser representado como “poeta”. Essa repre-

⁴⁵ *Correio da Manhã*, 25 ago. 1907. p. 3.

⁴⁶ *Idem*.

sentação era construída pela constatação de que, em seus versos, falava “a musa anônima e immortal da raça”, vinda, por fim, de “edades mortas” e ressurgida para novas “edificações”. Essa passagem de bardo a poeta se desenrolou paulatinamente, de forma que, ao chegar o ano do testemunho de Rocha Pombo, a representação de Catullo já diferia substancialmente da criada para definir outros modinheiros cariocas da época. Na medida em que a modinha passou a ser considerada importante pelos letrados, a figura de Catullo, que já se arvorava como letrado e organizador de livros de modinhas, foi sendo alavancada como alguém que expressava a “poesia popular”. Porém, para ser considerado um “poeta” e, por conseguinte, um distinto entre os outros modinheiros, Catullo usou de estratégias que se expressavam nos textos por ele publicados e que serão matéria de nosso exame adiante.

Catullo, já em inícios do século XX, poderia ser representado como um “boêmio modinheiro” e, ao mesmo tempo, “poeta”. Podemos flagrá-lo em notícias em que se avultavam esses dois lados de maneira não contraditória, como no curioso protesto que liderou e que foi noticiado nos jornais: “Uma comissão de poetas chefiados pelo Sr. Catullo da Paixão Cearense, vae pedir ao ministro da viação para que de ora em diante não se acenda mais o gaz nas noites de luar”.⁴⁷

Há de se chamar a atenção que, além de Afonso Arinos e Mello Moraes, já citados, Alberto Brandão, Pinheiro Machado e até os presidentes Nilo Peçanha e Hermes da Fonseca eram homens que abriam as portas de suas residências para espetáculos das ditas “coisas brasileiras”.⁴⁸ Nilo e Hermes, inclusive, escandalizaram alguns detratores da modinha abrindo as portas da sede do Governo Federal para receber Catullo. Na época, o caso de Hermes da Fonseca foi o mais comentado. Sua mulher, Nair de Teffé, aluna de violão e admiradora de Catullo, apresentou, em 1914, para um distinto público presente no Palácio do Catete, então sede do Governo, acompanhando-se ao violão, o maxixe *Corta jaca*, de autoria de Chiquinha Gonzaga e com letra de Catullo.

⁴⁷ *O Século*, 14 abr. 1908, p. 1.

⁴⁸ Hermano Viana também dá um rápido quadro de alguns desses salões. Cf. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2010.

Um escândalo que os jornais colocariam na conta do presidente General Hermes da Fonseca nos dias posteriores. Nair de Teffé, admiradora de Catullo, também intercedeu junto a Hermes para que arrumasse uma vaga para o modinheiro na Imprensa Nacional, no que foi atendida. Toda essa admiração fez com que, em maio de 1914, Catullo fosse chamado ao Palácio do Catete para, ele mesmo, fazer um recital de modinhas. Nair de Teffé contava que

Essa audição de Catullo, no Palácio do Catete, constituiu o maior sucesso a que um verdadeiro artista poderia aspirar em toda a sua vida. Catullo, ao término de cada canção que interpretava, recebia da culta assistência uma ovação delirante. Todos os aplausos de pé. E êle bem o merecia pelo seu gênio e seu irresistível poder de transmissão de sentimentos. Catullo era pobre, modesto, educadíssimo, de uma simplicidade nazarena. Seu orgulho era sua Arte, a sua Religião [...]. Devo a Catullo a sugestão de cantar de preferência na nossa língua. Depois de ouvir Catullo fiquei tão impressionada com o seu prodigioso poder de interpretação, que resolvi estudar letras brasileiras e acompanhar-me ao violão para cantá-las.⁴⁹

O contraste que Nair de Teffé faz aparecer em seu depoimento era uma representação que ajudou por diversas vezes as portas dos salões a abrirem-se para as modinhas de Catullo. O “simples” e “pobre” Catullo poderia, ao mesmo tempo, por ser “educadíssimo”, ser figura comum nos espaços de uma elite letrada que curtia as manifestações do “povo”.

Mas, se a apresentação no Palácio do Catete lhe rendera um reconhecimento como artista, antes, em 1908, usando de seu capital social adquirido, Catullo conseguiu aquilo que lembraria para sempre como sendo sua verdadeira consagração: uma apresentação de modinhas acompanhada ao violão no Instituto de Música — que era considerado o templo da música no período e, no entanto, fechava as portas para apresentações de motivos populares. Depois de muito hesitar, o diretor-maestro do Instituto Nacional de Música, Alberto Nepomuceno, consentiu que ali se realizasse um espetáculo de modinhas brasileiras

⁴⁹ Entrevista de Nair de Teffé. *Apud* MAUL, Carlos. *Op. cit.* p. 69.

capitaneado por Catullo. Daquela noite, o escritor Luciano Braga, prefaciando um dos livros de modinhas do autor, contava que

[...] o leitor, se lá não esteve, pergunte a alguém do próprio Instituto, o que foi essa audição.

Poucas vezes aquelle estabelecimento terá tido uma enchente, como a do concerto do illustre poeta. O auditório foi do que a Capital tem de mais fino nas letras, sciencias e artes. Viam-se senhoras de pé, que o ambiente regorgitava.⁵⁰

Nas palavras de Luciano Braga se expressava a forma como Catullo, em 1913, já era conhecido: um poeta. Essa construção foi paulatinamente construída por Catullo em seus livros e em suas apresentações nos salões. Ao referir-se a ele como poeta, Luciano Braga ecoava a reabilitação progressiva que as modinhas recebiam por parte do mundo letrado de então. Reabilitação em muito advinda do êxito editorial das letras de modinhas publicadas a cargo de Catullo. Até o ano do testemunho de Luciano Braga, haviam sido publicados 11 livros organizados por Catullo da Paixão Cearense, cujo conteúdo eram letras de modinhas indicadas com as respectivas músicas a serem acompanhadas.

O certo é que, naquela noite de 5 de junho de 1908, as galerias do Instituto de Música, no Rio de Janeiro, nunca haviam recebido tamanha multidão. A distinta plateia, acostumada a frequentar cafés e livrarias da capital durante o dia, aglomerava-se nos corredores para assistir ao espetáculo em que Catullo da Paixão Cearense cantava modinhas acompanhando-se ao violão. Letrados, como José do Patrocínio Filho e Luiz Murat, festejavam no modinheiro 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 aquele dia em sua crônica no jornal:

⁵⁰ BRAGA, Luciano. Catullo Cearense. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Lyra dos salões*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1926. p. 7.

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.⁵¹

Essa febre por procurar e definir o que seriam as “coisas brasileiras” fez surgir um diálogo fecundo entre uma elite letrada (que, necessário dizer, ainda se construía como elite) e as camadas populares, que eram identificadas como guardadoras de expressões da dita “raça brasileira”. Mesmo maestros do consagrado Instituto de Música, como Alberto Nepomuceno, organizavam-se em um movimento de procura das raízes musicais do país e viam num sujeito como Catullo o representante ideal para mostrar essas “coisas brasileiras” em espaços ditos “civilizados”.⁵²

Foi assim que Catullo da Paixão Cearense, articulando sua circulação entre músicos do período que o faziam conhecer o universo das ruas (espaço de oralidades, fontes de suas produções), suas boas relações com a elite carioca e seu encontro com um bom editor – que o autor dizia ser “um americano nisso de reclames”, pois, “cada impressão de meus livros, editados sempre pela Livraria Quaresma, custa os olhos da cara, e o resto do resultado gasta-se quase todo em anúncios”⁵³ — foi construindo sua representação de poeta popular letrado.

As ruas e os salões. Com trânsito livre pelos dois espaços, Catullo se constituía em artista e poeta do povo. Mais tarde, descobriria que ser poeta do sertão — num momento em que tematizar o sertão vira febre — lhe daria outro tipo de *status* que as modinhas não davam: o de tão simplesmente poeta. Mas, antes disso, Catullo da Paixão Cearense teve de lidar com os entraves advindos de ser considerado uma “expressão do povo”, o que lhe retirava, *a priori*, a autoria de suas publicações de

⁵¹ *Gazeta de Notícias*, set. 1908. p. 7.

⁵² Sobre a busca pelo “popular” na música, cf. TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. Para a atuação de Alberto Nepomuceno como diretor do Instituto de Música, cf. PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política*: Alberto Nepomuceno e a República musical. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

⁵³ *O Paiz*, 25 fev. 1906. p. 8.

modinhas pela livraria Quaresma. Essa complexa equação será melhor compreendida adiante, ao observarmos como a publicação de textos contendo motivos considerados “populares” (sejam modinhas ou temas sertanejos) forçosamente poderia criar entaves para alguém que pleiteasse o reconhecimento como literato — como era o caso de Catullo. Para tanto, é necessário atentar a um tema fulcral expresso em publicações produzidas no período: a relação de uma cultura letrada que nascia com a discussão sobre o popular. Analisando todos os atores que o construíram: desde leitores, até autores e editores.

Aliás, o papel do editor Quaresma deve ser ressaltado, pois foi a partir de seu objetivo editorial que pôde surgir no seio do mundo letrado a obra de Catullo da Paixão Cearense. E é entendendo a trajetória de Catullo no espaço de uma cultura escrita da qual ele fazia parte que se compreende a emergência de sua literatura no período.

Aos leitores “tudo quanto se quiser”: autor, livro e literatura

- Mas que quer o público? Qual é essa nova curiosidade?
- A curiosidade do verão.
- Uma curiosidade que desaparecerá como os figos e as mangas?
- Sim, não ria. Todo o povo razoavelmente constituído tem duas curiosidades intermitentes e de ordem extraprática: saber em que deuses crêem os seus profetas e o que realmente pensam e são os seus pensadores e os seus artistas. Estas curiosidades só aparecem quando a Câmara fecha. A imprensa, que fala de toda a gente, só não falou ainda dos literatos. Entretanto nós somos um país de poetas! Em cada esquina encontra-se uma escola de arte, em cada café corre desabrido esse processo epicamente nacional de sova literária, no interior das livrarias fervilham as novas escolas de arte. Como os homens variam e os livros não são lido, oh! Senhor Deus! Ler todos esses volumes! Seria interessante fixar o que pensam ou o que não pensam os caros ídolos da nossa arte.
- Ídolos?
- O homem que escreve é sempre um ídolo. Mesmo quando escreve mal, o que não é raro. Quando alguém se destina a ser julgado, pode ter a certeza de ser pelo menos o culto de uma alma.
- O tom sentencioso do meu venerável amigo começava a irritar e a convencer.

Ele, porém, continuava animado.

– Não se pode imaginar a admiração e o culto que se devota aos homens de letras nossos.⁵⁴

Em 13 de março de 1905, com a narração de uma suposta conversa que João do Rio teve com seu amigo, o jornal *Gazeta de Notícias* anunciava uma série de entrevistas capitaneadas por João do Rio com vários autores da considerada “literatura brasileira”. O propósito era mostrar ao público leitor do jornal o que pensavam aqueles que o amigo do entrevistador chama, no trecho acima citado, de “ídolos”.

A notabilidade do autor de livros no Brasil do período é atestada pelo interlocutor de João do Rio com uma sentença lacônica: “O homem que escreve é sempre um ídolo”. E saber escrever – ou melhor, ser reconhecido como alguém que sabe escrever – era um fator que diferenciava um indivíduo da grande maioria que não sabia ler nem escrever. De forma que, para uma nova camada social que enxergava no letramento uma característica fundamental para reconhecer-se como elite, aqueles “homens de letras” eram, no dizer do companheiro de João do Rio, seus “ídolos”.

Revistas e jornais, como o *Gazeta de Notícias*, muitas vezes publicavam as efemérides da qual nos fala o amigo de João do Rio – aquilo que “desaparecerá como os figos e as mangas” – e eram os principais veículos propagadores dos modismos que interessavam ao público leitor. Mas que queria esse público?

A possibilidade de investigação do mercado consumidor de livros, na época, é um campo que ainda causa muitas discussões entre historiadores da literatura e críticos literários. De fato, informações sobre número de vendas são bastante imprecisas (quando não inexistentes) à época para afirmar com segurança que uma determinada obra pudesse ter sido bastante consumida. Penso – e sigo aqui esse caminho – que o que mais aproxima um investigador de cravar uma determinada obra literária como bastante consumida seja o número de edições.

⁵⁴ RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

Assim, uma obra como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, cujo número de edições chegou a três em menos de três anos, pode ser considerada uma obra bastante consumida. *Cancioneiro fluminense*, de 1887, primeira publicação organizada por Catullo da Paixão Cearense, teve em poucos anos as mesmas três edições esgotadas. E *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*, do mesmo autor, incríveis 25 edições em nove anos. É nesses números impressionantes de um autor hoje relativamente desconhecido, como Catullo, que se encontra o cerne da discussão: era Catullo um escritor popular?

O termo “popular”, muitas vezes evocado para salientar o sucesso de uma obra, pode evocar também tanto uma definição do público ao qual se destina quanto pode ser a identificação de um determinado tema na obra como sendo “popular” e, ainda mais, pode identificar o valor pecuniário de uma obra quando vendida. Essa polissemia no termo “popular” guarda, evidentemente, alguns debates historiográficos que têm gerado nos últimos anos um redirecionamento no seu uso.⁵⁵ O historiador Roger Chartier propõe que a discussão acerca do popular deva ultrapassar o caráter de definição *a priori* de uma prática e sugere, em contrapartida, a investigação dos seus usos, ou, dito de outro modo, dos seus significados construídos socialmente.⁵⁶ Nesse sentido, investigar as apropriações dos objetos culturais seria a melhor forma de se compreender como determinada prática ganha um sentido construído por seus praticantes. E, avançando, como os praticantes (os leitores, por exemplo) compartilham, eles mesmos, determinados significados que progressivamente vão se constituindo em uma identidade social através do reconhecimento mútuo de que participam de uma mesma comunidade.

No nosso caso, a elite letrada brasileira, como procuramos demonstrar, construiu um circuito de espaços de sociabilidades vários onde

⁵⁵ Jacques Revel fez uma interessante síntese desses debates. Cf. REVEL, Jacques. *Cultura popular: usos e abusos de uma ferramenta historiográfica*. In: REVEL, Jacques. *Proposições: ensaios de história e historiografia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 163-186.

⁵⁶ CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995.

encenavam essa identidade. Ao mesmo tempo, os literatos – ou seja, uma parcela dessa mesma elite letrada – criavam, eles mesmos, os seus espaços de consagração, como a Academia Brasileira de Letras, e seus rituais de reconhecimento, como as conferências, os encontros líteros-musicais etc. Um indivíduo identificado como um letrado não era, evidentemente, um literato. Nem alguém que escreve um livro era automaticamente identificado como tal. Isto porque, antes disso, a construção de uma autoridade sobre os textos demandava duas estratégias: a de reconhecimento social do candidato a autor como letrado e a concomitante identificação do seu texto como algo a ser encarado como literatura.

Assim, livros publicados pela livraria Quaresma, por exemplo, nem sempre podiam ser reconhecidos como “literatura” pelos seus leitores. Nesse sentido, um autor que tivesse sido publicado pela Quaresma teria de lidar com os diversos entraves para seu reconhecimento como literato — ou seja, um letrado que era autor de um texto que não propriamente figurava com o epíteto de “literatura”.

Outrossim, o editor não hesitava em definir alguns dos autores que publicava como “populares”, alguns por conter temas identificados por uma elite letrada como “popular”, outros por ter a obra um valor de venda bem menor quando comparada a publicações da Garnier e da Laemmert, duas das maiores casas editoriais do período, e muitos por seus livros terem mais de uma edição da obra publicada, sendo já um sucesso de vendas. Definir um texto como sendo da lavra “do povo”, automaticamente, fazia desaparecer a figura do autor, tornando-o mero coletor de expressões “populares”.

Assim, a publicação de livros contendo “temas populares” carregava outros tipos de constrangimentos para o organizador da obra. Este poderia ser reconhecido como um letrado pelo público, mas não o autor do texto por ele publicado. Neste último caso, o criador do texto teria de se afirmar antes como “autor”, a fim de construir para o leitor o reconhecimento de sua “autoridade” sobre os textos. Essa afirmação autoral se fundava por meio de lentas e progressivas estratégias de escrita levadas a cabo pelo candidato a autor.

Se o texto publicado era digno de ser considerado um texto literário, logo o autor era alçado a literato. Para isso, a crítica de já reconhe-

cidos literatos era fatal. Mário Pederneiras assim fala de seu início como poeta a João do Rio:

Para desespero dos amadores da literatura de peso, em brochuras de quilo, todo o meu trabalho literário, até hoje aparecido, está enfeixado em duas plaquettes esgalgas, excelentemente impressas: *Agonia e Rondas Noturnas*.

A primeira, meu livro de estréia, sofreu, coitadinha, todos os maus tratos da veneranda Crítica indígena; disseram-lhe nomes feios, chamaram-na de produto posição de preconceito escolar, e até, João, chegaram a arrumar-lhe em cima o peso vigoroso de insultos em francês. Um horror...

Lembro-me ainda de que o egrégio Sr. Antônio Sales, no seu belíssimo estilo pompadour, deu-lhe pra baixo de rijo, em meio palmo de excelente prosa gramatical, pelas colunas de honra de um diário de efêmera duração.

Desesperei, João. Porque contava bastante com a autorizada opinião de S. Ex^a para a minha consagração de poeta novo.⁵⁷

Mário Pederneiras mostra que, se não fosse reconhecido por “sumidades”, ainda que se reconhecesse sua autoria sobre o texto, estava fadado a ser simplesmente um autor letrado. Para todas essas opções, havia uma que as antecedia: a aparentemente trivial necessidade de construção da autoria sobre a obra.

Sem dúvida, em geral, havia dois caminhos a serem seguidos: publicar um livro e ser reverenciado como um literato (o que já garantiria ao criador do texto, obviamente, sua autoria) ou publicar um livro no qual se garantia sua autoria e não ser identificado como um literato (caso de muitas das publicações a cargo da livraria Quaresma). A trajetória seguida por Catullo Cearense difere de ambas.

Ainda que se tenham em alta conta suas publicações de modinhas, por serem identificadas como “populares” e expressão de uma “alma nacional”, é exatamente seu sucesso como organizador de livros ditos “populares” (neste caso, entendido no sentido de que vinha do “povo”) que entravava seu reconhecimento como autor. Uma vez reco-

⁵⁷ RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1905. p. 70.

nhecido como “poeta popular”, a ênfase no “popular” (e “popular”, aqui, porque expressão de uma “natureza”, de uma “alma”), ao mesmo tempo em que daria o sucesso de público, retiraria parte da autoridade sobre o texto publicado. Afinal de contas, “popular” era identificado, por muitos estudiosos das coisas ditas “populares” do período (como Melo Moraes), como coisa do “povo”, e não de um autor, que tão somente expressaria a tal “alma do povo”.

O sucesso de público, garantido por qualquer publicação que se arvorasse como “popular”, ao que parece, poderia ser frustrante para um escritor, mas, por outro lado, entusiasmava o editor Quaresma em publicar seus títulos com a adjetivação “popular”. E ele publicou vários títulos que vinham com essa adjetivação: *O cozinheiro popular*, que prometia ser uma “verdadeira enciclopédia culinária”, oferecendo ao leitor receitas de “tudo quanto se quiser”;⁵⁸ *O orador do povo*, que reunia discursos familiares e populares, próprias para qualquer evento social; e *Cancioneiro popular*, organizado por Catullo.⁵⁹

Nesse sentido, ser “popular” como expressão do povo soava positivamente para o editor Quaresma, mas podia ser diferentemente compreendido pelo organizador ou escritor da obra. Tanto mais porque, ao passo que lhe dava o reconhecimento de letrado, punha-o em situação menor entre os letrados exatamente por não ser de uma elite letrada, mas daquilo que chamavam “povo”. Para entender esse movimento, é necessário compreender os rituais que governavam essa sutil separação no mundo letrado de então.

Um passeio pelas livrarias do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX bem poderia provocar espanto para um transeunte desavisado. Nelas podia-se encontrar desde aquela considerada a mais “alta literatura”, representada naqueles tempos por homens como Machado de Assis e Coelho Neto, até um tipo de literatura entendida como “popular”, escrita para o passatempo do leitor ou marcadamente produzida para ser útil nas práticas cotidianas, como manuais, receitas e livros de

⁵⁸ Catálogo da Livraria Quaresma. In: NEVES, Eduardo das. *Mystérios do violão*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1905. p. 125.

⁵⁹ MASCARENHAS, Annibal. *O orador do povo*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1924.

pornografia. Naqueles espaços, era comum, segundo o memorialista Luís Edmundo, encontrar um reconhecidamente ilustrado como Rui Barbosa, a disputar espaços ao lado de

[...] toda uma freguezia perguntona, espalhafatosa, vozeiruda, que arranca notas de dois e cinco mil réis do fundo de lenços de chita, muito sujos, armados em carteiras, para comprar as brochurinhas, postas em capas de espavento, não raro aos empurrões, aos gritos.⁶⁰

Não eram somente nas livrarias que se podia encontrar essa elite letrada ávida por um livro. Nas ruas cariocas, o comércio livreiro fazia-se presente com os “caixeiros”, gente que, ao comprar as brochuras nas livrarias, saía vendendo-as pela cidade.

Observando essa efervescência livresca, o cronista João do Rio escrevia que

Os vendedores de livro são uma chusma incontável que todas as manhãs se espalha pela cidade, entra nas casas comerciais, sobe aos morros, percorre os subúrbios, estaciona nos lugares de movimento.⁶¹

Esses vendedores se beneficiavam de uma progressiva constatação, arraigada nos grandes centros urbanos do país na época, de que possuir um livro era sinal de distinção. Ora, uma vez que, no Brasil, eram poucos os que sabiam ler e escrever, aqueles que detinham essa técnica fatalmente se distinguiram dos demais, de forma que, muitas vezes, o caráter de reconhecimento social se dava pelo fato de um indivíduo ser iniciado ou não nas letras. Isso criou condições para que a elite cidadina brasileira se reconhecesse cada vez mais pelo letramento.

De fato, inúmeros são os casos de autores que, ainda por não possuírem socialmente uma vida confortável e com as regalias de uma possível “elite econômica”, eram entendidos como fazendo parte de um restrito grupo de uma elite letrada. As representações construídas para

⁶⁰ EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. p. 735-7.

⁶¹ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 85. Essa crônica foi publicada em 12 fev. de 1906, no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro.

serem definidoras daquilo que se entendia como uma “elite” teriam de inevitavelmente passar pela proximidade do indivíduo com o objeto livro. Foi a partir disso que o mercado consumidor de livros foi impulsionado, e, com ele, os editores começaram a publicar livros que atendessem à demanda por um público leitor que nascia.

Esses consumidores interessavam-se por livros que poderiam servir, inclusive, como presente para uma “senhora”, bastando ser, no caso dos romances, “convenientemente encadernado”, como indicava na época o famoso *Manual do namorado*.⁶² Ademais, livros como manuais eram presença constante nas listas dos mais vendidos. *Manual do namorado*, *Manual do chofer*, *Manual prático do destilador*, *Manual do padeiro*. Todos esses títulos eram publicações que visavam a alcançar um público letrado nascente e que poderiam encontrar nesses livros uma leitura útil e de simples acesso ou mesmo apenas frivolidades para o passatempo no dia a dia.⁶³

A necessidade de seduzir os leitores fazia com que os livreiros e editores do período não só tratassem de chamar a atenção para o conteúdo do livro bem como salientassem a própria materialidade do livro. O editor Quaresma, por exemplo, ficou conhecido por seu esforço publicitário, ao fazer grandes cartazes e pregar por toda cidade anunciando a chegada de um livro. Das propagandas estampadas nos grandes jornais do Rio às chamadas em que anunciava não só o conteúdo da publicação, mas também seu caráter estético, tudo era mobilizado como forma de seduzir um possível consumidor, tal como aparece no anúncio do livro com letras de modinhas intitulado *Lyra dos salões*: “Um grosso volume de 608 páginas, com dezenas e dezenas de retratos de todos os poetas e deslumbrante capa em chromo-lythographia, do insigne artista brasileiro Raul”.⁶⁴

⁶² BOTAFOGO, Don Juan de. *Manual do namorado*. Rio de Janeiro: Edições Quaresma, s/d. p. 8.

⁶³ Na França, havia muito tempo que existia uma tradição na publicação de manuais. Cf. EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁶⁴ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1908. p. 224.

O texto referia-se ao famoso caricaturista Raul Pederneiras. O investimento da abordagem estética da obra fazia com que as casas editoriais tivessem um rol de artistas que tratavam de assegurar a beleza do objeto livro visando a criar o fascínio do potencial consumidor. Era comum trabalharem nessas casas homens como Raul Pederneiras, Bastos Tigre e vários outros ilustradores, muitos ganhando fama inicial com a produção de capas.

Também da livraria Quaresma se deu a iniciativa de publicar a chamada “Biblioteca Infantil”, a primeira ação editorial no Brasil que visava ao público infantil, ainda nos anos 1910. No anúncio de *História da Baratinha*, o editor Quaresma salientava não só o conteúdo com “narrações phantásticas”, mas também o fato de o livro formar “[...] um grosso volume de 320 a 400 páginas, com milhares de vinhetas e gravuras, impresso em papel de boa qualidade, typo novo e letras de fantasia, encadernado e sempre com a mesma capa lithographada a cores”.⁶⁵

A necessidade de seduzir pela materialidade do livro foi um artifício comum na publicização das obras literárias de então. Ademais, isso revelava as estratégias editoriais que buscavam alcançar um público semiletrado. Estratégia essa que, por fim, visava àqueles cujo “objeto” livro demandava, não raro, mais interesse do que o próprio texto que ele carregava.

Ora, perder de vista essa dimensão seria desdenhar toda uma relação que o consumidor de livros tinha quando da sua posse no Brasil da época e, além disso, seria menosprezar o valor que subjazia ter um livro numa sociedade que paulatinamente valorizava o “cidadão letrado”. Essa constatação nos coloca diante da possibilidade de vislumbrar, nos textos produzidos no período, não só a construção de artifícios que pudessem “pescar” o leitor – fossem eles artifícios editoriais, temáticos e narrativos –, mas como os próprios sujeitos construía para si um lugar entre aqueles que pudessem ser reconhecidos como “letrados”. Mais: como essa produção de autoridade sobre o objeto livro passava

⁶⁵ Catálogo da Bibliotheca Infantil da Livraria Quaresma. In: DEMOSTHENES, Annibal. *O orador do povo*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1924.

por um entendimento profundo de que sua posse representava, de alguma forma, poder — fosse do autor, do editor ou do leitor.

O escritor Lima Barreto nos conta, acerca de seu personagem Policarpo Quaresma, que ele possuía muitos livros em casa e que, por isso mesmo, acabou ganhando a desafeição de certo doutor Segadas, um clínico afamado no bairro de São Januário, que não admitia essa extravagância, dizendo: “Se não era formado, para quê? Pedantismo!”⁶⁶ Nesse pequeno caso, Lima Barreto nos conta como a possibilidade de possuir livros no Brasil de inícios do século XX era algo que poderia causar certo incômodo e, como consequência, mostra o quanto possuir um livro podia ser considerado um simples “pedantismo”, sendo a posse do objeto um fator que poderia credenciar seu possuidor a ser chamado de pedante – ou seja, alguém que se pretende algo mais do que é. Lima Barreto atenta para o fato de que ter a posse de um livro poderia, naqueles idos, ter diversos significados, inclusive com vistas a uma representação hierárquica do indivíduo que o possui, podendo ser identificado como um pedante.

Um exemplo sintomático dessa relação poderosa que o possuidor de livros podia obter na sociedade carioca pode-se encontrar nos jornais do período. No *Jornal do Comércio* de setembro de 1915, ladeado a anúncios de cosméticos e modernas máquinas, aparecia o anúncio de uma estante contendo livros do mundo inteiro, a chamada *Biblioteca Internacional*, e, entre os elogios aos grandes nomes da literatura universal que a estante trazia (numa tentativa óbvia de seduzir o leitor para a compra), o anunciante chamava a atenção para a distinção que traria para a casa que possuísse tal estante de livros:

A magnificência da edição, mesmo considerada simplesmente como um adorno, a Biblioteca Internacional com a sua luxuosa encadernação e magnífica estante, aumentará a distinção da residência mais ricamente mobiliada. Uma vez em casa, nunca faltará ‘alguma coisa para lêr’, seja para dez minutos, seja para dez horas.⁶⁷

⁶⁶ BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Fortaleza: ABC Editora, 1999. p. 11.

⁶⁷ *Jornal do Comércio*, 7 set. 1915. p. 28.

Esses significados, no Brasil da virada do século XIX para o XX, não podem ser compreendidos apenas a partir de uma relação indivíduo-livro. Há de se levar em conta também o caráter de mudanças pelas quais passavam as grandes capitais do país naquele momento e que rotulavam certas práticas como modernas em detrimento de outras a cujos praticantes (mesmo tendo a posse e o domínio da leitura e de um livro) era negado o *status* de letrado. Isso porque ser “letrado” demandava diversos artifícios. Um caso extremo pode ser observado no modinheiro e palhaço Eduardo das Neves, que tinha livros publicados sob o seu nome.

Ele, um cantor negro famoso por compor músicas sobre os grandes acontecimentos ocorridos naqueles tempos,⁶⁸ ao publicar a coletânea de modinhas de sua autoria sob o título *Mistérios do violão*, era apresentado pelo editor Quaresma como um “trovador popular” que, ainda que escutado “em muitas casas de família, nos aristocráticos salões de Petrópolis, Botafogo, Laranjeiras [sic], Tijuca, etc.”, por “senhoritas distinctíssimas, e virtuosos conhecidos [...] não será um poeta impecável, um Bilac, um Medeiros de Albuquerque, um Raimundo Corrêa, um Luiz Delfino, um Arthur Azevêdo, um Murat, um Figueiredo Pimentel [...]”, mas, ainda assim, “é com certeza um poeta, na legítima acepção do termo, como o público os aprecia, os lê, os decora, e os traz constantemente na imaginação” e deveria ser reconhecido como um “extraordinário bardo do povo, filho do povo”.⁶⁹

A passagem exposta acima traz alguns apontamentos para se compreender a cultura escrita do período, além de poder ser encarada como uma das facetas sob as quais a relação entre “povo” e “escrita” era entendida naquele momento.

Ora, havia, sem dúvida, uma valorização do público recém-letrado, visado como potencial consumidor do objeto “livro”, criando grandes investimentos em barateamento do livro e produção editorial, tornando-o um objeto de sedução e aguçando a vontade de potenciais

⁶⁸ Uma canção famosa de Eduardo das Neves é a que foi composta em homenagem a Santos Dumont após o primeiro voo do brasileiro em Paris.

⁶⁹ NEVES, Eduardo das. *Mistérios do violão*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1905. p. IV-V.

consumidores. Arelada a isso, sobretudo, houve uma mudança no sentido e no conteúdo do próprio livro, que, por fim, passou a trazer expressões e temáticas daquilo entendido como “popular” à época. Entretanto — e aí reside a especificidade da literatura produzida no período —, isso não credenciava tal expressão quando publicada em livro a ser entendida como “prática letrada” nem, tampouco, fazia de seu escritor alguém “letrado” — muito menos um “poeta”. Como no caso de Eduardo das Neves, no máximo, esse escritor seria, como escrevia seu editor, um “trovador popular” e não poeta. Essa última construção demandava muito mais estratégias a serem mobilizadas.

Se Neves poderia publicar, sob seu nome, um texto do “povo”, ser identificado como “popular” lhe retirava a autoridade para falar sobre se não fosse um iniciado, um letrado que pode falar sobre, mas não pode ser um.

Acerca disso, o exemplo da publicação que, em 1900, a livraria Quaresma incumbiu a organização a Catullo é emblemática. Intitulada *O cantor de modinhas brasileiras*, ela deveria conter as modinhas de Eduardo das Neves e do barítono Geraldo Magalhães. Na publicação, Catullo dizia que seu trabalho de organização das modinhas de Eduardo das Neves tinha, por fim, que “os seus inumeros apreciadores pudessem admirar-o mais de perto, conhecendo a sua verve satyrica e o seu bello talento, *embora não cultivado pelo estudo*” [grifo meu].⁷⁰

Aí, no próprio texto, construía-se uma hierarquia entre produtor e autor-organizador em que o segundo era apresentado como sendo aquele detentor do estudo necessário para, corrigindo as modinhas, mostrá-las da melhor maneira aos leitores de seu texto, enquanto o primeiro era identificado como alguém “não cultivado pelo estudo”, portanto, não possuindo aptidões para ser ele mesmo o autor de suas modinhas transcritas para um texto. A autoria aí advinha da identificação do sujeito como possuidor de aptidões letradas.

Essa sutil separação demarcava no texto as divisões sociais que se construía naqueles idos, delimitando um espaço que separava

⁷⁰ CEARENSE, Catullo da Paixão. *O cantor de modinhas brasileiras*. Rio de Janeiro. Livraria Quaresma, 1927. p. 5.

aquele que podia ser identificado como um letrado daquele que não podia ser detentor desse epíteto. Seguramente, a proposta da livraria Quaresma colocava de maneira mais clara essa tensão ao optar por publicar textos de indivíduos não propriamente entendidos como letrados, como foi o caso de Eduardo das Neves e mesmo, inicialmente, de Catullo da Paixão Cearense.

No que tange a Catullo, foi desenrolado um curioso caso de paulatina construção de autoridade sobre seus textos e, na esteira disso, uma progressiva identificação de seu nome como poeta letrado. Esse processo esteve intimamente ligado às propostas editoriais de seus editores e, por consequência, às expectativas de um público leitor visado pelo mesmo editor. Nesse espaço, Catullo traçava suas estratégias autorais no intuito de fazer com que fosse entendido como um autor de livros de modinhas em vez de somente autor de modinhas — diferenciação que acarretava uma mudança drástica no reconhecimento do sujeito entre os letrados.

Ainda que, nas suas primeiras publicações, exista uma mescla entre modinhas escritas pelo próprio Catullo e letras de modinhas de outros modinheiros, sendo Catullo o organizador delas, não eram esses “outros modinheiros” que apareciam como autores, mas ele mesmo, pois possuía o poder da escrita. A partir dessas publicações, o modinheiro Catullo foi progressivamente sendo identificado como “poeta popular” e, mais tarde, já reconhecido como poeta, deixaria de lado as modinhas para lançar com bastante êxito livros de poemas sertanejos pela livraria Castilho, especialista em publicações das ditas “coisas brasileiras”.⁷¹

A partir de um universo dito popular, que, cada vez mais, era objeto de curiosidade de letrados, de uma proposta editorial que alavancava seus empreendimentos em cima das expectativas de um público leitor e, por fim, de uma intenção claramente expressa em seus livros (progressivamente afirmados) pelo seu reconhecimento como letrado, a

⁷¹ Com essa proposta, aliás, Castilho lançaria Antônio Torres, Gastão Cruis, Leonardo Mota e José Américo de Almeida. Cf. BROCA, Brito. *O repórter impenitente*. Campinas: Unicamp, 1994. p. 67-70.

obra de Catullo da Paixão Cearense ascendeu no mundo literário da virada do século XIX para o XX. Na interseção entre autor, editor e leitor, reside a compreensão de seu êxito editorial. Foi equilibrando-se sobre esses pilares que Catullo foi construindo a autoridade sobre os textos por ele publicados e, por conseguinte, o reconhecimento de sua posição letrada.

A primeira publicação na qual Catullo investe na produção de sua autoridade sobre os textos é a que mais sucesso obteve no mundo letrado de então: *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*. Daí em diante, e progressivamente, a figura de Catullo da Paixão Cearense vai sendo investida de representações que variam desde o modinheiro, passando pelo de bardo poeta até chegar à imagem de poeta culto. Para a construção de tais representações, muito valeram as estratégias textuais construídas em seus livros, o que obriga ao investigador uma atenção acurada para as formalidades que subjazia na produção de um livro no Brasil da primeira metade do século XX e as consequências advindas dessas práticas letradas.

COMO SE CRIA UMA AUTORIA?

*Nada é mais repisado do que o cenário que consiste em apresentar uma narrativa de ficção como uma revelação anacrônica. Nada é mais comum do que um autor que pretende ser editor do seu texto.*⁷²

O cancionero popular de modinhas

O *Novo dicionário da língua portuguesa* de 1913 definia “autor” como tendo seis significados. São eles: “causa principal de uma coisa. Inventor. Aquelle que escreveu obra literária ou científica. Fundador. Aquelle que intenta demanda judicial. Aquelle, de quem procede, ou nasce alguém ou alguma coisa”.⁷³ Não obstante o caráter múltiplo de sentidos dados ao termo, o “autor” seria alguém de quem partiria uma consequência, alguém de quem resultaria uma causa material. A construção de algo materializado – e assim identificado socialmente – parecia ser um pré-requisito necessário para se considerar alguém como um autor. O caráter daquilo que se convencionou chamar de “criação intelectual” de um indivíduo aí não aparece. O criador não é um “autor”, senão quando seu ato produz uma consequência que pode

⁷² SCHLANGER, Judith. *Apud* CHARTIER, Roger. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 8.

⁷³ FIGUEIREDO, Cândido. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica, 1913. p. 225.

garantir-lhe, finalmente, uma representação de “autor”. O caráter intransitivo do criador afastaria, assim, o seu reconhecimento imediato como um autor.

Assim dizendo, aquele que escrevia uma obra literária (“autor”) nem sempre era o criador de tal obra – e nem sempre o criador da obra era, por conseguinte, um “autor”. Foi percorrendo esses meandros para a consolidação de seu nome próprio como “autor” que Catullo da Paixão Cearense construiu, inicialmente, sua trajetória com os livros. Dialogando com as diversas práticas letradas do período e construindo, nesse processo, um lugar para sua autoridade sobre as publicações lançadas sob seu nome, o trajeto seguido por Catullo é, sobretudo, um trajeto de consagração edificado na sua relação com o objeto livro.

Em fins do século XIX, já conhecido como modinheiro e presença constante nos salões da elite carioca, Catullo da Paixão Cearense foi trabalhar junto à livraria Quaresma na organização de volumes de modinhas. Antes, o primeiro grande sucesso editorial organizado por ele foi o livro de canções musicadas *O cantor fluminense*, publicado pela primeira vez em 1894, com três edições pela livraria Democrática. Usando de sua boa circulação entre os boêmios modinheiros e de seu conhecimento de modinhas, Catullo Cearense trazia para o universo letrado os sons das ruas, as mais famosas modinhas cantadas à época. Doze anos depois, com a publicação, em 1899, de *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*, pela livraria Quaresma, seu nome ficaria ainda mais em evidência no universo letrado. *Cancioneiro popular* teria nada menos do que 25 edições em menos de dez anos.⁷⁴

O livro possui, em sua 25ª edição, 155 modinhas, sendo 48 da lavra de Catullo. Os primeiros versos que aparecem na publicação são uma poesia explicativa escrita pelo próprio Catullo, intitulada *Ao violão*, em que expressa, com certo ar de desgosto, o fato de o violão (o instrumento-mor que deveria acompanhar todas as modinhas ali publicadas) ser ainda malquisto. O autor-organizador, em passagens que

⁷⁴ A edição à qual vamos fazer referência neste estudo é a 25ª edição, de 1908, e a primeira em que Catullo aparece como prefaciador do livro.

abusa de ironias, observa o fato paradoxal que fazia do violão um instrumento odiado e, ao mesmo tempo, amado por seus ouvintes:

Anda cá, meu violão, eu quero agora,
afinar-te, e, baixinho, em tom maguado
explicar-te a razão por que dos Grandes
tu és, foste, e serás tão diffamado.
Elles gostam de ouvir-te as harmonias,
Os accórdes de vagos sentimentos,
Mas, se escutam teu nome, empalidecem,
que és a escória lethal dos instrumentos.
[...]
Se dos Grandes tu és ludibriado,
Se elles fecham-te as portas dos salões,
é porque só tu tens essa magia
de render os mais feros corações!
Pois emquanto vagueas ao relento,
E uma endeixa, em menor, á lua exhalas,
Os pianos calados, jazem tristes
Em sudários envoltos lá nas salas!⁷⁵

Essa “nota explicativa” em forma de poesia visava a provocar o leitor ainda não convencido da qualidade das modinhas ali publicadas, fazendo com que este ficasse instigado, pela ironia do autor, a começar a leitura de fato. Sendo uma publicação que visava ao público letrado, Catullo Cearense construía representações da modinha e do violão que pudessem “fisgar” o leitor mais cético com relação à qualidade da obra. Para tanto, valia, inclusive, evocar o nome de homens reconhecidos que pudessem ajudar na corroboração do material:

O Castro Alves te amava os sons plangentes!
O Fagundes Varella te adorava!
E Tobias Barreto, o bardo excelso,
Os lampejos do estro em ti cantava!

⁷⁵ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*. 25. ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1908. p. 13,16.

E Laurindo Rabello? O cysne albente,
 Cujos carmes libravam-se ás alturas,
 Era louco por ti!... Pois muitas vezes
 Olvidava contigo as amarguras.⁷⁶

Ainda que os primeiros versos publicados em *Cancioneiro popular* sejam de um poema, à maneira como comumente Bilac ou Coelho Neto publicavam, o caráter de performance oral que visava à publicação – afinal, eram versos para serem cantados – é reiterado, na última estrofe do poema inicial, quando Catullo emenda o poema com a primeira modinha propriamente dita, intitulada de *O luar*, de sua autoria:

[...]
 Fere um doce menor!... Geme!... soluça
 Que este pranto te orvalhe as cordas! Chora!
 Já não posso soffrer a dor premente
 Que por ella, a gemer, padeço agora!

Ella é filha do Norte, e tem no peito
 Um brando, um meigo, um puro coração!
 A noite, em meio está! vibra uma nota
 Que eu vou cantar-lhe agora esta canção:

Ao Luar
 (A Música é assaz conhecida)

Vê que amenidade,
 que serenidade
 tem a noite, em meio,
 quando em brando enleio,
 vem lenir o seio
 de algum trovador! [...] ⁷⁷

Esse procedimento, que reiterava o caráter oral da publicação, construía o efeito performático que deveria ter a apresentação da modinha seguinte. O resultado que deveria ter a poesia-nota explicativa

⁷⁶ *Idem.* p. 16.

⁷⁷ *Idem.* p. 24.

Ao violão sobre a modinha *Ao luar*, que ela emendava, era, além de criar uma ponte que dava à modinha o *status* de poesia cantada, construir a representação do modinheiro Catullo como alguém também apto a figurar como um civilizado, um letrado e, no limite, um poeta da palavra cantada.

A história das edições de *Cancioneiro popular* é expressiva do tipo de representação que o personagem Catullo foi ganhando na sociedade carioca do período. As primeiras edições de *Cancioneiro popular*, por exemplo, não constam de prefácios explicativos de Catullo, apenas uma rápida apresentação inicial da obra feita pelos editores da livraria Quaresma, responsáveis pela publicação.

A partir da 25ª edição, de 1908, *Cancioneiro popular* já vem acompanhado de um prefácio assinado por Catullo Cearense, que se arvora na representação de si como alguém que trabalha na organização das modinhas por ele coletadas. Esse ineditismo veio na esteira do sucesso de Catullo na sociedade carioca, já que 1908 foi o ano em que nosso personagem saiu ovacionado ao apresentar-se pela primeira vez no Instituto de Música do Rio acompanhado de um, naqueles tempos, “inédito” violão — fato que já narramos no capítulo 1.

Esse ineditismo em apresentar-se também como alguém que trabalhou as modinhas, inclusive assinando um prefácio, é tanto mais surpreendente se investigarmos as publicações anteriores a cargo de Catullo. Antes da 25ª edição de *Cancioneiro popular*, ainda em 1902, foi lançado *Chôros ao violão*, contendo coleções de modinhas também organizadas e coletadas por Catullo. Mas, ainda nessa publicação, Catullo se restringe a ser apresentado pelo editor Quaresma com as seguintes indicações acerca do livro: “Contendo as mais populares, conhecidas e apreciadas modinhas brasileiras com a indicação das músicas com que devem ser cantadas. Escriptas e collecionadas por Catullo da Paixão Cearense, auctor do ‘Cancioneiro Popular’”.⁷⁸

À época, uma publicação que se apresentava contendo modinhas “populares” era um fator a mais para um mundo letrado ávido deste tipo

⁷⁸ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Chôros ao violão*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1902. Folha de rosto.

de publicação aumentar o desejo de possuir um livro como o de Catullo, e o editor Quaresma investia com ênfase no caráter “popular” das modinhas ali contidas. Mas o que mais chama a atenção é que, em *Chôros ao violão*, Catullo aparece apenas como o comentador de algumas modinhas publicadas, com algumas indicações rápidas das músicas a acompanhar cada uma delas. Apenas em uma única modinha ele reaparece oferecendo “aos amigos Galdino e Mário”.⁷⁹ Diferentemente, em *Cancioneiro popular*, na edição de 1908, o autor Catullo ganha mais espaço na publicação, inclusive com a possibilidade de oferecê-la “Ao primoroso e distinto comediographo brasileiro Arthur Azevedo como singela prova de admiração ao seu talento omnido dedica o Auctor [grifo meu]”.⁸⁰

É expressiva a mudança ocorrida entre a publicação de *Chôros ao violão*, de 1902, e *Cancioneiro popular*, de 1908. Nesta última publicação, inclusive, contrastando com uma maior presença de Catullo como autor, aparece algo que se tornará comum daí para frente nas edições Quaresma: o certificado de direitos do editor sobre a obra. Enquanto que, nas publicações anteriores, inexistia esse certificado, a partir de 1908, aparecerá nos livros a seguinte indicação: “Os editores QUARESMA & C., avisam ao público que todos os livros editados por sua casa – Livraria do Povo – são de sua exclusiva propriedade literária. Capital Federal, Janeiro de 1908. *Quaresma & C.*”⁸¹

Concomitantemente a um maior espaço para o autor-organizador da obra expressar-se, o editor Quaresma via a oportunidade de colocar-se também como detentor dos direitos da publicação. Na medida em que Catullo aparecia como o autor da obra impressa, os editores Quaresma reafirmavam deter a propriedade última dela.

Ademais, a mão do editor pode ser vista em vários momentos do texto. O *Cancioneiro popular* não destoava do objetivo inicial do editor Quaresma, pois era um empreendimento que buscava difundir para o

⁷⁹ *Idem.* p. 3.

⁸⁰ CEARENSE. Catullo da Paixão. *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*. 25. ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1908. Folha de rosto.

⁸¹ *Idem.*

público letrado as letras das modinhas cantadas nas ruas do Rio de Janeiro, à época. Sua especificidade residia em um objetivo declarado: o de “melhorar” a modinha, corrigindo os versos cantados de forma considerada “errônea” para serem, finalmente, consumidos da forma considerada “correta” pelos leitores. A chamada do editor Quaresma na contracapa do livro resume bem esse intuito:

Esplendida e escolhida collecção de belíssimas modinhas populares, escriptas umas e outras collecionadas, revistas e melhoradas, postas taes quaes seus auctores as escreveram, e não estropeádas, incorrectas e esphaceladas, como por ahi andam, de boca em boca, na tradição oral.⁸²

A aversão ao erro e a sua identificação com a “tradição oral” chama a atenção para a tentativa de distinção entre cultura letrada e cultura oral em processo naquele começo de século. A correção do elemento oral pela palavra escrita era, ela mesma, uma tentativa de estigmatização da oralidade em detrimento do letramento. Ademais, a necessidade de hierarquização das duas formas de expressão, com a óbvia hegemonia da palavra escrita, era fundamental e previsível em publicações que, como as da livraria Quaresma, buscavam, também, desse modo, criar um público leitor-consumidor de livros.

Por sua vez, assumindo o papel de tradutor entre a cultura letrada e a cultura oral, Catullo Cearense tratava, em seus textos, de colocar-se como autoridade a partir de sua condição de um letrado conhecedor do oral. Na esteira disso, ele buscava direcionar a leitura de cada letra indicando a modinha correspondente a acompanhá-la.

A partir da identificação de Catullo Cearense como alguém que poderia se chamar de “civilizado”, o editor Quaresma afirmava, por consequência, o caráter “civilizador” da obra de Catullo. De sua parte, o autor reafirmava essa posição através de seus prefácios onde indicava o plano de sua obra.

No prefácio do *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*, além de caracterizar o seu leitor, Catullo indicava o objetivo do livro

⁸² CEARENSE. Catullo da Paixão. *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*. 25. ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1908. Folha de rosto.

dizendo, antes, que resultara de um trabalho “improbo” em cima de modinhas coletadas com as “mais bárbaras e repugnantes incorrecções”, onde foi necessário “corrigil-a grammaticalmente, ligar o pensamento desconexo, cuidando também um pouco da parte métrica, de modo a não ficar um aleijão, impiamente ferindo o ouvido educado”.⁸³

Observa-se, pela passagem acima citada, que Catullo não só organiza a publicação das modinhas como também se apropria delas, de maneira tal que as corrige com o intuito de, afinal, não ferir o “ouvido educado”. Indicando sua autoridade sobre o texto e, acima de tudo, apontando seus possíveis leitores, Catullo se interpõe entre o leitor e o criador da modinha, para, assim, tentar regrar a recepção do texto publicado. E, ainda no prefácio, Catullo chama a atenção para sua compreensão de que um autor de modinhas também possa ser chamado de poeta: “Por isso, peço perdão a todo poeta que deparar n’este volume com alguma composição sua, a qual não esteja como lhe gottejou da penna”⁸⁴ e conclui defendendo que aquele tipo de publicação deveria ser considerado “literatura”:

Conclúo, lamentando não ver neste volume, o que seria um trabalho colossal, todas as nossas ternas, meigas, doces e saudosas modinhas brasileiras, preciosíssimas jóias do escrínio do estro popular. Mas, ainda assim, o Srs. Quaresma & C., vão prestando, conscientemente, inestimável serviço à literatura mais nacional – a do povo.⁸⁵

O ouvido “educado”, por conseguinte, seria informado pelo texto escrito, que se fazia, assim, como mediador entre dois tipos de oralidades que estavam em jogo naquele momento: o oral sem o crivo da letra e o oral após passar por esse crivo. Dito de outra forma, as modinhas cantadas nas ruas e as modinhas a serem cantadas após o “funil civilizador” do texto de Catullo.

O “funil civilizador” do qual fala Catullo era exatamente seu trabalho sobre as letras de modinhas por ele corrigidas. Catullo fazia o

⁸³ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*. 25. ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1908. p. IX.

⁸⁴ *Idem*. p. XI.

⁸⁵ *Ibidem*.

papel de funil, não só porque selecionava, mas porque, isto é importante frisar, corrigia as modinhas inteiramente, como bem observa:

Não experimentei o prazer de me vir às mãos uma só que fosse, a qual não contivesse as mais bárbaras e repugnantes incorrecções.

Explico-me. Desejando incluir n'este volume uma qualquer modinha, que, por ser bella e popular, preenche os dous fins primordiaes, depois de muito procurar, chega-me às mãos quase inteiramente estropeadas.⁸⁶

Assim, na medida em que ia corrigindo as modinhas, elevava-as a um tipo de produção literária que pudesse autorizar também a sua produção modinheira ser considerada literatura: “Quanto às poesias de minha lavra nada direi. Tivesse eu talento, illustração e estro, e dedicar-me-hia de corpo e alma, a esse gênero de litteratura, o mais profícuo de todos”, pois se colocava como um dos que estavam “convencidos de que nessas composições do povo, scintillam fulgurantes pensamentos que, raríssimas vezes são lobrigados nas obras da alta litteratura”.⁸⁷

A passagem acima tem o intuito de ser esclarecedora, nela expõe Catullo mais claramente seu ponto de vista com relação às letras de modinhas. Num só prefácio, ele não só constrói uma autoridade sobre o texto (pois que assume sua correção e, portanto, também parte considerável de sua autoria sobre elas), como enfatiza a qualidade de um tipo de produção oral que ele traduz para o texto escrito. Autoridade sobre o texto, para afirmar-se uma autoria, e reivindicação da qualidade do texto, para ser entendido como literatura. Sobre esses dois pedestais e articulando termos como “popular”, “alma” e “literatura nacional”, Catullo ia construindo um lugar para o consumo de seu texto pelos leitores.

No texto, o autor ia construindo uma representação social para si concomitantemente ao fato de que os leitores demandavam um tipo de produção “popular” que Catullo conhecia. Ainda que tentasse manter certa distância de um viés do popular (a boêmia, o barulho das ruas, a vagabundagem etc.), tentava articular, dentro dessa direção, elementos

⁸⁶ *Ibidem.* p. IX.

⁸⁷ *Ibidem.* p. X.

que pudessem oferecer ao seu público um tipo de produção que fosse identificada como “civilizada” e, para tanto, não se poupou de alçar-se sobre algumas autoridades já reconhecidas:

[...] nós, que preferimos uma modinha, uma canção rústica, um lundú requadrado a um qualquer trecho de Wagner, que não compreendemos, e que não nos produz a mínima sensação... não nos importemos com os pedantis: o estulto dos que menoscabam do violão, por ser elle, dizem, o instrumento dos *desoccupados e perdidos*. Quando encontrardes um desses typos n’uma sala em que haja alguêm que vos deseje ouvir, recitae com emphase e entusiasmo a poesia, que dediquei ao violão, e, depois, cantae a modinha que se segue a essa poesia, mas, é a única cousa qye vos peço, com todo sentimento! Quando proferirdes os nome [sic] de Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães, Laurindo, Varella, Castro Alves e Tobias Barreto, principalmente, fitaes, com vehemencia os minguados paspalhões, e deixae-os eclypsados na immensidade de suas insignificantes pessoas. Esses gênios superiores eram sinceros adoradores do violão.⁸⁸

Essa aproximação com letrados reconhecidos revestia suas modinhas de um caráter mais respeitável, de forma que pudesse também conseguir o mesmo respeito. Essa identificação com um mundo letrado aparecia comumente, também, em rápidos comentários no meio de sua obra, onde tentava enfatizar, a todo o momento, o caráter corretor das modinhas por ele transcritas em texto.

Ao transcrever a modinha *O poeta e a fidalga*, Catullo Cearense fazia aparecer, no final, uma observação esclarecedora do sentido de sua obra: tornar corretas letras que foram estropiadas pela tradição oral, por “desleixo”. Assim, conclui o autor:

É a primeira vez que, em livro de modinhas, estes versos vêm á [sic] luz da publicidade, completos e como o Sr. Vanderley os escreveu. Existem no seu livro de poesias e aqui vão como lá se encontram. Os pequenos retoques que fiz, são, com certeza, oriundos do desleixo dos compositores. O título não é – Desprezo – e sim o que encima estes versos.⁸⁹

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*. p. 117.

O curioso dessa modinha encontra-se no fato de ela ser, como conta Catullo, primeiramente um poema do “Sr. Vanderley”, musicado, ainda segundo o organizador da obra, por compositores “desleixados”. Ali *O poeta e a fidalga* retornava ao texto pelas mãos de Catullo depois de circular pelas ruas cariocas (como ele leva a crer) com êxito, pois é uma das modinhas em que o autor não se preocupou em indicar a música a ser acompanhada, procedimento comum quando a modinha já era por demais conhecida do público leitor. Aliás, em *Cancioneiro popular*, há vários exemplos desse tipo. Essa ausência de música a acompanhar a letra transcrita dava ainda mais a impressão de se estar lendo, de fato, não letras de modinhas, mas poemas que foram musicados.

Na tentativa de demonstrar intervenções suas sobre as modinhas e de seu conhecimento de temas ditos “populares”, Catullo fazia aparecer palavras e termos que sentia a necessidade de explicar ao leitor. Em *Canção do africano*, da lavra de Catullo, expressões como *Zambi*, *innan*, *inzó*, *xequeré* e *Jupá* eram explicadas, em notas de rodapé, como sendo, respectivamente, Deus, amor, choça, uma espécie de marimba e lua.

O procedimento de se mostrar conhecedor e ilustrado não é novo. Em *Choros ao violão*, publicação de 1902, também organizado por Catullo, ao transcrever a letra da modinha *Alzira*, de sua autoria, Catullo, no afã de mostrar ao leitor o caráter letrado da produção e de se afirmar como um autor também letrado, observa no último verso uma “incorecção”:

Se queres que um canto
Saudoso desfira,
Vem tu, minha Alzira,
Meu peito afinar!
vem logo, não tardes,
vem dar-me um alento,
que o meu pensamento
não quer te deixar. (1)

Música da modinha: – As horas que eu passo contigo na mente.

(1) Uma incorrecção consciente⁹⁰

Uma “incorrecção” que rapidamente o autor buscou explicar como sendo uma “incorrecção consciente” e não um lapso na norma culta pela qual dava a conhecer a modinha ao leitor. Tais comentários visavam a assegurar o caráter corretor da sua escrita com relação à voz e, daí, alertar para o fato de o corretor (Catullo) ser um conhecedor da norma culta. Como orientador de tal empreendimento, Catullo Cearense tratava de construir-se como autor culto a partir da construção de representações de sua função de autor. Construções que já apareciam nas indicações do catálogo das edições Quaresma, onde o editor apresentava Catullo como um “distinto moço, conhecido poeta e prosador, excellent professor de línguas — nome que toda gente conhece e tem aplaudido”.⁹¹

Exemplos de demonstração de letramento se avultam no texto. Valendo-se da tradição oral das ruas do Rio de Janeiro de então, Catullo fazia emendas em trovas conhecidas como a que fez na modinha *Gosto de ti*, cuja música era do violonista Satyro Bilhar:

Gosto de ti, porque gosto
porque meu gosto é gostar
mas tu de mim não te lembrás...
Por que me fazer penar?

Ausente de ti, distante,
Não posso a vida soffrer!
Sentindo tantas saudads [sic]
Como é possível viver?

Gosto de ti, por que te amo
Porque meu gosto é te amar
mas não te lembrás, ingrata,
que eu vivo longe a penar!

⁹⁰ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Chôros ao violão*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1902. p. 35.

⁹¹ Catálogo das Edições Quaresma. Em: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Choros ao violão*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1902.

As noites passo velando,
Os dias passo a gerar!
Sentindo tantas saudades
Como é possível viver?

Que tu me estimes deveras
meu coração não mais crê...
Gosto de ti, porque gosto,
sem mesmo saber porquê.⁹²

Abaixo da modinha, uma nota de rodapé explicava para os leitores que conheciam a primeira quadra que se tratava de uma emenda: “A primeira quadra não é minha. Como a música, que é do meu amigo Bilhar, é belíssima, escrevi as quatro que se lhe seguem” e acrescenta que a música de Bilhar está por demais “popularizada”.⁹³

A indicação da música a acompanhar as modinhas publicadas aparecia sempre no início da letra, sem que Catullo se interessasse em publicar as devidas partituras. Esse procedimento, no entanto, não era algo comum no período. Mello Moraes Filho, por exemplo, publicara seu *Cantares brasileiros* em 1902 com o mesmo objetivo corretor de Catullo, porém com uma parte da publicação voltada para as partituras de algumas das canções ali publicadas. Ao que parece não produzia efeito algum, para o reconhecidamente letrado Mello Moraes, aproximar as modinhas que publicava de letras, pois seu objetivo era tão somente publicar modinhas e não, como queria Catullo, publicar e ser reconhecido como um autor letrado.

O não aparecimento de partituras no livro de Catullo pode indicar o caráter híbrido com que o autor via as modinhas e queria que elas fossem lidas, ou seja, como poemas e letras. É tão forte essa mescla em *Cancioneiro Popular* que Catullo, muitas vezes, intercala, no meio das modinhas, poesias de sua lavra e, até mesmo, uma historieta em prosa intercalada com uma modinha, como é o caso de *Feliz aventura*, que o autor indica que é “prosa e verso” e que “a música é da modinha – Ao

⁹² *Ibidem.* p. 74.

⁹³ *Ibidem.*

virar da esquina, eu vi em Lisboa, uma rapariga catita e bem boa". A estrutura de *Feliz aventura* remete diretamente à oralidade, pois era algo para ser contado, expresso em termos como "um caso eu vos conto". Tal índice de oralidade já é demonstrado no início da história:

Um caso eu vos conto que, se bem me lembro,
passou-se há dous annos, no mez de Novembro.
Fazia um tremendo calor de rachar!...
Vagava nas ruas, sem rumo, a flanar.

Como voz dizia, o calor era insurpotável! Fatigado pelo trabalho do dia, buscava desesperadamente um logar nesta vasta Capital, onde pudesse respirar mais livremente! O acaso levou-me ao Passeio Público. Entrei. E...
Buscando de prompto matar o cangaço
Fui logo assentar-me n'um banco; ao terraço.⁹⁴

Se partituras não apareciam, estavam ali sempre as músicas a acompanhar as modinhas. Músicas que supomos serem conhecidas do público leitor. Essa suposição ganhava força, pois, quando a música não era assim tão conhecida, o autor fazia questão de dizer ao leitor com "quem" se podia aprender. Era o caso da modinha *Bem-te-vi*, de Mello Moraes, a respeito da qual Catullo, em nota de rodapé, observa:

Estes belíssimos versos, genuianamente [sic] brasileiros, são do talentoso e erudito Dr. Mello Moraes Filho. A música é das mais bellas e inspiradas que eu conheço. Pena é não poder indical-a ao leitor, por ter sido feita especialmente para estes primorosos versos do illustre poeta e abalisado mestre. Em todo caso, apontarei aqui algumas pessoas, com quem o leitor poderá aprendel-a:

Costinha, pianista
Eduardo Velho, pianista
João dos Santos, funcionário do correio
Tafi, o seu auctor.⁹⁵

⁹⁴ *Ibidem*. p. 68.

⁹⁵ *Ibidem*. p. 97-98.

Em outras modinhas, simplesmente, aparece a observação de que “a música é conhecida” (na modinha *Ao ver-te*, por exemplo).⁹⁶ Daí não precisar do recurso de indicar alguém com quem se possa aprender a canção. Cotejando as publicações de modinhas do período, observam-se, além da intervenção do organizador-autor da publicação sobre as letras, as distintas representações dadas ao material oral coletado.

Mello Moraes (em *Cantares brasileiros*, de 1902) e Catullo Cearense (em *Cancioneiro popular*, de 1908) publicaram a modinha *Marietta*, com letras diferentes, atestando, assim, as alterações tanto de caráter oral quanto oriundas da transcrição da letra da modinha por letrados. Enquanto Mello Moraes indica ser a letra uma poesia de Antônio A. Figueira, a autoria na publicação organizada por Catullo é descartada. Vale a transcrição:

Versão de Mello Moraes

Nestes teus lábios de anjo
Bebo harmonias dos céus
O teu olhar é tão casto
Como o sorriso de Deus

Que aroma tão singular
Nessa trancinha tão preta!
Quero morrer em teus braços
Oh! Formosa Marietta.

[...]

Longe de ti eu suspiro
Vivo sem ter alegria
Junto de ti és meu anjo
És minha vida, ó Maria.⁹⁷

Versão de Catullo

Nestes teus olhos de archanjo
Bebo harmonias dos céus
O teu olhar é tão casto
como uma benção de Deus

Que aroma tão seductor
Nesta trancinha tão preta
quero morrer em teus braços
Ó formosa Marietta

Longe de ti vivo triste
no mais acarbo soffrer
perto de ti, ó meu anjo
suspiro até de prazer.⁹⁸

Em cada *Marietta*, de Catullo e de Mello Moraes, as distintas representações se chocam, chamando a atenção para o caráter múltiplo das modinhas coletadas. Ademais, o fato de Catullo não fazer aparecer

⁹⁶ *Ibidem*. p. 78.

⁹⁷ MORAIS FILHO, Mello. *Cantares brasileiros*. Rio de Janeiro: SEEC-RJ, 1981. p. 308.

⁹⁸ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*. 25. ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1908. p. 142-143.

o autor da letra (diferentemente de Mello Morais) faz parte de uma intenção, exposta em seus prefácios, de afirmar sua intervenção sobre a letra e, portanto, sua autoria. A partir do momento em que Catullo encetava uma mudança (e, quase sempre, eram várias) nas letras das modinhas transcritas (não indicando, também, sua autoria) ele próprio autorizava-se a ser entendido pelo leitor como o “autor”.

O enorme sucesso que obteve *Cancioneiro* – alavancado em muito pelas famosas publicidades das edições Quaresma⁹⁹ – fez com que a publicação chegasse a 25 edições em nove anos, um verdadeiro sucesso editorial em seu tempo, fazendo jus ao objetivo editorial de Pedro da Silva Quaresma, qual seja, o de, a partir de edições vendidas a preços módicos, boa publicidade e com temáticas que pudessem atizar o público letrado nascente, aumentar a lucratividade com a venda de livros.

Um ilustre consumidor das edições Quaresma foi o teatrólogo e jornalista Arthur Azevedo. Ele era admirador dos livros contendo letras de modinhas e assim se manifestou sobre o *Cancioneiro Popular* de Catullo:

No Brasil há um livro, e um livro de versos, que conta nada menos de vinte e cinco edições; é o Cancioneiro Popular, compilado em parte e em parte escrito pelo poeta Catullo da Paixão Cearense, eloqüente e simpático defensor do nosso esquecido e saudoso violão dos outros tempos.

[...]

O nosso Catullo, a quem, para ser tão grande como seu homônimo latino, só faltou viver em Roma e ser amante de Lésbia, deliciosa e fecunda fonte de inspiração e poesia, o nosso Catullo sentiu bem quanto de suave e de inteligente na modinha brasileira que não vai à Avenida nem à rua do Ouvidor, e é mal vista dos smarts do corso e das batalhas de flores.¹⁰⁰

⁹⁹ O crítico literário Brito Broca dizia que o livreiro e editor Quaresma “foi o precursor da publicidade moderna”, pois “quando lançava uma edição, costumava fazer grandes cartazes com o nome do livro e mandava pregá-los por todos os pontos da cidade”. Cf. BROCA, Brito. *O repórter impenitente*. Campinas: Unicamp, 1994. p. 49.

¹⁰⁰ Citado por Luciano Braga, Cf. BRAGA, Luciano. Catullo Cearense. In: CEARENSE, Catullo (org.). *Lyra dos salões*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1926. p. 18. (1ª edição em 1913).

Esse reconhecimento por um credenciado teatrólogo o editor Quaresma fez aparecer convenientemente na 25ª edição de *Cancioneiro*. Com isso, o editor evocava na publicação a opinião de um letrado reconhecido visando a uma maior aceitação da obra posta a público.

O reconhecimento do leitor Arthur de Azevedo não era único. É possível vislumbrar, no processo de reconhecimento de Catullo como autor, uma série de manifestações de leituras de sua obra no período e que lhe foram garantindo um lugar dentre os literatos. Se o êxito editorial de *Cancioneiro Popular* foi possível, isso se deveu, em muito, às leituras dos livros de Catullo que eram feitas mediadas pelas discussões acerca do universo identificado como “popular” no período. Formava-se, assim, uma comunidade de leitores de temas populares que catapultaram a sucesso imediato muitas publicações que saíram com essa identificação.

O fato é que *Cancioneiro Popular* ficaria, dali por diante, conhecido como a referência literária de Catullo Cearense, de forma que, nas suas publicações posteriores, era apresentado como o “auctor do *Cancioneiro Popular*”.¹⁰¹ Mas o sucesso de *Cancioneiro Popular* não findou a incessante busca de Catullo por ser reconhecido como literato.

Um poeta... popular?

O jornal *A Noite*, em inícios de 1912, publicava, em sua primeira página, uma crônica-reportagem com um título questionador: “A popularidade existirá realmente?: Algumas observações eloquentes”. O autor contava para seu interlocutor, também personagem da crônica, que, ao caminhar no Passeio Público, parou diante da herma do poeta Gonçalves Dias e, ao avistar um jardineiro, perguntou:

– De quem é isto?

O homem parou um instante, olhou a herma do nosso primeiro cantor lyrico e resmungou:

– Isto?

E depois de pensar:

¹⁰¹ Essa observação encontra-se, por exemplo, nas capas dos livros “Chôros ao Violão” (de 1902) e “Lyra Brasileira” (de 1905).

– É do Sr. Dr. Júlio Furtado...

Para o jardineiro que cuida do canteiro onde Gonçalves Dias floresce no bronze votivo, o nosso grande poeta era apenas um adorno dos vastos domínios do director da Inspectoria dos Jardins!¹⁰²

O embaraço do autor do texto ficava ainda mais evidente quando, buscando insistir numa resposta que fosse compatível com sua expectativa, contava que, quando da morte do poeta português Eça de Queiroz, alguém o interrogou na rua:

– Quem Morreu?

– O Eça de Queiroz.

– Ah! Coitado! O Queiroz das fazendas Pretas?¹⁰³

O carácter risível das respostas contrastava com aquilo que o autor da crônica-reportagem procurava discutir seriamente, qual seja, o carácter “popular” dos personagens que, ele supunha, serem dignos de receber tal identificação. Frustrado com as respostas imprevisíveis – e risíveis – das pessoas que encontrava na rua, o autor do texto contou que ainda insistiu uma vez mais:

– Paremos na rua, interroguemos aquele mulato pernóstico, de pastinha atrevida, cahindo sob a aba do chapéu de pallha... Conheces o Catullo da Paixão Cearense?

– Ah! Patrão! Quem não conhece o Catullo? É um “cabra bonzão” para a modinha...

– E o Coelho Netto?

– O Netto, o cheirosinho? Aquelle que trabalha na estiva?¹⁰⁴

Inconformado, o autor da narrativa punha-se a lamentar: “Ahi tens, meu caro, um que conhece o Catullo, mas não conhece o Coelho Netto”. Frustrado, concluía dizendo o que pensava ser popularidade depois de toda aquela enquete:

¹⁰² *A Noite*, 9 jan. 1912. p. 1.

¹⁰³ *A Noite*, 9 jan. 1912. p. 1.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

A popularidade...

A popularidade é bem uma fantasia que às vezes chega a ser dolorosa, especialmente quando se acredita que as multidões reconhecem o popular e ellas interrogam allucinadas:

– Quem é essa figura?¹⁰⁵

Os “populares”, citados pelo autor da crônica, eram rendidos diante do desconhecimento deles pelas pessoas nas ruas. Só Catullo passou – para a frustração do cronista – incólume na pesquisa.

Em inícios dos anos 1910, o nome de Catullo da Paixão Cearense era já bastante conhecido no Rio de Janeiro, e sua fama se estendia entre vários grupos sociais da cidade. O editor Quaresma, que continuava a publicar e reeditar seus livros, aumentava o número de letrados dos mais diversos setores da sociedade entre seus clientes. Catullo, por sua vez, além de ser reconhecido como um “poeta popular” pelo mundo letrado, acumulava a satisfação de ser conhecido por pessoas comuns, que cantavam suas modinhas nas ruas cariocas. Essa satisfação não disfarçava o ressentimento com que lidava quando o assunto era ser chamado (ou não) de “poeta”:

Os poetas julgam mal os trovadores como eu. É uma injustiça grande.

Eu, pelo menos, nunca pretendi chegar ao ideal da forma.

Eu canto! Canto pela alma. Embebo-me da música a que devo dar as minhas palavras, degusto-a, penetro-lhe no sentimento e escrevo.¹⁰⁶

Um “trovador” injustiçado pelos “poetas”. Assim Catullo se auto representava, mas, mesmo ressentido por lhe negarem um lugar que ele achava ser compatível com seus versos, procurava chamar a atenção para o fato de que seu canto era acompanhado sempre da escrita, revelando seu caráter distinto dos demais trovadores, pois:

Escrevo e canto. Embora conheça bem a métrica, tanto que vou publicar um livro de poesias traduzidas, prefiro estabelecer esse consórcio

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *O Paiz*, 25 fev. 1906.

entre melodia e a poesia, tirando daquela a vida de meus versos. Sei que os meus versos não tem arte, mas alma.¹⁰⁷

Afirmava, assim, sua produção não pela arte, mas pelo que ela tem de “alma”. E “alma” era um fator determinante para se qualificar positivamente uma produção no período. Advogar para suas modinhas um valor intrínseco à alma era colocar-se dentro de um rol de produtos que, desde o século XIX, reivindicava o caráter de arte para objetos em que se reconhecia a expressão do indivíduo, da sua alma.

Esse reconhecimento não poderia ser dado, no entanto, para qualquer produto – muito menos para um indivíduo qualquer. Catullo, sabedor dessa tensão entre alma e arte e, mais ainda, sabedor dos caminhos que poderiam referendar suas modinhas como “arte”, fazia demonstrações constantes de sua condição de letrado. E, em 1910, quando veio a lume pelas edições Quaresma o seu *Trovas e canções*, uma importante mudança se verificou: a primeira parte da publicação vinha, como de costume, com “Poesias de canto”, em que eram transcritas as modinhas, enquanto que, em uma segunda parte, estrategicamente intitulada “Poesias de recitação”, seguiam-se os versos escritos pelo próprio Catullo, alternando-se com suas traduções de poesias de Chateaubriand, Fuentes e outros poetas estrangeiros conhecidos.

Porém, enquanto a primeira parte da publicação (a das modinhas) era colocada em relevo pela publicidade das edições Quaresma, a segunda parte (com poemas de Catullo e traduções feitas por ele) desaparecia dos reclames que apareciam nos jornais. Ora, Catullo Cearense era reconhecido como modinheiro, e, portanto, ressaltar o caráter musical da produção era, para o editor Quaresma, condição necessária para que ela se tornasse um sucesso de vendagem ou, como queria o editor: “popular”.

TROVAS E CANÇÕES

Último livro de modinhas de Catullo Cearense

Trazendo uma extraordinária collecção de formosíssimas modinhas para serem cantadas em salões familiares, festas collegiaes, concertos,

¹⁰⁷ *Idem.*

etc, etc, e a indicação [sic] das músicas que devem ser cantadas. [...] Um volume com linda capa com o retrato do grande poeta e cantor, 2\$000.¹⁰⁸

Por outro lado, os prefaciadores do livro tentavam chamar a atenção do leitor para o caráter poético das canções ali transcritas, inclusive dando outra denominação a Catullo, qual seja, a de poeta. O prefácio escrito pelo major Moreira Guimarães é emblemático. Após elogiar a inteligência de Catullo – ao ouvi-lo dizer seus versos num trem suburbano –, arrematava que “me convenci de que o popular trovador é um grande poeta” e concluía:

A música gemedora que elle arranca das cordas do seu dilecto violão, constitue apenas o fundo do quadro em que fulgura o intenso lyrismo de suas encantadoras poesias.

Em verdade, Catullo canta e sabe cantar com sua voz inconfundível. Mas elle, a cantar, diz mais do que canta...

Não há dúvida: a figura do primoroso artista do verso e de maravilhoso e original *diseur* é a que bem lhe ajusta.

Não lhe quero negar, todavia, as esplendidas qualidades de cantor emérito que vae prestando ao patriotismo brasileiro o inestimável serviço de reabilitar o mais democrático dos instrumentos. Mas é preciso que a genealidade dos compatriotas lhe não escute simplesmente as langurosas harmonias do querido violão.¹⁰⁹

No prefácio da publicação, a condição de poeta de Catullo é colocada diante do interesse oposto do editor Quaresma de salientar as qualidades do modinheiro e cantor – ainda que poeta. Apesar das divergências quanto à preponderância dada a modinhas e poemas, ambos visavam, sem dúvida, a chamar a atenção do leitor para a qualidade da publicação e do autor. Do lado do editor Quaresma, visando à maior lucratividade do produto, por outro lado, o interesse do prefaciador era indicar uma leitura mais distinta – e, assim, podemos dizer, para ele,

¹⁰⁸ O Paiz, 17 jun. 1910.

¹⁰⁹ GUIMARÃES, Moreira. Catullo Cearense. In: CEARENSE, Catullo Cearense. *Trovas e canções*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1910. p. 12.

melhor – de Catullo como poeta original. Se Quaresma fazia questão de dizer que as modinhas eram “coleções” escritas por Catullo, o prefaciador atentava para a originalidade do mesmo.

Trovas e canções aflorava as contradições da produção de Catullo Cearense de forma latente. Uma primeira parte que satisfazia o interesse do editor por modinhas colecionadas por um trovador, e uma segunda parte que buscava mostrar para o leitor o poeta, o letrado que escreve poesias, o autor original, primeiro e definitivo de sua produção e aquele que, conhecedor das letras, traduz poetas estrangeiros.

De sua parte, Catullo fazia de sua publicação elemento fundamental para sua afirmação como poeta e autor. Em um dos poemas de *Trovas e canções*, intitulado “Segundas Trovas Satyricas”, responde aos seus críticos evocando autoridades que saudavam seus versos:

E quando eu canto com arte
O burro, o critico atroz
Proclama por toda parte
Que canto bem, mas sem voz

[...]

Responderei com um sorriso,
Como devo responder:
De mais voz eu não preciso,
Porque canto e sei *dizer*.

Depreciar-me é dislate,
é fazer figura má,
tendo elogios de um vate
da estatura de Murat.

É esforço inútil, baldado,
é uma completa asneira,
porque em verso fui saudado
por Alberto de Oliveira

Não me causam calefrios
os zoilos, dos zoilos zombo,
dês que tive os elogios
do provector Rocha Pombo.

Que ladre o bobo, o pascácio,
Ficarei a gargalhar,
Sempre que ler o prefácio
De Pethion de Villar.¹¹⁰

Ainda que houvesse disputas de representações entre autor e editor, elas não se davam de maneira a criar um mal-estar entre ambas as partes, e, embora Catullo se apercebesse do entrave causado por objetivos distintos entre ele e Quaresma, isso, ao que parece, nunca o colocou em confronto direto com o editor. Aliás, o progressivo reconhecimento social de Catullo se devia às estratégias editoriais de Quaresma e, mesmo que o primeiro conduzisse suas modinhas para um entendimento próximo ao de um poema, pareceu sempre estabelecer com elas uma relação de ambiguidade, tentando afirmá-las, enquanto modinhas, como poesia, ao passo que flertava com outro tipo de produção que não a modinheira.

Isso se dava de maneira sutil e criava uma aporia exatamente no momento em que se começou a reconhecer Catullo como poeta, uma vez que um poeta que publicava modinhas era representado como poeta “popular”, e “popular” não podia, *a priori*, ser considerado poeta. Ali se desenrolaram dois movimentos paralelos que se encontraram: o “poeta popular” vai sendo alçado a um indivíduo digno de ser notado (pois expressaria uma suposta alma do povo), e os temas populares são procurados como subsídios para a produção de uma literatura brasileira por letrados consagrados. É nesse encontro que vai ser desenrolada uma mudança na produção de Catullo da Paixão Cearense que marcará sua trajetória.

Já na entrada dos anos 1910 e com as publicações exitosas da livraria Quaresma, reverbera, na imprensa, outra representação de Catullo. “[...] o Sr. Catullo da Paixão Cearense é a mais tremenda glória da poesia nacional”,¹¹¹ assim afirmava o redator de um periódico carioca em inícios de 1911 numa série de crônicas sob o título de *O Rio*

¹¹⁰ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Trovas e canções*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1910. p. 136-137.

¹¹¹ *O Paiz*, 7 abr. 1911.

por dentro. O autor, sob o pseudônimo de *Argus*, saudava a poesia de Catullo como digna de ser tachada de uma glória.

Catullo da Paixão Cearense encontrava-se, na década de 1910 do século XX, envolvido numa ambiguidade que o trará como tema fundamental em diversas reportagens do período quando se tratava de pensar no seu lugar dentro do panteão da “poesia nacional”. Respeitado por uns, ignorado por outros, era possível vislumbrar, inclusive, ambas as atitudes em um único sujeito. Respeitado por conhecer “coisas populares”, desdenhado por ser entendido como um “autor popular”. Essa nuance de opiniões não era absolutamente desconsiderada por Catullo. Ao contrário, parecia guiar sua produção numa incessante busca pelo reconhecimento. A recepção de sua obra deve ser entendida como parte fundamental de seu processo de criação, tanto mais porque Catullo fazia aparecer comentários de leitores em seus livros e respondeu mais de uma vez em poemas e prefácios os seus detratores.

Anna César, cronista de *O Paiz*, testemunha para os leitores do jornal a sua leitura de *Novos cantares*, publicação de Catullo. É possível observar, em suas palavras, todas as ambiguidades que definiam Catullo nesse tempo:

Venho de concluir a leitura de dois livros interessantes que tenho sobre a mesa. Cada qual em seu gênero, ambos, preciosos e já recomendados pelas assignaturas que os illustram.

São elles: Estudos e reflexões, de Moreira Guimarães e Novos Cantares, de Catullo Cearense.

Pedem-me, sobre os mesmos algo dizer.

Que ousará traçar a minha obscura Penna de chronista, quando já se tem dito e com maior competência sobre os trabalhos desses dois bellos ornamentos da literatura patricia?¹¹²

Depois de fazer comentários elogiosos à publicação de Moreira Guimarães, exaltando seus “arroubos literários”, a cronista segue para a apreciação de *Novos cantares*:

¹¹² *O Paiz*, 30 jul. 1911. p. 2.

Quanto ao livro de Catullo Cearense, eu que o conheço e o admiro, que o tenho aplaudido em minhas salas, não lhe posso expender opiniões, sem que me torne suspeita.

Catullo não é somente o poeta primoroso, querido de seus colegas de letras, e um talento, prodígio de originalidade, conjunto de música, de poesia e de arte. Alma que chora, canta e vibra, nas cordas do violão todos os segredos do coração, todas as nuances do sentimento.

Meditativo e despretensioso, transfigura-se ao declamar os versos que escreve, cheios de delicadezas, alados ninhos, em que se abrigam [...] inspirações de artistas.

Catullo não é para os leigos em matéria de literatura, nem para literatos improvisados, desses que abundam por ahi, com pretensões a críticos.

Catullo é para os mestres, que o podem admirar, julgar e compreender.

Pena será que esse espírito ao partir da vida terrena para alar-se á [sic] regiões superiores, não possa talvez deixar como sequencia, um discípulo que perpetue a escola genuinamente sua, e por ninguém ainda imitada, apesar da crítica severa e até ridícula que se lhe tem tentado lançar.¹¹³

Elogiosa e mesmo apologética, essa crítica coloca Catullo em alta conta dentro da literatura, ao mesmo tempo em que, abstendo-se de falar de seus versos contidos em *Novos cantares*, chama a atenção para o caráter performático da sua poesia “ao declamar versos que escreve”. Essa imagem de Catullo declamando é muito cara à sua representação e o seguirá durante toda a vida.

A premissa é que seus versos só se expressariam diante da oralidade, aqui levada ao extremo pela sua imagem a declamar nos salões. Poeta dos salões, homem de literatura. Não a voz do canto a serviço da poesia, mas voz e verso como elementos indissociáveis para a consuação da poesia propriamente. Para Anna Cesar, a poesia em Catullo é acontecimento. Para completar a crítica apologética, ela termina escrevendo: “Peço desculpas aos leitores por me ter expandido desta forma sobre o nosso menestrel, fazendo-lhe a apreciação individual, ao envez da crítica aos seus versos [...]”.¹¹⁴

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Idem.*

Anna César vai de frente a outro tipo de recepção das publicações de Catullo: aquela que o vê como algo menor. Gilberto Amado, então ainda estudante de direito e articulista, escrevendo um artigo em sua coluna “A Semana” no jornal *O Paiz* sobre o teatro produzido no país, observa de modo irônico o fato de que, no Brasil, só as operetas e revistas têm público e compara:

Em literatura de outro gênero é a mesma coisa. Raul Pompéia escreveu o *Atheneu* e a segunda edição desse livro monumental feita ultimamente a custa de esforços de amigos está quase intacta, ainda na casa Alves. Entretanto, têm sido inúmeras as edições dos volumes de poesias eróticas que se esgotam e creio não há modinha de Catullo Cearense que não voe em um instante todos os vetos da publicidade.

Para que tratar do teatro? É uma superfluidade. O nosso povo, no seu crasso analfabetismo, no seu desdém das idéas, pensa lá em coisas sérias!¹¹⁵

Esse olhar lançado sobre as publicações de Catullo, vindo de um conhecido articulista do período, resguardava para o autor certa distância de um reconhecimento como literato. Porém, ao mesmo tempo em que parecia negar-lhe um lugar no panteão de uma literatura respeitável, entregava-lhe, estigmatizando-o negativamente, a autoria de textos considerados “não-sérios”, ou seja, conferia-lhe a autoridade sobre eles de modo que desdenhava do fato de que muitas das modinhas publicadas em livros sob o nome próprio Catullo Cearense serem originalmente criadas por vários artistas e só depois reunidos em textos por Catullo. Assim, era o nome próprio Catullo que era responsabilizado pelas publicações consumidas pelo “povo” no seu “crasso analfabetismo”. Mais tarde, o próprio Gilberto Amado reafirmaria seu ponto de vista:

Na Inglaterra, na França, na Alemanha, qualquer menino de lyceu recita Homero e tem a alma cheia de maravilhas authenticas do Parnaso. Diz as cóleras de Agammenon, os desejos luminosos de Anacreonte, e a sua alma se engrandece no grande rythmo das paixões heroicas.

¹¹⁵ *O Paiz*, 9 abr. 1911. p. 1.

Aqui as nossas primeiras impressões literárias vêm dos gorgeios de Catullo Cearense e nas piadas das revistas populares.¹¹⁶

A essas impressões em negativo, Catullo fazia acudir em seus livros, como já o vimos, a opinião de gente respeitada da elite letrada carioca. Outro elemento deve ser sublinhado: as dedicatórias das poesias e modinhas que Catullo fazia aparecer em seus textos.

Fazendo o uso de prática comum no período, o autor dedicava suas publicações quase sempre a um membro distinto da sociedade carioca. Assim, na 25ª edição de *Cancioneiro popular*, de 1908, dedica “ao primoroso e distinto comedigrapho brasileiro Arthur Azevedo como singela prova de admiração ao seu talento omnido”. A publicação *Lyra brasileira* vai dedicada ao “abalizado mestre do provectoro formalista, ao eminente crítico, ao inspirado e mavioso poeta Medeiros e Albuquerque”. *Trovas e canções*, de 1910, vai dedicado ao “Exmo. Sr. M. Moreira da Silva, doutor em Odontologia Lente Cathedrático da Escola Livre do Rio de Janeiro”. Esse recurso comum era ampliado nas obras de Catullo pelas dedicatórias que fazia aparecer em cada modinha e em eventuais poesias que fazia publicar. Assim, em *Novos cantares*, de 1909, enquanto aparece uma rara dedicatória do livro para a mãe de Catullo, falecida em 1908, cada modinha e cada poesia vinham acompanhadas com dedicatórias a pessoas ilustres, entre as quais: “ao grande poeta Dr. Luis Murat” (a quem dedica o poema *Ode ao violão*), “Ao glorioso luminar do exército brasileiro Marechal Hermes da Fonseca” (a quem dedica a modinha *Templo ideal*), “ao Dr. Lúcio de Mendonça” (a quem dedica a modinha *O teu cabelo*) e, até mesmo, ao seu editor Pedro da Silva Quaresma (a quem dedica a modinha *Rasga coração*).

Não só Catullo lançava mão dessa receita. Por essa mesma época, em 1915, a livraria Castilho lançava sua primeira publicação de autor nacional: *Carmen tropicale*, livro de poesias de Antônio Torres (que seria, posteriormente, reconhecido por suas *Pasquinadas cariocas*). A maioria dos seus 33 poemas ia acompanhada de dedicatórias a indivíduos como Goulart de Andrade, Oscar Lopes e Nestor Victor.

¹¹⁶ *O Paiz*, 16 out. 1913. p. 1.

Prática comum, as dedicatórias poderiam atender a várias demandas, inclusive a necessidade vital para um escritor de mirar seu público consumidor, fosse pela autoridade evocada na dedicatória, fosse no mero agradecimento por serviços prestados — ora, citar um ilustre dedicando-lhe um poema poderia soar como estar próximo do ilustre, o que poderia abalizar o indivíduo que escreve como alguém “reconhecido”.

Há de se levar em conta que a publicação de um livro demandava vários empreendimentos por parte de um escritor, inclusive se valendo da ajuda de próximos. Antônio Torres, ao publicar seu volume de poesias *Carmen tropicale*, embora levasse o selo da livraria Castilho, pagou com o próprio bolso toda a edição. Conta-se que o proprietário Antônio Castilho, que já publicara algumas traduções de estrangeiros, como Dostoiévski, suspeitava de lançar um escritor nacional por sua casa.¹¹⁷ De qualquer forma, temeroso de um possível fracasso, Antônio Torres advertia ao seu leitor em uma nota-posfácio que fez aparecer no livro: “O encontrar coisas boas num livro depende apenas de saber ler”.¹¹⁸

O aumento de um público letrado fazia aparecer inúmeros leitores que, por sua vez, criavam expectativas a cada publicação que saía. Isso demandava de autor e editor estratégias que pudessem ser bem avaliadas por um possível consumidor. Dedicatórias, preços, formas materiais do livro, convencimentos por prefácios e posfácios, opiniões em periódicos, tudo isso entrava no rol de elementos a serem pensados por aqueles que visavam ao sucesso da publicação. Esse empreendimento, dispendioso e arriscado num país potencialmente de não leitores, fazia aparecer aspirantes a escritores a cada dia que almejavam serem lançados sob a proteção de um ilustre. Se o êxito da livraria Quaresma podia ser tomado como exemplo para outros editores, não era fácil e barato imitá-la, ainda mais quando o editor e o escritor não abriam mão de produzir e publicar livros de “coisas sérias”, como queria Gilberto Amado, anteriormente citado.

A editora e livraria Castilho vinha com essa pretensão, mas encontrava um mercado de “obras sérias” já inchado sob a égide da

¹¹⁷ BROCA, Brito. *O repórter impenitente*. Campinas: Unicamp, 1994. p. 68.

¹¹⁸ TORRES, Antônio. *Carmen tropicale*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1915. p. 80.

Garnier. Ainda assim, apostando na boa aprovação feita ao livro do aspirante Antônio Torres, Antônio Castilho não abriu mão de publicar livros “mais sérios” e imitar um pouco da publicidade exitosa de Pedro Quaresma. Por seu lado, escritores novos e antigos procuravam o aval de selos mais sérios visando a ganhar mais credibilidade dos leitores.

Catullo da Paixão Cearense, o maior sucesso de vendas da Quaresma, afastar-se-ia dessa editora e se aproximaria da Castilho. Em 1918, lançaria, sob o selo de Antônio Castilho, o livro de poemas *Meu sertão*. Mas daí até esse rompimento com Quaresma se daria um flerte com a temática sertaneja que contaminava o Rio de Janeiro do período. Sempre atento e sensível às mudanças que se processavam na literatura, Catullo se viu diante de uma possibilidade ímpar de reconhecimento em definitivo como poeta (e não só “poeta popular”), escrevendo temáticas mais “sérias” e deixando as modinhas de lado ao aproximar-se de um editor que visava a tal seriedade buscada. Nesse ínterim, porém, foi ainda uma modinha de sucesso que lhe deu essa oportunidade: o *Luar do sertão*.



Figura 2 – Catullo da Paixão Cearense, em foto publicada em *Lyra brasileira*, de 1908, pela livraria Quaresma

Fonte: arquivo do autor.

SER POETA, SER DO SERTÃO

*Catullo Cearense tu
tens o defeito bem forte
de arranjar termos do Su
e dizer que são do Norte*

João Carvalho¹¹⁹

A cidade e o sertão

Em 1915, a livraria Quaresma publicava aquele que era anunciado pelo editor como o “último livro de modinhas de Catullo Cearense”. *Florilégio dos cantores* é uma publicação dividida em três partes: 1) *Florilégio dos cantores*, 2) *Flores do sertão* e 3) *Flores dispersas*. Em *Flores do sertão*, apareciam, pela primeira vez em livro, as modinhas com temáticas sertanejas de Catullo, incluindo *Luar do sertão* e *Poeta do sertão*. Era a primeira vez que Catullo se revelava um bardo das coisas sertanejas. Em *Poeta do sertão* – que, segundo Catullo, deveria ser acompanhada da música do “maestro Francisco Nunes, que logo depois ficará popularizada” –, o autor buscava representar a fala sertaneja:

Si chora u pinho
In disafiu
gemedô

¹¹⁹ Apud ALENCAR, Edigar de. *Claridade e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1984. p. 54.

Não há pueta
Como u fiu
do sertão, sem sê
douto
Os oio quenti
Da caboca faz a genti
Sê pueta di repente
quí a puesia
vem do amô¹²⁰

O êxito daquelas modinhas sertanejas daria a Catullo a oportunidade para, em pouco tempo, arvorar-se de bardo modinheiro a poeta do sertão. Naquele mesmo ano, saiu pela Papelaria e Typografia Sportiva o volume intitulado *Canções das madrugadas*, com letras de Catullo adaptadas para canções conhecidas. Era a primeira vez, depois de muitos anos, que Catullo não publicava pela Quaresma.

Nessa publicação, novamente, aparece a letra de *Poeta do sertão*, acompanhada de uma dedicatória ao político cearense Floro Bartholomeu, mas com a seguinte mudança na indicação da música a acompanhar: “Para ser cantada com a toada *Caboca de Caxangá*, de minha lavra, disco da Casa Edison”.¹²¹ A mudança na escolha da música a acompanhar a canção não parece deliberada. Da erudição de um maestro, Catullo parecia visar àquilo que identificava como “popular”, preferindo a música da famosa toada sertaneja *Caboca de Caxangá*. A mudança também chama a atenção para a possibilidade, à época, da existência de uma letra adaptada a várias músicas, ou, ao contrário, o que era muito comum, uma música poderia circular com letras diferentes.

Caboca de Caxangá era uma canção que fora sucesso no carnaval de 1913 nas ruas cariocas, com letra diferente daquela dada por Catullo. Seu formato de embolada remetia a um canto falado, próximo ao dos repentistas comuns do nordeste do país. Comos vimos, o Rio de

¹²⁰ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Florilégio dos cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1915. p. 93-98.

¹²¹ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Canções das madrugadas*. Rio de Janeiro: Papelaria & Typografia Sportiva, 1915. p. 21.

Janeiro, desde finais do século XIX, acostumara-se a assistir a espetáculos como esse, cujo tema central era o interior, o sertão.

Ladeada por equipamentos modernos que criavam novos espaços de sociabilidade e armada das “palpitantes” obras literárias que atracavam nos portos das grandes cidades, a elite letrada brasileira de inícios do século XX convivia com o dilema cotidiano de ver-se como parte importante do desejo de civilizar-se 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 a elite letrada, uma vontade de encontrar algo que singularizasse o Brasil no mundo. Ambos os movimentos – o de buscar inserir-se e o de singularizar-se – faziam parte da mesma vontade de representar-se diante do mundo. 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, capital federal de então, onde, desde fins do século XIX, processava-se, além de rápidas mudanças de natureza sócio-política, uma triunfante 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”, e tal “voga” então “persistiria por duas ou três décadas”, disseminando-se por diversas produções de natureza literária, musical, teatral e mesmo historiográfica.¹²² “Cariocas deslumbrados por Paris”, pois que, na França do século XIX, uma enxurrada de publicações literárias também buscou falar do interior, numa tarefa francesa de buscar as suas raízes como nação. “Raízes” e “nação”, dois termos que se tornaram incontornáveis na definição do que seria a literatura do período, inclusive no Brasil. Também neste país, tal temática tornou-se terreno fértil para construir uma represen-

¹²² GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do sertão. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 52, set./dez. 2004.

tação singular do brasileiro e, na esteira disso, um índice de definição do que seria uma literatura nacional.

Quando Euclides da Cunha publicou *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”. Essa sede de “sertão” vinha desde os oitocentos e exemplifica-se nas viagens promovidas pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que respondiam à demanda de conhecer o vasto território do país como parte de um projeto nacional do Estado imperial. Concomitantemente a isso, José de Alencar, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay, entre outros tantos autores do século XIX, mobilizavam artifícios literários para contar sobre o país, encontrando no sertão o berço idílico de uma nacionalidade que se forjava no Brasil.

Esses homens comumente fincavam no sertão o passado e as origens da nação na sua marcha irreversível para a civilização, num gesto que, muitas vezes, parecia tentar colocar nos trilhos um país de passado colonial. O sertão autorizava a marcha do presente por guardar as raízes do país. Ele, o sertão, deveria ser conhecido para que se pudesse vislumbrar uma identidade que, no presente, precisava ser construída, mas que, no passado (que o sertão guardava), é que poderia ser reconhecida. Isso explicava a motivação de Taunay ao desembarcar em Santos e ver-se feliz com “a perspectiva de percorrer grandes extensões e varar até sertões pouco conhecidos”,¹²³ ou a lamentação de Alencar pela chegada da “civilização” nos sertões dizendo: “Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz de minha infância?”, pois “a civilização que penetra pelo interior corta os campos de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações”.¹²⁴

¹²³ TAUNAY, Visconde de. *Dias de guerra e de sertão*. São Paulo: Revista do Brasil, 1920. p. 11.

¹²⁴ ALENCAR, José. *O sertanejo*. 6. ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d. p. 9-10. (1ª edição em 1875).

A geração do final do século XIX, porém, passaria a conviver com um dilema diferente. 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 retílineas, 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. Espaços apartados por profundas contradições entre si e que, por isso mesmo, eram representados provocando a vertigem de viajantes desavisados, como se expressava nas impressões sintomáticas de Isaías Caminha, personagem criado por Lima Barreto, quando adentrava a 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 [...].¹²⁵

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 luz a suas obras: “Os artistas modernos já não se limitam a exprimir os aspectos proteiformes da rua, a analisar

¹²⁵ BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Publifolha, 1997. p. 50.

traço por traço o perfil físico e moral de cada rua. Vão mais longe, sonham a rua ideal, como sonharam um mundo melhor”.¹²⁶

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, concomitantemente, um “outro” e 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”, mas “espaço do atraso”; “doente”, contudo “forte”. Dicotomias expressas de maneira dramática na obra de Euclides da Cunha, mas que apareciam em inúmeras outras publicações que surgiram na febre de sertão que a ela própria secundou, como veremos a seguir.

A produção literária usando de temáticas e formas identificadas como sertanejas vinha numa crescente desde fins do século XIX. A chamada literatura de cordel já era conhecida pelos cidadãos cariocas a ponto de a livraria Quaresma lançar algumas publicações dedicadas a esse tipo de produção.¹²⁷ Temas sertanejos avultaram, inclusive publicados por autores consagrados do período.

¹²⁶ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007. p. 33. (1ª edição em 1910).

¹²⁷ Márcia Abreu observa que *A Guerra de Canudos do fanático Conselheiro*, de João de Souza Conegundes, teve pelo menos duas edições pela Quaresma: a primeira em 1897 e a segunda em 1913. Cf. ABREU, Márcia. *Cordel português/folhetos nordestinos: confrontos*. 1993. 360 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 1993. p. 123.

O escritor Coelho Neto, ainda em 1893, aventurava-se na temática sertaneja publicando *Capital Federal, impressões de um sertanejo*, no qual criava um narrador oriundo do sertão que contava seu estranhamento ao deparar-se com o ambiente citadino. Entre estranhamentos, sustos com novos hábitos e lições “morais”, o distanciamento do sertanejo diante da sociedade carioca é a tônica do romance. Em 1896, Coelho Neto lançava seu livro de contos sertanejos denominado *Sertão*, marcadamente construído numa tentativa de reprodução do linguajar do morador do sertão, distinguindo, assim, expressões e palavras do dizer sertanejo, acentuando particularidades de comportamentos do homem do sertão bem como marcando sua diferença em relação ao modo de falar das cidades.

No ano seguinte, o teatrólogo Arthur Azevedo encenava, no Teatro Recreio Dramático, sua peça *A conquista*, cujo enredo se passava em torno de uma família mineira que vinha à capital federal e, depois de um deslumbramento inicial, acabava descobrindo o vício e a corrupção das cidades. A negativização das cidades nessas produções era uma postura que desconcertava os cidadãos regozijantes diante da modernidade urbana e aproximava o sertão de adjetivações positivas e até mesmo do progresso. Na mesma peça citada, Azevedo, por exemplo, terminava demonstrando o desencantamento de um dos personagens sertanejos, Eusébio, que desabafava em voz alta: “[...] A vida da capitã não se fez para nós... E que tem isso?... É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o *progresso da nossa querida pátria* [grifo meu]”.¹²⁸

Se, por um lado, tais autores escolhiam enredos que se passavam em torno do sertão, por outro, não se restringiam somente a ele. 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.

¹²⁸ AZEVEDO, Arthur. *A conquista*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 245. (1ª edição em 1897).

A comparação sertão-cidade foi um índice que 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. Assim seria por todas as três primeiras décadas do século XX. A voga sertaneja, que acompanhou as modernidades que emergiam nas cidades, fez com que o escritor Lima Barreto, já em 1919, através de seu personagem Gonzaga de Sá, afirmasse, frustrado: “A nossa emotividade literária só se interessa pelos populares do sertão, unicamente porque são pitorescos e talvez não se possa verificar a verdade de suas criações”.¹²⁹

Um pouco mais louvado ou um pouco menos, o certo é que sertão tornou-se um (sub)tema absolutamente incontornável quando o assunto versava sobre, por exemplo, cidades, nação, civilização, progresso, modernidade e, até mesmo, literatura nacional.

Ademais, na produção literária brasileira do período, sertão virou quase que um meta-tema, uma vez que escolhê-lo como tema central ou, um pouco menos, fazê-lo simplesmente aparecer na narrativa em breves comentários, era afirmar fazer parte de uma tradição de literatura que cantava sua terra, identificada, assim, como uma literatura tipicamente nacional. Porém, se descrever o sertão e seus costumes era a tônica na literatura anterior a essa geração, comumente na denominada “geração romântica”, para essa geração moderna, o sertão comparecia ao mesmo tempo como embaraçoso e inspirador. A chegada dos anos 1900 veria aparecer o livro que mais impulsionou tal voga: *Os sertões*.

O embaraçoso nas representações de campo e cidade é que, não raro, ambos se mesclam e se complementam. Essa relação de complementaridade é, comumente, fruto das relações afetivas que o sujeito mantém com esses espaços, bem como de maniqueísmos que os aproximam como forma de defini-los em pares opostos. Publicado em fins de

¹²⁹ Apud BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Publifolha, 1997. p. 16. (1ª edição em 1919).

1902, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, expressava, nesse sentido, um entrelaçamento embaraçoso entre afeto e razão, entre maniqueísmos classificatórios e paixões identitárias que, à primeira vista, contraditoriamente, aproximavam a simpatia do autor Euclides Cunha mais do sertão que das cidades, na sua tentativa de vislumbrar a desejada “civilização” através da comparação crítica entre sertões e cidades brasileiras.

Para Euclides, o sertanejo era ele próprio a singularização do Brasil no mundo e a negação da racionalização arrivista do progresso cosmopolita – progresso de que, aliás, o engenheiro Euclides da Cunha era um dos arautos. Contestando o famoso historiador Thomas Buckle, bastante consumido pela elite letrada de então, que falava em apequenamento do homem brasileiro diante da natureza, Euclides escrevia:

Mas o nosso sertanejo faz exceção à regra. A seca não o apavora. É um complemento à sua vida tormentosa, emoldurando-se em cenários tremendos. Enfrenta-a estóico. Apesar das dolorosas tradições que conhece através de um sem número de terríveis episódios, alimenta a todo o transe esperanças de uma resistência impossível.¹³⁰

Ao passo que o mesmo Euclides qualificava a vida no sertão de “monótona e primitiva”,¹³¹ também afirmava o sertanejo como “antes de tudo, um forte” por não ter o “raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”, não deixava de ser, no entanto, “desgracioso, desengonçado e torto”.¹³² A hesitação de Euclides em definir o sertanejo era, na verdade, a hesitação em definir-se, uma vez que positivá-lo era fazer apologia do não civilizado (e Euclides acreditava na civilização) e negativizar os sertões em definitivo, por outro lado, era excluir o “forte sertanejo” na construção de uma nação moderna e, portanto, civilizada no Brasil. Por isso mesmo, para o autor, o sertanejo só podia ser definido pela imagem dúbia do Hércules-Quasímodo. Tensão se-

¹³⁰ CUNHA, Euclides. *Os sertões*. In: CUNHA, Euclides. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966. p. 182

¹³¹ *Idem*. p. 182.

¹³² *Ibidem*. p. 170.

mântica que aparece em toda a obra do autor e que foi seminal para reintroduzir, de maneira cabal, o sertão no discurso literário.

Após o sucesso de *Os sertões*, um excesso de sertão se fez presente em publicações do período, sejam elas literárias, científicas ou musicais. Foi nessa época, também, que o Estado republicano brasileiro enviou cientistas e engenheiros aos sertões não mais apenas com o intuito de conhecê-los, mas para intervir neles com as ferramentas do “progresso”.¹³³ A corporificação do ideal euclidiano de intervenção nos sertões pelas armas do “progresso”, bem como as implicações da sua obra maior nas formas e significados que os sertões do país teriam dali para frente são dois pontos fulcrais que criaram uma avidez pela temática sertaneja no Brasil de inícios do século XX. Contudo, o que avultou na literatura sertaneja pós-*Os sertões* foi uma tensão expressa em paradoxos semânticos que, por um lado, inviabilizavam qualquer qualificação em definitivo do sertão/sertanejo na narrativa, mas, por outro, sugeriam a existência de uma vontade, ainda que frustrada, de representá-los.

Essa indefinição na representação do sertão era produto, ainda, de uma percepção espacial cujos referenciais eram tomados a partir de um olhar cidadão e, portanto, que julgavam a espacialidade a partir de valores tais como civilização, modernidade e progresso. Referenciais que garantiriam ao sertão epítetos, sem dúvida, antônimos a estes. Contudo, isso só seria possível se muitas dessas representações não fossem construídas por sujeitos que herdaram toda uma forma de dizer o sertão que o encarava como o berço da nacionalidade, em oposição ao cosmopolitismo das cidades.

¹³³ É desse período que data a criação de projetos de intervenção científicos no interior do país, tais como o Serviço Geológico e Mineralógico do Brasil (1907), das Comissões Rondon (1910), do Superintendência Nacional de Desenvolvimento da Amazônia (1910) e da Inspeção de Obras Contra as Secas (1909). Sobre esta última, há de se atentar que Euclides da Cunha ajudou no projeto de criação junto ao Ministério da Viação. Cf. MORAES, Kleiton de Sousa. *O sertão descoberto aos olhos do progresso: a inspeção de obras contra as secas (1909-1918)*. 2010. 184 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Mas não foi bem isso que aconteceu. Daí, na “voga sertaneja”, que se seguiu em inícios do século XX, um verdadeiro contorcionismo intelectual tentaria abarcar o sertão na esteira de representações positivas, de forma que o “essencialmente nacional” (o sertão) não ficasse comprometido diante das ondas modernizantes que os estigmatizariam como negação do novo. A literatura euclidiana caminharia sobre esses dois planos de forma tal que essa tensão seria a marca registrada de seu estilo, ele mesmo construído sobre os alicerces de uma narrativa que dramatizava essa tensão.

A vitimização era uma característica constante da “voga sertaneja” e era um artifício que buscava uma saída para o desconforto causado pela existência de um sertão pela criação, na literatura, de personagens sertanejos que sofriam as agruras das grandes cidades e de seus moradores. Uma vitimização que nem sempre heroificava o sertanejo. Monteiro Lobato exemplifica esse movimento. Num primeiro momento, representando o caipira Jeca como um degenerado, Lobato logo seguiria a pista da vitimização do seu personagem. Na literatura lobatiana, à tensão na definição do sertanejo veio juntar-se um difuso ponto de vista com relação ao estado do Jeca, que logo se tornou vítima de seu abandono cuja consequência direta era a ausência de salubridade. Essa literatura com temática sertaneja fez surgir uma febre por aquilo que ficou conhecido como “literatura regional”.

O crítico e ensaísta Antônio Cândido, ao tecer reflexões acerca do papel do que ele denominou de “regionalismo” na literatura brasileira, observou aproximações nos discursos de uma literatura “regional” produzida no século XIX (e Cândido cita autores como Franklin Távora e Bernardo Guimarães) e aquela produzida no início do século XX. Explica o estudioso que:

Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e de fácil condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o “tonto sertanejo”, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético. É a banalidade dessorada de Catulo da Paixão Cearense, a ingenui-

dade de Cornélio Pires, o pretensioso exotismo de Valdomiro Silveira ou do Coelho Neto do Sertão; é toda a aluvião sertaneja que desabou sobre o país entre 1900 e 1930 e ainda perdura na subliteratura e no rádio.¹³⁴

A bem da verdade, estudar essas múltiplas obras e tratá-las como produtos que optavam por narrar o “rural” do ponto de vista do “pitoresco”, “sentimental” e “jocoso”, como salienta Cândido, é uma atitude que não pode ser sustentada diante da complexidade das representações dadas ao mundo rural pelos autores anteriormente citados pelo crítico. Como procurei demonstrar, o século XX trouxe elementos difusos e novos para se pensar e falar sobre espacialidades no Brasil. Essas formas tiveram ecos na literatura produzida no Brasil no início do século XX, que as diferiam daquela produzida pela geração anterior, mesmo que ambas elegessem o “sertão” como temática — e isso é o que pode ter impulsionado Cândido a aproximar narrativas tão díspares do ponto de vista do tratamento e significado dado ao sertão. A tensão expressa em narrativas que teimavam em definir sertão com “olhares civilizados” pode ser uma “chave” prudente para se entender esta produção “sertaneja” de inícios do século XX, bem como ajuda a fugir, atentando para seus usos, de definições fáceis, como a que comumente tacha essa literatura como sendo “regionalista”.

Por outro lado, Cândido, interessado em salientar o caráter formativo da literatura em termos de nação, perde de vista os usos estratégicos da temática sertaneja em diversos produtos literários do período. Perde de vista, sobretudo, o fato de que escrever sobre o “sertão” era parte de um desejo de representar o universo “popular” do país. E, avançando, o fato de que tais produtos eram, inclusive, materiais alvisareiros para publicações por editores, procurados para serem comprados por leitores curiosos e operacionalizados por autores que se queriam representados como “nacionais”, pois entendiam do “sertão”.

Não se pode desdenhar de que, nos primeiros anos do século XX, uma série de obras que tematizavam o chamado “interior do país” foram publicadas. Pela editora Chardron, de Portugal, Osório Duque Estrada

¹³⁴ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 119.

publicou *O Norte*, em 1909; Mello Moraes Filho lança pela Garnier, em 1901, seu *Festas e tradições populares do Brasil*, e, em 1903, a Typographia Minerva, em Fortaleza, publica o primeiro registro editorial de canções do norte-nordeste do país, *Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues de Carvalho. Tais empreendimentos editoriais devem ser vistos tanto como parte de um movimento na produção literária que tematizava o interior do país – com vislumbres para se pensar a “nação” – como uma estratégia editorial de vendas de temas entendidos como “populares”, o que lhe rendia uma possível lucratividade.

O circuito de sociabilidades cariocas também ia ao encontro disso. A produção teatral do período foi invadida por temáticas sertanejas desde a revista *Ouro sobre azul* de Maria Lina, no Teatro Recreio, em 1915, à burleta *A cabôca de Caxangá*, de Gastão Tojeiro, no “popular” Teatro São José, em dezembro do mesmo ano.

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. Foi nas ruas que, no ano de 1913, a canção *Cabocla de Caxangá* (conhecida como de autoria de Catullo Cearense) fez um grande sucesso no carnaval carioca. Interpretada pelo grupo Caxangá, formado por nomes futuramente conhecidos como Pixinguinha, Donga e João Pernambuco, a canção de temática sertaneja foi apresentada com sucesso pelas ruas da capital federal por músicos vestidos como vaqueiros do sertão.¹³⁵ Com o triunfo de *Cabocla de Caxangá* nas ruas, Catullo da Paixão também voltaria sua produção para temáticas sertanejas.

Entusiasmado com o sucesso da música, Catullo apropriou-se do tema sertanejo e começou a compor modinhas sertanejas como *Luar do sertão*, gravada em disco pela primeira vez por Eduardo das Neves em 1914.

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 re-

¹³⁵ COSTA, *Op. cit.* p. 121.

velaria Vicente Celestino como o personagem do sertanejo-cantador e onde o próprio autor cantaria algumas vezes. Catullo já vinha colaborando na feitura de pequenas peças, como o musical *O diabo entre as freiras* ou o também musical *À procura de uma noiva*, ambas apresentadas no Circo Spinelli, respectivamente nos anos de 1910 e 1911.¹³⁶ Mas o êxito de *O marrueiro* o notabilizaria cada vez mais como conhecedor do sertão. A par disso, Catullo era presença constante nos saraus a apresentar seus motivos populares que cada vez mais se voltavam não para as modinhas, mas para as canções com temáticas sertanejas.

Sintomático disso é que, em 1910, o jornal *O Paiz* anunciava a conferência *A modinha brasileira* no Theatro Recreio Dramático, do qual Catullo fez parte como cantor¹³⁷ e, já em 1914, no Thetro Phoenix, Catullo participaria de outra conferência, desta feita com Viriato Corrêa. Na primeira parte dessa conferência de 1914, Catullo cantaria suas modinhas, e, na segunda parte, o programa seria composto tão somente de coisas do sertão, quando *recitaria* [grifo meu] *Preto do sertão* e cantaria *Caboca de Caxangá* “tal como ela é verdadeiramente” e *Luar do sertão*. *Caboca de Caxangá* “tal como ela é”, pois dezenas de versões dessa canção corriam nas ruas do Rio de Janeiro à época, tamanho seu sucesso. Sucesso só não equiparado àquela canção pela qual Catullo ficaria fortemente identificado e que causaria uma série de discussões acerca de sua autoria: o *Luar do sertão*.

Em 16 de março de 1914, o jornal *O Paiz* reportava: “Recebemos a interessante canção ‘O Luar do Sertão’, música e letra do apreciado trovador Catullo Cearense”¹³⁸.

O *Luar do Sertão* de Catullo da Paixão Cearense era uma modinha que contava as coisas do sertão com uma letra enorme – tal e qual as modinhas do poeta – com oito versos que se intercalavam com o refrão “Não há / ó gente / ó não / Luar / como esse / do sertão”. O enorme sucesso da toada daria a Catullo uma visibilidade ainda maior e o introduziria de maneira definitiva nas produções com temáticas sobre o

¹³⁶ “O diabo entre as freiras” teve reapresentações no ano de 1912. Cf. *O Paiz*, 28 fev. 1912.

¹³⁷ *O Paiz*, 13 out. 1910.

¹³⁸ *O Paiz*, 16 mar. 1914.

sertão. A fama da modinha sertaneja estendeu-se à capital paulista que, ainda em 1915, o chamou para uma conferência na recém-fundada (pela nata da elite letrada paulistana) Sociedade de Cultura Artística, que se reunia no Trianon.¹³⁹

Foi nesse contexto, já laureado nos recitais e presença constante nas rodas boêmias, que Catullo da Paixão Cearense, apoiado por letrados como João do Rio, Capistrano de Abreu e Roquette Pinto, publicou, em 1918, seu primeiro livro de poesias com temáticas sertanejas, intitulado *Meu sertão*, por um editor que começava seu empreendimento com livros: Antônio Castilho.

A livraria Castilho

Conta-se que Machado de Assis, um *habitué* da livraria Garnier, costumava passar pela rua São José, a caminho do Ministério da Agricultura e, nesse percurso, parava na livraria Quaresma para ler os clássicos portugueses: “– Sabe? Gosto mais de sua casa porque é silenciosa, não há aquêlo zunzum da Garnier...”¹⁴⁰

Situada no centro da cidade, os frequentadores da Rua São José ainda podiam gabar-se de certa distinção diante da novíssima avenida Central e da barulhenta rua do Ouvidor, onde, aliás, situava-se a livraria Garnier. Ainda contando com prédios antigos que avançavam sobre as calçadas, a São José não era um convite para um apologista das “coisas novas”. Mas, ali, resguardados do *glamour* que entorpecia os mais afoitos pelas novidades da modernidade, desfilavam desde escritores consagrados como Machado de Assis, obtusos homens à procura do Dr. Feio Galvão reclamando de dores de dente, políticos reunindo-se para reunião no Centro Paraibano, até cantores e seresteiros que procuravam a livraria Quaresma à procura de folhetos de música editados pela casa.

Também ali, bem próximo, na década de 1910, floresciam outros sebos e livrarias como a livraria Cruz e Coutinho, cujo proprietário, Jacinto Ribeiro de Santos, orgulhava-se de editar peças teatrais e os

¹³⁹ Catullo acabou não podendo ir por problemas pessoais. Cf. *O Paiz*, 26 mar. 1915.

¹⁴⁰ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: MEC, 1956. p. 50.

melhores livros jurídicos e didáticos.¹⁴¹ Descendo um pouco mais, próximo ao botequim Silva, Valverdi & Co. e da estação de bondes, e entre o Hotel Avenida e o Largo da Carioca, o livreiro Antônio Joaquim de Castilho comandava a sua livraria Castilho.

Desde 1902, quando transferiu o pequeno sebo localizado na rua Santo Antônio para a rua São José, Castilho dedicou-se a vender livros novos, especialmente obras francesas e portuguesas. Foi por sua iniciativa que se começou a ler os romances em francês de Marcel Prévost, como *Les demi-vierges*, os de Henry Bordeaux, como *La petite mademoiselle*, ou as novelas de Paul Hervieu, como *L'armature*.¹⁴² Mas Castilho também se lançou na edição de livros, e é possível encontrar seu nome em anúncios dos jornais como editor de livros jurídicos. Um exemplo é *A verdadeira revisão constitucional*, de Samuel Oliveira, apresentada como uma edição “bem cuidada e feita com todo o capricho, revelando o carinho que mereceu o livro”.¹⁴³

A publicidade de livros nos jornais cariocas parecia ser um viés que Castilho soube copiar do seu vizinho Pedro Quaresma de forma profícua, embora, diferentemente deste último, não investisse na publicação de “frivolidades”. Mas isso não demoraria muito tempo.

Apesar de, no início, Antônio Castilho não ver com bons olhos a edição de romances e poesias de autores nacionais, esse ramo logo o excitaria a novos voos. Em 1915, Antônio Torres lançou, sob o selo da livraria Castilho, o seu livro de estreia *Carmen tropicale*. Embora, nesse caso, o autor pagasse a edição do próprio bolso, o editor gostava de vangloriar-se de nunca ler um original, mas que sempre se deixou “levar pelo faro e jamais me enganei”.¹⁴⁴ Perspicácia, faro ou oportunismo, o fato é que Antônio Torres ficaria conhecido por outros livros lançados pela Castilho, como o *best-seller Pasquinadas cariocas*, em 1921, elevando o lucro do editor e livreiro, ao passo que encorajava o editor reticente na aposta de outros escritores nacionais. Antes disso, Castilho

¹⁴¹ MACHADO, Ubiratan. *História das livrarias cariocas*. Rio de Janeiro: EDUSP, 1912. p. 134.

¹⁴² Catálogo de livros franceses da Livraria Castilho. Em: *A Noite*, 3 jun. 1914. p. 5.

¹⁴³ *Gazeta de Notícias*, 17 maio 1912. p. 4.

¹⁴⁴ MACHADO, Ubiratan. *História das livrarias cariocas*. Rio de Janeiro: EDUSP, 1912. p. 136.

apenas se aventurou na edição de pequenos livros, impressos na tipografia que fazia funcionar aos fundos da livraria.

A ênfase dada pelo livreiro à comercialização de livros estrangeiros fez crescer em sua casa o número de visitantes ilustres que, bem ao gosto do período, acorriam em busca da novidade literária da Europa. Gastão Cruls, Gilberto Amado, Joaquim de Sales, Costa Rêgo, Lima Barreto e, mais tarde, Leonardo Mota, eram alguns dos homens de letras que ficavam conversando até as 22 horas e, de lá, seguiam para o bar Nacional, na rua Santo Antônio.¹⁴⁵

Não é muito difícil imaginar que a clientela frequentadora da Quaresma e da Cruz Coutinho também passasse por lá. Foi nessa época que Castilho começou a apostar nas traduções de romances estrangeiros. O primeiro lançamento veio em 1914: *Lua crescente*, volume de poesias do indiano Rabindranath Tagore, com tradução de Plácido Barbosa. Tagore acabara de ganhar o prêmio Nobel de literatura de 1913, sendo o primeiro não europeu a alcançar esse feito. O sucesso da publicação foi tão grande que, três anos depois, veio uma segunda edição, resenhada entusiasticamente por José Oiticica, o anarquista então articulista do *Correio da Manhã*:

O Sr. A. J. de Castilho, da conhecida livraria Castilho, resolveu reeditar a *Lua Crescente*, do poeta indiano Rabindranath Tagore, traduzida pelo dr. Plácido Barbosa. Moveu-o a tal resolução a incessante procura do livro, cuja primeira tiragem se esgotou em um mês. Poucos livros, realmente, têm agradado tanto ao público leitor, qual ali vão achar a poesia límpida, suavíssima de um pantheista, encantado das creanças. O livro é o que se pôde chamar um mimo e o novo editor procurou dar a esta reimpressão toda a simplicidade e toda a riqueza compatíveis com a poesia do autor.

[...]

A nova edição, estou certo, se esgotará com a mesma rapidez da primeira, pois os pedidos mal podem ser satisfeitos.¹⁴⁶

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Correio da Manhã*, 9 abr. 1917. p. 8.

Dostoiévski também foi alvo das edições Castilho, com a publicação de *Recordação da casa dos mortos*, que teve a tradução de Fernando Nery, então secretário da Academia Brasileira de Letras, que assinava suas traduções com o pseudônimo de Fernão Neves. O sucesso na publicação de tradução dos romances estrangeiros fez com que o editor-livreiro visasse também ao público feminino (maior consumidor de romances), sendo logo sua casa conhecida como especialista em “literatura para moças”. A publicidade, no jornal *Correio da Manhã*, indicava o livro de M. Delly, *Escrava... ou rainha*, como sendo “O Mais lindo romance para Moças” com “primorosa tradução de Fernão Neves”.¹⁴⁷

Uma das publicações de grande sucesso das edições Castilho foi *Lazarina*, do romancista francês Paul Bourget, lançado em 1917, com tradução de Fernão Neves. O sucesso foi saudado tanto mais porque, desde inícios da grande guerra europeia, o país passava por uma crise do papel, o que dificultava novos lançamentos:

A livraria Castilho resolveu há tempos tornar-se editora, apesar de todas as crises, inclusive a do papel. A sua especialidade parece querer ser a das traduções. Ainda agora, temos quasi a seguir os dois últimos livros de Paul Bourget: *Lazarina* e *O Sentimento da Morte*, tradução portuguesa do Sr. Fernão Neves.

O Sr. Fernão Neves traduziu muito bem os dois volumes, com uma tão exagerada preocupação de vernaculista, que ella salta aos olhos.

Ora, entre ser vernáculo e fazer questão de mostrar ser, vai muita vez ser o estorvo dos escriptores. O Sr. Fernão Neves é, entretanto, um traductor pouco commum. E, francamente, vale mais ler Bourget sempre tão despreocupado no estylo [...] na tradução do Sr. Neves. Os dois romances da guerra conservam todas as belezas do grande romancista, num estojo mais cuidado.¹⁴⁸

Crítica como essas que apareciam em jornais e revistas era fatal para o sucesso ou a estigmatização da obra, especialmente quando se sabia que muitos dos autores que resenhavam as novas publicações eram, eles mesmos, letrados que acorriam às livrarias em busca do novo

¹⁴⁷ *Correio da Manhã*, 10 jun. 1918. p. 9.

¹⁴⁸ *O Paiz*, 14 set. 1917. p. 2.

livro na praça. Oliveira Vianna, por exemplo, resenhou negativamente o livro de Carneiro Leão *Problemas de educação* – lançado pela Livraria Jornal do Comércio em 1919 – por discordar do autor de que a educação poderia elevar a moral da população, pois:

Pela mesma razão que a educação intelectual não póde dar caracter a ninguém, ou melhor, não póde modificar aquilo que podemos chamar a ‘espinha dorsal do caracter’ de ninguém. O caracter, bom ou máo, egoísta ou abnegado, doce ou rude, submisso ou autoritário, inerte ou activo, é coisa que preexiste a qualquer processo educativo; é coisa que concerne á hereditariedade e a estrutura cerebral de cada um.¹⁴⁹

Crítica que rendeu uma resposta discordante da opinião de Oliveira Vianna, três dias depois, no mesmo jornal. É possível pensar como essas querelas eram parte constitutiva da publicização da obra, tanto mais porque, no caso acima citado, discutia-se exatamente um plano de educação que colocasse fim ao analfabetismo no país — e o analfabetismo era um tema central entre os leitores e livreiros do período. Discutia-se desde a inépcia do país em colocar em ação um plano de alfabetização até o número de livrarias que a cidade do Rio de Janeiro possuía em relação a Buenos Aires:

Não há exagero. Buenos Aires é a cidade dos hotéis e das livrarias. Possui-os, em grande número. É o pão do estômago e o do espírito por toda a parte. A abundância de livrarias é ali justificada porque metade da população sabe ler. Como, entre nós, 85% dos indivíduos são analfabetos, contamos poucas livrarias. O Rio possui três de primeira ordem (Garnier, Brigueiet e Alves), quatro de segunda e uns três belchiores.

Ao todo dez casas, onde se vendem livros, isso para uma capital de cerca de um milhão de habitantes! Havemos de convir que é muito analfabetismo.

O nosso público leitor prefere ás nossas poucas boas letras qualquer revista de caricatura. E ainda há quem alimente vaidades literárias num paiz como o Brazil, onde o coefficiente da ignorância é uma causa que assombra, e onde um homem de gênio, como Ruy Barbosa, pensa e escreve para ser lido d’aqui 300 anos.¹⁵⁰

¹⁴⁹ *O Paiz*, 8 ago. 1919. p. 3.

¹⁵⁰ *O Paiz*, 21 jul. 1913. p. 2.

O “público leitor” de livros no Brasil, que preferia “revista de caricatura”, era o alvo principal de todos os empreendimentos literários da época. Conhecedor do assunto, Quaresma, como vimos, fazia sucesso com a sensibilidade que tinha de seu público. As poucas livrarias que existiam na cidade teriam que lidar com esses entraves, mesmo aquelas que se propunham a publicar livros, como diziam, para serem lidos “d’aqui 300 anos”, ou seja, aqueles considerados literatura “séria”.

Quaresma descobriu Catullo da Paixão Cearense para o grande público, e Catullo pretendia que sua poesia fosse levada de maneira mais séria. Desde a publicação de suas modinhas, buscava que elas fossem consideradas parte constitutiva da literatura do país. Com o tempo, também passou a publicar poemas e a flertar com temáticas sertanejas a fim de ser considerado, de fato, um escritor de poemas. De sua parte, Antônio Castilho exibiu satisfação pelo seu empreendimento como editor e estava disposto a abraçar um autor que se dispusesse a publicar um livro que já poderia vir à luz com êxito.

Foi do encontro de um público sedento por temáticas sertanejas, um editor disposto a fazer uma aposta lucrativa e um autor com pretensões literárias, que foi lançado, em outubro de 1918, o primeiro livro de poemas sertanejos de Catullo da Paixão Cearense: *Meu sertão*.

CATULLO DA PAIXÃO NACIONAL

O meu sertão

Não seria exagero afirmar que *Meu sertão* nasceu de uma festa. O festival organizado para angariar dinheiro visando a sua publicação, que se realizara em setembro de 1918, foi saudado pela imprensa carioca como um grande evento, onde um concorrido lugar era almejado por uma ilustre plateia. Não foram poucos os ilustres participantes desse esforço. A comissão promotora do evento foi formada por letrados como Afrânio Peixoto, Rocha Leão, Pandiá Calógeras, Roquette Pinto, A. Austregésilo, Pires Brandão, Castro Menezes, Mário Alencar, Eloy de Souza, Fernando Magalhães, Assis Chateaubriand, Carlos Costa, Paulo Silva Araújo, Francisco Solano, Afrânio de Mello Franco, Antônio Neves, Raul Brandão e Castro Barreto. Ilustres que, aliás, organizaram com esmero o festival fazendo “várias reuniões” antes do ocorrido.¹⁵¹ O editor Castilho, as Casas Mozart e o *Jornal do Commercio* ficariam, por sua vez, responsáveis pela venda dos bilhetes que ajudariam a publicar o livro de Catullo.¹⁵² O editor Castilho ainda parecia reticente em publicar autores nacionais, angariar dinheiro para a publi-

¹⁵¹ *Correio de Notícias*, 23 ago. 1918. p. 3.

¹⁵² *A Época*, 8 set. 1918. p. 11.

cação representava uma boa fórmula para arriscados empreendimentos na publicação de livros.

O sucesso foi imediato, e, em fins de novembro daquele mesmo ano, o livro de Catullo já aparecia como a “novidade literária” nos anúncios de jornais e revistas do Rio de Janeiro, apresentado como “obra genuinamente nacional do grande poeta sertanejo Catullo da Paixão Cearense”.¹⁵³ O adjetivo *nacional* colocava, dessa forma, a obra de Catullo no rol daquelas que poderiam figurar ao lado da de renomados escritores como Euclides da Cunha e Alberto Rangel, ambos também conhecidos como literatos do sertão. Ainda: a alcunha de *sertanejo* conferia a Catullo a autoridade irrefutável para que o mesmo tematizasse, melhor do que ninguém, o sertão em sua obra, uma vez que essa identificação não dizia respeito tão somente a um traço da obra (temas sertanejos), mas a um lugar de origem do autor.

Na prática, de reconhecido como “popular”, desde quando começou a fazer sucesso com suas modinhas, Catullo gozava, agora, do prestígio de ser apresentado em livro como poeta nacional e gabaritado para falar em seus poemas sobre o sertão, pois oriundo dele.

Sintomático foi um artigo aparecido em *O Imparcial*, assinado pelo respeitado historiador e crítico João Ribeiro, em que apresentava a obra nos seguintes termos:

‘Meu Sertão’ – é uma série de poemas sertanejos sentidos e escriptos por Catullo da Paixão Cearense, trovador querido e aplaudido em palcos e salas, como o mais genuíno representante da alma popular brasileira.

O poeta é do Norte, da região mais antiga do paiz onde os primeiros colonizadores realizaram a penetração mais profunda de povoamento.¹⁵⁴

João Ribeiro, ao indicar Catullo como “poeta do Norte”, atribuía-lhe, ao mesmo tempo, a autoridade de conhecedor de um lugar e chamava a confiança do leitor para a leitura de um autor que pode contar sobre o sertão — ou, como o título deixa entrever, o seu sertão. João

¹⁵³ *Correio de Notícias*, 24 nov. 1918. p. 3.

¹⁵⁴ *O Imparcial*, 2 dez. 1918. p. 5.

Ribeiro observa essa nuance, embora sua crítica ao livro não fosse boa. Voltaremos a ela adiante.

Salientando o lugar geográfico de onde vinha o autor, o articulista autorizava o poeta a falar de sertão. Adicionado a isso, o fato de Catullo ser reconhecido por modinhas sertanejas, como *Luar do sertão*, sem dúvida, ajudava nessa representação de homem do sertão. Inclusive, o próprio Catullo não poupava esforços para ser assim identificado quando fazia apresentações vestido de “marrueiro”. Apresentações nos palcos não eram algo incomum para Catullo, uma vez que vê-lo apresentando-se em espetáculos circenses e em musicais do chamado “teatro ligeiro” começou a ser normal para o público carioca da época.

Esse vão caminho, entre um indivíduo da cidade, formado nos salões e na boêmia da elite carioca, e um autor que se rendia a temáticas sertanejas e se apropriava das representações cidadinas dadas ao sertão, rendeu a Catullo resultados profícuos para sua apresentação como poeta. Aliás, as representações cidadinas do espaço sertanejo são latentes na maneira como é apresentado o sertão, tanto em seu livro de estreia, *Meu sertão*, como em seu segundo livro, editado pela livraria Castilho em 1919, *Sertão em flor*, também de temática sertaneja. Em ambas as publicações, é possível enxergar a apropriação de certos *topoi* que marcavam a maneira de expressar o espaço sertanejo no período. Dicotomias, tais como espaço atrasado *versus* espaço moderno, bárbaro *versus* educado, sertanejo bom *versus* cidadão corrompido, expressas em seus livros, eram comuns na forma de tratar o sertão. Aliado a isso, os poemas de Catullo vinham com um diferencial: a representação da oralidade sertaneja nos textos, o que dava ao leitor a sensação de estar diante de uma genuína transcrição do linguajar do sertão.

Assim, se, por um lado, *Meu sertão* representou a chegada de mais um artefato cultural que elegia o “sertão” como tema, por outro, no texto construído por Catullo, expressava-se grande parte das tensões, das temáticas, das formas e das ambiguidades com que o tema era tratado no período.

Meu sertão é composto por nove histórias contadas em versos, nas quais o ambiente rural aparece como cenário principal e onde o sertanejo é alçado a grande herói do enredo. O fato fundamental de que

o autor era um homem que vivia na cidade do Rio de Janeiro num tempo de rápidas transformações esclarece muitas das denominações que o sertanejo ganhava em sua obra, tais como “ignorante”, “bárbaro” e “alma pura”, em contraposição ao mundo “civilizado” das cidades. Esses limites definidores do que seria o “sertão”, para Catullo, constituem um importante tópico para a compreensão do lugar em que *Meu sertão* foi produzido, uma vez que o autor, em constante diálogo com o público leitor da então capital federal de seu tempo, fez aparecer em seu texto adjetivações do sertão que tratavam de colocá-lo comumente como a antítese da cidade.

Antes de lançar mão da descrição do espaço sertanejo, *Meu sertão* começa com um convite de viagem lançado pelo autor ao seu leitor. Assim, o autor iniciava 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 com um alerta para as “gentis senhoritas” tomarem cuidado com “a língua bárbara” dos sertões do norte que ele iria apresentar.¹⁵⁵ Foi através desse convite – ao modo, inclusive, de como Euclides da Cunha havia feito no primeiro capítulo de *Os sertões* – que Catullo se fazia aparecer como o cicerone de uma viagem a um “outro geográfico” que, para o autor, era abandonado pelo país: o sertão.

A forma pela qual Catullo se apresentava como autor de poesias em *Meu sertão* obedecia a dois movimentos: em primeiro lugar, a afirmação de sua poesia como autêntica, como o inverso daquilo que considerava estrangeira (daí os pedidos que o autor faz aos leitores no poema *A caminho do sertão*, tais como “Deixa a Grécia! Deixa a Itália!... Deixa a fonte de Castália”);¹⁵⁶ o segundo seria a 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” – escritor da poesia autêntica, pois escritor da “terra” – respondia a uma percepção aguda que o autor tinha do seu

¹⁵⁵ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. 25-26.

¹⁵⁶ *Idem*. p. 27.

espaço no mundo literário. Era por esse caminho que ele poderia vir a ser reconhecido como um verdadeiro poeta. Ademais, 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 “vocabulário” ao fim do texto, onde explicava ao leitor expressões que este supostamente poderia desconhecer. 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.¹⁵⁷

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 um tópico 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 a “língua brasileira”, que deveria aparecer em livros. O linguajar sertanejo era apenas uma “corrupção” do dialeto brasileiro falado, talvez, para Lobato, apenas pelos letrados ci-

¹⁵⁷ Apud VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977. p. 130.

tadinos, ou que, pelo menos, estes letrados deveriam cultivar. No entanto, Catullo ficaria, por um tempo, avesso a essas críticas.

Ainda em *Meu sertão*, Catullo se autorrepresentava como um autor exilado do sertão e, por isso, em *A caminho do sertão*, apresentava-se como um homem sem aspiração literária. Ironizando os poetas do Brasil, por conta de suas escolhas de só cantar “saudades”, dizia que não seria reconhecido por um país que se interessava somente por “Orpheus” e “divindades”, cujos poetas recitavam em rodas onde só se dizia “em francez”.¹⁵⁸ Só depois dessa necessária explicação de seus poemas, Catullo começaria a narrar seus poemas sertanejos.

A história contada por Catullo no primeiro poema de *Meu sertão*, intitulado *Quinca Micuá (o gaiteiro do sertão)*, é emblemática e expressava as formas pelas quais o sertão seria tratado dentro da proposta apresentada pelo poeta. A história de um amor impossível entre o herói (o sertanejo Quinca Micuá, 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 de 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. Numa longa passagem, em que Quinca Micuá confronta a personalidade de Cunceição, moça da cidade, com a de sua antítese Tudinha, moça do sertão, aparecem muitas definições do que seria a cidade e o sertão para o narrador; definições estas cujas ten-

¹⁵⁸ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. 28.

sões 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,
aquillo, sim, meu patrão,
aquillo 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!!¹⁵⁹

Nos poemas seguintes, todos eles com histórias construídas em torno de um personagem ou de um costume entendido como sendo do sertão (*O marrueiro*, *O lenhador*, *A promessa*, *O passador de gado*, *A vaquejada*, *O cangaceiro* e *A terra cahida*), Catullo esboçou imagens dos espaços sertanejos embasadas, em grande parte, pela leitura de narrativas consagradas, tais como as de Gustavo Barroso (citado em *O cangaceiro*) e Alberto Rangel (citado em *Terra cahida*). Ademais, neste último poema, o autor assume que se “inspirara” num conto homônimo de Rangel, já conhecido autor de contos sertanejos e estudioso das “coisas do sertão”.¹⁶⁰ A propósito, Rangel travou estreitas relações com Euclides da Cunha, que o ajudou a se tornar conhecido no mundo letrado. A evocação de um já conhecido escritor não era gratuita, uma vez que reservava para si um lugar no campo literário em torno de figuras consagradas literariamente.

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 citadino,

¹⁵⁹ *Idem*. p. 65-68.

¹⁶⁰ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. 232.

aparecendo algumas definições do que ele entendia ser o “homem da cidade” e o “homem do sertão”. A história se desenvolve 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”. A partir dessa experiência, é iniciada uma série de impressões do narrador sobre o espaço citadino, nas quais 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, por intermédio de Chico, o progresso das cidades como sendo meramente “prú fora”, mas “prú dentro... Nada!”. Isso desemboca, no último verso, em uma crítica direta à chamada “civilização”: “vale mais que essa porquêra da tá Civilização – um carro de boi, cantando pulos matos do sertão”.¹⁶¹

Catullo, que manifesta em seus poemas uma “dessorada” paixão pelo rural – diagnóstico estigmatizador de Antônio Cândido à obra de Catullo¹⁶² –, constrói representações do espaço sertanejo que o dignificavam e o enobreciam em relação às grandes cidades, compartilhando um tipo de representação bastante comum. Isso porque autor também está impregnado de referenciais oriundos de sua posição de citadino, dos quais, seguramente, ele se valia como fórmula para melhor ser recepcionado como escritor. Essa percepção de um lugar a ser construído na literatura que pudesse abarcar um poeta que se autodenomina sertanejo, mas que produzia nas cidades, demandava um reconhecimento por aqueles que podiam definir o que deveria ser considerado literatura no período – e Catullo não era propriamente um desconhecido das elites letradas da época. A poesia de Catullo era reverenciada por diversos literatos por transmitir, ainda que numa linguagem considerada “rude” e “simples”, as belezas do sertão para o leitor citadino. Assim foi que o poeta Humberto de Campos tratou de salientar que Catullo deveria ser encarado como:

¹⁶¹ *Ibidem*. p. 162.

¹⁶² CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 121.

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.¹⁶³

O fato de Catullo escrever seus poemas em um linguajar dito “sertanejo” – criticado por Lobato, como vimos – exigiu a explicação do mesmo Humberto de Campos, que apontou esse modo como um fator que o distinguiu positivamente de outros poetas, pois “Passados esses versos para a linguagem correnteia, não teríamos nós, entre os dos nossos melhores lyricos, outros que se lhe avantajassem em meiguice”.¹⁶⁴

A linguagem “sertaneja” usada por Catullo era indicada como um fator a mais para reivindicar o caráter nacional de sua poesia. A aproximação de Catullo com a natureza, como queria Humberto de Campos, dava-lhe a autoridade de poeta da terra e, portanto, de um “verdadeiro” poeta. Por outro lado, o poeta e acadêmico Mário de Alencar, prefaciando o segundo livro publicado por Catullo, intitulado *Sertão em flor*, em 1919, já apresentava o autor 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.

¹⁶³ CAMPOS, Humberto de. Homenagem a Catullo Cearense. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. 18-19.

¹⁶⁴ *Ibidem*. p. 19.

Nem o auditório que estimula o cantor, tem ali capacidade de atenção para o desenvolvimento dos temas, nem mesmo cantor possui condições de coordenação 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 intensidade 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.¹⁶⁵

Essa tentativa de afirmação de Catullo como poeta sertanejo atrelava-se a um movimento que visava não só a chamar a atenção do leitor para entender a poesia de Catullo, porém, mais do 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.¹⁶⁶

¹⁶⁵ ALENCAR, Mário. A poesia de Catullo. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Sertão em flor*. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1939. p. 21. (1ª edição em 1919).

¹⁶⁶ *Idem*.

Esse movimento que, à primeira vista, pode parecer paradoxal, esclarece a dúbia posição de Catullo no meio letrado de então: ser um autor de poemas sertanejos (embora poeta cidadão) e 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 de sua condição de poeta. Essa posição o próprio Catullo a compreendia e a expressava, inclusive, em seus poemas. O novo poeta sertanejo exercitava, por diversas vezes, em seu texto, uma autorrepresentação, visando a um convencimento do leitor de seu lugar como poeta, nem tão perto das cidades, nem tão longe do sertão.

Perspectiva que demonstrava 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 poeta tratava de confirmar sua representação melhor 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 na mesma época pelo escritor Monteiro Lobato para representar o homem do interior. Uma vez que Lobato, por meio do seu Jeca-Tatú, pintou a figura do sertanejo, num primeiro momento, como um fraco – representação que, de resto, tornou-se bastante citada por homens como o conselheiro e senador Rui Barbosa –, Catullo tratou de desconstruir essa figura, 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!¹⁶⁷

As representações dadas aos sertões – e, por consequência, às cidades – construídas numa narrativa (como o texto de Catullo) são compreensíveis somente se as entendemos como produto de um diálogo travado num ambiente ele próprio 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 de nacional, notadamente no campo literário. As lutas de representações do sertão empreendidas nos textos respondiam diretamente ao interesse específico de um novo autor que surgia com pretensões literárias. Os elementos mobilizados no texto visavam, desta forma, à produção de uma crença no caráter distinto da obra diante de outras que tematizavam o sertão. E livros sobre o sertão, bem o vimos, eram o que não faltava. Daí a escolha de Catullo de representar o linguajar do homem do sertão ter sido uma fórmula que gerou grande controvérsia.

Entre os letrados, João Ribeiro via como problema a reprodução de oralidades sertanejas na obra de Catullo. Em resenha para o jornal *O Imparcial*, observa que o leitor deve se resguardar ao imaginar estar lendo um poeta do sertão e faz observações acerca do poema “O leñador”, que aparece no livro *Meu sertão*:

¹⁶⁷ ALENCAR, Mário. A poesia de Catullo. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Sertão em flor*. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1939. p. 131-135. (1ª edição em 1919).

Eis um bello poema cuja inspiração literária é evidente.

De mim, se ousou falar, escrevi também uma poesia bárbara e imperfeita – a “Vingança da árvore”, que soffre do ineditismo cruel do esquecimento; e não creio que entrasse n’ella nenhuma inspiração sertaneja.

A de Catullo é muito melhor, mais perfeita, menos artificiosa e sem o pedantismo de fórmulas métricas, exóticas; entretanto é ainda uma criação erudita disfarçada sob a phraseologia inculta de idiotismos, vocábulos e locuções sertanejas.¹⁶⁸

Essa observação cautelosa sobre os poemas de Catullo, feita por um letrado respeitado como João Ribeiro, chama a atenção para os vários critérios de aceitação de um novo autor em determinado campo literário e de como as contraditórias opiniões sobre a obra de Catullo lançam luz para se pensar as várias fórmulas possíveis visando a esse reconhecimento, imprescindível para o pretendente a cargo de “poeta”.

Se a busca de Catullo pelo reconhecimento como poeta (e não só “poeta popular”) o levou a flertar com temas sertanejos, o mesmo movimento que o levava a esse reconhecimento retirava-lhe a pecha de “poeta do sertão” por não ser sertanejo ou, como se expressa nas palavras de João Ribeiro acima, o seu sertão era criticado por ser “uma criação erudita disfarçada sob a phraseologia inculta”.

Sim, Catullo era poeta, mas não poderia ser representado, como dizia João Ribeiro, como “do sertão”. Paradoxalmente, a erudição – aí entendida como oposição ao inculto – tão buscada por Catullo, o traía pelo fato de que um dos caminhos para ser reconhecido como erudito era tematizar o “popular”, porém não um “popular” qualquer, mas um “popular” já canonizado, qual seja, aquele que fala sobre o sertão. A representação da língua sertaneja certamente não era uma receita levada a cabo por poetas consagrados. Haveria Catullo de construir esse espaço para seus poemas.

Diferente de João Ribeiro, seguia o crítico Miguel Mello, que, em artigo no *Correio da Manhã*, convenientemente intitulado *O poeta da moda*, dava suas impressões sobre a leitura que havia feito do livro

¹⁶⁸ *O Imparcial*, 2 dez. 1918. p. 5.

de Catullo. Assim como Ribeiro, Mello exorta algumas poesias que considera belas em *Meu sertão* (inclusive citando versos do poema *O lenhador*), porém, diferentemente daquele, não considera seu autor um erudito a falar do sertão, tampouco o condena por isso. Ao contrário. Numa forma de dar a Catullo o lugar que, pensava o crítico, seu livro merecia, explica aos leitores como deve ser lido *Meu sertão*:

Quem percorrer as nossas selectas de trovas populares, onde tanta pérola vae no meio da abundancia do folk-lore, reconhecerá que, no gênero, Catullo da Paixão Cearense é um mestre.

Ninguém de certo o ouvirá ao violão sem sentir prazer no saborear-lhe o pittoresco do seu sertanismo.

É um consumado cantor de modinhas. Os apreciadores devem apressar-se em lhe comprar o livro. Mas os homens de letras não o devem desnaturar com emprestar-lhe pretensões literárias, que só podem terminar num snobismo peor que o dos cortesãos do marechal Hermes, bastante nativistas para instalarem, como um dia instalaram, o cortajaca nos salões do palácio do Catete.¹⁶⁹

As diversas opiniões sobre a leitura dos livros de Catullo colocavam em discussão o caráter literário (ou não) de sua produção. João Ribeiro nega-lhe a pretensão por ser erudito demais para falar sobre o sertão, e Miguel Mello, por sua vez, não o aceita como literato, mas como cantor de modinhas, exatamente pela pouca erudição de sua poesia. Essa nuance na recepção da obra de Catullo, fundamentada numa possível leitura de *Meu sertão*, deixa entrever o fato de que as pretensões literárias do autor teriam de passar pela aceitação de literatos do período, nem sempre dispostos de maneira pacífica a canonizar um candidato a literato – mesmo que o autor, conhecedor sensível daquilo que movia o campo, escolhesse como seu tema um tipo de produção convenientemente aceita na literatura produzida no Brasil.

É preciso pensar que as obras 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

¹⁶⁹ *Correio da Manhã*, 19 dez. 1918.

desse espaço sofriam 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”. Isso nos leva, 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”.

Por outro lado, e principalmente, voltar-se para esse tipo de produção, lançando mão de versos identificados com o sertão nordestino, era uma tentativa de construir (e este era o objetivo de Catullo) a corroboração de seus pares para, assim, identificá-lo como um autor que fazia parte do rol de autores sertanejos – que, diferentemente dos autores de livros de modinhas, já era uma produção havia bastante tempo respeitada nos meios letrados.

Ora, promovido a assunto maior na literatura brasileira desde meados do século XIX, e mesmo um indicador fulcral na definição do nacional na literatura, o sertão já era um tema fundamental na época. A historiadora Mônica Pimenta Velloso vê, nessa busca por representar a “nação”, uma velha obsessão regradora do campo literário, o que fez com que, no Brasil, a autorização para a afirmação de uma obra se pautasse pelo reconhecimento de que sua obra representasse a nação.¹⁷⁰ Acrescente-se que, como nos diz o crítico português Abel Barros Baptista, a literatura produzida no Brasil é – de maneira problemática – nacional antes mesmo de ser literatura.¹⁷¹ Atento a esse critério, muitas produções tematizam a “nação”, inclusive como receita para ser aceito como “literatura”. Porém, a mesma tradição de documentar o real, eleita por diversos críticos da literatura brasileira, desde aquele período, como critério que determinaria a canonização de uma obra ou de um autor, faz com que comumente seja desdenhada a existência de algo para o qual poucos autores chamam atenção, a saber, a “voga ser-

¹⁷⁰ Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. A literatura como espelho da nação. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988. p. 239-263.

¹⁷¹ Cf. BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Unicamp, 2005.

taneja” no início do século XX, quando inúmeras publicações obtinham sucesso de público contendo temáticas sertanejas. Essa produção foi desqualificada como sendo demais “imaginosa” e “pitoresca”, sendo que essa “voga”, mobilizada nos textos de diferentes maneiras, visou, por diversas vezes, a uma aceitação num espaço já “inchado” de obras sobre o sertão à época.

Na literatura da virada do século XIX para o XX, letrados hoje tão reconhecidos – 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 grande sucesso de público por suas produções sertanejas, como Alberto Rangel, Valdomiro Silveira, Cornélio Pires e Catullo da Paixão Cearense.

Sobre este último, cujo desconhecimento, posterior à consagração de sua obra por seus contemporâneos, reservou-lhe o papel de sublitteratura (diagnóstico, por exemplo, de Dante Moreira Leite),¹⁷² pesam, até hoje, epítetos de autor-menor, fruto de uma negação analítica, já há muito cultivada, que acompanha a literatura estigmatizada como “pré-modernista”. Isso lhe renderia a adjetivação de “fora da moda” pelos modernistas de 1922. Ironicamente, Catullo foi descrito pelo cronista João do Rio, ainda em 1906, como um poeta que “emaranhou-se no dogma da moda” e entusiasmava o cronista que, por sua vez, manifestava seu êxtase ao ver Catullo com um “copo de chopp na mão”, recitando *O poeta e a fidalga*, uma cena que era, para o cronista, “um desses espetáculos de *brasserie* inesquecível”.

Com a publicação de poemas com temáticas sertanejas, em pouco tempo, Catullo se tornou um poeta conhecido entre literatos por sua distinta forma de apresentar a poesia sertaneja para cidadãos. Contudo, o caráter controverso de sua poesia não lhe rendia um lugar estável como poeta nacional. De modinheiro reconhecido e “poeta popular”, Catullo virava “poeta sertanejo”, visando a um reconhecimento literário de sua obra, nem sempre garantido, uma vez que as regras de consa-

¹⁷² LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Unesp, 2002.

gração de um poeta a literato diferiam das de um “poeta popular”. Por outro lado, *Meu sertão* se tornou um sucesso entre os leitores, chegando a ter, em 28 anos, 41 edições.

O esquecimento posterior de sua obra, em parte, processou-se, penso, a partir de um cânone estabelecido pelos novos escritores, catapultados especialmente após 1922, e referendado, continuamente, por uma crítica literária ávida de estabelecer estéticas dentro de uma continuidade. Isso relegou a um plano secundário a análise histórica das regras que regiam a produção literária em cada obra estudada. Esse processo foi sendo configurado lentamente durante os anos que se seguiram à movimentação de 1922.

Mais do que isso, o singular no interstício entre 1902 e 1930, que viu surgir a “voga sertaneja”, foi a introdução, de maneira difusa, de uma modernidade que viria apaixonadamente se expressar numa ressignificação da produção da literatura no país produzida no período.¹⁷³ Isso demandou novos questionamentos sobre velhos temas (como os temas “sertanejos”), forjando representações literárias outras que, a partir de um olhar moderno sobre os espaços, ansiaram por construir também um novo significado para o “sertão”. Esse novo significado, que objetivava ser partilhado pelos leitores, ia 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.

Catullo, São Paulo e os modernos

São Paulo, inícios de 1918. O jovem poeta paulista Guilherme de Almeida comentava sobre um sarau que iria ser realizado na capital paulista para uma distinta plateia da Sociedade de Cultura Artística. Entusiasmado, o escritor não poupava elogios à principal atração da noite:

¹⁷³ GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do sertão. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 52, 2004.

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.¹⁷⁴

À apresentação no Trianon secundaria outra a realizar-se no Teatro Municipal, o chamado “Festival de Catullo Cearense”, com apresentações de Amadeu Amaral, Martins Fontes, Armando Prado, Roberto Moreira e do próprio Guilherme de Almeida. Desde fins de dezembro na capital paulista, Catullo era saudado pela elite letrada da cidade como o “poeta sertanejo”.

Catullo da Paixão Cearense 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 1915.¹⁷⁵ Ele acabou não podendo ir a São Paulo com Arinos, mas este último preparava na capital paulista o terreno para o vertiginoso aparecimento de uma febre por temas sertanejos. Se, nos anos 1920, em São Paulo, os temas sertanejos se tornaram febre,¹⁷⁶ no Rio de Janeiro, a capital federal, essa efervescência alcançou seu ápice na década ante-

¹⁷⁴ Apreciações sobre Catullo Cearense. Em: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Poemas bravios*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921. p. 286.

¹⁷⁵ 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 sócio-fundadores da sociedade e membro da Academia Brasileira de Letras

¹⁷⁶ Para a efervescência de temas sertanejos em São Paulo, cf. SEVCENKO, Nicolau. Um jequitibá no palco. In: *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 224-257.

rior e revelaria um grande número de “autores sertanejos”, dentre os quais o personagem principal do entusiasmo do futuro poeta modernista Guilherme de Almeida.

Alavancado pelo sucesso de crítica que *Meu sertão e Sertão em flor* alcançaram na capital paulista, Catullo Cearense se tornou um ícone sertanejo no imaginário dos letrados paulistanos. Ícone que, como vimos, chegava a incomodar a Monteiro Lobato, às voltas com a construção do Jeca, sua tentativa de uma representação definitiva do homem do interior. Mas, até mesmo Lobato parecia se render a Catullo. O editor Castilho fazia desse reconhecimento vindo de Lobato parte da obra do autor, uma vez que fez publicar, a partir de *Sertão em flor*, trechos das críticas positivas recebidas em jornais e revistas a Catullo.

Assim, de uma crítica positiva de Monteiro Lobato na *Revista do Brasil*, o editor fez aparecer no livro de Catullo o seguinte trecho em que o criador de Jeca-Tatú fala do autor: “[...] o grande poeta, o maior poeta deste paiz, o poeta-poeta, o poeta cujas composições, feitas em música vivem de norte a sul cantadas por todas as bocas, despertando em todos os peitos as mais suaves emoções [...]”.¹⁷⁷

Esse reconhecimento por um letrado respeitável nas hostes paulistas não era fortuito. São Paulo já era, nos anos 1910, uma cidade cuja efervescência cultural se fazia ver. As exposições de Anita Malfatti, as primeiras publicações de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, as apresentações de Isadora Duncan, o balé de Nijinski, as conferências em ataque aos poetas parnasianos e à Academia preparavam o clima para a Semana de Arte Moderna de 1922 – marco histórico do modernismo no Brasil. Cândido Mota Filho, articulista do jornal *Correio Paulistano*, escreve, no calor da hora:

O anno de 1922 tem sido para S. Paulo um anno prodigo de obras literárias. E, de acordo com as estatísticas, foram editados nada menos de 250 livros. A crítica do paiz, alviçareira, procurou, desde logo, concluir que a razão dessa abastança estava no rearranjo comercial dos editores, que encontravam em São Paulo campo para fazer lucros e fortunas.

¹⁷⁷ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Sertão em flor*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1919. p. 227.

Procurassem os indagadores do caso a verdade, com maior critério e sem vislumbre de parcialidade, que haviam de encontrar-a na corrente lógica que liga o adeantamento intelectual de S. Paulo ao seu adeantamento material.

Abandonando um pouco o rigorismo de Hippolyto Taine, para pedir apoio aos ensaístas e sociólogos modernos, concluir-se-ia banalísimamente que S. Paulo produz mais, quer intelectualmente, quer editorialmente, porque é o Estado onde a porcentagem de analfabetos é menor, onde o elemento cultural é mais forte, onde, portanto, os livros são absorvidos mais sofregamente.¹⁷⁸

Ao mesmo tempo, o cosmopolitismo paulista cedia passagem para a discussão que já mobilizava grande parte da elite letrada carioca e que ganhou novos ares em São Paulo especialmente a partir de 1924: afinal, o que seria o Brasil? A resposta a essa pergunta era buscada no entrelaçamento entre uma cultura denominada de “regionalista” e outra que chegava, identificada com o termo “moderno”, e que viria com uma profunda discussão acerca daquilo que era entendido como “a nação brasileira”. Nesse sentido, o tema “sertão” ganhou novo fôlego, pois, se o futuro a ser buscado prescindia de um passado, cujo modelo carioca da *belle époque* era o exemplo mais acabado, esse mesmo futuro não poderia ser autêntico se não ganhasse cores locais. Assim, refundar a modernidade em São Paulo parecia ser um dos pilares fundamentais para se estabelecer o moderno no país, de forma que a imitação — ou o “papagaiamento”, como se costumou dizer — não tomasse, dessa vez, a dianteira, como era assim entendido o exemplo carioca. Dessa forma, pensar o país era uma receita prudente para que vingasse essa sede de moderno, assumindo inclusive suas mazelas e seu exotismo. Daí era possível enxergar, nos mesmos locais em que se apresentavam os apologistas da modernidade em São Paulo, espetáculos que buscavam trazer representações do exótico e mesmo do risível como forma de representar o país.

Repensar o “moderno” era uma receita que atraía diversos intelectuais desde inícios do século XX. A historiadora Ângela de Castro

¹⁷⁸ “A literatura em S. Paulo”, publicado no *Correio Paulistano*, 8 set. 1922. p. 3.

Gomes em seu livro *Essa Gente do Rio*, chama a atenção para “a possibilidade de uma variedade de projetos de modernização que se expressariam por numerosas, mas não arbitrarias, estéticas modernistas”.¹⁷⁹ Essas inúmeras possibilidades de tratamento do que se entendia ser “moderno” conduz a uma reflexão que esmaece as fronteiras delimitadas quando se pensa o “modernismo” no Brasil e reintroduz, no âmbito da discussão, a historicidade do termo. Isso possibilita uma destigmatização da produção letrada não paulistana que, durante algum tempo, foi eclipsada por uma História Literária que via a discussão sobre o “moderno” em São Paulo como o modelo propulsor e acabado do que se convencionou chamar de “modernismo” nas artes. O que se visa não é estabelecer rivalidades regionais na produção literária dos anos 1920, mas discutir os usos compartilhados que se fizeram de temas, estilos e termos, independente de limites regionais.

O sucesso de temas sertanejos na capital paulista, ao que parece, é um desses tópicos que podem estabelecer uma análise mais dialógica e profunda do que foi o “moderno” no país. Ora, foi na construção daquilo que seria canonizado como “modernismo” que letrados paulistas compartilharam com seus amigos cariocas a discussão sobre o “atrasado” sertão. A negação da experiência carioca de modernidade por jovens escritores paulistas não deixou de conduzi-los para a busca por um elemento que já aparecia como incômodo para os cariocas da virada do século e que reaparecia como assunto intransponível para se pensar a modernidade no Brasil: os temas sertanejos. Daí que, em São Paulo, na Sociedade de Cultura Artística, as apresentações de temas considerados “modernos” revezavam-se com espetáculos como os capitaneados por Afonso Arinos, que trazia do Rio para os palcos paulistanos nomes como Catullo Cearense ou João Pernambuco. Este último apresentou-se na Sociedade, juntamente com Cornélio Pires, em dezembro de 1916, e teve na plateia um Monteiro Lobato, extasiado:

¹⁷⁹ GOMES, Ângela Castro. *Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 12.

Nunca uma plateia como a nossa, vítima de azia crônica pelo abuso de orchatas francesas como essa que o Lugné-Poe nos forçou a ingerir a 10\$000 a dose, vascolejou diafragmas e adjacências com mais sinceros saudáveis e tonificantes risos. Não era o risinho espremido e forçado, verdadeira careta de mártir de quem sorri por injunções do snobismo – sorriso palerma que é um esgar simiesco – repuxo cômico de músculos faciais.

O que no público ria não era a atitude, nem a francelha cultura do espírito; era a carne, o sangue, a raça, era esse substrato mental e sentimental que nós, medrosos da crítica escarminha dos elegantes que cheiravam Paris e no-lo embutem como padrão supremo, conservamos timidamente em cárcere privado. Que bem faz rir assim!

[...]

A outra consoladora manifestação de arte nossa proporcionou-nos João Pernambuco. É um belo tipo de homem. Nele se estampam em grau acentuado todas as características do brasileiro puro, criado ao ar livre, no contacto direto com a natureza bravia. Dentro do seu peito bate um coração. Su'alma é a própria alma da terra. Paris não contaminou um glóbulo sequer daquele sangue oxigenado pelo ar das florestas.

Cantou o “Luar do Sertão” com tanto sentimento que inúmeros olhos se humedeceram da mais pura emoção estética. Que soberbo versos são aqueles! Quanta poesia ali, da verdadeira, da autêntica, da que brota espontânea do coração! Rudes, sem atenção para com a forma [...].¹⁸⁰

Para Lobato, era a própria “forma” da poesia cantada por Pernambuco que se colocava em contraste com coisas francesas – e não só o conteúdo expresso. “Forma afrancesada” essa que já era contestada pelos letrados cariocas, de maneira que Catullo pôde ser agraciado com o título de poeta nacional por escrever seus versos numa forma da terra, a linguagem sertaneja. A forma, o academicismo, o afrancesamento, todos esses elementos que surgiam como questões para um novo tipo de expressão cultural em São Paulo (que rompesse, afinal, com os chamados passadismos identificados com tais elementos) eram discussões que também ataçavam os letrados cariocas e que deram a oportunidade para empreendimentos no campo literário que, como o de Catullo em

¹⁸⁰ LOBATO, Monteiro. *Arte brasileira*. In: LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca-Tatú*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 191-192.

Meu sertão e em *Sertão em flor*, colocavam em pauta as expressões da língua como definidora de uma autenticidade, em detrimento de modismos à francesa.

De resto, esse é o mesmo impulso que levará os novos artistas paulistas a buscarem uma arte nacional e moderna. O grande entrave, que se tornou uma discussão comum entre os autores ligados às letras no período (mas não somente), era a questão de qual seria o lugar do sertão na modernidade que se pretendia. Entrave que, como visto anteriormente, era um mal-estar compartilhado pela elite cidadina do Rio de Janeiro. Na esteira disso, não deveria causar incômodo para os novos artistas paulistas evocar o nome de Euclides da Cunha como o pioneiro carioca do modernismo paulista. Nele se expressavam todas as dicotomias advindas do tratamento do país a partir de termos como modernidade das cidades *versus* sertão autêntico-atrasado.

Não se pode esquecer que, no mesmo momento em que se aproximava a fase heroica do primeiro modernismo paulista, escritores que tematizavam o mundo rural, como Amadeu Amaral, Godofredo Rangel, Ricardo Gonçalves e Valdomiro Silveira, viveram seus ápices como literatos – para não falar de Monteiro Lobato. Como esquecer o aparecimento de Cornélio Pires, fazendo o papel de, como hoje é comum dizer, “agitador cultural”, ao levar aos palcos causos e piadas dos homens do interior e mostrar para o grande público as primeiras duplas sertanejas de que se tem notícia, como Zico Dias & Ferrinho, Mandi & Sorocabinha e Mariano & Caçula? Aliás, o mesmo Cornélio Pires criou a “Turma de Cornélio Pires”, um grupo de vários artistas que, vestidos de caipiras, chegou a rodar o estado de São Paulo com sucesso, a partir de 1924, chegando a gravar um raro disco em 1929.¹⁸¹

Foi nesse clima que a poesia de Catullo chegou aos salões paulistas. A mesma mocidade que, em inícios de 1922, veio a chacoalhar as letras brasileiras a partir de São Paulo se espremia por um espaço para ver o conhecido “poeta sertanejo” declamar suas poesias.

¹⁸¹ Trata-se de um 78 rpm pela Columbia contendo duas canções: *A moda da revolução e Vida apertada*. Cf. DICIONÁRIO Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006. p. 1131.

Estudando o modernismo de 1922, o filósofo Eduardo Jardim chama a atenção para uma mudança no interior do movimento paulista a partir de 1924. Diz o filósofo que, por volta de 1924, o caminho das experimentações estéticas foi progressivamente sendo substituído por uma agenda que colocava em primeiro plano a necessária construção de uma nova literatura que estivesse mais de acordo com o país. Nesse sentido, para ele, a obra *Canaã*, de Graça Aranha, seria paradigmática dos rumos que se pretendeu dar à movimentação paulista.¹⁸²

O filósofo argumenta que uma inflexão teria se dado no momento em que se deixou progressivamente uma tentativa de buscar uma nova expressão estética – tema muito discutido no período imediatamente anterior a 1922 – e uma reviravolta fez recolocar, sob nova roupagem, o tema do melhor representar o país na literatura do período. Essa tarefa teve direções distintas em figuras como Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade.

Embora tal reflexão revele uma mudança seminal na produção “modernista” do período, o fato é que a agenda de melhor representar o país e, na esteira disso, a criação de uma nova estética que pudesse melhor expressar esse desejo de representação da nação, era buscada pelos próprios participantes paulistas do movimento de 1922 bem antes desse período.

Assim, não é à toa que, na tentativa de revelar a movimentação que se dava nas artes brasileiras para o público francês, Oswald de Andrade, em conferência na Sorbonne, um ano após a Semana de Arte Moderna, expressava essa busca de uma “verdade nacional”:

[...] Outros espíritos procuram também aproximar-se da pura verdade nacional, anunciada pelos cantos anônimos dos sertões, a cantiga nostálgica do vaqueiro, do almocreve, do negro e do caipira.

O regionalismo surge nos quadros rústicos de Ricardo Gonçalves e Cornélio Pires em São Paulo, e, sobretudo, nos poemas espontâneos e líricos de Catullo da Paixão Cearense. Ele canta a lua que magnetiza as panteras, os dilúvios periódicos do Amazonas, que engole florestas e aldeias.¹⁸³

¹⁸² JARDIM, Eduardo. *Brasilidade modernista*. Rio de Janeiro: Grall, 1978.

¹⁸³ ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011. p. 47. Esse artigo foi reproduzido na *Revista do Brasil*, em seu número 96, de dezembro de 1923.

Essa conferência tem uma importância fundamental para o entendimento do que foi o “modernismo” no Brasil, pois não se trata só de um balanço crítico das artes brasileiras do período, mas de uma tentativa de produção de um discurso histórico do “modernismo”. Há, no evento, uma apropriação dos nomes de diversos autores de língua portuguesa de forma a culminar nos nomes dos modernistas paulistas. Mas, se, posteriormente, muitos desses nomes elencados por Oswald desapareceriam dos estudos literários brasileiros, ali, ainda em 1923, na proximidade dos acontecimentos de 1922 em São Paulo, surgiam nomes inesperados que o conferencista evocava para construir uma racionalidade histórica para o movimento diante do público francês.

Nesse caminho, o regionalismo surge no discurso de Oswald como um dos exemplos pré-22 de busca por uma “verdade nacional”. Há, ali, uma constatação de que uma “verdade do país” fora procurada na literatura antes da assunção dos modernistas de 1922. Entretanto, se, para o estudioso atual da literatura brasileira, o aparecimento de nomes consagrados como “pré-modernistas” seria fatal, é com espanto que se vê surgirem, na conferência de Oswald, nomes improváveis como os de Amadeu Amaral, Cornélio Pires, João Ribeiro e Catullo da Paixão Cearense. Esses nomes aparecem, inclusive, como fundadores de uma língua nacional, diferente da língua portuguesa:

Estamos assistindo ao esforço científico da criação de uma língua independente, por sua evolução, da língua portuguesa da Europa. Recebemos como benefício todos os erros de sintaxe do romancista José de Alencar e do poeta Castro Alves, e o folclore não atingiu somente o domínio filosófico.

Dois filósofos de boa cultura cumprem os desejos esboçados pela graça sertaneja de Cornélio Pires e pelo poder de expressão de Catullo. Enquanto o Sr. João Ribeiro tratava de fundar, em 32 notáveis lições, uma língua nacional, o Sr. Amadeu Amaral construía a nossa primeira gramática regionalista.¹⁸⁴

¹⁸⁴ ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011. p. 46.

Adiante, contrabalanceando dentro de sua perspectiva um diálogo entre autores anteriores e novas referências, Oswald dispara: “A Obra dos dois ilustres acadêmicos esqueceu, entretanto, a contribuição do jargão das grandes cidades brasileiras, onde começa a brotar, em São Paulo principalmente, uma surpreendente literatura de novos imigrantes”.¹⁸⁵

Daí, ao caráter documental da língua, expresso pelos trabalhos de Amadeu Amaral e João Ribeiro, secundária, diz-nos Oswald, a audácia de Monteiro Lobato, que, com o seu Jeca-Tatú, viu-se, apesar do sucesso, contrariado pelo imaginário popular sobre o homem do interior. Vale a citação:

O Sr. Lobato teve a audácia de sair do domínio puramente documental, em que se acantonavam Veiga Miranda, Albertino Moreira, Godofredo Rangel e Valdomiro Silveira, reagindo também contra o urbanismo que dava a visão histórica do polígrafo Elísio de Carvalho, a obra de Tomás Lopes e João do Rio, e a primeira fase poética de Guilherme de Almeida.

Lobato tinha um longo conhecimento do Brasil, tendo feito seus estudos em São Paulo, tornando-se fazendeiro em seguida. A obra de ficção, desejada por Machado de Assis, realizou-se com a criação do tipo de Jeca Tatu. Era o inseto inútil da terra magnífica que, para gozar um espetáculo e ter ocupação, queimava as matas [...]

O símbolo vingou-se. A imaginação popular viu nele o Brasil tenaz, cheio de resistências físicas e morais, fatalizado, mas não fatalista, tendo adotado, pelas circunstâncias das suas origens e do seu exílio, esta espécie de vocação para a infelicidade, observada inconscientemente pelos etnólogos e romancistas.¹⁸⁶

Oswald conta-nos do triunfo do imaginário popular sobre a obra de Lobato. A representação ficcional de Lobato ganhava outros caminhos pelo imaginário popular, de onde se expressaria uma possível “verdade última”. O “popular” em contradição com a “ficção”.

O desfile de referências a autores da literatura denominada “regionalista” por Oswald conduz a um questionamento basilar no que diz

¹⁸⁵ *Idem*. p. 46.

¹⁸⁶ ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011. p. 47.

respeito à construção do modernismo na literatura brasileira: qual o sentido de construir na história modernista, tão constantemente identificada como uma história de ruptura, um elo que possa ligar a nova produção pós-22 com autores regionalistas anteriores? Se essa é a intenção exposta por Oswald, muitas vezes considerado o mais radical dos modernistas, há de se fazer uma (re)apreciação do que foi o modernismo. Mais: o problema nos coloca no cerne da discussão do termo “moderno” como uso criativo, de forma que é só pelo exame da historicidade dessa criação que se podem entender as disputas pelo moderno, que são, por último, disputas por construir um sentido para o termo em meio à sua construção. Se essa construção foi permeada por disputas, estas também podem ser entrevistas nos textos que produziram aquela.

O dilema que se reintroduz entre os “novos modernistas” é, como se percebe nas reflexões do próprio Oswald de Andrade, o dilema intransponível já observado na virada do século nas produções literárias do Rio de Janeiro, qual seja, a necessária aproximação de um discurso literário de um discurso sobre a nação. E se certos autores, entre os quais Catullo, puderam ser evocados nos argumentos que pudessem fazer entender 1922, é que essa tensão em definir o moderno no país era dramatizada em suas próprias produções, fosse numa tentativa deliberada de representar o moderno (ou o seu avesso) no texto, fosse na possibilidade, sempre buscada, de construir uma autoridade pelo que se representa por meio de artifícios formais, tais como “eu conheço”, “eu vi” ou “eu sinto”. De acordo com o capital social de cada candidato a autor, essas escolhas poderiam resultar como definitivas para sua consagração como integrante no rol de uma possível “literatura nacional”.

O que se discute, afinal, com a eclosão do modernismo paulista, é novamente a disputa por quem melhor representa, medida a partir da representação da autoridade daquele que representa. Se em 1923, data da conferência de Oswald de Andrade, como nos alerta o filósofo Eduardo Jardim, ainda não estava tão clara uma escolha pelo papel construtor de uma representação do nacional na literatura produzida pelos modernos paulistas, progressivamente essa escolha vai sendo construída, a fim de lançar, em pares opostos, imaginação *versus* conhecimento. Embora essa dualidade ganhe contornos claros com a cha-

mada primeira geração modernista, tal dilema já herdava uma discussão fortemente em voga de forma dramática na virada do século XIX para o XX, e até antes disso:

A questão da brasilidade literária em 24 não constitui a inauguração de uma problemática nova em nossa história cultural. Desde o romantismo, este problema vinha sendo debatido pela elite culta do país. O fato de ela ter novamente despertado no interior do modernismo, possivelmente estabelecendo elos com as discussões a respeito do primitivismo na arte europeia, não dispensa o exame de sua relação com outros momentos de sua formulação na história cultural do Brasil. [...] Assim, poderemos perceber que o modernismo constitui a retomada e o adiantamento de um caminho já aberto na nossa vida intelectual. Poderemos perceber igualmente que ele opera uma releitura do passado da discussão em torno do tema da brasilidade e, mais ainda, teremos a possibilidade de esclarecer o movimento que fez com que muitas vezes recorrêssemos á [sic] mensagem modernista para a elucidação da nossa própria situação cultural. É que continuamos a discutir com o modernismo, como ele o fez com os momentos que o antecederam.¹⁸⁷

Acrescentado a isso, diria que é urgente flagrar a construção do termo “modernismo” a partir das obras que lhe iam dando corpo. Voltar, portanto, à indagação fundante sobre o que os termos “modernidade”, “moderno”, “modernismo” e correlatos guardam neles, quando vistos numa perspectiva histórica, dentro de sua própria historicidade. Dessa forma, qualquer análise acerca do “modernismo”, como movimento de renovação das artes brasileiras, deve levar em consideração uma relação de tempo ou, dito de outra maneira, a compreensão de usos do passado, processados em determinada historicidade, como parâmetro para a definição daquilo que se enxerga como “moderno”. É a esse caminho que nos ateremos a seguir para balizar o lugar de Catullo da Paixão Cearense nessa discussão.

Quando eclode a Semana de 22, Catullo havia publicado seu novo livro pela livraria Castilho: *Poemas bravios*. O novo volume de poesias deixava de lado parte da fórmula da poesia com linguajar sertanejo. Isto é, em parte, pois metade do livro ainda usava da mesma fór-

¹⁸⁷ JARDIM, Eduardo. *Brasilidade modernista*. Rio de Janeiro: Grall, 1978. p. 16.

mula, mas, diferentemente das outras publicações, havia vários poemas em que o narrador não mais usava tal princípio. E havia algo mais: contos sertanejos em prosa.

Se essa mudança pode ser atribuída às várias críticas recebidas é algo difícil de dimensionar. O fato é que, como diz o historiador João Ribeiro nas apreciações expostas no final do livro de Catullo, ele agora poderia ser visto como “um poeta nacional; não tenho dúvida”.¹⁸⁸ É essa caracterização de Catullo como “poeta nacional” que sofrerá uma inflexão com a chegada de 1922.

Trazendo o termo “moderno” para o centro das reflexões sobre as formas de expressão, os modernistas de 22 construíram novos parâmetros que pudessem ser sinalizados para se definir uma obra literária como nacional. A tarefa de modernizar a literatura passaria pelo imperativo do conhecimento daquilo que se narra, especialmente pós-1924. Haveria uma exterioridade na obra a ser buscada para que ela fosse definida como “nacional”.

Esse ponto era procurado, inclusive, na biografia do autor da obra. Não que as formas de expressão não fossem desdenhadas nas motivações definidoras dos modernistas do que seria a nova literatura – certamente, a poesia identificada como parnasiana seria deixada de lado –, mas o que se nota é uma intransigente busca por retratar no texto a “realidade nacional”, de forma que, ao contrário, a imaginação era colocada à parte, como coisa desvirtuadora da realidade. Daí o tema do “nacional” para o investigador de textos literários produzidos no Brasil nesse período ser intransponível. Mas, se uma receita antiga da história literária busca flagrar a “construção da nação nos textos”, seguimos outro caminho que, pensamos ser mais profícuo, com o questionamento sobre como os usos diferenciados do nacional em textos faziam com que um rol de obras impressas fossem alavancadas no rol de obras nacionais e de como isso era operacionalizado pelos candidatos a autores nacionais e seus editores nas produções impressas do período.

¹⁸⁸ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Poemas bravios*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921. p. 270.

Nunca é demais considerar que aquilo que, no senso comum, denomina-se “modernistas de 22” é um termo que abrange inúmeros autores, não raras vezes, de opiniões e representações profundamente distintas quando se propunham a construir uma literatura definida como “nacional”. Ademais, considerá-los um grupo de paulistas, como frequentemente é caracterizado, seria desdenhar figuras não paulistas como Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Sérgio Buarque de Holanda, que, a despeito de seus locais de origem, intervieram de forma decisiva na construção do que se convencionou chamar “modernismo”. Além disso, o termo “modernismo” pode esconder as leituras consumidas e evocadas pelos seus protagonistas na construção de uma nova literatura. O exemplo de Oswald, anteriormente citado, como leitor simpático de Catullo, pode bem trazer tais desconfianças quanto às construções *a priori* sobre o movimento de 1922.

Mais provocador ainda é observar os editores de alguns dos mais ilustres não paulistas, que continuaram a publicar por casas cariocas: Ronald de Carvalho permanece com seu editor Álvares Pinto em pelo menos duas publicações (*Espelho de Ariel* e *Estudos brasileiros*), vindo depois a publicar, pela Leite Ribeiro e pela F. Briguet e Comp., ambas cariocas; Graça Aranha continuou a publicar pela Garnier; ainda no Rio, Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda põem para frente o projeto da *Revista Esthetica*. Além desses, *O ritmo dissoluto*, de Manuel Bandeira, publicado em 1924, sai pela Paulo, Pongetti & Comp., e, posteriormente, *Libertinagem*, de 1930, sai pela mesma editora carioca. Aliás, a editora gráfica dos Irmãos Pongetti se valeu muito das inovações técnicas trazidas pela modernização das artes brasileiras e dos processos políticos que catapultavam tais mudanças. Henrique Pongetti ainda diria da Revolução de 1930 que “Em nenhuma outra parte da vida nacional a transformação teve um jeito tão perfeito de milagre, como nas oficinas gráficas”.¹⁸⁹

¹⁸⁹ MACHADO, Ubiratan, *História das livrarias cariocas*. Rio de Janeiro: EDUSP, 1912. p. 195. Ainda está por se fazer uma história editorial do Modernismo de 1922, de forma a se compreender o diálogo entre produtores de livros e a difusão da literatura modernista – que não se restringia a editores brasileiros, diga-se de passagem. É possível que esse esforço traga uma maior dimensão crítica do Movimento de 22 de

Essa efervescência editorial pode ser pensada também como produtora de uma estética modernista, bem como pela produção de um gosto por certos autores que seriam posteriormente consagrados. Leite Ribeiro, que galvanizou nos anos 1920 grande parte das publicações de sucesso no Rio de Janeiro (antes de passar a empresa para seu sócio Freitas Bastos), representava bem a tentativa de criação de um mercado consumidor para novas obras. Na sua livraria, publicavam-se desde autores de livros jurídicos a literatos famosos, como Humberto de Campos e Coelho Neto, e era frequentada pela nata da elite letrada carioca. Na Leite Ribeiro, deu-se o maior escândalo do mundo literário do período: a apreensão em massa de *Mademoiselle Cinema*, romance de Benjamin Constallat — inclusive com a prisão dos empregados da livraria.¹⁹⁰ Sob a égide de Freitas Bastos, a livraria tem sua fase de ápice, inaugurando, inclusive, uma filial na cidade de São Paulo, nos anos 1930. Dentre as publicações exitosas da casa, destacam-se as obras de Mendes Fradique — um enorme sucesso no período, especialmente a *História do Brasil pelo methodo confuso* e *A lógica do absurdo*. Suas edições, luxuosamente produzidas e sempre com belas ilustrações de capa, atraíam o leitor mais exigente.

Em meio a isso, a grande jogada da livraria foi, sem dúvida, a “Collecção dos Cine-Romances” que se propunha a publicar “os romances e novellas sobre que se baseiam os principais superfilms” e vendê-los para o grande público, indicando que “são volumes profusamente illustrados com as melhores scenas do filme e trazem photographias dos principais intérpretes”.¹⁹¹ Suas publicidades vinham, inclu-

forma a enxergá-lo também como uma movimentação que se valeu de um campo de produção de livros pungente no Brasil de então. Apesar da lacuna, vale a leitura do artigo de Regina Zilberman, sobre as relações de Mário de Andrade e seus editores, onde a autora esboça essa compreensão do caráter editorial do “projeto modernista”. Cf. ZILBERMAN, Regina. Mário de Andrade ou Como um modernista editava. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 7, 1994.

¹⁹⁰ Há uma ótima dissertação acerca dos “negócios com livros” de Benjamin Constallat nesses idos, chamando a atenção para o caráter empreendedor do escritor no ramo editorial. Cf. FRANÇA, Patrícia de Souza. *Uma campanha pelo livro nacional: a atuação editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920*. 113 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

¹⁹¹ Catálogo da Livraria que consta na contracapa de “Alma do sertão”, de Catullo da

sive, acompanhando a publicidade dos filmes em cartaz nos cinemas, a nova febre das cidades.

Catullo da Paixão Cearense também seria publicado por Leite Ribeiro. *Alma do sertão* veio à luz em 1928 com uma colorida ilustração de capa, marca da editora. Leite Ribeiro, assim como Antônio Castilho (agora antigo editor de Catullo), já investia em publicações com temáticas ditas “regionalistas” desde os anos 1910. Foi Leite Ribeiro quem primeiro publicou João do Norte (pseudônimo de Gustavo Barroso) com o sucesso de *Ao som da viola*, em 1921. Antes disso, ainda em 1917, usando o pseudônimo de João Phoca, João Batista Coelho publicava o volume de contos praianos *Os caiçaras*. Em 1922, Carlos de Vasconcelos publicava, pela Leite Ribeiro, *Deserdados – romance da Amazônia*. Essa profusão de livros identificados com temáticas “populares” atendia à demanda pelo consumo de tais produtos que supostamente davam a conhecer o restante do país. Assim, quando Catullo publicou *Alma do sertão*, a fórmula já era bem conhecida na livraria Editora, mas, à diferença de seus livros anteriores, aparece um Catullo prosador de temas não sertanejos – além, é claro, de suas poesias sertanejas que faziam a apresentação da publicação em sua primeira parte.

A colocação de tais escritos não sertanejos, algo inédito na obra de Catullo até aquele momento, deve ser pensada a partir de uma exigência que se coloca dentro da literatura do período. Se, em 1918, com *Meu sertão*, a fórmula operada por Catullo em seu texto era encarada em termos tais como autenticidade *versus* falsificação, onde o autor era definido como um autêntico poeta que traduziria uma alma, em 1928, a “alma sertaneja” de Catullo era colocada em xeque cada vez mais pela demanda por representações do mesmo sertanejo que fugisse do caráter subjetivo para um caráter mais realista. Catullo, ao assumir, por sua vez, em sua prosa, a língua culta (em detrimento do linguajar sertanejo das fórmulas anteriores), assumia sua produção fora do espaço de identificação de uma possível tradução da alma para a afirmação de uma produção narrativa sua, sem traduções. Isso veio na esteira das críticas

recebidas após a progressiva consolidação de uma estética vinda do modernismo de 1922. Voltaremos a essa crítica adiante.

O livro de Catullo, *Alma do sertão*, pode ser lido como uma ruptura na trajetória literária do poeta. Pouco a pouco, o caráter regional na literatura produzida no período se desenrola no sentido de identificar a escolha pelo regional à submissão do termo a uma alma brasileira e daí a criação de artifícios textuais que pudesse conduzir o leitor a identificar aquele que escreve como autor de literatura nacional. A citação de um poema de autoria de Bastos Tigre, publicado no prefácio da obra assinado pelo escritor Mário José de Almeida, confere a tônica da mudança que se segue naquele momento. No poema, Bastos Tigre mostra uma representação do poeta Catullo da Paixão Cearense em sua transição do regional para o brasileiro:

Nesse idioma de “pru mode”,
De “apois não”, de “seu douto”,
Só o gênio das selvas pôde,
Ter ressonâncias de Hugo.

Nestes teus poemas se sente
– É questão de os entender –
“O cheiro da terra quente
Quando começa a chover”.

No coração desta terra,
Explorador, penetraste,
E os diamantes que elle encerra
Pões dos teus versos no engaste.

Rondon, bravo, estuda o solo,
Rios, várzeas, chapadões,
Catullo é o Rondon que Apollo
Mandou á alma dos sertões!

E tendo os teus poemas, tem-se
Esta impressão verdadeira:
Não és... da Paixão Cearense,
És... da paixão brasileira!¹⁹²

¹⁹² CEARENSE, Catullo da Paixão. *Alma do sertão*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1928. p. 22-23.

Há aqui uma primeira expressão de mudança, ainda que sutil. Bastos Tigre observa algo que, já naquele momento (radicalizado logo depois), iria ser a tônica da produção literária no Brasil. Se, antes, o caráter regional ou popular de uma produção poderia ser um índice de definição de algo a ser compreendido como “literatura brasileira” e a construção de um *know-how*, para o pretendente a entrar nesse panteão, podia ser medida, como vimos anteriormente, por pré-condições, tais como uma autoridade intelectual que pode falar sem ter visto ou por alguém que, por uma genialidade comprovada, podia expressar uma suposta alma do povo, em fins dos anos 1920, com o advento dos modernistas de 1922 no campo literário, essa frente muda de local. O que se propunha não era mais só a expressão subjetiva de um referente, mas a representação de um espaço pautada numa pesquisa, ideia cujo maior defensor era o poeta e intelectual paulista Mário de Andrade.

Dessa forma, grande parte do caráter regionalista da produção literária anterior foi sendo medida a partir de tais termos. Mais: se o atestado de um caráter regional poderia ser um tópico que ajudaria na assunção de um nome ao panteão da literatura brasileira, tal caráter não poderia mais ser aceito se não estivesse subordinado a algo mais importante a essa nova leva de escritores advindos do movimento de 22, qual seja, a construção de uma identidade para a nação. Daí Catullo, no poema de Bastos Tigre, ser representado não mais como “da Paixão Cearense, mas ‘da Paixão Brasileira’”. Metáfora que expressa, no texto de Catullo, uma representação condizente com uma mudança que se processava a partir da produção de uma autorrepresentação buscada para a literatura produzida no Brasil à época.

Penso que, afinal, a “moderna” literatura brasileira (digamos, aquela identificada com o marco de 1922) não pode ser subordinada a uma análise que incorpore, sob o termo “modernismo”, produções tão díspares entre si e mesmo discordantes, sob o risco de perder, sob o mesmo termo, toda uma discussão que colocou em lugares opostos Mário de Andrade e Oswald de Andrade, para citar só um entre tantos exemplos. Mário, por exemplo, tinha grande apreço por Manuel Bandeira, um entusiasta da poesia de Catullo da Paixão Cearense, que, por sua vez, possuía uma atitude desconfiada com relação aos novos

modernistas – que contava, entre aqueles assim identificados, o próprio Bandeira.

Outro ponto a ser salientado é o reiterado (e discutível) triunfo da movimentação entre o público letrado, que teve em 1922 um marco. Como os números de vendas das produções dos autores identificados como “modernistas” são imprecisos, quando não inexistentes, é difícil dimensionar o alcance de seus escritos. Talvez um evento esclareça os limites do triunfo modernista sobre os leitores: o Concurso Nacional “Os maiores brasileiros vivos”, promovido pela revista carioca *Fon-Fon*, em inícios de 1925.

Durante os meses de março e abril de 1925, a *Fon-Fon*, de circulação não só restrita à cidade do Rio de Janeiro, promoveu um concurso para que seus leitores pudessem escolher, por conta própria, os maiores brasileiros vivos em suas áreas: médico, educador, industrial, escritor, cantor, poeta, músico, ator, financista, etc. Entre os escritores, o vencedor foi o já consagrado Coelho Netto, ficando Gustavo Barroso, com seus contos sertanejos, em segundo lugar, e Oliveira Lima em terceiro. Os três escritores eram membros destacados da Academia Brasileira de Letras.

Na categoria “o maior poeta vivo”, o vencedor foi Alberto de Oliveira, membro da Academia Brasileira de Letras, ficando, em segundo lugar, Hermes Fontes, e, em terceiro lugar, Catullo da Paixão Cearense.

Se o alcance da produção modernista não havia triunfado no gosto do público letrado carioca, a ruptura pensada em 1922 não pode ser reificada numa narrativa histórica que busca fundar pontos demarcatórios. Talvez enriqueça mais a análise pensar que uma estética modernista teve de lidar com uma produção anterior ao advento dos escritores modernistas e que essa produção tampouco estava “decadente”, como se costumou dizer. Antes, foi preciso construir um gosto por obras “modernistas”, e isto não se deu da noite para o dia, sem uma apropriação de certas temáticas consagradas entre o público leitor. Daí ser necessário flagrar a construção do “modernismo” em suas disputas não só internas (perspectiva mais comum que consiste em buscar dentro da estética modernista desavenças entre seus partícipes), mas, também, em seu diálogo com toda produção que antecede – e continua após – a sua ascensão e com as demandas do público leitor. E, avan-

çando, investigar, na esteira disso, como os novos escritores provocaram uma mudança na produção dos autores que o antecederam e como estes tiveram suas temáticas muitas vezes apropriadas de maneira crítica pelos novos autores.

Essa linha de investigação torna-se importante, inclusive, numa tentativa de identificar como se deram os usos inventivos do termo “moderno” naquele período, a partir das obras. Conduziremos, nesse liame, a investigação da postura expressa nos textos de Catullo nessa discussão e como ele foi apropriado por seus leitores críticos, atentando que essa discussão deve ser encarada, antes de tudo, como uma disputa pelo tempo, conduzida a partir da representação do tempo “moderno” nos textos de seus autores. Essa disputa pela representação colocava em xeque, inclusive, a forma de expressão textual, inventando, nesse processo, uma prática de representação na medida em que criavam as formalidades necessárias para conduzi-la.

O lugar de quem fala

Há vozes que, se destrinchadas a partir de seus ecos, conduzem o ouvinte a uma voz original, ao momento primeiro da palavra viva, à palavra-palavra. Mas essa experiência de pesquisa pela escuta nem sempre conduz, invariavelmente, a um lugar de origem ou a um ponto de onde se desdobraria um indivíduo único, possuidor indelével da singularidade de sua voz. Nesse momento é com espanto que surge a constatação de que, às vezes, o indivíduo que fala não é o sujeito falante.

Dito de outra maneira, nem sempre o sujeito falante se subtrai ao corpo do indivíduo de onde se fala. Esse desencontro entre corpo e voz desloca, de maneira incômoda, um pesquisador humanista, que vê, no encontro entre voz e corpo, o espaço de autonomia último do sujeito em sua liberdade sobre aquilo que diz. Para este último, a voz constitui, sob todos os monopólios reivindicados para se ser livre, o último reduto a ser conquistado, a fortaleza indestrutível do indivíduo em sua singularidade, de forma que é impossível, nesse ponto, não encontrar na fala a constituição do indivíduo em sujeito. Porém, estranhamente, esse encontro nem sempre pode se dar. Não por uma força exterior que se-

questra a voz do indivíduo, mas pelo próprio indivíduo que sequestra a si mesmo fazendo, por um momento, falar-se por outro.

Michel Foucault talvez tenha sido aquele que melhor sistematizou a questão quando se propõe a pensar a pergunta: “Que importa quem fala?”. Já Michel de Certeau talvez tenha sido aquele que mais dramatizou a experiência de confrontação de um indivíduo com um Outro que não se diz, mas que se deixa dizer. Confronta-se com a ideia insuportável de encontrar na singularidade inescapável de um indivíduo, que fala, a voz de um Outro que não está.¹⁹³

Embora, em geral, escape da crítica moderna o estatuto de construção de um discurso a partir de um indivíduo, o regime que ainda governa muitas das produções literárias contemporâneas é a de identificação daquilo que se diz (e que se escreve) sob um nome próprio. E aí se chega a rápidas conclusões, como a que trata de reivindicar a propriedade irrefutável do sujeito sob seu objeto, seja voz ou escrita. Naquele identificado como artista, essa linearidade se torna quase um imperativo. Ora, quem há de negar o caráter de propriedade (de monopólio autoral, digamos) de uma produção artística vinda à luz sob um nome próprio de alguém que comprovadamente existe? Mas essa equação que, *a priori*, parece fatal, nem sempre se consuma.

Quando, em setembro de 1918, Catullo da Paixão Cearense publicou o livro de poemas sertanejos *Meu sertão*, ele o construiu, já o dissemos, a partir de uma forma incomum: os poemas são a transcrição da fala de um sertanejo. O novo poeta se apropriava de um tipo de escrita da oralidade que era identificada já àquela época com a fala de poetas populares do nordeste do país, publicada comumente nos já conhecidos livretos de cordel. O referente oral é supostamente transferido para o impresso *ipsis litteris* de forma que um leitor possa escutar, na sonoridade das palavras e dos versos lidos, a “voz sertaneja”:

¹⁹³ Tais reflexões foram defrontadas pelos autores em pelo menos dois livros: FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. v. III; CERTEAU, Michel de. *La Fabula Mística*: siglos XVI-XVII. México: Universidad Iberoamericana, 2004. Penso especialmente no tópico 1 do capítulo III, “La ciência nueva”.

Nosso sinhô dê bons dia
a vasmincê, meu patrão,
e a toda a sua famía

Cheguei há cinco sumana
nesta grande capitá.

Sou musgo!....Musgo gaitêro!...
E, não é prú me gavá
fui o terrô dos violeiro
dos sertão do Ceará¹⁹⁴

Assim, consumada a escrita e construído um personagem “sertanejo”, Catullo, ele mesmo, que viveu por um pequeno período no sertão e, importante, sendo identificado nominalmente como Cearense, poderia, dessa forma, ser reconhecido como um “poeta do sertão”. O círculo se fecha, de forma a não restar dúvida de que, a partir de todo esse esquema traçado, a identificação do autor com seu personagem conduziu Catullo ao panteão de um poeta diferente de todos os outros que tematizavam o sertão naquele período: ele seria, pela própria coincidência biográfica, o próprio povo do sertão. Mas se, em suas estratégias para ser reconhecido como poeta, todos os elementos postos acima não foram negligenciados por Catullo, eles, por si, não explicariam o fato de o autor nunca se identificar como um “popular” e, paradoxalmente, querer ser lido como um melhor conhecedor do “popular”. Daí sua incessante busca por ser representado como alguém conhecedor das “boas letras”: “Embora conheça bem a métrica, tanto que vou publicar um livro de poesias traduzidas, prefiro estabelecer esse consórcio entre a melodia e a poesia”.¹⁹⁵

Catullo precisou negar sua posição de iletrado no mesmo momento em que buscava se expressar como tal. Essa ambiguidade só pôde se dar pela evocação de um terceiro personagem, entre Catullo e o popular-sertanejo, que dava a autenticidade para a sua poesia e que ele representava, como sendo uma nova vida, a alma: “Quando escrevo os

¹⁹⁴ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. 39.

¹⁹⁵ *O Paiz*, 25 fev. 1906. p. 6.

meus versos, sinto que minha alma se eleva, que uma nova vida se estua pelo corpo”.¹⁹⁶

Apresentando *Meu sertão* aos leitores de Catullo, os escritores Humberto de Campos e Alberto D’Oliveira transmitem uma primeira impressão do livro explicando o estranho fato de aparecer ali uma linguagem rústica:

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.¹⁹⁷

A analogia com a árvore não é gratuita. O escritor tenta estabelecer um espaço distinto para a recepção de Catullo pelo uso da analogia para explicar ao leitor que a poesia ali publicada não era propriamente de Catullo. Este daria a forma. Competia ao autor a expressão de algo anterior a ele mesmo, que não é só dele, não se subtrai a ele, mas que se expressa melhor nele: o povo. Seu texto é evento, é acontecimento efêmero, de algo sem tempo, que veio antes dele:

[...] poeta bravo, poeta cujos versos não foi preciso semear e ainda menos cultivar, poeta igualmente entendido e apreciado pelos sábios e pelos ignorantes, poeta do povo e da raça, poeta e só poeta, que só pode dar poesia, como as abelhas só podem dar mel.¹⁹⁸

A não coincidência de Catullo com sua poesia residia no fato de que ele não precisava “semear” e “cultivar”, pois era “poeta do povo e da raça”, de forma que dele só poderia se extrair tal tipo de poesia, tal qual, inescapavelmente, a abelha só dá mel. Aqui cada palavra é reveladora. A aproximação desinteressada de Catullo com uma produção que

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ CAMPOS, Humberto de. Homenagem a Catullo Cearense. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. 19.

¹⁹⁸ D’OLIVEIRA, Alberto. Catullo Cearense. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. 13.

leva seu nome era um fato em conformidade com o que ele era, ou seja, um poeta da raça. “Semear” e “cultivar” seriam trabalhos reservados para outros tipos de poetas, porque na poesia de Catullo “[...] não há elaboração de raciocínio, nem analyse; há transbordamento de sensações de sentidos que viveram concretamente a vida da natureza”.¹⁹⁹

Esse afastamento do nome de Catullo de sua poesia era entendido, inclusive, como indissociável para a compreensão da forma como os poemas eram apresentados na publicação. Mesmo *Meu sertão* trazendo a novidade da escrita de uma suposta oralidade sertaneja no texto, nessas mesmas poesias, é necessário salientar, o personagem principal não podia ser identificado ao próprio Catullo. Por causa disso, o próprio Catullo apresentava-os ao seu leitor, como fez com o personagem Quinca-Micuá:

 Não! Léde com dor, com magua,
 essa história, essa romança
 de um homem feito creança
 esse “Quinca Micuá”,
 alma pura nobre e santa,
 como uma flor redolente,
 que, talvez, tão innocente,
 não exista outra por cá²⁰⁰

Os personagens são revelados nos poemas, e, aos poucos, vão surgindo os donos das vozes que Catullo faz aparecer no seu texto: Quinca Micuá, o gaiteiro do sertão; o marrueiro; o lenhador; Chico Mironga, o passador de gado; o vaqueiro; o cangaceiro e o violeiro Chico Mindello. Até aí nada incomum. A diferença aqui reside na possível e inevitável associação, pelo leitor, do nome Catullo da Paixão Cearense com os seus personagens representados no texto. Uma vez que estes expressavam uma suposta “alma sertaneja” e, sendo Catullo, já havia algum tempo, conhecido como poeta sertanejo, apresentando-se

¹⁹⁹ ALENCAR, Mário de. A poesia de Catullo. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Sertão em flor*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1919. p. XIII.

²⁰⁰ CEARENSE, Catullo da Paixão. Em caminho do sertão. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. 34.

em alguns momentos, inclusive, vestido tal e qual, a coincidência entre Catullo, seus personagens e a “alma sertaneja” que ali expressava era inevitável para o leitor daquela época. Catullo era muitas vezes representado como sendo, ele mesmo, o sertanejo de suas poesias.

Ao mesmo tempo em que era apresentado como um autêntico poeta sertanejo, Catullo buscava estrategicamente afastar-se de toda representação que pudesse identificá-lo tão somente como um dos seus personagens. No poema *Em caminho do sertão*, que apresenta o livro *Meu sertão*, Catullo dirige-se diretamente a seus leitores:

Tenho lido, desde Homero,
tudo o que se tem escripto
em versos de ouro e granito,
de impecavel perfeição,
mas, talvez, seja ignorância,
às vezes fico pasmado
com um verso immetrificado
de um Manoel Riachão!!!²⁰¹

Um poeta que faz aparecer personagens em seus livros para serem identificados como sertanejos e que, ao mesmo tempo, procura apresentar-se como alguém que lê Homero. Ou melhor: como alguém que não pode ser confundido com seu personagem iletrado. Um letrado que fica “pasmado” com o verso imetrificado do seu personagem Manoel Riachão – que não é e nem pode ser Catullo. Este o expressa – e até se assusta com ele, mas Catullo não o é e, embora seja apresentado em seus prefácios por homens distintos das letras brasileiras e portuguesas do período tal qual um sertanejo, nega a representação de um sertanejo iletrado para si.

O que se põe no centro da discussão é o caráter da invenção. Catullo assume um tipo de invenção que se dá a partir de uma tradução. Ele é, em última instância, o indivíduo que se apresenta como um escolhido para expressar algo anterior a ele. Esse algo anterior, por outro lado, poderia ser tachado de “antigo”, “velho”, “bárbaro”.

²⁰¹ *Ibidem.* p. 35.

Monteiro Lobato, por exemplo, vai colocar em xeque a literatura produzida por Catullo por caracterizá-la como a expressão de um barbarismo da língua – o que traria, inclusive, a ascensão do autor a “grande poeta”. O editor dos livros de Catullo, Antônio Castilho, parecia procurar nesse paradoxo um irresistível caminho para apresentar o autor como um poeta distinto de todos os outros. No segundo livro de poemas sertanejos de Catullo, intitulado de *Sertão em flor*, o editor fez surgir duas críticas à poesia de Catullo Cearense: a primeira é a já citada crítica de Monteiro Lobato sobre sua impossibilidade de ser um grande poeta escrevendo num linguajar bárbaro; a segunda crítica era de José Oiticica:

Catullo... fez-se, elle mesmo, cangaceiro, marroeiro, lenhador, pas-sador de gado, adoptou o semi-dialecto sertanista com uma justeza raras vezes claudicante. O sabor que nos advém desse processo é delicioso. Seu livro perderia cincoenta por cento si fora escripto em língua de branco.²⁰²

Embora saltasse aos olhos a discordância dos dois críticos acerca da poesia de Catullo, o editor encontrava um caminho por onde Catullo poderia e deveria ser lido pelo leitor e arrematava dizendo: “CATULLO CEARENSE só desejava dar razão aos dois”.²⁰³

No espaço tênue entre aceitar a crítica de Lobato – que, de resto, chama atenção para as regras que governavam a consagração de um indivíduo a poeta – e, no mesmo movimento, corroborar a crítica elogiosa de Oiticica, que contrastava com a do primeiro, o editor de Catullo via a possibilidade de mostrar ao público leitor a novidade daquela publicação. Para ele, Catullo expressaria em suas publicações a vontade de ser aquilo que Lobato chama de “grande poeta”, ao mesmo tempo em que via na representação da fala de seus personagens, que Lobato acreditava ser algo negativo, um fator fundamental para a sua consagração, tal como pensava Oiticica.

²⁰² CEARENSE, Catullo da Paixão. Nota prévia. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Sertão em flor*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. XX.

²⁰³ *Idem*.

Ainda é o editor Castilho que dará uma explicação sobre a forma da poesia de Catullo, visando à compreensão do autor como um letrado. Para o editor, escrever versos num linguajar “bárbaro” era uma opção que Catullo aceitava conscientemente, de bom grado, como um empréstimo da alma do sertanejo, mesmo podendo escrever de forma mais palatável para o público leitor, cioso da boa língua:

Embora soubesse e pudesse escrever os seus versos em português vulgar, entendeu Catullo Cearense conservar-lhes a ingenuidade nativa nas palavras rudes e simples, imprevistas e encantadoras, como os diariam os sertanejos, que lhe emprestaram o coração e a alma.²⁰⁴

Essa escolha era encarada pelo editor como proposital pelo autor, visando a deixar o “coração” e a “alma” à mostra para os seus leitores. Assim, o que avultaria positivamente aos olhos dos leitores do autor seria, ainda, a sua capacidade de expressar-se em outro linguajar. Isso era um sinal de que, entre o linguajar e o poema escrito, existia o poeta, um “melhor-tradutor” e que este não poderia ser confundido com aquele para quem ele escreve, traduzindo.

E qual o lugar distinto e original reservado a Catullo no campo literário no período? Essa questão só fica mais compreensível com a leitura da apresentação do segundo livro de poemas sertanejos de Catullo, *Sertão em flor*, feita pelo acadêmico Mário de Alencar. Nela, Mário explica a posição de Catullo pela evocação de um terceiro

Na voz de Catullo canta não a pessoa delle, mas o sertão e o sertanejo. [...] É em summa a alma humana tão vivamente dramatizada [...]. Têm-se a impressão de que o poeta não descreve por palavras, senão as que as próprias cousas e pessoas surgem vivas em imagens da natureza.²⁰⁵

A passagem exige uma explicação. Havia, como mostrei anteriormente, uma aproximação entre o Catullo escritor e os seus persona-

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ ALENCAR, Mário de. A poesia de Catullo. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Sertão em flor*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1919. p. XXI-XXII.

gens, de forma que Catullo poderia facilmente ser identificado como sendo um deles. Embora essa aproximação parecesse ser objeto que atestasse a autenticidade do escritor, estar tão perto assim de seu personagem travaria sua consagração como poeta – ser o “maior poeta popular do Brasil”, como queria Lobato.

A consagração só poderia advir com um afastamento de seu nome dos de seus personagens, porém isso, perigosamente, afastá-lo-ia da autenticidade que era evocada também como fator de distinção em sua produção. Só restava então a saída, que é a de Mário de Alencar, quando propõe que aquilo que era transcrito no texto era Catullo e, ao mesmo tempo, não era. Uma “alma” falaria em Catullo de forma que apenas ele poderia expressar da melhor maneira essa “alma”. Uma alma anterior a Catullo e que ele mesmo, por ser poeta conhecedor das coisas do sertão, era o mais autorizado para traduzir. Na apresentação de *Meu sertão*, o autor reafirmava essa posição:

Se não *traduzo*, a contento,
as queixas lá da viola,
uma coisa me consola: –
é contar tudo o que ouvi!
E embora vilipendiado
com inofensivo fereza,
pertencer á natureza
desta terra em que nasci.²⁰⁶

Catullo levou até as últimas consequências o caráter representacional do acontecimento “escrever”, de forma que “quem escreve” é um Outro a partir do escritor. O Outro (a alma) fala nele, e ele é a corporificação (o autor, em última instância) de um Outro que está ausente. É a ausência do outro (o sertanejo, o popular) que vai possibilitar a Catullo ser reconhecido como poeta sertanejo, e ele, por sua vez, precisava dessa ausência para construir-se como tal. Catullo da Paixão Cearense quer ser reconhecido como um autor que expressa o Outro da melhor

²⁰⁶ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. 28.

forma. Por isso, ele traduz a fala do Outro. É na tradução que reside a função-autor nos seus poemas sertanejos.

Essa ausência da fala do sertanejo, fundamental para a representação de Catullo como alguém que “escreve por”, foi constantemente dramatizada no mundo letrado do período, que a via como uma perda irreparável, de forma que a novidade de Catullo poeta sertanejo era a novidade de se conhecer o “verdadeiro povo” em seus livros. É dessa crença na busca de uma “verdade” no texto que Catullo vai se valer para conduzir sua literatura a um êxito final. O caráter de suas poesias sertanejas o colocava no centro de uma comunicação que se fazia povo/elite letrada. E, embora o autor nunca quisesse ser confundido com esse “povo”, o momento da escrita, monumentalizado por ele e por seus críticos como sendo o momento performático da alma, era o momento de um Catullo sertanejo que operacionalizava essa comunicação.

Ora a autoridade de um artefato literário começa a se dar quando o indivíduo assume o caráter de invenção do objeto que está escrito, mesmo que esse objeto, o texto, expresse uma conformidade tão verossimilhante que, no limite, apague seu autor, ou se confunda com ele. Nesse último caso, seu nome parece confundir-se com as coisas que inventa ou conta. Catullo assume a tradução como invenção. A tradução que liga um “que não está” para seu leitor.

Se Catullo é tradutor, há de se fazer a pergunta: tradutor de quê? Aí reside a confusão entre “quem escreve” e “quem fala por quem escreve”. A autoria que é retirada de Catullo – pela constatação de que, afinal, não há invenção, mas tradução de uma alma – logo é reintroduzida por um regime autoral outro, que não é a de “quem escreve”, mas de “onde se escreve”. E quem escreve, afinal, no caso de Catullo, discorre da cidade. Paixão Cearense é apresentado como a autoridade para representar o sertanejo, já por ser um homem cidadão. O sertanejo mesmo não poderia ser poeta, pois o interior é uma fase “da infância do mundo”, e no interior não há poetas. Mário de Alencar dá disso a melhor explicação em prefácio ao livro de Catullo. Vejamos:

[...] A poesia do homem moderno, em condição progressiva, devêra exprimir-se na linguagem da prosa que é a forma própria da analyse. Perduraria a expressão symmetrica somente em raros poetas, que pu-

dessem ficar alheios á marcha analytica e prosaica do espirito humano, preservando a alma elementar que foi a da infância do mundo, ignorante na ilusão e no sonho do mysterio. A sobrevivência da poesia em verso, na maior parte dos que versejam, procede da imitação deleituosa, e em si mesma artística, das formas consagradas da belleza. Por isso subsistem ainda os gêneros, conservados pelo talento a serviço da vontade, por arte alliada á eloquência, por economia do esforço e pelo reflexo inspirador das glórias antigas.²⁰⁷

Catullo, para Mário de Alencar, faria parte desses últimos, pois seria um daqueles que apareceram “em plena civilização de desencanto, encantados, quase selvagens, extremes de sciência, com os sentidos virginalmente cheios da sensação directa e simples da vida”.²⁰⁸ E Mário avançava, articulando o autor com a cidade de forma que “o bem ou mal do Catullo foi seu afastamento do sertão natal”, pois seria só na cidade que certo trabalho espiritual poderia ser dar:

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 estimulal-o. O thema, encurtado em cantigas, dilatou-se em poemas.²⁰⁹

Esse trabalho “espiritual” do poeta era ainda mais entendido como trabalho empreendido nele (e não só dele) quando Mário de Alencar atenta que: “Tem-se a impressão de que o poeta não descreve por palavras, senão que as próprias cousas e pessoas surgem vivas em imagens da natureza”. Ou em outra passagem: “A pessoa do poeta se desvanece [...] o poeta age inconscientemente sob o domínio da emoção”.²¹⁰ Ainda:

²⁰⁷ ALENCAR, Mário de. A poesia de Catullo. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Sertão em flor*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1919. p. VII–VII.

²⁰⁸ *Ibidem*. p. VIII.

²⁰⁹ *Ibidem*. p. XI.

²¹⁰ *Ibidem*. p. X.

“Nesse gênero e com esse talento não existe continuidade de poesia, senão momentos de poesia, que não hão de ser buscados”.²¹¹

Mário de Alencar traz à tona a escrita como acontecimento único, como expressão de uma alma anterior ao poeta, que se vale dele para se comunicar. Daí pensar: “Imagens dessas não se premeditam, não se rebuscam, não se inventam em toda uma vida de espírito; porque nascem por si, sem esforço, são a própria linguagem de quem só percebe por imagem”.²¹²

“Imagens [...] que não se inventam”. É neste ponto que há uma negação positiva da invenção no poeta. Positiva, pois que é nessa negação da invenção que possibilita a construção de um espaço de tradução autorizada. A inspiração é expressão de algo que já existe. A escrita é o momento reservado para essa expressão, e Catullo é, nesse momento único, a alma: “Catullo Cearense é o vate explosivo, emocional, em quem a alma do sertão e da raça brasileira, e sua mestiçagem, faz maravilhosa erupção de sentimentalismo e de sonoridade”.²¹³

O escritor, na esteira disso, é o gênio autorizado a expressar-se por ser oriundo do sertão, embora não seja um sertanejo. Essa asserção foi necessária para estabelecer o diferencial de Catullo com outras produções do período que se propunham a fazer ver o povo. Para fazer essa distinção, Catullo não poderia ser apresentado como um coletador, um observador, um intelectual do folclore. Sua autoridade não advinha de uma possível autoridade intelectual socialmente referendada por uma pesquisa. Ele não observa, tal qual Sílvio Romero, Melo Moraes, Mário de Andrade ou Afonso Arinos. Ele, na escrita, é o popular sertanejo. Embora, fora desse momento da escrita, não o seja. E é por esse “não ser sertanejo” que pode ser chamado de poeta. Porque, tal como afirma Mário de Alencar, vivendo no sertão, Catullo não seria poeta. O poeta só existe na cidade. Paixão Cearense é colocado num espaço hierárquico onde é menos do que um intelectual e mais do que um sertanejo.

²¹¹ *Ibidem.* p. XI.

²¹² *Ibidem.* p. XIII.

²¹³ Opinião do intelectual Fábio Luz na *Revista das Revistas*, em 29 de novembro de 1919, em que o editor Castilho fez aparecer em publicação de Catullo. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Matta illuminada*. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1944. p. 282. (1ª edição em 1924).

Assertiva esta que fica entendida quando, apresentando em versos, seu livro *Meu sertão*, ao leitor, Catullo dispara:

Quizera eu ser ignorante,
como um cantor sertanejo!...
Era esse o me desejo!...
Não ter nenhuma instrução,
Mas ter o dom do improviso,
para dizer, de momento,
as dores do pensamento
e as maguas do coração.²¹⁴

Não ser um sertanejo dava ainda mais a impressão (de resto, instigada por Catullo) de que seus poemas, não sendo invenções, eram a expressão de um Outro. E ele, por diversas vezes, buscou afastar-se de sua identificação com um sertanejo, exatamente como maneira de se afirmar como poeta:

Eu sou o maior intérprete do sertão
O meu grande mérito está nisso: em não conhecer o sertão e descrevê-lo
tão admiravelmente.
Por isso é que eu me considero o maior intérprete do sertão do Brasil. ²¹⁵

Nesse movimento, fazia representações de si por meio de comparações com outros letrados que tematizaram o sertão:

[...] Naturalmente você vai me falar de Euclides da Cunha. Mas Euclides foi um estudioso, um cientista. O sertão está em sua obra como uma rosa num livro de botânica. E a alma do povo? E o povo vivendo? O povo como ele é, e não como a gente quer que ele seja. Abra um livro meu: lá está o povo cantando e sofrendo, o sertanejo vivo dentro do seu “habitat”.²¹⁶

²¹⁴ CEARENSE, Catullo da Paixão. Em caminho do Sertão. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. 26.

²¹⁵ Em entrevista a Joel Silveira. In: BARBOSA, Francisco de Assis; SILVEIRA, Joel. *Os homens não falam de mais*. Rio de Janeiro: Alba, 1942. p. 192.

²¹⁶ *Idem*.

Aqui a citação é explícita. Catullo é a expressão da alma, ele é o “intérprete” do sertão. Mas como interpretar algo que não conhece? O autor tem sua própria resposta: a alma. Se Euclides conheceu o sertão, viu com os próprios olhos, Catullo deixa falar em si a alma do povo. Seu texto não é só representação de um ausente é, também, a apresentação da representação em si, é a própria expressão da coisa, que só é possível porque Catullo não inventa: ele a incorpora em seu momento de escrita.

A escolha pelo caminho que melhor levava a uma aceitação passava, inclusive, pela construção de poemas que visavam, por meio de metáforas, a conduzir e regar a leitura do impresso de forma a compreender quem é aquele que escreve; de construir, no texto, uma representação de si, distinta da de seus personagens. No texto de *O sonho*, que é uma espécie de apresentação do livro feita por Catullo, ele se dirige a outros poetas para contar-lhes um sonho que tivera:

Poetas! Vou contar-vos um sonho, em que, n’um surto espiritual, me transporte ao sertão, onde nasci. A noite era de plenilúnio. Bebendo os mistérios da lua pelas mãos da saudade dos 25 anos de ausência alli, no regaço dos Mattos indomesticados, entrei a cantar os versos que escrevi a essa Virgem Maria dos trovadores. Sentia-me opulento, mil vezes milionário, porque me encontrava, outra vez, no coração do meu palco de folhas. E cantava: “– Não há, ó gente, oh, não, luar, como esse do sertão”, – quando um velho jequitibá, onde outr’ora me encostava para conversar com os pássaros errantes começou a falar assim:

‘Quem te deu o direito de violar o silêncio desta noite misericordiosa?! Que vens aqui fazer nestas soledades, onde depois de teres sido confiante de nossos melindres, já fostes amaldiçoados pelos nossos corações?! *Não nos pertences mais. O teu estro está eivado de civilização. [...] Fita a lua. O seu brial inturvou-se. Como agradecer-te as estrophes que lhe fizeste, se as offereceste á maldita civilização?*²¹⁷

Catullo construía sua própria representação de forma a desconstruir uma outra, que o via como um próprio homem da natureza, receita esta que lhe retiraria a identificação de poeta. A coincidência de seu

²¹⁷ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Sertão em flor*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1919. p. 1.

nome com a de seus personagens se esvaziaria. Não foi, portanto, gratuito o aparecimento de uma explicação no começo do livro. Era a tentativa de regravar uma leitura que, Catullo sabia, poderia enveredar pelos caminhos da crítica produzida por Monteiro Lobato. Sem o conhecimento dessa crítica, seria incompreensível entender como alguém que se avultava como poeta sertanejo introduzia seu livro exatamente com a representação oposta de si, ou seja, como alguém que era odiado pela natureza do sertão, representado, no texto, pela fala de um velho jequitibá:

A manhã vae despertar e é conveniente que ella não te encontre aqui,
sob a proteção dos meus ramos!
A alvorada do sertão te odeia
Nunca te lembrar-te della, que tanto te inspirava! Ella está enciumada!
Cantaste a noite de luar e esqueceste-a! Vae, miserável!²¹⁸

Essa representação visava a afastar o nome de Catullo da identificação como um sertanejo – que, lembremos novamente, de acordo com Mário de Alencar, era uma identidade que não faria do autor um poeta. No entanto, se, de um lado, o autor buscava afastar-se do sertão, por outro, a cidade ainda era encarada como sendo arredia a seus poemas. O círculo se fecha. Assim, ainda em *O sonho*, o velho jequitibá fala da representação de Catullo na cidade:

Porque não nos offereceste o livro que publicaste, como era do teu dever e gratidão?! Os poetas e os literatos de lá te consideram um réles modinheiro, um capadócio de insípidas serenatas! Fomos vingados!
Se estivesse entre nós, seria um sabiá honorário, e o teu livro já teria sido laureado pelos applausos de toda a Natureza!²¹⁹

Todo esse contorcionismo tornava-se necessário, antes de tudo, para fazer frente às críticas acerca de sua representação do sertão e do sertanejo. Essa receita era tanto mais importante porque avultavam,

²¹⁸ *Ibidem.* p. 3.

²¹⁹ *Ibidem.* p. 4.

no mesmo período, outras obras que buscavam uma representação verossimilhante do sertão. E essa verossimilhança era imprescindível, uma vez que não se buscava, nessas obras com temáticas sertanejas, apenas a invenção deliberada do autor, mas, por uma conveniência histórica, a necessidade de conhecer o sertão como forma de entender a nação. Esse tema era intransponível naqueles idos e tornou-se, inclusive, algo necessário para se definir aquilo entendido no rol de “literatura nacional”.

Assim, a recepção positiva das primeiras obras contendo os poemas sertanejos de Catullo reafirmou uma predileção por temáticas sertanejas no universo de leitores do período. Já em 1921, outra publicação foi esgotada em sua primeira edição rapidamente. Tratava-se da obra *Cantadores*, a primeira publicada pelo folclorista do Ceará Leonardo Mota que veio à luz sob o selo da livraria Castilho, a mesma de Catullo Cearense.

Entusiasmado com o sucesso de vendas – alavancado também, pela polêmica causada em torno da representação de um linguajar sertanejo na obra de Catullo –, o editor Castilho apostou em novas publicações cujo tema “sertão” fosse o mote. Leonardo Mota, por seu lado, vinha do Ceará trazendo na bagagem os resultados de suas pesquisas sobre os “cantadores do norte”. Castilho, seguindo a mesma fórmula usada nas publicações dos livros do autor de *Meu sertão*, fez aparecer várias opiniões abalizadas no texto de Mota, a fim de apresentá-lo ao grande público. O resultado foi uma primeira edição com dez mil exemplares esgotados em pouco tempo que confirmaram o tino de Antônio Castilho.

À diferença dos livros de Catullo, Mota era apresentado como um autor que escrevia o que vira e vivera. O recurso à alma desaparece do discurso e o recurso da autópsia é evocado como o argumento de autoridade. Mas, ainda aqui, era traçada uma diferenciação com outras produções próximas às dele. De Afonso Arinos, a diferença é essa proximidade que fazia Mota ver melhor do que ninguém:

Leonardo Motta é o confidente da grande alma poética do sertanejo cearense. Elle não é um estheta como Arinos, que amava essas cousas á distância, que tinha todos os entusiasmos possíveis pelas nossas tradições e pelas nossas lendas, mas não passava de um *boulevardier* incorrigível.

[...]

Leonardo Motta, não. Tudo o que elle sabe é porque viu e porque viveu, porque se compraz nisso com um carinho que chega ao sacrificio de si mesmo, porque esteve ao lado de nosso homem rústico, intimamente, não como um viajante apressado, mas como um amigo, um camarada, um irmão, misturado com elle, integralizado no seu pensamento e nos seus sentimentos mais íntimos.²²⁰

Se essa aproximação íntima com o sertanejo fazia Leonardo Mota ser considerado autoridade para representar o sertão no mundo letrado, a falta dessa aproximação resultava, naqueles que a não tinham, em constantes recursos a exageros. O escritor e crítico José Américo de Almeida faz dessa comparação com outros escritores do sertão o seu parâmetro para representar Leonardo Mota. Nela aparece o inevitável nome de Catullo:

Juvenal Galeno, Hermínio Castello Branco e Catullo Cearense, cada qual com o seu feitio, afinam entre nós as suas lyras pelas trovas do sertão – o último com um deleitoso poder de imagens. Mas todos elles incidem em exaggeros que prejudicam, ás mais das vezes, a naturalidade de suas composições, ora elevando a forma acima da média intellectual dos cantadores, ora deprimindo-a a uma algaravia, com preoccupações dialectaes, extranhas aos modismos populares.²²¹

As constantes lutas acerca da melhor forma de representar o homem do sertão faziam com que diversas produções buscassem, cada qual mobilizando suas respectivas estratégias, a autoridade final para expressar o sertão e o sertanejo em seus textos. Ademais, essa tarefa mesclava-se com um caráter político de conhecer melhor o sertão para melhor conhecer a nação. Se, seguramente, essa agenda não esteve tão claramente expressa nas primeiras produções sertanejas de Catullo, não é possível desdenhar que o sucesso (e a quantidade) de temáticas serto-

²²⁰ Opinião do jornalista Annibal Fernandes, que o editor Castilho fez incluir ao final do livro "Cantadores". In: MOTTA, Leonardo. *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921. p. 391.

²²¹ Opinião do escritor José Américo de Almeida, que o editor Castilho fez incluir ao final do livro "Cantadores". In: MOTTA, Leonardo. *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921. p. 395.

nejas na literatura do período fosse resultado dessa agenda essencialmente política e que essa mesma agenda tornou-se absolutamente um tema incontornável para aqueles que buscavam, para as suas respectivas produções, o *status* de nacional que lhes garantisse um lugar na literatura do período. Afinal a construção da literatura brasileira se pautou historicamente pela regra de que ela deveria ser “brasileira antes de ser literatura”. Tal é o lugar de Catullo.

A grande tensão que perpassa essas produções é a incômoda questão de como representar melhor o sertão. Se, por um lado, a voz autorizada da ciência era vista como uma entre as tradutoras mais abalizadas desse empreendimento, alguns nomes da literatura, que desde o século XIX construíam esse *status*, buscaram suas próprias estratégias de construção de autoridade.

Participando desse lugar de produção textual, Catullo da Paixão Cearense evocou a alma, como um terceiro elemento entre o poeta e a coisa, e buscou, a partir dessa tensão, a consolidação de seu nome dentro do panteão da literatura do período. Esse espaço só pôde ser buscado a partir de um diálogo tenso com outras representações que também se faziam no período e que faziam, elas mesmas, suas estratégias, de forma a dar verossimilhança ao que se contava nos livros. Tais lutas de representações são perceptíveis nas publicações produzidas e só podem ser compreendidas se levado em conta o caráter múltiplo e imprevisível das escolhas levadas pelos agentes que fizeram o espaço de produção textual da época.

Esse consórcio entre poeta e alma na obra de Catullo teve seu lugar central em 1928, com a publicação do volume de poesias, alvissareiramente intitulado *Alma do sertão*, pela livraria editora Leite Ribeiro. Seu proprietário, associado a Maurílio Quaresma, irmão do antigo editor de Catullo, Pedro da Silva Quaresma, transformou a editora numa potência, a ponto de ser citada em publicações estrangeiras como uma das mais belas do Rio de Janeiro, além de ser frequentada por grandes intelectuais que iam à sua loja procurar desde traduções de poetas estrangeiros a jornais.

Catullo da Paixão Cearense tornou-se frequentador assíduo de sua casa e teve seu *Alma do sertão* publicado pela editora e prefaciado

pelo escritor Mário José de Almeida. A publicação divide-se em duas partes: uma com desafios sertanejos, onde o autor repetia a fórmula consagrada em seus livros anteriores, qual seja, a de reproduzir a fala sertaneja em poemas sertanejos; e outra que constava de reflexões em prosa acerca da mulher, em julgamentos de personagens de diversos tipos, tais como o operário, o anarquista e o mineiro.

Mário José de Almeida escreveu o prefácio sob o título de “Algumas notas sobre o ocupante da cadeira quarenta-e-um” numa clara alusão à Academia Brasileira de Letras que, por sua vez, possuía quarenta cadeiras de “imortais” da literatura do país. Apresentando-o como o ocupante de tal cadeira de número 41 e como um entre aqueles imortais, Mário fala dos versos de Catullo: “No verso, Catullo tem a expressão, que é um “trouvaille”, da sua singularíssima inteligência e uma interpretação do sentimento humano que ainda não encontrei em outros poetas”.²²²

“Interpretação do sentimento humano”. É novamente como tradutor que Catullo é apresentado. Não que isso lhe retirasse a genialidade, que aqui está ligada a um “trouvaille”, um encontro – requisito para a expressão traduzida do sertanejo em seus versos no texto. Mário avança na explicação de sua apresentação-representação de Catullo a partir dos versos de seus Desafios: “[...] Estes Desafios são feitos no seu *rythmo predilecto*. Alguns são variantes do folk-lore, e ganham brilho na officina de Catullo, como as anedoctas, também produções do povo, revivem na arte de contar de Humberto de Campos”.²²³

Representação que garante a Catullo seu reconhecimento como poeta a partir da expressão de um sertanejo que ele traduz. De um encontro que o torna genial por não vir de um trabalho de “virtude dos prosadores que é a paciência de Renan, de Flaubert, de Anatole de France”, mas que, por essa falta mesma de virtude, transformá-lo-ia, afinal, em alguém com uma “ingenuidade genial”.²²⁴

²²² ALMEIDA, Mário José de. Algumas notas sobre o ocupante da cadeira quarenta-e-um. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Alma do sertão*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1928. p. 21.

²²³ *Idem*. p. 21.

²²⁴ *Ibidem*. p. 21-23.

Aqui cabe uma reflexão. O exercício da tradução é muitas vezes entendido como uma impossibilidade de partida. A necessidade de “levar o leitor ao autor” e, ao contrário, “levar o autor ao leitor”, compreenderia uma aporia inescapável, onde algo sempre se perderia nessa transição. Traduzir aí seria servir a dois mestres: o estrangeiro em sua obra e o leitor em seu desejo de apropriação, em que o desejo de apropriação seria, ele mesmo, configurado numa traição à obra.

No entanto, é nessa própria incapacidade de traduzir de maneira “correta” o escrito ou a fala de um outro que o papel do tradutor, dessa figura num lugar equidistante entre o “autor-primeiro” e o leitor, é (ou deveria ser) lido, para o filósofo Paul Ricoeur, como um trabalho de criação. A partir daí, o filósofo sugere a saída pelo abandono dos dois polos *traduzível versus intraduzível* e uma aceitação do luto, que resultaria num ganho: “[...] o sonho da tradução perfeita equivale ao desejo de um ganho para a tradução, de um ganho que seria sem perda. É justamente desse ganho sem perda que é preciso fazer o luto até a aceitação da diferença incontornável do próprio e do estrangeiro”.²²⁵

Essa aceitação do luto está intrinsecamente ligada, penso, às estratégias empreendidas por Catullo na construção de um espaço distinto para sua autoridade. Distinto, pois que abriu um caminho possível no rol de escolhas postas pelo campo literário brasileiro daqueles tempos. O ganho na tarefa de tradução da língua sertaneja por Catullo é exatamente a possibilidade de criação que reside na representação do sertanejo e do seu linguajar exatamente no momento em que o cria.

A representação de um poeta distante do sertanejo só pode ser entendida a partir da própria representação que Catullo cria no texto, apresentado como uma espécie de régua medidora diante do seu autor. É pela representação do sertanejo produzido por Catullo que o leitor pode medir a distância daquele que escreve diante daquele que representa e, só aí, como o queria, entendê-lo como um não sertanejo.

O texto de Catullo é a representação em suas duas dimensões: é transitiva, pois que representa algo (o sertanejo), e reflexiva, pois que se

²²⁵ RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 29.

apresenta representando alguma coisa (o texto apresenta o próprio sertanejo). Coloca-se como uma tentativa de tradução e criação. Em Catullo, a criação dá um sentido à representação e não só a mostra tal como é a coisa que busca representar ou, como bem salienta Jacques Le Brun: “O texto é o sinal de um acontecimento que ele não é capaz de dizer. Ele apenas diz que um acontecimento teve lugar, descreve o que foi feito desse acontecimento, como um sentido cristalizou nele [...]”²²⁶

A perspicácia em apresentar Catullo como alguém por onde um outro fala é a estratégia final nesse jogo de representações, que cria aquele que escreve, de forma a entregar, por meio de diversos artifícios de construção de autoridade, a condição de poeta a este último.

Modernos e velhos

O jornal *Correio Paulistano*, em inícios de março de 1925, vinha, em sua sessão de “Chronica Social”, assinada por Helios (pseudônimo do poeta Menotti Del Pichia), com um título provocador: *Pau Neles*. Tratava-se de um comentário de artigo escrito por Tristão de Athayde em jornal carioca. A partir dele, Helios fazia um balanço da história da literatura brasileira e uma crítica às novas produções literárias:

Até hoje nossa arte não tem passado de um reflexo. Somos, culturalmente, “satellites”. Não temos luz própria. Sentimos e creamos por pura repercussão.

Tirante Euclides da Cunha ou mais algum outro iluminado, todo o resto que se fez reproduziu o que veio a bordo de navio, de mistura com vícios gaulezes e modas das costureiras da extranja. E, o que é peor, o “modernismo” – cubismo, futurismo, dadaísmo, etc, têm a mesma origem não passando afinal de decalques forasteiros servilmente copiados por alguns espíritos improvisadamente originaes, doidinhos para fazerem furos...²²⁷

²²⁶ LE BRUN, Jacques. Da crítica textual à leitura do texto. *Projeto História*, São Paulo, n. 17, p. 48, nov. 1990.

²²⁷ *Correio Paulistano*, 6 mar. 1925. p. 3.

E, fazendo uma autocrítica de sua própria posição, já que se considerava um “moderno”, continuava:

A única coisa útil que se deve aproveitar com o terremoto estético do “futurismo”, que sempre defendi, é uma reação decisiva contra a cultura de importação, para um sábio retorno à infância estética nacional, no bom propósito de vermos si, no meio desses cacós de artificialidade, nos encontraremos a nós mesmos.²²⁸

Conquanto não visse ainda entre os “novos” uma produção “brasileira”, Helios se perguntava provocativamente sobre o futuro, evocando um autor consagrado naquele passado recente como um exemplo de produção autêntica. Enquanto isso, disparava contra recentes companheiros de busca pelo “moderno”:

Quando nós seremos nós? Quando nos abraçaremos? Nossa orquestra mental parece obedecer a uma batuta parisiense. O Sr. Graça Aranha, empresário da última temporada literária nacional trouxe de Paris suas partituras... uma irrisão.

Falam mal de Catullo da Paixão Cearense. Esse é, pelo menos, um Homero da raça. Mil vezes sua rude e agreste poesia que as exquisites amaneiradas e exóticas dos escravos do Sr. Appolinaire, do Sr. Defunnto Rimbaud e do meu querido Cendrars.

Tristão de Athayde é um valente. Quero ler mais artigos como esse, para ter a alegria de registrar que há ainda em meio da nossa anemia cerebral gente que – fora do picadeiro organizado pelo Sr. Graça e fora do amphitheatro grego do Sr. Coelho Netto, - enxerga as cousas com olhos puros, para conduzir as gerações literárias do Brasil ao caminho da sinceridade, da beleza e da originalidade real.²²⁹

A posição de Menotti com relação à produção literária de sua época é, pelo menos, provocadora. Se, por um lado, enaltece o “futurismo”, por outro, destrata a postura de Graça Aranha, um companheiro que, inclusive, organizou a Semana de Arte Moderna de 1922, da qual participara Menotti – e que, já naquele momento, incompatibilizava-se

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ *Ibidem.*

com muitos dos participantes da Semana. Critica certos estrangeirismos modernos, ainda assim não deixa de enxergar, no consagrado Coelho Netto, a imagem da nossa “anemia cerebral”. Embora acredite na condução de novas “gerações literárias” ao “caminho da sinceridade, da beleza e da originalidade”, observa em Catullo da Paixão Cearense um símbolo, já existente, dessa originalidade porvir, identificando-o como um “Homero da raça”.

A presença de Catullo no excerto não é gratuita. Catullo era um artista consagrado pela elite letrada paulista que via, em seus poemas sertanejos, a expressão de uma originalidade popular. Mas, aqui, o que salta aos olhos é o conteúdo ambíguo de uma prospectiva acerca da literatura. Prospectiva que mescla, num discurso que visa à mudança, tanto elementos considerados antigos quanto modernos, de forma a compor aquilo que Menotti considerava válido como ideal para ser chamado, nas palavras do autor, de construções com valor de “originalidade real”.

Entretanto, há de se salientar, a opinião de Menotti e seu olhar sobre a produção contemporânea não devem ser entendidos como uma voz uníssona dos participantes da Semana de 1922. Mário de Andrade, em uma crítica aguda escrita no *Diário Nacional*, em 1931, dispara contra uma pretensão, aventada por Menotti, de considerar a produção de Catullo como expressão de um tipo “popular”. Mário argumenta raiosamente que o que poetas como

[...] um Catullo Cearense realizam não é, nem de nenhuma maneira se podem comparar com a poesia popular. É arte, arte da mais livre, tão esteticamente livre como qualquer Parnasianismo. O que eles tiram do povo é apenas o elemento de curiosidade, de prazer. Na verdade eles estão fazendo arte contra o povo, arte burguesa em que os elementos populares se tornam motivos de divertimento e não de comoção. Enfim: o popularesco de que eles se servem é um exotismo romântico, laço de fita, enfeite para uma obra-de-arte visceralmente individualista e que como individualista pode ser magnífica. E, este é de fato o caso de Catullo Cearense que nos seus primeiros livros chegou a ser magnífico.²³⁰

²³⁰ ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976. p. 51.

O que se depreende, dos trechos acima citados, é que, para uma compreensão do campo literário brasileiro dos anos 1920 e 1930, torna-se imperativa uma investigação, ainda, sobre a operacionalização do termo “popular” no seio de uma nova concepção de literatura. Se alguns aspectos de busca pela originalidade na produção cultural do período podem ser definidos por uma apologia do novo – termo que se confunde muitas vezes com original, mas que não diz a mesma coisa –, esse novo, tematizado dentro de certas produções, era constituído não só de elementos formais de velhas produções, mas, também, da discussão renovada de velhas temáticas entre as quais aquilo que assegurava o reconhecimento de Catullo como “Homero da raça”, qual seja, certa noção de “cultura popular”.

Se os projetos modernistas se propunham a renovar e criticar aquilo entendido como velho e ultrapassado, esses mesmos velhos e ultrapassados eram visados como totalmente incontornáveis para se buscar uma originalidade que, como ainda não existia como fato artístico (diagnóstico de Menotti), deveria ser buscado como projeto cultural (ideal de Mário). Daí buscar naquilo que se entendia vir do “povo” a expressão verdadeira da “cultura”. É nesse espaço de busca por uma nova expressão que é renovada a discussão do “popular”.

Entretanto, se artistas considerados “velhos” nutriam-se de seu reconhecimento como “populares”, os termos para se definir “popular” foram reavaliados. Catullo, sendo um dos consagrados sob esse termo, seria objeto de discussões e reflexões acaloradas no seio dessa renovação.

Ser “moderno” autorizava, na época, distintas representações. O jornal *O Paiz*, de fins de 1920, vinha com uma chamada em letras grandes de um conselho: “Monsenhor Dubois, arcebispo de Paris, concita o elemento feminino a abster-se das modas e dansas ditadas pelo modernismo”.²³¹ Aqui o modernismo é tomado em negativo, mas poderia ser também um adjetivo positivo quando o objetivo era vender um produto: “Ao 1º Barateiro: a casa que dá sempre a nota em artigos finos,

²³¹ *O Paiz*, 20 dez. 1920.

do mais alto luxo e maior modernismo parisiense”.²³² E, se havia empolgados com as novidades, havia aqueles que desdenhavam de alguma mudança, vendo apenas um tempo igual aos outros. A escritora Branca Colaço assim pensava:

Também a mim [...], me não empolga o *modernismo*.

Não quer isto dizer que não aprove certos *modernismos*, se me parecem sensatos. O nosso tempo tem senões, sem dúvida, mas também tem vantagens.

Este conceito é profundo! Se lhe acrescentarmos que a maior parte das qualidades e dos defeitos de uma época depende da subjectividade da pessoa que os aprecia, chegamos á conclusão transcendente de que estamos num tempo... como outro qualquer.²³³

Por seu lado, a renovação das artes brasileiras – postura assumida tanto por Menotti quanto por Mário – recolocava no caminho da discussão sobre a literatura moderna um uso específico do termo “popular”. Na produção literária que antecedeu a movimentação de 22, a denominada “regionalista” era, de longe, a que possuía mais *know-how* entre os letrados.

Como já analisamos, ainda entre os novos modernistas paulistas, o nome de Catullo da Paixão Cearense era saudado com entusiasmo, e, de fato, ele era aquele que mais controvérsia iria causar, pois que se, de um lado, Monteiro Lobato, Valdomiro Silveira, Cornélio Pires (autores paulistas também reconhecidos como “regionalistas”) podiam facilmente ser definidos como letrados que tematizavam o interior; por outro, a figura ambígua de Catullo soava bem mais incômoda e de difícil qualificação entre os “modernistas”. Isso porque o autor era tido como um sertanejo e a própria postura de Catullo, apresentando-se vestido de marrueiro, fazia com que essa representação ganhasse força. Porém, seu ingresso em temas não sertanejos, representados em seus

²³² *O Paiz*, 7 ago. 1921.

²³³ Trecho do folhetim “Cartas á Maroquinha”, da lisbonense Branca de Gonta Colaço, publicada em partes no jornal *O Paiz* em 1921. O trecho exposto é de 1ª de outubro daquele ano.

últimos livros e, principalmente, seus escritos não sertanejos ao sabor de parnasianos, contendo palavras difíceis de compreensão mesmo para um letrado da época, desautorizavam-no a ser compreendido como um produto de “originalidade real” ou, como Mário de Andrade frisava, Catullo se parecia mais com um “exotismo romântico”.

A grande questão que se colocou foi: o que fazer com uma produção “regionalista” já consagrada? Desqualificá-la somente levaria à negação, de partida, da necessidade de se voltar para uma produção brasileira que tematizava o interior, pois o interior era tido como espaço de conhecimento essencial para se produzir uma “literatura nacional” também pelos novos artistas. Não foi à toa que a figura de Euclides da Cunha foi constantemente evocada como membro seletto da “geração pré-modernista”.

A produção de Catullo com temas sertanejos é vasta: *Meu sertão* (1918); *Sertão em flor* (1919); *Poemas bravios* (1921); *Mata iluminada* (1924); *O evangelho das aves* (1927); *Alma do sertão* (1928); *Fábulas e alegorias* (1928) e *Meu Brasil* (1928), além de alguns musicais para o teatro. Mas, no meio dessa bibliografia, há de se destacar um pequeno livro de poemas dedicados aos pescadores com o título de *Os pescadores*, editado pela Confederação Geral dos Pescadores do Brasil, em 1923. Escrito em homenagem ao Dr. Paulo Vianna, presidente da Confederação, nesse livro, ao deixar de lado a temática sertaneja que o consagrou, Catullo faz algumas observações sobre a publicação, dirigindo-se, no prefácio, ao comandante do barco “República”, o Filó:

Aqui está o Poema que você e seus colegas me pediram que escrevesse. Penso eu que estas páginas são o *documento fiel* de tudo o que ouvi de sua bocca. [...] Como verá, este Poema não é uma fantasia. Os arrebatamentos de entusiasmo que explodem, de quando em quando, não prejudicam a veracidade da *documentação*.²³⁴

Vou me ater a um termo que reputo fundamental para avançar na compreensão da relação de Catullo com a(s) crítica(s) “modernista(s)”:

²³⁴ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Aos pescadores*. Rio de Janeiro: Confederação Geral dos Pescadores, 1923. p. 11-12.

documento. Na passagem anterior, o caráter verossímil do poema apresentado é atestado por um “ouvi de sua bocca” — no caso, da boca de um pescador. Essa condição de ouvinte visava a transmitir, para seu leitor, uma sensação de veracidade. Aqui o “sentir”, evocado por Catullo nos seus poemas sertanejos, é substituído por um “ouvir”. Em ambos os casos, buscava-se um objetivo comum, que é a fidelidade com um real que existe fora do texto. O texto é, aqui também, como nos poemas sertanejos, “documento fiel”, e, por isso, Catullo alerta ao seu leitor que seu “entusiasmo” não deveria prejudicar a “veracidade da documentação”.

É exatamente esse viés documental da escrita literária que vai ser questionado pelos novos escritores acerca da dita “literatura regionalista” até ali. Não que essa tradição documental fosse algo a ser construído na produção literária do período, mas, naquele momento, essa mesma tradição foi sendo ressignificada como projeto literário, ganhando novos contornos e balizas definidoras de aceitação de uma obra ou de um autor como literatura brasileira. Aqui há um corte quase imperceptível, mas fundamental na história literária no Brasil, que visa construir um novo projeto de literatura que coloque em xeque toda tradição recebida. Daí aspectos como velho/novo, antigo/moderno ganharem realces nessa produção não tanto como constatações temporais de uma literatura anterior, mas termos (des) qualificadores e balizadores de uma nova estética que se propunha criar. Daí a literatura nascente com a provocação modernista de 1922 ser portadora de uma concepção literária que visa, também, a construir uma História. A escrita de uma história literária é também projeto de afirmação da nova produção que surgia.

Essas mesmas qualificações temporais Catullo da Paixão Cearense vai dramatizar em seus poemas. Ainda no início do livro de poemas *Os pescadores*, o narrador de Catullo assim fala ao próprio autor, explicando-lhe como deve ser escrito o poema e o porquê da escolha do poeta para contar os feitos dos pescadores:

Peça á Musa sertaneja
que lhe tempere á viola,
a viola que lhe consola
suas tristeza e maguas,

e cante, alegre e saudosa,
a nossa vida penosa,
mas sempre linda e gloriosa,
que o mar é o sertão das águas.

[...]

Tome a viola predilecta,
Venha com a gente viver!
Não nos importa saber
se o seu Catullo é um artista,
*futurista ou penumbri*ta,
bello, feio, *antigo ou novo*
porque só nos interessa
saber se cumpre a promessa
o poeta do nosso povo.²³⁵

Os termos qualificadores de si aparecem na própria representação que Catullo faz aparecer em seus textos. E se essa tensão expressa obrigava a uma posição do autor diante de seu público leitor, nem sempre isso se deu de forma pacífica.

Em seu livro *Fábulas e alegorias* (1928), Catullo fez aparecer, em último poema, que encerra a publicação, uma raivosa declaração de triunfo sobre todos os seus críticos, entre eles aqueles que identificava como “Futuristas-legionários”. Intitulada de *A carta de um trovador*, o narrador do poema diz de uma carta que recebeu de um trovador conhecido. Vale a transcrição:

Um trovador conhecido,
grande rival das cigarras,
amigo das antigas farras,
e orgulhoso do seu “Eu”,
a cada um dos seus “críticos”,
– pavões, sapos e “catitas”, –
e outros mais hermaphroditas, –
que eu transcrevo, linha a linha,
tal, como elle as escreveu.

²³⁵ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Aos pescadores*. Rio de Janeiro: Confederação Geral dos Pescadores, 1923. p. 15-16.

“Zoilos! Parvos Aretinos!
Criticóides pequeninos!
Passadistas refractários!
Futuristas-legionários
dos mais tolos desatinos!
Poetastros retardatários!
Reis e Príncipes cretinos!
Vêde, pobres cerebrinos,
Minha glorificação!

N’uma dessas noites bellas,
Toda branca, toda nua,
– noite de recordação –
eu ouvi Deos e seus archanjos,
em serenatas ás estrellas,
cantando dentro da Lua,
o meu ‘Luar do Sertão’”!²³⁶

Informação importante: o poema é dedicado “Á minha megalomania – a mais humilde das virtudes que Deos me deu”. Em geral representado como alguém muito vaidoso e com pretensões poéticas além do que realmente merecia, Catullo parecia cada vez mais assumir sua vaidade, argumentando como sendo uma mera constatação de sua grandeza. Não é de se admirar que o mesmo poema acima citado voltasse a aparecer em seu livro seguinte, *Meu Brasil*, mas já sem a primeira estrofe que antecede a carta do suposto “trovador”. As apreciações sobre suas poesias que os seus editores faziam aparecer só aumentava, para seus críticos, essa representação exagerada do poeta.

Uma das opiniões que fez gravar em um de seus livros, *Matta iluminada*, em sua 27ª edição, foi a de Mário de Andrade, à qual nos reportaremos, pois nela reside um dos artificios que constroem a representação de si como grande poeta. Vejamos.

No livro do poeta, publicado pela livraria Castilho, a opinião de Mário está assim publicada: “Catullo é o maior criador de imagens da

²³⁶ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Fábulas e alegorias*. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1928. p. 242-243.

poesia brasileira. O seu livro “Meu Sertão” é pouco menos que genial. É o espantoso criador de imagem”.²³⁷

Trata-se, portanto, de uma elogiosa crítica de um Mário de Andrade consagrado nos anos 1930 como um dos maiores literatos do país. O curioso é que, em tal apreciação, foi suprimido todo o resto da crítica maior e ácida de Mário de Andrade, leitor de Catullo da Paixão Cearense. O trecho é parte de uma crônica publicada no *Diário Nacional*, de 20 de dezembro de 1931, em que, é verdade, depois de elogiosas observações sobre o primeiro livro de Catullo, *Meu sertão*, Mário dispara contra toda a produção posterior do poeta sertanejo:

Andei relendo Catullo Cearense estes dias. Catullo, depois dos seus livros de modinhas e lundus acariocados, que pouca gente conhece e, franqueza, não ultrapassam o valor da literatura de cordel do mesmo gênero, redescobriu pra uso próprio, a poesia rural duma região. Nessa imitação é que ele tornou-se um poeta admirável, certamente o maior criador de imagens da poesia brasileira. Com *Meu Sertão* dava um livro pouco menos que genial. E acabou. Nos outros livros, de primeiro inda surgia quando senão quando um lampejo do imaginista maravilhoso de *Meu Sertão*, mas era um lampejo só, até que o poeta se esbandalhou inteiramente em livros escurecidos pela vaidade. E principalmente pela civilização. [...]

Mas esta civilização era falsa, importada. Deu um brilho momentâneo fulgurante pro pobre do brasileiro, mas depois foi corroendo, corroendo ele por dentro, deformando-o, nulificando. Os últimos livros de Catullo Cearense não são nada.²³⁸

A insinuação no texto publicado pelo editor de Catullo, de uma aprovação vinda de um crítico já consagrado em inícios dos anos 1930, predispunha a aquisição e leitura regrada do mesmo texto. Funcionava, antes, como publicidade editorial e daí conduzia o leitor à crença de que estaria lendo um autor aprovado por seus pares literatos.

²³⁷ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Matta iluminada*. 27. ed. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1944. p. 230.

²³⁸ ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976. p. 375-377.

Esses artificios foram mais de uma vez utilizados nas publicações de Catullo. No volume de poemas intitulado *O evangelho das aves* (1927), seu editor Castilho fez aparecer um elogio de João Ribeiro: “Catullo Cearense é um poeta nacional; não tenho dúvida”.²³⁹ Mas desapa-rece o restante da crítica que, originalmente, foi publicada no jornal *O Imparcial*, em dezembro de 1918, e que se completa com “[...] mas tão artificioso como os outros poetas cultos e, talvez, mais do que elles”.²⁴⁰

O contato da obra de Catullo da Paixão Cearense com o público paulista e o sucesso de público que obteve, exatamente no momento imediatamente anterior à explosão da Semana de Arte Moderna de 22, põe um questionamento fundamental para se compreender as escolhas posteriores da movimentação modernista: quais foram os limites para a determinação do caráter “moderno” de uma obra? E, já avançando uma resposta, terá havido, ainda nos anos 1920, uma definição da movimentação de 22 com critérios que buscassem estabelecer o que poderia caber sob o nome de “modernismo”?

Aqui o que se deve reaver, me parece, é uma história que lançou para o passado um olhar em linha reta sobre o modernismo e que, nessa tarefa, buscou fincar as raízes de uma ruptura no evento de 1922. Mais: buscou, nos seus antecedentes, traços que “preparassem” para a ruptura que viria naquele ano. Essa análise, não obstante ter resultado numa infín-dável bibliografia que construiu os alicerces do que hoje compreendemos como “modernismo” na literatura brasileira, esqueceu-se, não raras vezes, de historicizar na movimentação aquilo que ela mais procurou construir, ou seja, a definição de algo entendido como “modernista”.

O “regionalismo” – termo que, por si só, já indicava algo proble-mático para se definir a produção de autores muito diferentes entre si – era, na construção de um tipo de literatura brasileira canonizada nos ma-nuais, especialmente pós-anos 1940, um tipo de produção negada por alguns “modernistas”. Mas, quando se observa que os mesmos artistas que participaram da Semana de 22 eram aqueles que patrocinavam as

²³⁹ CEARENSE, Catullo da Paixão. *O evangelho das aves*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1927. p. 270.

²⁴⁰ *O Imparcial*, 2 dez.1918. p. 2.

apresentações de motivos regionais e saudavam a aparição de autores que faziam de suas obras uma apresentação do homem do interior, algo parece, para um investigador atento, não estar tão bem problematizado.

Em um famoso artigo, com um título explicativo de “Regionalismo”, em que Menotti Del Pichia defende a necessidade imperativa do “regionalismo” nas artes produzidas no Brasil, o escritor inicia criticando um tipo de “regionalismo” que assustaria os próprios personagens dessas produções:

Quem vê o Brasil com olhos parisienses acha qualquer manifestação de brasilidade cheirando a regionalismo. É tão pequeno o trato que nossos escriptores têm com a nossa terra e com nossa gente e tão afinados pelo diapasão forasteiro estão seus rhythimos e sua arte, que extranham nossos Tiões e Maricótas, nossos bragados e sacys.

O regionalismo reside numa demarcação exacta de fronteiras, numa utilização, em ambiente local, de pequenos episódios locais vasado numa linguagem com característicos typicamente locais. Esta arte interessa relativamente apenas como contribuição de material. Agora, quaesquer desses themes, quando contêm episódio humano, cujo sentido é universal, isto é, comum a todas as raças, mesmo que sejam vincados por uma forte physionomia ambiental, perdem facilmente seu character regionalista pelo espirito de universalização que o artista lhe dá.²⁴¹

Menotti dá sua opinião sobre um tipo de prática que, para ele, sob a forma de um “regionalismo”, faria exatamente o contrário de mostrar o regional; apresentaria, na realidade, no momento mesmo em que era produzido, o sentido último daqueles que o faziam:

O que há em certos escriptores nossos é o pudor de parecerem brasileiros. É um vício do caipirismo intransigente, exacerbado por viagens elegantes. Isso ou mania de espantar brasileiro com um já desmoralizado cosmopolitismo beócio e contra mão.

O regionalismo tem-se expressado entre nós por documentações muito typicas mas quase todas mediócras. Seu transito é curto. Fechas-se dentro de uma compilação do “folk-lore”. Tem accusado uma grande indigência mental

²⁴¹ DEL PICHIA, Menotti. Regionalismo. *Correio Paulistano*, 3 out. 1926. p. 3.

[...]

Entre nós, pela razão desse pudor invencível que muitos escriptores ainda têm de revoltar-se na cândida expressão do character da nossa raça achando mais elegante pensar e sentir á moda estrangeira, a questão do regionalismo é muito mal comprehendida.

[...]

Precisamos mudar de rumo. Olhar, com olhos exactos, sem daltonismos gaulezas nossa terra, nossa gente, este “immenso e colosso gigante” que se chama Brasil.

[...]

É difficil, confesso. Para se ver o Brasil como elle é, necessita-se ter estado em contacto directo e commovedor com a alma da terra. É preciso a coragem vibrante de ser brasileiro, bem brasileiro, em todos os defeito [sic] e em todo o primitivismo inaugural da grande pátria nascente. É preciso ter a alma cândida, não viciada em gallicismos sensoriaes e espirituaes. É preciso, afinal, integrar-se no seu admirável rhythmo para poder exprimir sua majestosa belleza.²⁴²

Trata-se de um verdadeiro libelo contra um tipo de “regionalismo” que, para Menotti, não poderia se dar mais. Daí propõe uma nova postura de “contacto directo” com a “alma da terra” como única saída para se representar, de fato, o país. Aí não se trata da condenação do “regionalismo” nas artes brasileiras, mas da necessidade de uma não estilização do regional em nome de algo maior, que seria o ser brasileiro, que não negaria a região, ao contrário: ele teria de conhecê-la diretamente, sem intermediários, sem “gallicismos”, a fim de descobrir-se, assim, o brasileiro.

A sentença é longa, mas esclarecedora da complexidade subjacente à discussão sobre “regionalismos” nas artes brasileiras. O perigo aqui é tomar um discurso que se traduz na escrita de um modernista como Menotti como uma opinião uníssona dentro daquilo entendido como “modernismo”. É bem verdade que uma história da literatura brasileira se debateu sobre conflituosas discussões que se deram quase que imediatamente após a Semana de 22. Mas, se esses debates se davam naquilo que deveria ser entendido como “moderno”, deixaram de lado

²⁴² DEL PICHIA, Menotti. Regionalismo. *Correio Paulistano*, 3 out. 1926. p. 3.

a análise histórica do momento em que algumas obras identificadas já existentes e entendidas como “regionalistas” estiveram em disputa, no meio dessa discussão sobre o “moderno”.

Embora Catullo mantivesse um conflito aberto com o chamado “futurismo” nas artes brasileiras, é necessário salientar que se vivia um momento de construção histórica de um termo: o “modernismo”. A seleção de autores que pairavam abaixo desse epíteto em fins dos anos 1920 e começo dos anos 1930 não era de fácil delimitação.

Manuel Bandeira, consagrado pela história literária brasileira como um modernista, era amigo pessoal de Catullo e, nessa relação, havia uma admiração mútua. Isto nunca foi entrave para que Bandeira se referisse a Catullo, como muitas vezes o fez, como um personagem caricato. Na esteira da necessidade novamente imposta pelos “novos” de representar melhor o país em sua literatura, Bandeira, tal qual Mário de Andrade, relega a poesia de Catullo a uma simples “criação de imagens” e, portanto, superficial, passando longe do que seria um suposto sertão de verdade. Explica:

Catullo da Paixão Cearense? É sem dúvida um poetao, um sujeito que fabrica imagens com surpreendente facilidade. Mas é tão cidade quanto nós outros. Não se confunde com o sertão. É um sertão de saudade o seu. Um sertão muito saído de vocabulários regionais. O que tem mais gosto de sertão nos seus poemas são as lagoas do Nordeste, cujo encanto sentiu e sabe transmitir como ninguém: em dois, três versos ele põe nos olhos e no coração da gente a delícia de uma Pajuçara.²⁴³

Bandeira ainda termina sua crítica arrematando que Catullo era como o romântico francês, “o Victor Hugo do sertão”. Há aqui uma desqualificação exatamente no ponto onde é mais enobrecida sua poesia. Ela é positiva, pois joga com imagens, e negativa para as novas pretensões almeçadas por Mário, pois essas imagens são meras criações. A nova literatura, ao que parece, não poderia lançar mão da imaginação.

²⁴³ A *Província*, 14 abr. 1929. Reeditado em: BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 144.

Ela deveria, como nos faz crer Mário e Bandeira, jogar com a realidade. Ela se confundiria com o documento.

Nas opiniões de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, vê-se o flagrante de um processo de construção do “modernismo”, que se deu de forma a elencar os autores que pudessem ser não tanto identificados como “modernos”, mas, antes, que pudessem não figurar como autores de uma literatura brasileira. Essa tarefa desloca a análise para uma questão fundante que ficou, ao que parece, de fora de toda uma discussão acerca da construção do “modernismo” de 22: a concomitante refundação da “literatura brasileira”.

O rompimento com certos autores excluídos do rol dos “modernistas” é, antes de tudo, um apagamento. E, se o critério para essa exclusão nem sempre foi consensual, tamanhas distinções daqueles que reivindicavam o caráter moderno de suas produções, ela mesma foi sistemática. Daí soar estranho dizer, conforme é comum em análises de 22, em linhas gerais, que o modernismo foi uma reação contra o parnasianismo poético, o regionalismo e o romantismo. Isso pôde provocar mais um desentendimento sobre o que estava posto nos anos 1920 e 1930 no Brasil literário.

Catullo da Paixão Cearense não é criticado em nenhum momento por seu regionalismo dignificador da figura sertaneja, nem Monteiro Lobato é criticado por assumir, posteriormente, a imagem de um Jeca vítima, tampouco Euclides da Cunha é apagado de uma história literária em construção pela ambiguidade, muitas vezes enobrecedora, com que trata o homem do sertão. Pelo contrário, Mário de Andrade e Manuel Bandeira amplificam a necessidade irrevogável da literatura voltar-se de maneira menos imaginosa ao Brasil. É aí que residem suas críticas severas a Catullo. Ao que parece, não se trata da busca por uma literatura que procura narrar uma suposta realidade, como uma literatura em documento, mas de uma literatura que persiga a verossimilhança, mesmo que se valha de elementos de uma poesia ou prosa formais. Essa era uma característica visada nos textos, de modo que estes pudessem, pela medição de uma imaginação deturpadora ou não da realidade, ser separados entre “futuristas” e “passadistas”.

O critério para se decidir o “grau imaginativo” de uma produção literária, esse sim era algo que provocava desentendimentos entre os próprios modernistas de primeira hora. Quando da publicação do polêmico *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, o prefácio do livro, escrito pelo maior mecenas da invasão modernista paulista nas artes, Paulo Prado, trazia uma opinião controversa sobre Catullo. Defendendo a criação de uma arte brasileira, Prado faz um balanço de uma história literária, para ele ultrapassada, mas que, mesmo com suas idiossincrasias, trouxe, pelo menos, dois grandes artistas: Casimiro de Abreu e Catullo da Paixão Cearense. Vejamos:

Em política o chamado “grito do Ipiranga” inaugurou a deformação da realidade de que ainda não nos libertamos e nos faz viver num sonho de que só acordará alguma catástrofe benfeitora. Em literatura, nenhuma outra influência poderia ser mais deletéria para o espírito nacional. Desde o aparecimento dos *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de 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 exprimiram talvez dois poetas quase desprezados – um, Casimiro de Abreu, relegado à admiração das melindrosas provincianas e caixeiros apaixonados; outro, Catullo Cearense, trovador sertanejo, que a mania literária já envenenou. Foram esses, melancólicos, desalinhados e sinceros, os dois únicos intérpretes do ritmo profundo e íntimo da Raça, como Ronsard e Musset na França, Moeriken e Uhland na Alemanha, Chaucer e Burns na Inglaterra, e Whitman nos Estados Unidos. Os outros são lusitanos, franceses, espanhóis, ingleses e alemães, versificando numa língua estranha que é o português de Portugal, esbanjando talento e mesmo gênio num desperdício lamentável e nacional.²⁴⁴

É possível observar, no trecho citado, a opinião de Paulo Prado acerca de certa nova literatura que se procurava construir através dos exemplos, tanto de antigos autores (Casimiro e Catullo) quanto de autores estrangeiros (Ronsard, Musset, Whitman etc). É importante frisar que havia, para o mesmo autor, um tipo de literatura que poderia con-

²⁴⁴ PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003. p. 90. (1ª edição em 1925).

duzir um escritor a certa mania literária, se assim ela fosse obsessivamente buscada. Essa visada a uma “mania literária” é que deveria, para Prado, ser evitada. Daí sua crítica a Catullo, que se embrenhava, segundo ele, nesse caminho.

Ademais, dentro da mesma argumentação, há um elogio do que fora produzido, de modo que tornava absolutamente impossível traçar marcos de ruptura que pudessem balizar a nova produção literária pela simples supressão de uma anterior. A poesia Pau-Brasil, que Prado apresentava, era o início de “um período de construção criadora” que sucederia àquela da “destruição revolucionária, das ‘palavras em liberdade’”.²⁴⁵

O jornalista do periódico *O Paiz*, Abner Mourão, discorria sobre essa estranha relação contrastante de “futuristas” e “passadistas” e, de maneira perspicaz, sobre as fronteiras fluidas que os separavam, evocando um possível “presentismo”, entre os dois:

O que nos falta em literatura sobra-nos em discussões literárias, que antigamente acabavam em vias de facto e hoje em queixas-crimes, apresentadas aos juizes competentes. Benefícios da lei da imprensa e de um evidente aperfeiçoamento dos costumes.

A discussão agora generalizada e cada vez mais acesa é, como está-se vendo, entre futuristas e passadistas. O movimento de ousadia mental e de anseios de renovação que tem o nome, já clássico, de futurismo tenta aqui o seu primeiro grande surto. [...]

Permitto-me, entretanto, insinuar (ó desenvoltura própria dos jornalistas!) entre passadismo e futurismo a escola presentista. [...]

Os adeptos desta escola deverão pensar que o futuro a Deos pertence e por conseguinte não se preocupar com elle mais do que com a primeira camisa que vestiram. O passado é tão necessário á [sic] cultura como os alicerces de uma casa. Extraído dele, porém, o que pôde fornecer como ornamento do espírito e esclarecimento da visão, o escriptor presentista deve igualmente pol-o departe. O seu esforço deve ser olhar a vida que passa e tudo que se acha em torno de si.²⁴⁶

²⁴⁵ *Idem*. p. 91.

²⁴⁶ MOURÃO, Abner. Nos domínios da literatura nacional. *O Paiz*, 28 mar. 1924. p. 3.

Na impossibilidade de definir o que seria o “futurismo” e o “pas-sadismo” nas letras brasileiras, Abner Mourão propõe a saída do “pre-sentismo”. Porém, se sua fórmula buscava uma saída para a aporia que envolvia ambos os lados, ainda assim ela pautava um tema que seria buscado de maneira frenética pelos “modernistas” e que estava no cerne das críticas de Mário e de Bandeira, expostas anteriormente:

A nossa vida, os nossos sertões ahi estão a offerecer admirável matéria prima aos homenns de letras. Mas será sempre preciso viajar, penetrar nelles. Querer vê-los e fixá-los d’aqui, passeando na avenida Rio Branco, como fazem os Srs. Coelho Netto, Afrânio Peixoto, Catullo da Paixão Cearense e outras figuras illustres, não póde dar resultados recomendáveis. Um relatório do general Rondon, embora mal escripto, será sempre mais visto e interessante que romance ou poema elaborado num acto de pura imaginação, que consiste em arrumar palavras de um modo não muito differente daquelle como o pedreiro dispõe os seus tijolos...²⁴⁷

Não é à toa que o caso de Catullo é novamente empregado como um exemplo em negativo de uma literatura que se ressentia de uma verdadeira imagem do real. É nessa mesma esteira que é colocada a obra consagrada de Coelho Netto. Não é seu regionalismo que é rejeitado, mas sua imaginação.

Ainda no mesmo artigo, uma comparação busca comprovar o estatuto em negativo de representar na nova literatura algo, de fato, desconhecido. Trata-se da comparação que Abner faz das novas produções com a obra de Machado de Assis, que, segundo o articulista de *O Paiz*, construiu sempre sua literatura com as ferramentas com as quais se cercava em seu cotidiano:

Machado de Assis era um homem tímido, fechado, que vivia entre a sua casa e a repartição. Pois com as suas páginas burocráticas e de meias tintas e de sentimento interior fez a maior obra da literatura brasileira do seu tempo. Assim esse Mestre admirável ensina ao escriptor a não sair de si mesmo e do círculo das coisas que o cercam, embora mesquinho, se quizer ser na verdade grande.

²⁴⁷ MOURÃO, Abner. Nos domínios da literatura nacional. *O Paiz*, 28 mar. 1924. p. 3.

Deixemos passado e futuro. Fiquemos simplesmente no presente, que só elle pôde efficazmente propiciar a obra de arte.²⁴⁸

Parecia que a melhor representação só poderia ser buscada a partir do conhecimento e nunca da imaginação. Ainda que a forma não tenha sido desdenhada – pois expressar-se numa forma anterior era também válido –, o que era pautado era o estatuto não imaginoso de uma representação. A nova literatura deveria ter como subsídio fundamental a realidade. E essa busca não era, de todo, uma tentativa sistemática de relegar o que até ali havia sido produzido. Existia, em meio à crítica, um reconhecimento pelos benefícios de uma literatura anterior, como dizia Ribeiro Couto, membro participante da Semana de 22 em São Paulo: “Não queremos destruir o passado. Queremos construir um presente diverso do dia de hontem”.²⁴⁹ Essa opinião vai ao encontro das anteriormente expostas, que traduzem certa ambiguidade com relação àqueles que criticam. Mesmo a Academia Brasileira de Letras, local de consagração de muitos dos literatos criticados, é poupada, pois o que se critica não é, ainda nas palavras de Ribeiro Couto, a Academia, mas o academicismo:

A Academia não entendeu o Sr. Graça Aranha. Elle não quer matal-a. quer que ela se interesse pela vida, tome parte na agitação das idéas, na festa da construcção de um Brasil mental independente e activo. Ele não quer, enfim, uma Academia acadêmica.²⁵⁰

A confusão de opiniões que se mesclavam e se digladiavam na representação do novo, do moderno e do modernismo literário era expressa nos periódicos da época. Essa confusão não pode ser compreendida sem levar-se em conta a historicidade dos termos em disputa, seus usos, além das apropriações feitas das obras produzidas no período.

A representação da produção de Catullo da Paixão Cearense, ao que parece, nunca foi vinculada a algo que o aproximasse de um autor passadista. Ao contrário, ele era desdenhado pelos modernistas pelo

²⁴⁸ *Idem.*

²⁴⁹ COUTO, Ribeiro. Futurismo versus Passadismo. *O Paiz*, 29 jun. 1924. p. 6.

²⁵⁰ *Idem.*

fato de ser um moderno que se lançava a criar, em sua imaginação, o linguajar do sertanejo. Imaginar uma língua era inaceitável. Se, de um lado, era moderno conhecer, por outro, imaginar algo de que se não tem conhecimento era demais para ser considerado modernista. Essa ambiguidade – em ser identificada como moderna e não ser modernista – era uma temática comum na obra de Catullo. No prefácio que abre seu livro *O evangelho das aves* (1927), escrito por Mário José de Almeida, o poeta é apresentado até como o verdadeiro criador do modernismo:

Não o comparo a La Fontaine, nem a Tagore, nem a Mistral como é tão comum fazer-se no julgamento do mais brasileiro de nossos escritores: elle é um phenomeno literário inteiramente à parte, a qualquer ponto de vista. Mesmo sem grande penetração crítica quem quer que o analyse desde o início da sua prodigiosa actividade intellectual verá que o creador da feição constructora do modernismo na nossa poesia é simplesmente e genialmente – Catullo Cearense!²⁵¹

Ribeiro Couto, por sua vez, também buscava expressar essa miscelânea de opiniões acerca do que significava ser um “futurista”. Aliás, “futurista” é o termo mais comum que aparece em várias publicações para se referir à movimentação dos novos artistas. Sobre esses novos artistas o depoimento de Ribeiro Couto é esclarecedor:

O que somos é uma geração independente, aspirando a uma literatura feita a maneira do sentimento creador de cada um de nós e não a uma literatura colonial. Entre nós temos diferenças profundas. O Sr. Mario de Andrade, por exemplo, detesta a “poesia da penumbra”. Eu não tenho que lhe dar satisfações e vou escrevendo como sinto. Por meu lado, acho uma pilheria o primitivismo do Sr. Oswald de Andrade. O Sr. Mário de Andrade acha o Sr. Oswald de Andrade um gênio! Elles se comprehendem, não me dão satisfações e continuam... Boa viagem.

O que nos une a todos, à nossa geração, cujo presidente de honras é o Sr. Graça Aranha, é o ódio commum ao modelo clássico, ao grammatiquismo, de empréstimo ao Sr. Cândido Figueiredo, ao cultivado bem educado e sorrateiro do quinhentismo portuguez, à plantação do soneto,

²⁵¹ ALMEIDA, Mário José de. A arte universal de Catullo. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *O evangelho das aves*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1927. p. 13.

á paixão pela Grécia, de cuja mythologia o Sr. Coelho Netto é o cônsul do Brasil.

Isso é futurismo? Então, tchiiiiiiii... pó, pó! Viva o futurismo!²⁵²

O que se depreende do trecho acima é a falta de exatidão para a definição do chamado “futurismo”. Além do mais, chama a atenção para as distintas formas de conceber o “moderno” na literatura. Ora, se existia uma falta de unidade no grupo “modernista” é possível, portanto, falar de uma “literatura modernista”? Tal resposta deve ser buscada, antes, nas escolhas daqueles que buscaram sistematizar a história de um grupo de autores. E essa escolha, sem dúvida, foi feita *a posteriori*! O caminho para a compreensão da produção daquelas obras identificadas como modernistas é voltar-se, assim, para as próprias obras, a fim de que a discussão, se é que ela existiu, seja compreendida em sua historicidade.

Arriscaríamos, assim, dizer que, na primeira década que se seguiu à Semana de 22, houve menos uma definição do que viria a ser o “modernismo” do que uma tentativa de definir o que “não poderia ser” na literatura produzida. O modernismo vai, nessa visão, progressivamente sendo definido por uma negação. É por isso que, ao contrário de muitas análises que foram realizadas sobre o chamado “modernismo de 22” e que deram ênfase na construção do termo a partir da defesa e ataque que seus protagonistas fizeram de suas obras e daqueles a quem criticavam, é necessário fazer o caminho oposto, qual seja: analisar antes como e em quais termos se pautou uma estigmatização pelos modernistas de obras tidas sem interesse para a nova literatura. Daí ser bem mais proveitoso para uma história literária um olhar que se desloque para a produção de sentido com relação não só às próprias obras denominadas modernistas, mas, antes de tudo, para aquelas que sofreram as críticas como não modernas. Dito de outra forma, uma análise que saia das obras modernistas, na compreensão do “momento modernista” e se desloque para as “obras não modernistas” e seus autores, muitos deles consagrados na Academia Brasileira de Letras (como

²⁵² Depoimento de Ribeiro Couto na coluna literária do jornal *O Paiz*. Em: *Futurismo versus Passadismo*. *O Paiz*, 29 jun. 1924.

Coelho Netto) ou com uma vasta produção consumida pelo mundo letrado (como Catullo da Paixão Cearense). Há, no processo, fundamentalmente, uma negação de autores e obras e, pelo menos num primeiro momento, pouco de uma sistematização homogênea do modernismo, constatação feita pelos próprios autores consagrados sob esse epíteto já naquele momento.

Por esse viés de análise, a obra de Catullo é sintomática dessa estigmatização. Se a procura pela identificação de sua obra como literatura e de sua condição como poeta foi uma constante em sua trajetória, é interessante notar um processo que se dá ao avesso: o de sua desautorização como poeta sertanejo ou, dito de outra forma, uma desconstrução de sua poesia sertaneja com uma conseqüente retirada de seu nome de qualquer identificação como um poeta nacional. Aqui é importante salientar que o “nacional” é ressignificado pelos novos artistas, de forma a não caberem nele alguns autores estigmatizados.

Na incapacidade de afirmação de sua produção pelos novos critérios críticos e pelas novas crenças estéticas em construção, havia a saída de buscar a referendação de seu nome por estrangeiros, especialmente da Europa. Isso não passava despercebido pelos candidatos a autores nacionais. E essa demanda foi outro artifício colocado à prova por Catullo e seus editores nos textos que publicou.

Ainda em *Meu sertão*, o editor Castilho fez aparecer a crítica do poeta português Alberto d’Oliveira (Academia de Ciências de Lisboa), que, em prefácio, apresentava Catullo como aquele que “mais entende o amor á nossa moda” e que encarnava a “alma brasileira com fidelidade” e “um descendente e um continuador dos nossos trovadores populares da Edade-Media”.²⁵³

Por outro lado, outro recurso muito usado para desdenhar uma produção anterior foi, sem dúvida, definhá-la através do riso. A caricatura de um autor se mostrou de uma eficácia fundamental nesse processo. Nessa perspectiva, é possível encontrar vários exemplos de representação risível da postura de Catullo da Paixão Cearense.

²⁵³ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918. p. 14-15.

O jornalista Paulo Silveira, que, em sua coluna no jornal carioca *O Paiz*, fazia uma verdadeira apologia aos novos escritores, dá um exemplo dessa cruzada que buscava, através da negação de uns, afirmar a produção dos novos. A piada com Catullo é, nesse sentido, fundamental para essa afirmação:

Já lá se foram os dolorosos tempos das poesias de assobio, que são feitas para ser recitadas nos tuberculosos sons de uma Dalila executada pellas mãos românticas de donzellas indeflexadas pelo catharros lyricos do pão d'água de seu Fagundes e pela remela manhosa dos versos de Casimirinho. Essa época passou e não volta mais, como canta o estro do fallecido Guerra Junqueiro, poeta que conseguiu chegar á immortalidade levando nos pés um estrondoso par de asas de bacalhao.²⁵⁴

Continua, atacando, agora, Catullo:

Sr. Catullo da Paixão Cearense, o Victor Hugo dos pobres... de espírito, que o ministro Francisco Sá, mentalidade irônica e tolerante, levou na sua comitiva, com a incumbência de medir, com o tamanho de seus poemas, a distância que vai d'aquí do Rio de Janeiro á [sic] Baixa da Égua. Dizem que o selvático cantor [...] abriu o bico na gare da Central e só foi acabar de recitar na ponta dos trilhos de Montes Claros... Bateu assim o Record da distância poética, conseguindo, com a extensão de seus poemas transformar o Dr. Carvalho Araújo na Bella adormecida no *wagon* da Central do Brasil.²⁵⁵

Essa representação risível e caricatural de Catullo não era novidade e foi usada, muitas vezes, pelos novos poetas para desqualificar a poesia sertaneja de Catullo. Uma das receitas preferidas era fazer piadas com a reconhecida megalomania do poeta. Não passava às cegas, também, a representação da constante busca de reconhecimento que Catullo, em sua trajetória, sempre almejou.

Ainda em 1918, quando a fama de Catullo como poeta do sertão começava a se esboçar, a revista *O Malho* trazia em sua seção “A anedocta da semana”, escrita por certo Falconet, um causo que acontecera

²⁵⁴ *O Paiz*, 8 jun. 1924.

²⁵⁵ *Idem*.

num *bond* da cidade do Rio de Janeiro. Tratava-se de um encontro entre o poeta e acadêmico Alberto de Oliveira e Catullo:

O poeta Alberto de Oliveira tem, como se sabe, o curso de Pharmacia, feito na Faculdade de Medicina d'esta capital. Há quatro ou cinco dias vinha o cantor do Livro de *Emma* para a cidade, quando tomou o mesmo *Bond* o poeta popular Catullo da Paixão Cearense. Descobrido-o no banco fronteiro, Catullo estendeu-lhe a dextra, com effusão, exclamando:

– Collega, bom dia!

Alberto Oliveira levou o pollegar de ambas as mãos ás pontas do bigode encerado e, hierático, para o recém-chegado, perguntou-lhe com gravidade:

O senhor também é pharmaceutico?

O autor do *Marroeiro*, enfiado... ganhou o matto!²⁵⁶

Tempos depois, quando o sucesso de Catullo como poeta sertanejo já se fazia ver, Manuel Bandeira, amigo de Catullo e modernista participante de primeira hora da Semana de 22, conta como conheceu José do Patrocínio Filho (o Zeca). No encontro, estava lá o Catullo megalômano:

Eu conheci-o ultimamente, numa farra em certa casa inconfessável da rua Riachuelo. Estava lá o Villa-Lobos, o Ovalle, o João Pernambuco, o Catulo. O violão passava de mão em mão, porque todos tocavam. Catulo estava impossível. Bebera cerveja e deu para declamar poemas. Nós queríamos que ele cantasse umas modinhas, bem bestas, bem pernósticas, como “A tua alma”, ou “Célia, adeus!” ou “Talento e formosura”. Mas o bardo estava em maré de grandeza e dizia muito sério a duas belezas veniais:

– Minhas senhoras, eu tenho sessenta anos e já li todos os grandes poemas de todas as literatura; li todo o Homero, todo o Virgílio, li Goethe, Shakespeare, Ariosto: nunca encontrei nada como este poema da minha lavra que vou lhes recitar!

Quando ele puxava o pigarro para começar e a versalhada parecia inevitável, o Zeca salvava a situação:

²⁵⁶ *O Malho*, mar. 1918.

- Ó Catulo, canta aquela modinha!
 - Que modinha?
 - Aquela em que você compara um pé a um pensamento de Pascal.
- E como Catulo estava por conta da cerveja, esquecia imediatamente o poema e cantava a modinha pedida!²⁵⁷

O caráter corrosivo da anedota buscava representar um sujeito risível, definindo a aura de poeta que Catullo buscava construir.²⁵⁸ É certo que essa representação de um Catullo risível é antiga e, aliás, acompanhou o poeta durante quase toda a sua vida. Mas ela ganhou fôlego com o advento dos “novos modernos de 22” e era uma receita bastante repetida pelos construtores de uma estética modernista. Contra essa representação, Catullo tentou, já nos anos 1930, deixar a poesia sertaneja, já então em processo de estigmatização pelo mundo literário, embora sucesso entre o público leitor, e voltar-se para outra produção, naquele momento alvissareira para a sua afirmação como poeta: uma poesia ufanista sobre o Brasil.

²⁵⁷ A crônica foi publicada no jornal *A Província*, no dia 12 de outubro de 1929 e reproduzido em: BANDEIRA, Manuel. *Na câmara ardente de José do Patrocínio Filho*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006. p. 93-94.

²⁵⁸ O caráter corrosivo e agregador do riso no Brasil de inícios do século XX é discutido belissimamente em: SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CATULLO EM CENA

Dos textos aos palcos ou o inverso

O circo-teatro Trianon, no Rio de Janeiro, oferecia, no mês de julho de 1930, um espetáculo à parte. O ator Procópio Ferreira tomaria parte com o “grande poeta” Catullo da Paixão Cearense, o “grande galã” Raul Roulien, o cantor e violonista Patrício Teixeira e a jovem cantora e já “applaudida” Carmen Miranda (em começo de carreira prestigiosa no Brasil) de um “colossal acto variado” intitulado *Nossa vida é uma fita*. O jornal *A Crítica*, de Mário Rodrigues, noticiava com entusiasmo o evento, avisando ser o espetáculo uma comédia do “grande escriptor da geração” Henrique Pongetti, cujo enredo se desenrolava “nos bastidores cinematographicos da alucinante Hollywood”.²⁵⁹ O evento se realizaria pela manhã.

O dia parecia ser bastante rico em eventos, pois, para o final da tarde, o mesmo jornal conclamava seus leitores para outro espetáculo. Este, a ser realizado no Teatro Lyrico, teria novamente a presença de Catullo da Paixão Cearense, acompanhado de seus companheiros, com o espetáculo musical *Uma noite no sertão*. A participação do autor em ambas as produções teatrais chama a atenção para uma mudança na trajetória do poeta.

²⁵⁹ *A Crítica*, 15 jul. 1930. p. 4.

Desdenhado por suas produções literárias possuírem representações por demais imaginosas do sertão e do sertanejo, Catullo encontrava no teatro o êxito negado a ele pelos críticos da sua produção literária. Nos anos 1930 e 1940, o poeta foi figura constante nos palcos de teatros participando de musicais e, por vezes, cantando nos cinemas.

A entrada de diversos escritores no mundo do teatro não foi uma singularidade de Catullo. Em fins da década de 1920 e início da década de 1930, era possível enxergar muitos de conhecidos literatos compartilhando o palco com artistas como Carmen Miranda, Donga, Abigail Maia, músicos como Luperce Miranda, Jayme Florence (o Meira) e atores como Procópio Ferreira e Oduvaldo Viana. O teatro de revista – assim eram chamados os espetáculos que misturavam musical, burletas, dramas, humorísticos etc. – virou febre na sociedade brasileira da época. Além de usar de uma linguagem mais acessível ao grande público, o teatro de revista era fonte de grande lucro para os patrocinadores dos espetáculos.

Nos palcos eram encenados verdadeiros shows de variedades com o objetivo principal de entreter o público. Sintomática é a publicidade de um evento que aconteceria no Theatro Imperial, em Nitéroí, em julho de 1930, onde a chamada pedia a atenção do leitor para uma presença ilustre, a da Miss Brasil, ao lado de outros artistas:

Está sendo esperado com grande ansiedade o grandioso festival de caridade que a directoria da Caixa de Escolas de Nictheroy está organizando para amanhã, às 20 horas, no Cine Theatro Imperial, dessa cidade [...] o qual será honrado com a presença da formosa senhorita Yolanda Pereira, “Miss Brasil”, que prometeu ao mesmo comparecer em companhia de outras “misses” estaduaes.

A parte literária do programma ficou a cargo de Raul Perdeneiras, Bastos Tigre e Catullo da Paixão Cearense, que dirão conferências humorísticas.

A parte musical foi confiada aos elementos artísticos da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, entre os quaes as senhoritas Carmen Miranda e Gecy Barbosa, á professora Anna de Albuquerque Mello, e os festejados intérpretes da nossa música regional Gastão Formenti, Sylvio Salema, Paulo Rodrigues. Tomam parte no attrahente espetáculo, o tenor Oscar Gonçalves, Ignácio Guimarães e outros.²⁶⁰

²⁶⁰ *A Noite*, 22 jul. 1930, p. 2.

Essa miscelânea de atrações tornou-se muito comum com a popularização do que se convencionou chamar de festivais. Sob esse termo era incluída uma variedade grande de entretenimentos, desde comédias musicais, desfiles de “celebridades” até a encenação de uma produção anteriormente consagrada, como aquelas com temáticas sertanejas, as chamadas burletas. A adaptação de diversos artistas a essa nova forma de expressão e de público fazia com que fosse possível encontrar, por exemplo, Catullo da Paixão Cearense fazendo parte de conferências humorísticas ao lado de caricaturistas e humoristas como Bastos Tigre e Raul Pederneiras, anteriormente citados. Ainda que reconhecidos como poetas, esses últimos se destacavam pela verve humorística, assumida por eles e, em Catullo, quase inexistente.

O palco não era algo inédito para Catullo, que já frequentava o mundo do teatro desde os anos 1910 e lá havia feito muitos amigos. Escrevendo, em fins da década de 1920, o volume de poesias *Fábulas e alegorias*, Catullo reconhecia no ator Procópio Ferreira (aliás, financiador do livro) a genialidade teatral, oferecendo-lhe a publicação com estas palavras: “A ti, Procópio, que viste nascer estas fabulas e foste o primeiro a recital-as, ofereço este livro, como um preito de minha admiração pelo teu talento genial, glorificado por Melpómene e Thalía”.²⁶¹

O flerte de Catullo com os palcos foi tão grande que ele chegou a organizar festivais em que contava, inclusive, com cenógrafos consagrados, como quando organizou a “festa de Catullo Cearense [...] num ambiente sertanejo, cujo cenário Jayme Silva fará sob as indicações do grande rapsodo”.²⁶² No Trianon, no Lyrico, no São José, no Imperial e em vários outros teatros cariocas e paulistas, o nome de Catullo era encarado como sucesso de público.

Como vimos, a presença cênica de sua poesia conduzia a uma leitura performática do escrito quando oralizado. A nova característica de sua produção, qual seja, como também passível de um viés cômico é que é parte do processo de um diálogo com uma produção cênica que se

²⁶¹ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Fábulas e alegorias*. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1928. p. 4.

²⁶² *Correio da Manhã*, 5 jun. 1930. p. 5.

fazia no período. Nesse momento, foi possível vislumbrar em sua produção uma veia mais humorística, sintetizada, sem dúvida, nas suas apresentações teatrais. Sua chegada aos palcos vai ao encontro de uma febre por uma produção existente no Brasil desde os finais do século XIX: o *teatro ligeiro*. Essas festas eram estruturadas em vários momentos, misturando espetáculos dançantes, apresentações humorísticas, musicais e peças que dramatizavam fatos do cotidiano. O teatro de revista (um dos gêneros do teatro ligeiro) no Brasil e, em especial, na capital federal, tornou-se, especialmente nos anos 1920, um dos principais espaços de sociabilidade da elite letrada. Para ele, seguiram vários literatos que viam, no seu sucesso de público, um lugar para a exibição de suas produções. Procópio Ferreira, homem de teatro, fez fama nesse período como promotor, diretor e ator de várias peças, e, ao redor dele, arremeteram-se vários intelectuais do quilate de Bastos Tigre.

O teatro ganhara novo fôlego com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder em outubro de 1930. Admirador de espetáculos teatrais, Vargas, quando ainda deputado federal pelo estado do Rio Grande do Sul, ajudara a aprovar decreto que normatizava as empresas teatrais e reconhecia direitos trabalhistas para os artistas que participavam desse mundo, especialmente no que concerne aos direitos autorais. A lei ganhou até um nome extra-oficial de “Lei Getúlio Vargas”.²⁶³

Aliás a política cultural de Getúlio Vargas catapultava uma série de demandas que já se faziam ouvir antes de sua ascensão. Com a criação do Ministério da Educação e Saúde (MES), em 1930, chefiado por Francisco Campos e, principalmente, a partir de 1934, quando começou a administração do ministro Gustavo Capanema, vários veículos de comunicação sofreram o impacto da política varguista de pedagogia do cidadão. Havia políticas voltadas para o livro, para o teatro, para o cinema, para a radiodifusão e para diversas outras áreas da comunicação e cultura que tiveram, como consequência, conviver com uma

²⁶³ Sobre a simpatia de Vargas nos meios teatrais, Cf. CAMARGO, Angela Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV, 2013. Sobre os decretos que foram construindo uma política cultural para o teatro no período varguista, Cf. CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

maior atenção do Estado para suas produções. Dessa forma, muitos dos escritores e artistas consagrados desde antes da assunção de Vargas tomaram parte desse projeto.

Foi também nesse momento que o advento do rádio como objeto de entretenimento mobilizou os artistas ligados à música:

O rádio buscava o caminho da profissionalização. A maior parte das emissoras passava a irradiar seus programas em todos os dias da semana. Novas empresas de radiodifusão se formavam, anunciando projetos que conquistariam definitivamente o público ouvinte, transformando o rádio em um elemento indispensável em todos os lares.²⁶⁴

Nas Rádios Sociedade e Mayrink Veiga, as apresentações de Catullo da Paixão Cearense, acompanhado por João Pernambuco e Pixinguinha, eram esperadas com ansiedade. Na década de 1930, a produção de Catullo afastou-se da produção estritamente literária e ganhou os palcos e o rádio, com poemas declamados e músicas cantadas. Sua produção textual, que sempre continha fortes marcas de oralidade, voltou-se para uma apresentação da qual o escrito está submetido à performance como momento final da produção.

Ao que parece, Catullo, criticado no espaço das hostes literárias e sabedor do novo momento que alçava o teatro e o rádio a espaços com um ávido público consumidor, vai-se aproximando dos palcos e se reaproximando assim da música. Embora tentasse manter um *status* de poeta, sua produção visaria, a partir dos anos 1930, menos à aceitação no campo literário brasileiro – agora sob os bombardeios modernos dos novos escritores surgidos na década de 1920, o que, é possível pensar, afasta-o ainda mais de um reconhecimento como poeta nacional – do que ao seu reconhecimento como artista. Com as críticas recebidas em fins da década de 1920 e a ascensão exitosa do teatro de revista, com um farto cardápio de musicais, o poeta sertanejo voltou-se para o reestabelecimento de sua representação como poeta da canção.

²⁶⁴ CALABRE, Lia. *No tempo do Rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960*. 2002. 277 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ, 2002. p. 60.

Por outro lado, a emergência de uma produção literária, reivindicada pelos novos escritores, que tratavam de tematizar o Brasil de forma mais realista e crítica, conduziu o próprio Catullo a fazer, nos seus textos publicados em forma de livro que apareceram nos anos 1930, uma poesia mais ufanista, bem ao gosto dos intelectuais abraçados pelo governo de Getúlio Vargas. A aproximação de suas temáticas sertanejas com certo ufanismo nacional ia ao encontro de um tipo de produção literária que ganhou fôlego com o advento de Vargas ao poder. Contudo, se, por um lado, suas poesias eram defenestradas por representar um imaginoso sertão, por outro, eram saudadas por representar de maneira ufanista o país – de resto, tônica das políticas culturais do governo Vargas, nesse período.

Tal ufanismo se tornou modelo propulsor do bom cidadão brasileiro e foi um dos pilares do primeiro período desse governo (1930-1945). A ideia de um Brasil grande, promissor e com um povo trabalhador foi construída com a ajuda de inúmeros meios, inclusive o cinema e o rádio, que, nesse contexto, surgiram como uma força fundamental para a propaganda governista. A música, vinculada ao projeto pedagógico do Estado Novo varguista, tomava as rádios pelo país afora, fazendo parte do rol propagandístico da figura de Getúlio Vargas.²⁶⁵ No teatro foi o tempo de grandes produções que tematizavam tipos nacionais de forma ufanista, mas, fundamentalmente, foi o início de um *boom* no mercado livreiro:

A reivindicação de uma identidade nacional, ou de uma “orientação brasileira”, como dizia o escritor Mário de Andrade, foi a forma organizadora, por excelência, dos discursos sobre a cultura, bem como dos diagnósticos e estratégias de escritores, intelectuais e homens públicos à época, ciosos, não sem divergências, de afirmar a existência de uma cultura brasileira.²⁶⁶

²⁶⁵ José Miguel Wisnik faz uma rica discussão acerca da inclusão da música, especialmente a partir de Villa-Lobos, no rol de elementos utilizados pelo Estado brasileiro em sua política de construção do nacional pós- anos 30. Cf. WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 129-190.

²⁶⁶ DUTRA, Eliana de Freitas. Cultura. In: GOMES, Ângela de Castro (coord.). *História do Brasil Nação (1808-2010): olhando pra dentro (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. v. 4, p. 229.

As estratégias de escritores – e, sem dúvida, de editores – aproximaram-se de certo ufanismo oficial, que teve no ministro da Educação do governo Vargas, Gustavo Capanema, um entusiasta e mecenas. Ainda que muitos artistas e escritores não estivessem interessados na construção oficial de certa representação do “povo brasileiro”, o fato de tais produções obterem relativo sucesso com o público consumidor fez com que, cada vez mais, tal temática nacionalista fosse procurada nas produções culturais do período.

Nesse momento, Catullo da Paixão Cearense já fazia bastante sucesso na produção de musicais, e o teatro ligeiro se tornava um espaço de entretenimento disputado inclusive por grandes figuras políticas. Por isso, sua relação com as políticas oficiais de Vargas demandam uma análise mais detida, a fim de se compreender os caminhos traçados pelo poeta em seus livros no período.

A ascensão de Getúlio Vargas ao poder, por meio de um movimento revolucionário no ano de 1930, representou, para a produção cultural do Brasil, um corte profundo – já bastante estudado por pesquisadores em diversas áreas. Sua chegada ao poder representou, na primeira hora, a vitória de um movimento que se pretendia modernizador da política, sendo saudado por muitos intelectuais e também em diversas canções que tratavam de difundir a ideia de uma revolução que viria para mudar. Assim, pode ser compreendida uma composição que foi reiteradas vezes tocada nas rádios da capital federal em 1930, intitulada *24 de outubro*, um hino em homenagem à revolução daquele ano.

Lançada pela gravadora Brunswick e interpretada por Gastão Formenti, acompanhado da orquestra Brunswick, a letra de Catullo da Paixão Cearense sintetiza o tom ufanista com que a chegada de Vargas ao poder era encarada, naqueles idos:

Cantemos um hino à Glória,
Pais e filhos de leões,
Que os pampas estão cantando
Abraçados com os sertões.

Vinde a nós, bravos Getulios,
Destemidos Florianos,

Vós, Juarezes soberanos,
Generais triunfadores.
Mas trazeis na vossa frente,
Conduzindo a cavalgada,
A liberdade montada
Num corcel cheio de flores.

Derribado o despotismo
Expulsai num grande exemplo
Esses vendilhões do templo
Da República altaneira
Até que venham de joelhos
Pedir-nos perdão um dia
Rezando uma Ave Maria
Aos pés de nossa bandeira

Vinde a nós, bravos Getulios,
Destemidos Florianos,
Vós, Juarezes soberanos,
Generais triunfadores.
Mas trazeis na vossa frente,
Conduzindo a cavalgada,
A liberdade montada
Num corcel cheio de flores.

De arma em punho, brasileiros,
Nesse ardoroso momento,
Ergamos o pensamento
Como quem reza uma missa,
Suplicando a Deus de joelhos
Que o Brasil reerguente
Seja o berço florescente
Do amor, da paz e justiça.²⁶⁷

Registre-se também que, no mesmo LP em que foi gravado o hino anteriormente transcrito, constava, no lado A do disco, um hino em

²⁶⁷ *24 de outubro*, canção de composição de Catullo da Paixão Cearense e maestro H. Vogeler. Gravada em dezembro de 1930 por Gastão Formenti e orquestra Brunswick, pela gravadora Brunswick. Fonte: Base de Dados da Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/debaser/singlefile.php?id=17896>. Acesso em: 11 jun. 2020.

homenagem aos tenentes, grupo fundamental para o triunfo da Revolução de 30, intitulado *Os 18 de Copacabana* – uma referência à revolta armada tenentista ocorrida em 1922 no Forte de Copacabana.

Essa aproximação de artistas com a política oficial foi progressivamente se estreitando, vindo a ser um dos elementos fundamentais para a construção de toda uma representação de Vargas durante os quinze anos em que esteve no poder. O próprio Catullo, que se beneficiara dos governos anteriores com uma vaga de datilógrafo no Ministério da Viação em 1922 (ocupação que, de fato, nunca exerceu), voltou-se estrategicamente para produções que estivessem de acordo com o novo tom da política cultural implementada pelo novo chefe de Estado. Em troca, o Governo Provisório tratou de mantê-lo no posto de datilógrafo do Ministério da Viação por decreto em 1932.²⁶⁸

Paralela a isso, a Revolução de 30 ocorreu num momento em que o país começava a escutar rádio. O público consumidor de programas radiofônicos cresceu vertiginosamente, tendo como grande triunfo a música, que exerceu nesses segmentos um produto de grande rentabilidade. As casas de discos lucravam com a venda de aparelhos e LPs, bem como a publicidade de produtos fazia aumentar a rentabilidade das estações de rádio. A Mayrink Veiga e a Rádio Sociedade, ambas no Rio de Janeiro, capitaneavam essa efervescência com programas musicais diários. Cantores foram rapidamente consagrados. Francisco Alves, Carmen Miranda e Orestes Barbosa foram alguns dos novos artistas catapultados pela nova mídia.

No teatro, também a música era a vedete principal havia bastante tempo. Os musicais ganhavam maior relevo na produção teatral, sendo comum artistas de rádio apresentarem-se nos palcos com grande sucesso de público e compositores, antes desconhecidos, terem suas músicas repentinamente cantaroladas nas ruas cariocas. Aí também surgiu um velho problema: com tanta gente cantando para um público crescente, quem ganha com esse *boom* musical? Ou seja, quem detém os

²⁶⁸ O jornal *A Noite* noticia, em sua primeira página, o decreto que confirma Catullo e “Anésia Pinheiro Machado, para dactylographos da Secretaria de Estados (sic). Cf. *A Noite*, 9 abr. 1932.

direitos de reprodução da canção? Um incidente noticiado pelo jornal *A Noite* revela algo dessas dificuldades que surgiam da publicidade de uma obra por um terceiro.

Catullo da Paixão Cearense acompanhava a gravação de *Talento e formosura*, modinha de sua autoria de inícios do século XX, pelo jovem cantor Francisco Alves, posteriormente consagrado “rei da voz”. De repente, Catullo fica incomodado com a dicção do cantor, que “forçara algumas palavras do verso”. Em jornal, concluía:

Dahi a prova de que as gravações devem sempre ser feitas na presença do autor, ao qual não poderão escapar os mínimos defeitos, para o bem do próprio cantor, que muitas vezes dá a música uma interpretação diversa da idealizada pelo musicista, causando contrariedades. Além disso, no caso de dificuldade na gravação dos versos ou da música, estando o autor presente, será fácil uma modificação que auxilie a gravação do disco.²⁶⁹

Num momento de maior difusão da canção através de rádios e discos, houve também uma tentativa de regrar a interpretação, de forma que o autor da música não fosse contrariado em suas intenções quando da gravação da canção. Esse incidente, porém, parece ser um caso raro, num momento em que a autoria de várias canções gravadas não importava tanto para o público quanto o intérprete, que, não raro, ganhava os louros de artista e autor. Era algo muito comum, à época, os artistas mais pobres do Rio de Janeiro venderem suas composições, a fim de angariar algum dividendo, mesmo não tendo seu nome exposto na obra publicada. São conhecidas as constantes subidas ao morro por Mário Reis para comprar músicas, uma das quais revelou, em sua voz, o sambista e compositor Cartola. Contudo, aquele incidente de Catullo com Francisco Alves não era assim tão comum, num período em que o compositor pouco se preocupava com a interpretação de sua canção.

O que parece irônico é que, se fora como intérprete textual de canções que escutava nas ruas que Catullo se tornara inicialmente conhecido, anos depois, sua luta parecia ser defender suas letras regrando a interpre-

²⁶⁹ *A Noite*, 13 out. 1930. p. 4.

tação oral da canção. A oralidade tornava-se assim um problema para o primeiro autor do produto, exatamente num momento em que ela ganhava, cada vez mais, um público consumidor assíduo. O texto estaria, dessa forma, submetido à interpretação oral do intérprete, cabendo, muitas vezes, a esse último o reconhecimento como autor e grande artista.

Esse retorno de público causou grande rebuliço no que concerne à definição de direitos autorais. A lei que defendia os direitos autorais dos compositores da canção era negligenciada e raramente se pagava pelo uso desses direitos. A situação só começou a mudar aos poucos, com a criação do Centro Musical do Rio de Janeiro, em maio de 1907, tendo à frente o maestro Francisco Braga. O Centro funcionava como um sindicato que lutava pelos direitos dos músicos cariocas.

Porém, a criação não melhorou muito a situação dos músicos não profissionais e letristas, entendidos sempre sob o termo autoexplicativo de “direito menor”. Esses últimos eram quase sempre desconsiderados dentro do universo musical da época, havendo só a possibilidade de patentear uma letra registrando-a na Biblioteca Nacional, coisa que raramente aconteceu de fato. Só em 1917, sob o impacto do Código Civil que regulou a propriedade intelectual e com a criação de uma divisão de música na Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT), as letras compostas para serem apresentadas nos espetáculos ganharam um *status* de algo a ser considerado propriedade de um compositor-letrista. A SBAT ficaria conhecida como um modelo para os demais profissionais de outras áreas reivindicarem direitos autorais.²⁷⁰

A confusão acerca do atestado de paternidade de uma letra era expressa nas várias alterações possíveis na composição quando acompanhada de determinada canção. Se a canção se mantinha, a letra quase sempre ganhava adendos ou eram subtraídos trechos – fato para o qual já atentamos quando Catullo organizava letras de modinhas. O fato é que viver de música era algo muito difícil nas primeiras décadas do

²⁷⁰ Interessante notar que a Associação Brasileira de Imprensa propunha a seus sócios a “instalação de um serviço idêntico ao existente na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, para a fiscalização e cobrança dos direitos autorais devidos pela imprensa, tanto do país, como, quiçá, do estrangeiro”. Cf. *Diário de Notícias*, 5 jun. 1940.

século XX no Rio de Janeiro, e ser tão somente um letrista acarretava ainda mais problemas para o candidato a autor de letras.

Nos anos 1920, quando a febre por musicais ganhava a sociedade carioca, já era possível registrar as canções que faziam parte de espetáculos teatrais por intermédio da SBAT, que repassava ao autor a quantia devida. Tal serviço prestado pela sociedade, no entanto, era matéria de acirradas críticas por parte dos compositores, sendo criado, já em 1938, por alguns deles, entre os quais Braguinha e Mário Lago, a Associação Brasileira de Compositores e Autores (ABCA), para reunir os autores brasileiros do “pequeno direito”. Essa mudança provocou um grande debate entre a nova Associação e a SBAT, que não queria perder o monopólio de cobrança por direitos autorais. Esse debate chegou a envolver o presidente da Sociedade de Autores e Compositores da Argentina, Francisco Canaro, que se dispôs a mediar um entendimento entre as duas entidades.²⁷¹ Mais tarde, a ABCA se encarregaria de criar um estatuto próprio e mudaria de nome, em 1942, para União Brasileira de Compositores (UBC), tendo à frente Ary Barroso.

É bem verdade que os compositores se dividiram, alguns entendendo que a criação de uma nova associação ajudaria no esforço da luta por direitos autorais, enquanto outros consideravam que a SBAT, embora deficiente, ainda representava bem os interesses da classe.

Já conhecido por suas apresentações de sucesso nos teatros, escrevendo peças e participando de musicais, Catullo da Paixão Cearense foi um dos que resolveram, já em inícios dos anos 1940, permanecer ligados à SBAT, indicando a sociedade como responsável por seus direitos, tendo Guimarães Martins como seu representante:

De acordo com a lei, somente a SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS, à Avenida Almirante Barroso, nº 97, 3º andar, (Esplanada do Castelo) Rio de Janeiro, Brasil, pode, em nome do meu cessionário e único representante Guimarães Martins, autorizar representações, tradução, adaptação, irradiação, etc, desta peça.²⁷²

²⁷¹ *Diário de Notícias*, 12 dez. 1939.

²⁷² Parte constante na contracapa de *Um boêmio no céu*. O livro trata-se de uma peça recheada de canções incidentais em que um boêmio, que seria Catullo, dialoga com

Contudo, Catullo não foi o único que resolveu ceder à SBAT os direitos para a cobrança de direitos autorais. Um grupo de consagrados compositores lançou um abaixo-assinado assegurando a confiança na arrecadação de direitos autorais pela sociedade. Esse manifesto se sobressaiu pelos nomes consagrados que o assinaram:

À Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – Os abaixo assinados, compositores brasileiros de música, desejam por este meio assegurar a sua solidariedade à SBAT, sob cuja bandeira permanece e a cujos serviços especializados entregam a administração e arrecadação dos seus direitos autorais de execução. É oportuno consignar a estranheza dos signatários desta, ante a fundação de um grêmio de compositores, que se apresenta como representante da classe, quando é certo que pelos nomes, sem dúvida, merecedores de todo o aplauso público, que lhe compõem o quadro social, deverá ele denominar-se de compositores de música popular, o que teria a elementar vantagem de, pelo menos, evitar interpretações errôneas ou maliciosas que bem podem ser nocivas ao prestígio da cultura artística nacional. (ass.) Francisco Braga, J. Otaviano, H. Vila Lobos, Assis Republicano, Oscar Lorenzo Fernandez, Joanidia Sodrê, Newton Pádua, Eleazar de Carvalho, Afonso Martinez Grau, Henriquel Vogeler, José Vieira Brandão, Otávio Beviláqua, Heckel Tavares.²⁷³

Os nomes que assinam o abaixo-assinado eram, já nessa época, reconhecidos compositores e, embora reiterassem que a nova associação tinha nomes “merecedores de todo o aplauso público”, não se isentavam de frisar uma diferença, chamando a atenção do leitor para o fato de que a nova associação surgida seria de “compositores de música popular”, o que acarretaria, em consequência, um efeito nocivo “ao prestígio da cultura artística nacional”.

A sutileza e, mesmo, o respeito com que os signatários se reportam à nova associação não escondem a tênue, mas fundamental, distinção que buscavam dar a dois tipos de produtos, sendo um deles identificado com o termo “popular”. A separação na classe de compositores era o resultado de uma distinta representação daquilo que se entendia

São Pedro no céu. Cf. CEARENSE, Catullo da Paixão. *Um boêmio no céu*. 5. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1946.

²⁷³ Reproduzido em: *Diário de Notícias*, 16 jul. 1942. p. 9.

como “música popular” e daquilo que não deveria ser entendido por tal definição. A diferença de interesses daqueles que os signatários entendiam serem os compositores populares era uma agenda necessária para afirmar a disparidade de seus interesses daqueles de um grupo que, contrariando os autores do manifesto, “se apresenta como representante da classe”. Mas, de fato, não se pode dizer que aqueles que ficaram na SBAT foram tão somente os artistas da chamada música distinta da “popular” – como parecem fazer crer os assinantes do documento acima –, pois um daqueles que continuaram sob a égide da SBAT foi justamente Catullo da Paixão Cearense, que, seguramente, não era representado como um artista que não fosse da “música popular”.

Catullo, aliás, publicou como seu último livro em vida uma coletânea de todas as suas modinhas, sendo a primeira vez conforme a lei de direitos autorais, ou seja, citando os respectivos compositores de cada música que acompanhava a letra transcrita. Com a publicação, intitulada *Modinhas*, o poeta reafirmava sua autoria sobre as letras, podendo, com a execução e interpretação delas, dali por diante, ter os direitos zelados pela SBAT. Guimarães Martins, organizador e prefaciador da obra, destacava o fato de reeditar aquelas velhas modinhas, mesmo que Catullo, num primeiro momento, não o quisesse:

Catullo tinha razão para não desejar a reedição dos livros de suas canções musicadas, como estavam. É que aqueles livros eram impressos descuidadamente, sem a sua revisão, pela popular e hoje extinta Livraria Quaresma, que, além do mais, misturava, por sua conta própria, em alguns desses livros, canções da autoria de Catullo com canções da autoria de outros autores, sem lhes mencionar os nomes. Tudo isso em completo desrespeito à Lei e dando a impressão de que todas as modinhas eram da autoria exclusiva de Catullo.²⁷⁴

Sem dúvida, em um momento em que a música é protagonista de um estouro do entretenimento na sociedade brasileira, impulsionados pelo rádio e teatro, as leis de direitos autorais vieram regrar a reprodução de tal artefato cultural nas novas mídias. Essas leis vieram cons-

²⁷⁴ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Modinhas*. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1946. (Contracapa).

tituir um novo debate que recolocava, no centro da discussão, uma tentativa de classificação social do que viria a ser o termo “popular”.

A organização de entidades classistas que buscavam seus direitos recolocava em novas roupagens questões como a separação entre “popular” e “erudito” (visando a construir representações diferentes e contrastantes), a disputa pela propriedade legal da produção musical (com a construção de entidades zeladoras da lei autoral que pudesse penalizar aqueles que a burlassem) e a profissionalização do compositor, temas estes que se esboçavam desde, pelo menos, o começo do século XX. Há de se frisar que tais debates nascem de uma separação alavancada pela exposição midiática dos novos cantores de rádio.

O sucesso dos cantores de rádio, consequência de sua maior exposição, ameaçava eclipsar o nome do autor – problema que, de resto, já era bastante comum. Em contrapartida, cria-se um sistema que, mesmo eclipsando o autor diante do sucesso do intérprete da canção, daria ao primeiro a vantagem de ganhar financeiramente pela execução de sua música pela cobrança dos direitos autorais. Não é sem espanto que vemos Catullo – que tinha, nas primeiras décadas do século XX, com a publicação de livros, um trunfo que fazia com que se apropriasse de muitas canções sob o seu nome –, já nos anos 1930 e 1940, quando suas modinhas tendem a ser publicizadas com mais sucesso nas rádios do que nos livros, vê-se na defensiva, questionando o apagamento de sua autoria pelo intérprete. À apropriação do material oral pelo autor de um texto impresso sucede, desta feita, uma apropriação do texto pelo indivíduo no uso de sua voz, ou seja, o cantor da rádio, que, de resto, era o novo ídolo de um país que começava a escutar essa nova tecnologia.

Vale uma rápida reflexão sobre esse processo. Havia muito tempo, o letrista (o poeta ou o bardo, como poderia ser reconhecido o autor de uma letra) gozava de uma fama em detrimento do músico autor da canção. Nas primeiras décadas do século XX, para um músico ter reconhecimento, diz o jornalista Edigar de Alencar, “era preciso ser um Carlos Gomes para fazer desaparecer o poeta”.²⁷⁵ É possível que, por essa inferioridade do

²⁷⁵ ALENCAR, Edigar de. *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1984. p. 56.

músico em relação ao letrista – este último quase sempre criando em cima da música e sendo, não raras vezes, ele mesmo cantor –, tenha feito com que os músicos fossem os primeiros a se organizar em pequenas associações para lutar pelos seus direitos, considerado “grande direito”.

A proeminência do letrista só era sobrepujada pela do cantor, sempre mais conhecido. Isso quando o letrista não era o próprio cantor, a exemplo de Eduardo das Neves e Geraldo Magalhães, cantores e compositores do início do século XX. Catullo representa uma exceção entre os demais: sobressaía pelo fato de ser um letrado e de publicar livros – e, como dizia o interlocutor de João do Rio, no famoso *Momento literário*, ainda no começo do século XX, quem escrevia era “sempre um ídolo”, “mesmo que escreva mal”. Se a publicação de livros de canções o distinguiu durante muito tempo no campo das canções, com o advento do rádio, os autores de livros tiveram de conviver com outro tipo de entretenimento que invadia os lares e com ele a criação de novos ídolos: os artistas de rádio.

À primeira vista, pareciam campos distintos, mas, considerando-se que o livro fazia parte de um entretenimento que começava a invadir os lares brasileiros, o rádio surgiu como um forte rival no passatempo diário. O autor de livros teria a companhia de novos ídolos, como Carmen Miranda e Ary Barroso. Na prática, há uma mudança na representação do cantor, que deixava de ser caracterizado por adjetivos estigmatizadores como “boêmio” e “trovador” (quando não “vagabundo”) para ser representado tão simplesmente como um “artista” – e artista de uma nova tecnologia que foi incansavelmente usada pelo próprio governo Vargas e catapultou, assim, o sucesso da radiofonia no Brasil. Rádio, literatura e teatro: nessa tríade, Vargas buscava criar um polo de comunicação com a sociedade pelos canais que vendiam entretenimento para o grande público. Nessa mesma tríade, alternava-se Catullo, que também não ficou imune ao projeto varguista.

O teatro no texto

Em inícios dos anos 1930, o palco tornou-se o lugar constante de Catullo da Paixão Cearense, que, havia muito, tinha na performance,

declamando ou cantando, a imagem mais representativa para seu público. As descrições de Catullo apresentando-se no teatro dão conta de seu poder interpretativo de poemas e canções, como bem salientava uma reportagem do *Correio da Manhã* ao descrever a cena de Catullo no palco:

Antes de se rasgar a cortina do palco, estava a sala imersa numa suave interrogação, numa nuance de luar, de luar que chegasse até nós depois de se haver banhado em montanhas longínquas [...]

Abre-se o panno e a impressão se confirma. Os aplausos não cessam.

O semblante de Catullo tem qualquer coisa das nobrezas melancólicas e insatisfeitas.

Declamando, transfigura-se, cresce, aumenta, faz-se creança o velho; a sua testa, que é o seu maior symbolo, vasta, ampla, lumindo de modo singular, como se houvesse metalizado em outras edades, subia em busca do cabelo quase inexistente e estendia-se pela cabeça toda, de onde parecia que a mão resvalaria como por sobre uma superficie polida...

A luz do olhar transmuda-se [...].²⁷⁶

A representação de um Catullo performático, especialmente quando o palco tornou-se espaço constante para o poeta, trabalhava a favor de seu grande sucesso no teatro. Isto fez com que, sensível à força do teatro como espaço de sociabilidade do mundo letrado no período, os palcos fossem, por um bom tempo, o espaço de atuação principal da produção do poeta. No teatro, Catullo poderia exercer dois de seus principais trunfos como artista: declamar seus poemas e cantar suas canções.

Ladeando sua maior participação no teatro, Catullo também comparecia de maneira frequente à rádio Mayrink Veiga (a de maior audiência em inícios dos anos 1930), onde, por um tempo, foi acompanhado de músicos como Luperce Miranda, Patrício Teixeira, Pixinguinha e Tute, apresentando-se no programa conhecido como Velha Guarda.²⁷⁷

Entre 1931 e 1937, período em que muito comumente participava de musicais teatrais e programas de rádio, a única publicação

²⁷⁶ *Correio da Manhã*, 25 jun. 1930. p. 5.

²⁷⁷ *Correio da Manhã*, 1ª jan. 1938. p. 3.

lançada com o nome de Catullo foi o livro de poemas *O sol e a lua*, em 1934. Embora colocado de lado por muitos autores da nova literatura por não estar de acordo com os novos critérios estabelecidos para se representar um grande poeta, Catullo continuou sendo considerado um grande poeta por grande parte do mundo letrado, inclusive pelo novo chefe de Estado, Getúlio Vargas. A admiração de Vargas por Catullo inclusive fez com que, sabendo de seu cargo como datilógrafo, Vargas o fizesse aposentar por serviços prestados à cultura do país.

Esse reconhecimento por um chefe de Estado se expressará nas obras de Catullo, que publicará o seu *O sol e a lua* pela Imprensa Nacional. Mas, mais importante do que essa publicação, Catullo lançará, em inícios de 1938, um livro dedicado ao chefe da polícia de Vargas (neste momento, atuando como ditador, após um golpe em novembro de 1937), o capitão Filinto Miller. A obra tinha como título *Oração à bandeira*. A publicação foi lançada e editada pelo Serviço de Divulgação da Polícia Civil do Distrito Federal.

Experimentando com êxito novas formas de expressão, Catullo da Paixão Cearense não deixaria de representar em seu texto uma imagem sua como grande poeta. Atento aos novos caminhos que a produção artística no Brasil tomava, o poeta tratou de dar um novo sentido para seus livros de acordo com as novas formalidades que regravam a consagração de seu nome, como poeta ou, agora, como artista da palavra, fosse ela cantada ou escrita.

Seu livro, *O sol e a lua*, era um longo poema de duas partes onde, na primeira delas, um “poeta” urbano, diante de um público, recita um poema ao sol, e, na segunda, um bardo sertanejo de nome Chico Azulão, munido de um linguajar típico (fórmula consagrada por Catullo em obras anteriores), declama um poema à lua. Nele, Catullo reafirmava o caráter performático de seus poemas, com os versos entrecortados por cenas em que personagens (uma moça bela, o público, velhos) apareciam como que dando motes para que os personagens principais (o violeiro Chico Azulão e o poeta cidadão) pudessem contar o poema. Para criar esse efeito, Catullo lançava mão da descrição do local onde o poema seria declamado:

SCENARIO

Era noite. O Plenilunio clareava o terreiro de uma fazenda [sic], no sertão, onde um “cardume” de moças, moços, velhas e velhos se agitava na tumultuosa alegria de uma festa tradicional. Flautas, violas, cavaquinhos, harmônicas e violões gemiam sua queixa amorosa ao espírito da noite, que parecia ter sido convidada para o rumoroso festival. Achando-se presentes um poeta da cidade e um afamado cantador daquelas paragens, (quero dizer: – a Lyra e a Viola...) acedendo ao convite de todos os convivas para que saudassem o sol, que estivera esplendido naquele dia, e á Lua, que vinha desabrochando n’uma das suas mais encantadoras aparições, depois de vibrante salvas de palmas, em meio de profundo silêncio, assim começou o poeta a sua oração.²⁷⁸

A entrada de elementos cênicos em um livro de poemas de Catullo revestia o texto de um caráter teatral que fazia com que seus leitores representassem a leitura com a teatralização do texto. Isso era, necessário lembrar, uma constante nos livros publicados por Catullo desde, pelo menos, o lançamento de *Meu sertão* (1918) e, como vimos, o primeiro com temáticas sertanejas. O que parece ser novo é que, enquanto naquele se expressa uma oralidade impressa no texto, com o texto repleto de índices de oralidade, neste *O sol e a lua*, o que objetivava o autor era um entendimento de que o texto não era só a representação do oral como também ele deveria ser lido tendo em mente a performance necessária para sua efetivação. O texto não visava tão somente a uma leitura oralizada, mas, sobretudo, performática. Essa mudança, seguramente, remete ao maior envolvimento de Catullo com o mundo do teatro. A escrita alimenta-se de elementos cênicos, obrigando o leitor a ter em mente a representação cênica do poema.

O próprio título do preâmbulo do poema *O sol e a lua* (“Scenario”) remete a uma representação no palco. E os personagens, durante o poema, vão comumente participando da recitação, com palmas, vaias, ruídos e mesmo com a intervenção direta no poema, como no trecho seguinte: “Neste ponto, o bardo interrompeu o curso da sua oração, porque a moça mais bela do divino cenáculo levantou-se e veio ofere-

²⁷⁸ CEARENSE, Catullo da Paixão. *O sol e a lua*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1934. p. 9.

cer-lhe a flor que ornamentava o diadema dourado dos seus cabelos louros”.²⁷⁹ Podemos perceber, ainda, no final da declamação do violeiro Chico Azulão, a intervenção do público:

Depois dos últimos aplausos, coroando o final do poema sertanejo, o violeiro, a pedido geral, cantou o ‘Luar do sertão’, acompanhado por todo o auditório, que inundava o amplo terreiro da Fazenda. E assim terminou a festa daquela noite memorável, que ficou sendo chamada em todo sertão – A noite do Sol e da Lua.²⁸⁰

Com *O sol e a lua*, a produção de Catullo adentra um modelo que poderá ser visto na maioria de seus livros posteriores, qual seja, a referência latente ao mundo do teatro. Foi justamente seu contato cada vez mais frequente com esse espaço que produziu uma reviravolta na sua produção textual. A sutileza nas inclusões de passagens que remetiam ao espaço do teatro, buscando, assim, regerar uma leitura, fazia lembrar seus primeiros livros de modinhas, quando buscava regerar as letras de modinhas com as músicas a acompanhá-las. No entanto, *O sol e a lua*, embora com intervenções musicais fundamentais, não tratava de canções, mas também remetia a um desempenho: um desempenho gestual, típico do teatro, entremeado com personagens que se revezavam no poema.

Se, nos livros de modinhas, o que dava o tom do texto eram as músicas que deveriam acompanhar a letra, aqui o que pontua as declamações é o ambiente, com o público e os personagens que adentram o texto. Mas, em um ponto, ambos se aproximavam: o texto pedia um complemento que só poderia ser dado fora dele, fosse pela música, fosse pelos personagens que pontuavam o ambiente de declamação. Assim, nos livros de modinhas, o clima do texto depende de uma exterioridade que não está nele – comumente na música de outro autor que não aparecia no livro, já que Catullo escrevia (ou transcrevia) somente as letras. Nesses livros havia, inclusive, a possibilidade de ler as letras como se fossem poemas. Já no texto teatralizado de Catullo, em *O sol e a lua*, a exterioridade (os elementos para a sua encenação) encontra-

²⁷⁹ CEARENSE, Catullo da Paixão. *O sol e a lua*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1934. p. 28.

²⁸⁰ *Ibidem*. p. 85.

va-se no próprio texto impresso. O autor torna-se a autoridade última do texto, criando inclusive os complementos necessários para o texto ser desenvolvido fora.

Há, ainda, em *O sol e a lua*, um elemento importante que visava a alertar o leitor para a anterioridade do poema. A representação do dia em que leu *O sol e a lua* pela primeira vez. A descrição do ambiente antes da declamação do poema é uma tentativa de criar um efeito formal naquilo que será lido pela exemplaridade de um acontecimento. A forma com que ele deveria ser entendido (lido) era receita fundamental para Catullo. Daí o autor conta, na seção intitulada “Ao leitor”, do dia em que leu, pela primeira vez o poema publicado, chamando a atenção para a “atmosfera” em que fora lido:

Aproveitando o ensejo quero dizer-vos que recitei pela primeira vez estes poemas no palacete do Dr. Leite Garcia, no Alto da Boa Vista, e a lembrança dessa noite me fez precedel-os do “cenário” que ides ler [...]

O auditório era a essência do que há de mais bello, formoso e intelectual. Rodeado de senhoras e senhoritas, tendo ao meu lado uma orchestra de violões, regida por João Pernambuco, o príncipe dos violonistas [sic] brasileiros, sob o firmamento pintalgado de estrelas, naquele ambiente, marchetado de luzes multicores, irradiadas de todos os ângulos do palacete, parecia-me estar n'um palácio de Fadas! Ao terminar o primeiro poema, recebendo prolongada salva de palmas, o Dr. Leite Garcia, depois de um fervoroso improvisado aos meus versos, convidou uma senhorita para que executasse ao piano a sonata “Ao luar” do imortal Beethoven, em homenagem á Lua e á Mulher. Apagaram-se, então, todas as luzes, toda a iluminação do palacete, para que só se visse a da Lua, que vinha nascendo. [...]

Foi a vez de Pernambuco, que tocou ao violão um dos seus mais belos choros, acompanhado brilhantemente pelo terno.²⁸¹

A descrição dessa noite serviria para o leitor como premissa na leitura do texto que seguiria. Construía, assim, uma modalidade de leitura do texto levando em consideração sua existência anterior, como acontecimento, e afirmava a efemeridade dele. O texto impresso como

²⁸¹ CEARENSE, Catullo da Paixão. *O sol e a lua*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1934. p. XVIII-XIX.

lugar de passagem, cuja finalidade era ou a sua leitura como acontecimento que passou ou como indicação de como ele deveria se passar. Ambas as modalidades de leitura remetiam o texto a um desempenho que – embora Catullo indicasse e garantisse sua autoridade inclusive sobre a encenação posterior – teria acontecimento num espaço teatral.

Essa organização textual era algo comum na produção do teatro de revista do período. Foram famosas nos anos 1930 as apresentações de Catullo caracterizado como “marroeiro” na “Casa do Cabôclo”, antigo Teatro São José, no centro do Rio de Janeiro. Lá, o teatro de revista tematizou cenas sertanejas com sucesso e consagrou muitos artistas novos como certo J. Lucas, que rivalizava com Catullo quem era o melhor cantor sertanejo, ao lado de jovens atrizes do teatro brasileiro:

E ninguém pôde dizer qual dos dois é maior, mais impressionante. O que sabe, sim, é que se o programma da “Casa do Caboclo” já era soberbo com os elementos de que dispunha e entre os quaes é justo que se destaquem Jararaca, Ratinho, João Lino, maior ainda ficou com a participação de J. Lucas, o cantor novo e de Catullo da Paixão Cearense, o poeta do nordeste, Dercy Gonçalves e Victoria Regia.²⁸²

De *Caboclo brasileiro* (1930) a *O sol e a lua* (1934), com sua maior inserção no teatro, a produção de Catullo ganharia um efeito mais performático do texto com alusões a “cenários”, “auditório”, “aplausos”, intervenções de personagens e músicas a acompanhar. Embora desde os primeiros livros de poesia, escritos por Catullo, a narrativa de um evento que antecedia a declamação oral do poema fosse explícita, as referências ao mundo do teatro se tornam bem mais claras, aparecendo inclusive como advertência ao leitor para a necessária “ambiência” que precederia a leitura.

Essas convenções teatrais eram parte imprescindível de uma produção teatral do Teatro de Revista, que mesclava diálogos e músicas a partir de um argumento, o fio condutor. A partir daí, desenrolava-se no palco a história encenada. De muito sucesso, por exemplo, foi a peça *O tribofe*, de Arthur Azevedo, encenada ainda em 1891, que serviu de

²⁸² *Correio da Manhã*, 29 set. 1932. p. 8.

base para o lançamento posterior do livro *A capital federal*, do mesmo autor. Na peça de Azevedo, aparecia um argumento que virou regra de muito sucesso em várias produções desse tipo no século XX: o motivo sertanejo. Quase sempre um sertanejo (ou vários) adentravam a capital federal, onde se desenrolava a trama, misturando humor e músicas para o deleite do público. Essa fórmula de sucesso foi usada por diversas vezes e representava quase sempre uma aposta certa no sucesso de público.

Além do teatro, era comum ver Catullo nos cines-teatro, que se tornaram, em meados da década de 1920, locais muito frequentados que rendiam ao artista alguns dividendos a mais. O ator e empresário do teatro Procópio Ferreira – que, como empresário, ocupou durante bom tempo o famoso Teatro Trianon – assim falava dessa inclinação de Catullo para diversas atividades na arte dramática:

Catullo não tinha nada de bonito. Era baixo, cabeça grande, raspada, nariz adunco. Andava a passos largos e curvado. A voz, sim, era bela, abaritonada, dicção claríssima. Tudo nele funcionava pata [sic] dar expressão aos seus poemas. Gesticulava com propriedade e sabia calcular bem o tempo das pausas. Possuía todas as qualidades de um bom ator. Fomos grandes amigos. Durante o tempo que ocupei o Teatro Trianon, Catullo deu ali vários recitais, sempre com sucesso. Outras vezes apresentava-se em cinemas cantando ao violão. Era esse o seu meio de vida. Com as rendas dos livros não podia contar. Os editores exploravam-no até a medula.²⁸³

Num tempo em que os direitos autorais ainda não eram formalmente matéria de disputa, sujeitando determinado autor a contrato firmado com o editor, voltar-se para o teatro (ou para o cinema) parecia um caminho possível. Tanto mais, pois que, no teatro, essa produção renderia mais dividendos para o artista – já que era espaço bastante frequentado, entrando no rol das modas cariocas – e o autor de teatro ainda tinha a possibilidade de lutar por seus direitos a partir de associa-

²⁸³ FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio Ferreira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 311.

ções como a SBAT. Desse modo, quase sempre o artista de teatro era também um autor.

Catullo não fugiu à regra. Embora mantivesse suas produções impressas por editoras, durante algum tempo – desde pelo menos 1915, quando há registro de peça sob seu nome – era comum vê-lo no teatro, como nos conta Procópio Ferreira. Sua presença cênica e sua voz apreciada faziam com que acesse ao teatro um público interessado em suas aparições. Sua presença constante a partir dos anos 1930 e seus textos repletos de referências ao espaço teatral é que podem ser entendidos como uma reviravolta em sua produção. Isso num momento em que sua produção poética, como vimos, sofria muitas críticas, especialmente pelos novos escritores.

Por outro lado, a manutenção de uma “aura” de poeta não parecia fácil e apresentar-se no palco implodia cada vez mais essa manutenção, pois havia um espaço que separava o artista do escritor – ainda mais quando se deve levar em conta que, mesmo alguém que escrevia para o teatro, era considerado um autor menor. O termo “teatro ligeiro”, usado para designar as produções do teatro de revista no Brasil, marcava a diferença em relação a um teatro dito “mais sério”. Nas peças mais “sérias”, eram encenadas, em geral, traduções de clássicos europeus, cabendo ao teatro de revista a produção do teatro por autores nacionais:

O teatro entre nós vem atravessando ultimamente uma crise aguda de autores. As companhias nacionais de declamação que trabalham em nossos theatros têm os seus repertórios todos de traducções e adaptações ou cousas mais ou menos parecida [sic], e agora muito e [sic] uso entre nós. Só no teatro ligeiro de revista surgem os autores nacionaes, nos quadros typicos ou sketches, já que os quadros de fantasia e baile são geralmente copias de revistas estrangeiras e films.

Aqui somente nos theatros de revista podemos mostrar obra nossa e cousas typicas nos quadros nacionaes. No teatro sério de declamação temos somente traducções, adaptações e arranjos, e o peor, nem sempre confessados.²⁸⁴

²⁸⁴ *Jornal do Brasil*, 3 jun. 1930. p. 5.

Essa coincidência do autor nacional com um teatro menor, o “teatro ligeiro”, imediatamente conduzia a uma representação do escritor de teatro no Brasil como um autor menor diante do escritor de livros não teatrais impressos. Embora o primeiro pudesse, com o sucesso da peça, ganhar alguma renda a mais do que o autor de livros não voltados para a representação cênica (quase sempre isso era uma regra), a representação do escritor de peças diante de um escritor de livros, seguramente, sofria menos glamourização. Que dirá alguém como Catullo, que se arvorava não só como autor de textos teatrais, mas também como ator, encenando tanto em teatros como cinemas:

Quando a crise o apertava demais, punha umas barbas postiças e lá ia para o palco. Era um espetáculo de cortar o coração, ver aquele gigante da poesia metido na caracterização de um pobre sertanejo, a cantar e recitar seus poemas e canções para uma plateia boçal de cinemas “poeira” de bairros.²⁸⁵

Essa dupla condição de artista e autor traduzia-se em uma apreensão cada vez mais difícil de Catullo no campo literário de então. Indicava, por outro lado, que o espaço de produção de literatura sofria uma mudança e que, nos anos 1930, muitos autores consagrados em número de vendas de livros se voltaram para a produção teatral como forma de dar vazão a uma produção literária que era colocada de lado pelas novas regras do campo literário. Essas eram, cada vez mais, regidas por uma nova geração de escritores que surgiam. Foi o caso não só de Catullo, mas de Olegário Mariano, por exemplo, que, de escritor conhecido, voltou-se também para uma produção teatral que se expressava na produção para o teatro ligeiro.

A maior inserção de Catullo como autor teatral se expressaria de maneira definitiva no livro que é, de fato, quase uma autobiografia do escritor e no qual ele se assume, em definitivo, autor de uma obra que visava à representação teatral: *Um boêmio no céu*, de 1937.

²⁸⁵ FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio Ferreira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 311.

Um boêmio no céu

Noite de 25 de junho de 1937. No 22º pavimento do edifício d’A Noite, no centro do Rio de Janeiro, Catullo da Paixão Cearense declamava trechos de seu novo livro de poemas para os ouvintes da Rádio Nacional. O autor intercalava as declamações com algumas canções, acompanhado de um violão.²⁸⁶ A Rádio Nacional possuía, à época, ao lado da Rádio Mayrink Veiga, o maior número de ouvintes do país. O livro apresentado tinha como título *Um boêmio no céu* e foi lançado pela editora A Noite, dona de um jornal homônimo que anunciava repetidamente a nova publicação de Catullo, considerado um “poeta até o âmago da inteligência e da sensibilidade”. O autor era apresentado como um “menestrel sertanejo” que “continua a ser, depois de setenta anos bem e belamente vividos, uma pinturesca expressão da natureza”.²⁸⁷

Catullo, ainda identificado como poeta sertanejo, aparecendo em programas de rádio via sua fama, como tal, a aumentar com a irradiação para todo o Brasil de sua canção *Luar do sertão*, escolhida como tema da Rádio Nacional. A retomada de uma representação de Catullo como poeta da canção vinha ao encontro de uma valorização da música, catapultada pelo advento exitoso da rádio nesses primeiros tempos. Ao “menestrel sertanejo” que ganhara fama com livros de poemas sertanejos, Catullo retomava, com *Um boêmio no céu*, sua representação como poeta da canção, na figura de um boêmio tocador de violão. Isso porque, em *Um boêmio no céu*, o personagem principal parecia ser o próprio Catullo. O *Rio Social*, por exemplo, dizia “o bohemio é o próprio Catullo”.²⁸⁸ Essa coincidência do autor com seu personagem fazia com que os livros publicados por Catullo tivessem, afinal, um efeito de autenticidade. O autor era o sujeito mais indicado para contar sobre algo. E esse efeito, como já vimos, foi muitas vezes

²⁸⁶ O evento foi noticiado pelo jornal *A Noite*, 25 jun. 1937.

²⁸⁷ *A Noite*, 22 jun. 1937.

²⁸⁸ *Apud A Pacotilha*, 23 abr. 1938. p. 1. *A Pacotilha* era um jornal publicado no Maranhão, terra natal de Catullo.

uma maneira encontrada por Catullo para dar credibilidade à sua posição como autor de literatura.

Em *Um boêmio no céu*, Catullo parecia novamente buscar tal fórmula. Mas, se o poeta tentara, um dia, criar sua autoridade como conhecedor daquilo que escreve (no caso das modinhas publicadas pela Quaresma) ou pela identificação nele de uma alma (nos poemas sertanejos), na nova publicação a coincidência óbvia do autor com seu personagem, logo atestada por seus leitores, tornava a autoridade daquele que escreve irrefutável. Afinal, quem melhor do que o autor Catullo poderia contar sobre o boêmio Catullo?

Um boêmio no céu contava em versos a história de um boêmio que, ao morrer, era recebido no céu por São Pedro, que passava a interrogá-lo. A cada pergunta do santo, o homem respondia com passagens de sua vida terrena. As respostas vinham repletas de reflexões sobre a vida boêmia, mulheres, críticos, acadêmicos, bebidas etc. Depois de desconfiar das atitudes do recém-chegado, aos poucos, o santo vai sendo convencido de que estava diante de alguém temente a Deus e, mais do que isso, um poeta, no que vai ser seguido por Santo Antônio e São João, que a tudo assistem escondidos. Ao final, Santo Onofre, protetor dos bêbados, leva o boêmio para viver na lua, onde é recebido pela Virgem Maria ao som do Hino Nacional.

Um elemento importante no texto é a retomada de uma narração entremeada de indicações cênicas. O livro é dividido em dois atos, e algumas passagens sugerem uma escrita voltada para o teatro, como a indicação dos movimentos e tons de vozes que deveriam ser dados à leitura (como São Pedro, pensando; Boêmio, com ironia; Santo Antônio, entrando com São João e dirigindo-se ao boêmio), ou indicações do “cenário” (“Ao levantar o pano, o boêmio ainda está dormindo e roncando escandalosamente”). Tais artificios eram comuns numa escrita para o teatro e já haviam sido esboçados por Catullo em *O sol e a lua*. No novo livro, o personagem sertanejo dá lugar ao personagem boêmio com inúmeras indicações de que a representação do personagem se confundia com seu autor, como na passagem a seguir:

S. PEDRO
[...]
Mas como viveste lá na Terra,
vivendo, assim, com Deus e o seu Amor?
BOÊMIO
Já vós, Senhor, de certo, advinhastes
Pois fui poeta, fui músico e cantor.
S. PEDRO (maravilhado)
Poeta? Tu foste poeta?! Falas sério?!
Qual é teu nome?
BOÊMIO
Eu vos direi no ouvido
SÃO PEDRO (sorrindo)
Eu, de há muito, já tinha pressentido!
Tu és o grande poeta regional!
Já pertences à nossa Academia!
Foste eleito por Deus! És imortal!
Em que país do mundo tu nascestes, com teu estro bravio e senhoril?
BOÊMIO
Num paraíso esplêndido: – O Brasil.
SÃO PEDRO
Qual foi o teu estado, o teu torrão?
BOÊMIO
O Estado do Talento: – O Maranhão!
[...] ²⁸⁹

A passagem buscava não deixar dúvidas de qual poeta está sendo representado no texto. Essa coincidência entre autor e personagem é mais de uma vez expressa no texto de Catullo. Com esse efeito, Catullo se arvora a fazer algumas observações, de maneira muitas vezes irônica, sobre alguns temas que lhe são caros. Numa passagem do texto em que o boêmio se põe a questionar São Pedro sobre o destino de alguns homens, veem-se representados alguns desafetos de longas datas do autor Catullo. Sobre os membros da Academia Brasileira de Letras, o boêmio questiona São Pedro:

²⁸⁹ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Um boêmio no céu*. 1. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1937. p. 97-98.

BOÊMIO

Pelo que vejo, os nobres acadêmicos
Têm um lugar distinto entre os demais
SÃO PEDRO

Como te enganas; pois talvez, são eles
os que padecem, os que sofrem mais!!!
Vê que castigo horrendo: – quando morrem,
sobem ao Céu, e vão para Mercúrio,
ouvir Francisco Alves declamar,
os discursos de todos os colegas,
que é o castigo maior, mais tormentoso
que Deus a um pobre homem pode dar
Raros chegam ao fim: ficam exaustos
E mergulham num sono tão profundo
que é difícil fazê-los acordar.²⁹⁰

Numa rápida passagem, o narrador Catullo dispara contra duas “entidades” que lhe proporcionaram indisposição: a Academia, que não reconheceu Catullo como um imortal, e Francisco Alves, àquela altura um famoso cantor de rádio que, anos antes, tivera um atrito com Catullo no registro fonográfico de uma canção deste último.

Aliás, a contrariedade do poeta com a Academia Brasileira de Letras, que nunca lhe dera o fardão de imortal, já vinha de longa data e era matéria até de anedotas. O escritor *Terra de Senna*, em seu livro *Rua da Amargura*, contava a anedota em que, à porta de um engraxate, encontravam-se Catullo e o poeta Olegário Mariano, membro da Academia e conhecido por suas manias de grandeza:

– Eu sou o príncipe dos poetas – disse Olegário. Tenho um fardão e a admiração das mais lindas mulheres deste mundo. Os meus livros estão nas montras das mais ricas livrarias do Rio.

– Eu sou o rei dos poetas sertanejos – respondeu Catullo. Veja a minha corte (e apontou para os outros livros que se ostentavam na vitrine do engraxate): Ibsen, Victor Hugo, Zola...²⁹¹

²⁹⁰ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Um boêmio no céu*. 1. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1937. p. 137.

²⁹¹ *Apud Correio da Manhã*, 7 jun. 1934. p. 4.

Um boêmio no céu parece ser, sobretudo, uma prestação de contas de Catullo com sua história. A dramatização da chegada do boêmio ao céu, ao que parece, representou uma oportunidade para que o autor expressasse suas opiniões sobre coisas e pessoas a partir de um personagem que se confundia com sua própria história – pela biografia traçada no diálogo do boêmio com São Pedro. É possível que aí resida o fato de Catullo ter deixado de lado a escrita de um prefácio ou uma nota ao leitor, tão comum em suas publicações anteriores. A explicação reside no fato autoexplicativo da narrativa contada, onde, pensava, fosse obviamente identificado com sua pessoa o personagem do boêmio – diferentemente dos livros anteriores em que, por vezes, tinha de se afastar de seus personagens sertanejos, a fim de construir uma distância necessária para que pudesse ser entendido como poeta.

Em várias passagens, também aparece um boêmio que se vangloria de sua posição, tal qual Catullo, que seguidamente era ironizado por arvorar-se como maior poeta do mundo. Essas passagens eram, muitas vezes, contadas pelos leitores de Catullo para representá-lo como um megalomaniaco. O papel do crítico Gondin da Fonseca, um leitor autorizado, nesse período, é sintomático. Ao ler o *Um boêmio no céu*, disparou nas páginas do *Correio da Manhã*:

Nesse livro, extremamente mediocre ou, melhor, positivamente ruim, Catullo diz apenas de si mesmo que é irmão de Christo Redemptor. – muito maior porém do que o mano, que fugiu da terra com medo do sofrimento, enquanto que ele Catullo, estando no Céu, quer vir de novo para este valle de lágrimas, pois a Dôr é seu pão de cada dia. Tem inveja da fama de toda a gente, até mesmo de Einstein, que considera com azedume “o Pacheco dos sábios actuaes”. Julga o seu estro “sobrehumano”. Um anjo do Senhor com reverência, “poeta da raça”; e São Pedro fala com assombro do seu “violão de cordas de ouro”, oferecendo-lhe o Céu [...] declarando-o super-santo, super-philosopho, super-tudo, “eleito de Deus” na Academia dos gênios celestiais, pois a terra é demasiado pequena para a sua glória. Nunca se viu tamanho narcisismo. No mundo ninguém presta: só ele.²⁹²

²⁹² *Correio da Manhã*, 25 jul. 1937. p. 2.

Gondin da Fonseca era um crítico comum de Catullo. Aqui cabe um parêntesis. Ele, ao tecer críticas à produção de Catullo (e o fez mais de uma vez), lançava mão de uma representação jocosa do poeta. Em uma dessas críticas, assim, apresentava o poeta:

Um dia desses eu estava no Quaresma vendo uns livros velhos e conversando com o meu bom Alarico Silveira, quando o Catullo se aproximou de mim com os olhos esgazeados, fulgurantes, os braços estendidos, a voz rouca – e me bradou com uma estranha vehemencia:

– Louco! Louco! Louco! Já fui três psychiatras!

Eu logo me acerquei, solícito, do grande poeta e velho amigo do peito, afim de o acalmar, de trazer algum conforto á sua exaltação.

– Isso não há de ser nada, Catullo! Nervos. Eu ás vezes também ando assim. Qualquer coisa me irrita. Pareço uma pilha electrica. Soffro até com a luz do sol, e tenho que fechar as janelas, de dia, para poder trabalhar. Nervos. Que tal se fossemos ahí á esquina tomar qualquer coisa?

– Louco!

– Não te exaltes, meu velho!

– Louco! É o título do meu novo poema. Li-os a três psychiatras. Assombroso. É o que te digo, Gondin. For-mi-dá-vel! Nunca ninguém escreveu alguma coisa semelhante! Nem Shakespeare!²⁹³

A representação risível de Catullo (algo que virou comum), por um lado, arranhava a aura que o poeta tentava construir em seus textos, mas, por outro, também foi usada pelo poeta, fazendo com que ele se apropriasse dessa representação em seus livros. E era nesses mesmos textos que Catullo respondia aos críticos. Ao questionar São Pedro sobre o destino dos críticos depois que morriam, o personagem boêmio obtinha como resposta:

SÃO PEDRO

Essa gente feroz, gente danada,
que sabe tudo, mas não sabe nada,
por castigo de Deus, expiatório,
vai fazer elogios celebérrimos,
que nós mandamos para o Purgatório.

²⁹³ *Correio da Manhã*, 25 jul. 1937. p. 2.

BOÊMIO

Senhor! Esses canalhas, quixotescos,

Os criticóides nunca me poupavam!

SÃO PEDRO

E te faziam mal, se te insultavam?

BOÊMIO

Todos eles me beneficiavam!

Pois quando pelo meu jardim passavam,

roubando-me uma rosa ou um jasmim,

com o lixo que, passando, me atiravam,

as terras do jardim fertilizavam,

e mais flores eu tinha em meu jardim!²⁹⁴

Sem dúvida, resultado da apropriação de um tipo de produção que Catullo conhecia bem – o teatro de revista –, o texto é entremeado de passagens risíveis. Tratando-se de um texto preparado para ser encenado, nada mais óbvio que elementos do teatro de revista fossem colocados nele por Catullo – como a comédia, o diálogo de dois personagens e a música. Essa última aparece quando o boêmio vai-se encaminhando finalmente para o céu, ao se despedir dos santos que o receberam na porta:

(Escurece. Muda o cenário da Portaria do Céu em um amplo espaço, vendo-se a lua, ao longe, para onde vai caminhando o boêmio, com seu violão. O boêmio, fitando a lua, recita estes versos. Enquanto recita, ouve-se ao longe uma viola sertaneja).

BOÊMIO

(recitando)

Oh! Que saudades

do luar da minha Terra

lá na serra

branquejando

folhas secas pelo chão!

Este luar cá da cidade,

Tão escuro,

não tem aquela saudade

do luar lá do sertão.²⁹⁵

²⁹⁴ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Um boêmio no céu*. 1. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1937. p. 132.

²⁹⁵ *Idem*. p. 178.

Esse aporte retirado do teatro de revista de então tornou-se muito comum na obra de Catullo. Ademais, o material cômico de alguns dos seus textos da década de 1930 tem relação com suas participações constantes em peças de caráter risível. Participando ativamente como artista na Companhia de Procópio Ferreira, é possível flagrar Catullo sendo anunciado em jornais do período como integrante de algumas comédias musicais. Em *Um homem e oito mulheres*, que foi apresentada no Teatro Carlos Gomes, em maio de 1938 (tendo a participação de Almirante, Oscarito, Gilda Abreu, Manezinho Araújo e Sylvio Caldas) e que era indicada como uma comédia musical, a participação de Catullo era saudada como a do “Grande Catullo da Paixão Cearense”.²⁹⁶

Seu contato no palco com homens como o desenhista Bastos Tigre e o ator Procópio Ferreira conduziu sua produção para um caráter cômico, típico do teatro que se fazia à época.

Dessa forma, Catullo ia mesclando no texto elementos de sua atividade como poeta da canção, poeta literato e artista dos palcos. Fazia isso construindo, no texto de *Um boêmio no céu*, um personagem cuja representação aproximava-se da de sua pessoa. A partir dessa aproximação, ia tecendo comentários sobre sua vida e sobre seus desafetos a fim de construir uma representação de si mesmo para seus leitores.

Ao que parece, depois de ter sido excluído como grande poeta pela nova geração que surgiu nos anos 1920, Catullo passou a flertar com uma produção textual que tornasse possível um sentido diferente para o termo “popular”. Aqui é necessário pensar a construção de um cânone literário para a literatura produzida no Brasil (em processo nos anos 1930), que se valia de uma forma original do termo “popular” e, ao mesmo tempo, a emergência de uma cultura de massa proveniente de outros espaços de entretenimento na sociedade, cuja circulação também se valia, em grande parte, para a sua publicidade, de uma representação distinta do “popular”.

Essa mobilidade de circulação entre os diversos locais de produção cultural fazia com que o leque de opções de atuação do poeta se

²⁹⁶ Na propaganda estampada no jornal *Correio da Manhã*, 7 maio 1938.

abrisse para além da produção textual. Ademais, o capital social construído por Catullo fazia com que seu nome, apesar de parcialmente desdenhado pela crítica literária do período, fosse, ao contrário, sinônimo de êxito, tanto para produtores dos palcos do teatro ligeiro como para editores de seus textos e livreiros. Estes últimos, interessados no valor da obra de Catullo como algo passível de ser consumido por um grande público letrado, viam no poeta uma opção altamente vendável, tanto que avultaram, nos anos 1930, reedições das obras de Catullo, embora o poeta visse como mais rentável sua participação nos palcos – mesmo que estes fossem espaços onde o êxito financeiro poderia render mais para um artista como Catullo, não eram, seguramente, espaços de consagração social para um poeta.

Navegar pela literatura não era, por si só, algo que fizesse (mesmo para um reconhecido grande autor) um escritor sobreviver tão somente da publicação de livros. Um autor ganhar dinheiro com a produção de textos simplesmente era algo difícil, quase impossível. Isso, quando muito, tornava-se possível para um editor de livros.

No período em que contabilizamos as edições, que vão da publicação do primeiro livro de poemas de Catullo (*Meu sertão*, 1918) até o ano de 1946, o número de edições das obras de Catullo só aumentou. Embora o número de vendagens seja algo difícil de mensurar, podemos observar a seguir, pelo número de edições de uma publicação, o sucesso do consumo desses livros:

Tabela 1 – Publicações de Catullo Paixão Cearense

Publicação	Ano	Editora	Nº de edições
Meu sertão	1918	Livraria Castilho e, posteriormente, Editora Bedeschi	41
Sertão em flor	1919	Livraria Castilho e, posteriormente, Editora Bedeschi	31
Poemas bravios	1921	Livraria Castilho e, posteriormente, Editora Bedeschi	29
Aos pescadores	1923	Edição da Confederação Geral dos Pescadores	13
Mata iluminada	1924	Livraria Castilho e, posteriormente, Editora Bedeschi	28
O evangelho das aves	1927	Livraria Castilho e, posteriormente, Editora Bedeschi	8
Meu Brasil	1928	Casa Anuário do Brasil e, posteriormente, Editora Civilização Brasileira	3
Fábulas e alegorias	1928	Oficina Industrial Graphica e, posteriormente, Editora Civilização Brasileira e Editora A Noite	6

(continuação Tabela 1)

Publicação	Ano	Editora	Nº de edições
Alma do sertão	1928	Livraria Editora Leite Ribeiro e, posteriormente, Editora Bedeschi	7
O sol e a lua	1934	Imprensa Nacional e, posteriormente, Editora Bedeschi e Editora A Noite	3
Um boêmio no céu – Poema teatral	1937	Editora A Noite	5
Oração à bandeira	1937	Serviço de Divulgação da Polícia Civil do Distrito Federal	1
Um caboclo brasileiro	1940	Editora A Noite	3
O milagre de São João – Teatro	1943	Editora A Noite	2
Poemas escolhidos	1944	Editora Zélio Valverde	2
Modinhas	1943 ou 1945	Livraria Império	2
O testamento da árvore	1945	Aurora	2

Fonte: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Um boêmio no céu*. 5. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1946.

Se seus livros eram reeditados tantas vezes, denotando um grande consumo por parte dos leitores, isso não lhe dava grandes dividendos, pois os direitos autorais das obras, em geral, eram de propriedade dos editores. Isso só veio a mudar em 1943, quando Catullo cedeu seus direitos para Guimarães Martins, seu amigo, que, conhecedor dos trâmites dos direitos autorais no Brasil, a partir daí ficaria responsável pelo recebimento de parte dos direitos autorais junto à SBAT.

Também o teatro de revista pagava pouco. Mário Lago, ator e compositor, em entrevista a Joel Silveira, em 1942, dizia:

- Faz de conta que você escreveu uma “revista”. A sua revista foi ensaiada. Demorou um mês certinho no cartaz, com um sucesso relativo. Muito bem. Sabe quanto você ganhou com a história?
- Uns dez contecos?
- Que dez contecos lá que nada! Vamos fazer as contas. Demorou um mês, rendeu de direitos autorais 6:840\$000, batatamente. Você tem que tirar 50% para o *poema*.
- Qual poema?

– A parte escrita da “revista”. Geralmente quem escreve é oubo. Quer dizer, você fica com metade daquela importância. Desta grana você ainda tira 10% para SBAT. Pegue no lápis e veja quanto leva para casa. Às vezes a coisa é tão pouca que a gente nem leva para a casa: deixa no chopp.²⁹⁷

Afinal, entre o mercado de produção de livros, o espaço de produção de teatro e o mundo da música, este último parecia levar, naqueles idos, grande vantagem. O rádio, pelo forte poder de comunicação, comumente catapultava tal produto a sucesso de vendas. Daí a criação pelos compositores de música popular de uma associação que defendesse seus direitos. Só o rádio podia, no dizer de A. L. Machado Neto, “lançar uma ponte para o prestígio”²⁹⁸ e, ao mesmo tempo, render alguns dividendos para o autor de canções de sucesso. Mário Lago, àquela altura, já conhecido por ser o compositor de *Aurora*, que tocava sem cessar nas rádios, observava a distinção pecuniária entre fazer teatro e fazer música:

(Fazer teatro) Não é vantagem nenhuma. É porque, afinal de contas, a gente tem que fazer alguma coisa. Não posso ser unicamente um compositor, porque nem só de música vive o homem. Mas se eu tivesse uma inspiração diária, vê lá se ia me meter em teatro. Só “Aurora” me rendeu já 9 contos!²⁹⁹

Lago atestava que isso se dava porque o cinema matava o teatro. Não à toa, o compositor foi um dos primeiros a romper com a SBAT, ainda em 1938.

Os escritores de livros, ao contrário, não tinham uma associação classista que zelasse por seus direitos. Em geral, acontecia de o autor ceder os direitos das obras ao seu editor, que ficaria encarregado de repassar-lhe a porcentagem que bem achasse conveniente

²⁹⁷ BARBOSA, Francisco de Assis; SILVEIRA, Joel. *Os homens não falam de mais*. Rio de Janeiro: Alba, 1942. p. 143.

²⁹⁸ MACHADO NETO, Antônio Luiz. *Estrutura social da República das Letras: sociologia da vida intelectual brasileira – 1870-1930*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1973. p. 101.

²⁹⁹ *Idem*. p. 144.

diante das vendas. Daí ser comum o autor mudar de editor e ainda ver seus livros serem publicados por outras editoras, sem que tivesse nenhum lucro com isso.

Do quadro acima, um exemplo sintomático são as edições de obras de Catullo publicadas pela livraria Castilho. Depois que seu dono vendeu o espólio para Américo Bedeschi, este continuou a publicar as obras de Catullo, sem que o poeta lucrasse com os livros. Isso se deu também com a livraria Quaresma, que reeditou muitas vezes as obras modinheiras de Catullo. O acordo entre editores excluía, não raro, qualquer reivindicação do autor que houvesse cedido os direitos de publicação.

Os direitos autorais de diversas produções culturais, como vimos, já eram objeto de reivindicações. A SBAT, desde 1917, era responsável pela cobrança de textos teatrais e músicas divulgadas no teatro. Na música, surgiu, ainda em 1937, uma dissidência de compositores populares que criaram a ABCA. Nas letras, essa iniciativa se concretizou no Rio de Janeiro, em março de 1937, com a criação do Instituto Brasileiro das Letras (IBL).

A criação de uma associação que pudesse reivindicar os direitos autorais de escritores brasileiros era um projeto antigo e havia obtido fôlego quando o projeto de criar uma associação vinha sendo pensado desde 1932, mas, efetivamente, a criação do IBL só veio a se dar em 1937, de maneira polêmica. Desdenhado pelos membros da Academia Brasileira de Letras e por parte da Academia Carioca de Letras, o IBL surgiu como forma de lutar pelos direitos dos escritores. A iniciativa contava com a presença do poeta Renato Travassos, seu primeiro presidente, e tinha a intenção de

[...] fazer a defesa dos autores, e das suas respectivas obras. O Instituto Brasileiro de Letras pleiteará, junto ao governo, leis que, regulando o comércio de traducções de livros estrangeiros, e a transcripção de trabalhos intellectuaes em todo paiz, assegurem, de modo práctico e eficiente os direitos autoraes, e a correcção das traducções, evitando, assim, usurpações e incorrecções, umas e outras perfeitamente censuráveis, em mais do que isto, damninhas á nossa cultura e a nossa probidade intellectual e moral.

[...]

Ao que parece, desta feita os escriptores brasileiros encontraram uma

fórmula, pela qual os seus interesses, e os seus direitos se defendam, com eficiência, criando a um tempo, uma instituição e classe, onde tudo seja comunhão de vistas e propósitos fraternaes.³⁰⁰

A associação de escritores foi fundada em 5 de setembro de 1937 no luxuoso prédio da Associação Brasileira de Imprensa e teve entre seus signatários, além de Catullo da Paixão Cearense, outros autores já consagrados à época como Gustavo Barroso, Olegário Mariano, Mário Linhares, Bastos Tigre, Prado Kelly, Carlos Drummond de Andrade, Oduvaldo Viana, Manuel Bandeira e Jorge de Lima.

A tentativa de fazer com que houvesse maior controle na circulação e na “transcrição de trabalhos intellectuaes” era uma antiga reivindicação da classe. Afinal, tal esforço tratava-se de uma tentativa de reger a produção e o consumo de uma obra que aparecia sob o nome de um autor. Uma vez que muitos dos acordos entre editores e escritores culminavam na apropriação pecuniária da obra pelo editor, a associação se propunha a reger, pela criação de leis, essa relação, tornando menos vulnerável a ligação do escritor-autor com a casa editorial que o publicava. Porém, havia muito, o IBL também travava outro tipo de luta pelo controle da circulação existia no campo literário: as edições que circulavam, muitas vezes, com erros que comprometiam a leitura regrada intentada pelo autor.

Catullo, que aparece entre os signatários, foi um dos que comumente tratavam de corrigir, nas suas publicações, incorreções publicadas sem o seu crivo que pudessem deturpar o sentido da obra. Ademais, esse sentido poderia mudar a cada edição vinda a público – mesmo aquelas que tiveram o consentimento do autor. Há de se salientar que uma nova edição modificada tende a criar novos sentidos e podem, inclusive, visar à leitura de novos leitores. Para tanto, as estratégias autorais e editoriais são fundamentais para alcançar tal objetivo. A história das edições de *Um boêmio no céu* dão conta disso.

A editora A Noite, que lançou essa publicação, tem uma trajetória curiosa. Irineu Marinho, que criara o jornal *A Noite*, em 1911, havia

³⁰⁰ *Gazeta de Notícias*, 14 jan. 1938. p. 1.

publicado um ou outro livro, mas a editora só surgiria mesmo nos anos 1930, sob a égide do francês Paul de Leuze. Antes dessa última data, as oficinas do jornal eram usadas tão somente para a impressão de livros. Em 1935, surgiram os primeiros livros de sucesso: *Vida de Santos Dumont*, por Ofélia e Narbal Pontes, e *Vida e Amores de Castro Alves*, de Pedro Calmon.

Antes de lançar *Um boêmio no céu*, o texto obteve outra modalidade de circulação. Ele foi lido pelo próprio Catullo na casa do poeta carioca Luiz Edmundo. O escritor Carlos Maul testemunhou tal apresentação e conta que apresentação do “poema dramático” teve a participação de “uma victrola orthophonica”, que executava a “música a propósito, canções folk-lóricas, que o bohemio vai indicando nos momentos oportunos”. No entanto, o “bohemio”, que vai indicando as músicas, segundo Maul, ao que parece não é só um personagem do poema de Catullo; ele é o próprio poeta, pois o personagem “bohemio” do poema era o “próprio Catullo”.³⁰¹

A primeira edição de *Um boêmio no céu* foi publicada em junho de 1937. Sua capa continha apenas o nome do livro e a indicação do autor. A apresentação da obra não fazia nenhuma alusão especial ao fato de algum personagem do texto de Catullo ser identificado com o próprio autor.

Na segunda edição, lançada em meados de 1938 – estendida em 16 páginas, com apreciação positiva de Catullo feita pelo jornalista, advogado e historiador Rocha Pombo reafirmando sua grandeza como poeta –, traz na capa uma ilustração de Catullo segurando um violão e conversando com São Pedro. Tal alusão visava a dar ao leitor um caráter referencial, ou seja, uma clara aproximação do personagem do boêmio com a figura de Catullo. Indicava, assim, que uma possível leitura para o texto seria a de que seu autor é o próprio personagem, e, portanto, os juízos críticos ali expostos ao boêmio e pelo boêmio (vários, aliás) poderiam, imediatamente, ser remetidos a

³⁰¹ *Correio da Manhã*, 11 mar. 1937. p. 6.

seu autor. Afinal, a edição dava conta para o leitor de que Catullo era seu próprio personagem.

Na terceira edição da obra, de 1943, há na contracapa uma classificação, inexistente nas edições anteriores, indicando tratar-se de “Teatro”. O leitor do poema deveria ter, pela indicação, a clara noção do efeito performático do que seria lido. Além do mais, Catullo usa uma separação do texto em atos, tal qual um texto dramático. Embora, já nas edições anteriores, existissem, no poema, alusões ao mundo do teatro, indicando um texto dramático a ser lido, a indicação na contracapa não deixava dúvida do que se tratava o impresso para o leitor. Inclusive a editora A Noite, cuja administração também era responsável pelo jornal *A Noite*, fez a publicidade do livro em seu jornal chamando a atenção para que “o poema decorre de uma situação de caráter teatral” e que Catullo “tocando um gênero novo, conseguiu completo êxito e manteve a mesma altura de sua poesia”.³⁰²

Na quinta edição, de 1946, há um aumento do número de páginas com inserções de juízos críticos de Catullo, agora morto. Aliás, também é nessa edição que Guimarães Martins, herdeiro do espólio de Catullo, fez aparecer texto do poeta, atribuindo-se Guimarães a “autoridade” sobre aquele livro no caso de quaisquer “representações, filmagem, tradução, adaptação, irradiação, etc, desta peça”.³⁰³

Como se pode ver, na medida em que se vão sucedendo as edições, há uma mudança no sentido que se quer dar ao impresso numa tentativa de regrar o caráter da leitura ou, pelo menos, deixar claro o propósito do interessado – seja o próprio autor Catullo, nas edições em que ele ainda está vivo; seja seu cessionário, Guimarães Martins, depois que Catullo morre; seja o editor da obra impressa. Ademais, as diferentes modalidades de circulação do texto – a primeira leitura oralizada de Catullo na casa de Luiz Edmundo e as posteriores que foram impressas pela editora A Noite – conduzem a uma recepção distinta que

³⁰² *A Noite Ilustrada*, 2 nov. 1943. Suplemento, p. 25.

³⁰³ Contracapa de *Um bohemio no céu*. Cf. CEARENSE, Catullo da Paixão. *Um boêmio no céu*. 5. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1946.

vai da necessidade de uma leitura entrecortada por canções a uma leitura silenciosa do livro.

Essa vontade de ser melhor lido pode ser demonstrada no final da segunda edição de *Um boêmio no céu*, quando Catullo aproveita para passar a limpo os erros gráficos de edições anteriores. Em nota, ele se explica: “Como presumo que “Bohemio no Céu” tenha favorável aceitação, aproveito a oportunidade, fazendo aqui as emendas de alguns erros, que, infelizmente, se encontram nos meus livros”.³⁰⁴ Daí, o autor elenca as obras onde existem os erros tipográficos. Seis publicadas pela editora Bedeschi (*Meu sertão*, *Sertão em flor*, *Poemas bravios*, *Matta illuminada*, *O evangelho das aves* e *O sol e a lua*) e uma pela livraria Castilho (a edição de 1928 de *Matta illuminada*).

Catullo vai descrevendo cada erro e sua respectiva página para, no final, disparar de maneira explicativa que “são estes os erros principais, que, não por minha culpa, e, sim, dos *senhores compositores* [grifo meu] afeiam esses meus livros”.³⁰⁵

As estratégias para que o texto tenha o efeito pensado pelo autor passavam pela mediação de editores, compositores-gráficos e, finalmente, leitores, fazendo com que aparecessem nos textos diversos artificios para que o objetivo de uma leitura autorizada fosse, enfim, possível. A emergência de uma associação de classe que pudesse fazer frente às muitas instâncias que mediavam a relação do leitor com seu público surgiu dessa “deficiência” constatada que, muitas vezes, barrava o reconhecimento do autor do livro como grande escritor, fosse por supostas deficiências materiais ou estéticas. A difícil propriedade do objeto livro, afinal, obrigava a uma luta de forças do escritor, expressa muitas vezes no próprio texto do autor, com as demais instâncias que pudessem desvirtuar o sentido, alterando, no ínterim que separa escrita e leitura, o sentido de um texto.

Essa constatação talvez possa explicar a emergência do IBL num contexto em que o livro se tornava, cada vez mais, um objeto a ser con-

³⁰⁴ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Um boêmio no céu*. 2. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1938. p. 154.

³⁰⁵ *Idem*. p. 161.

sumido, inclusive com apoio irrestrito do presidente Getúlio Vargas, ele mesmo um membro eleito da Academia Brasileira de Letras. A editora A Noite, por exemplo, que publicou, nos anos 1930 e 1940, várias edições da obra de Catullo, tornou-se, desde 1939, propriedade do Estado. Este criou vários programas oficiais que incentivavam o consumo de livros. A aproximação de Vargas dos escritores e o seu apoio a iniciativas como o IBL deram aos escritores o suporte para uma luta que se desenrolava nos textos havia muito tempo, tal qual um cabo de guerra onde se digladiavam autores, gráficos, editores, publicistas e leitores.

O flerte entre escritores e o governo Vargas rendeu bons frutos para vários deles. Muitos foram absorvidos na estrutura estatal em programas diretamente administrados pelo Ministério da Educação. Obras foram editadas a fim de dar suporte ao governo Vargas, especialmente após novembro de 1937, quando Getúlio tornou-se ditador. Não obstante, é possível flagrar, em muitas obras publicadas à época, um ufanismo gritante, das quais um exemplo cabal é *Oração à bandeira*, livreto de poemas escrito por Catullo da Paixão Cearense.

Essa simbiose entre política cultural e produção de uma representação mais próxima da realidade do país resultou em inúmeros projetos e obras que tiveram o aval do Estado brasileiro no período. A historiadora Ângela de Castro Gomes chama a atenção para uma política cultural fundada na formação de “cidadãos nacionais”.³⁰⁶ Sob o governo de Getúlio Vargas, a temática nacional ganhou novo fôlego e trouxe, como consequência, uma aproximação do discurso nacionalista e centralizador da política varguista da velha necessidade posta pelos intelectuais brasileiros de construir a nação. Isso resultou em projetos editoriais que tiveram a simpatia do Estado varguista, que atuava como uma espécie de mecenas da cultura. A coleção *Brasiliana*, pensada pelo sociólogo Fernando Azevedo, que ajudou a difundir uma série de publicações que almejavam uma reflexão sobre o país, dá conta desse momento em que, segundo nos conta a historiadora Eliana Dutra, estabele-

³⁰⁶ Cf. GOMES, Ângela de Castro. *História e Historiadores*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. O desdobramento dessa política em projetos culturais pode ser pensado com as reflexões da historiadora Lia Calabre. In: CALABRE, Lia. *Op. cit.*

cia-se “a crença no papel determinante que as Ciências Sociais poderiam jogar na configuração de um imaginário nacional e de uma identidade coletiva no Brasil”.³⁰⁷

Não obstante, a guinada da política cultural, comandada especialmente pelo ministro da Educação de Vargas, Gustavo Capanema, foi simpática às produções que, ao representar o país, tratavam, em seus textos, de legitimar o otimismo do novo projeto nacionalista do Estado brasileiro. *Oração à bandeira* faz parte dessa leva.

O argumento do livreto foi a cerimônia do Dia da Bandeira, em que Vargas ordenou a incineração das bandeiras estaduais para, simbolicamente, afastar qualquer onda de regionalismo em prol de uma única bandeira: a nacional. O editor da publicação assim explica:

A Constituição de 10 de novembro, outorgada à Nação pelo presidente Getúlio Vargas, estabelece, entre seus princípios básicos, a existência de um único pavilhão para todo o território nacional: – a Bandeira da Pátria.

Esse Serviço julgou assim oportuno, editar a “Oração à Bandeira”, cujos originaes foram oferecidos pelo autor, – Catullo da Paixão Cearense – ao cap. Filinto Muller.³⁰⁸

Oração à bandeira foi distribuído nas escolas pelo Brasil, e Catullo ganharia, em 1941, uma aposentadoria dada pelo próprio Vargas por “serviços prestados à cultura nacional”. As duas edições de *Oração...*, financiadas pelo Governo, não foram, porém, suficientes para que o poeta se resignasse em reclamar da edição e fazer publicar nos jornais incorreções publicadas no livro:

Catullo nos procurou, à noite, para dizer-nos de uma incorrecção que, á sua revelia, se vê, a páginas 59 de sua formosa “Oração á Bandeira”. E o poeta, indicando-nos o lapso:

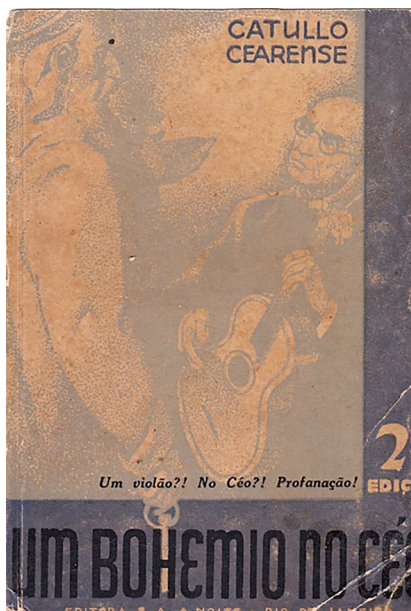
³⁰⁷ DUTRA, Eliana de Freitas. História e Historiadores na Coleção Brasileira: o presentismo como perspectiva? In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). *O Brasil em dois tempos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 47-76.

³⁰⁸ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Oração à bandeira*. Rio de Janeiro: Serviço de Divulgação da Polícia Civil do Distrito Federal, 1937. Contracapa.

– Aqui. Em lugar, neste primeiro verso, de “Jesus Christo, que abençoas”, eu escrevi “Ó Christo que abeçoas”. Assim devia ter sido impresso e, não, como lá se vê. Espero que me faça a advertência ao leitor menos avisado.³⁰⁹

Seguramente, não era por numa publicação financiada pelo Estado que Catullo deixaria passar algo que pudesse não conduzir o público a uma boa leitura de sua obra.

Figura 3 – Capa da 2ª edição de *Um bohemio no Céu*. Nota-se o desenho de Catullo segurando o violão diante de S. Pedro



Fonte: arquivo do autor.

³⁰⁹ *Correio da Manhã*, 17 dez. 1937. p. 3.

POR UMA REPRESENTAÇÃO DE SI

Quando eu tiver uma estátua nesta cidade...
Catullo em conversa com João Ribeiro.³¹⁰

Tempo de prestar contas

Um naufrágio atiçava os leitores da revista *O Malho* de meados de 1936. Tratava-se de uma brincadeira. A revista dava uma lista de uma centena de escritores e perguntava para seus leitores: *se você estivesse num bote que estivesse naufragando, quais os três vates nacionais você salvaria?* A enquete era uma promoção organizada por *O Malho* com a livraria Freitas Bastos, que daria como prêmio ao vencedor 50 mil cruzeiros em livros.

Depois de semanas de disputas, os vencedores foram Olegário Mariano, Cassiano Ricardo e Leão de Vasconcelos. Em 14º lugar, na frente de nomes como Jorge de Lima e Mário de Andrade, apareceu Catullo da Paixão Cearense. Tais disputas imaginárias entre escritores conhecidos era algo comum nas revistas brasileiras. Ainda em 1925, como vimos anteriormente, Catullo fora um dos vencedores em concurso promovido pela revista *Fon-Fon* para a escolha do príncipe dos poetas brasileiros.³¹¹

³¹⁰ *Letras e Artes*, 8 out. 1950.

³¹¹ Catullo ficara em terceiro, atrás de Alberto de Oliveira e Hermes Fontes.

Se, às vezes, a pilhéria tinha o caráter visivelmente risível, noutras a disputa soava como polêmica, como quando, em meados de 1937, com a morte do escritor Paulo Setúbal, *O Malho* perguntava a seus leitores: *a quem dava o seu voto para o lugar de Paulo Setúbal?* O resultado pode surpreender um leitor atual, acostumado a ver nomes como Graciliano Ramos, que à época já despontara como escritor, fora de uma lista de 50 escolhidos. O vencedor da disputa foi Plínio Salgado, ficando em segundo e em terceiro lugar, respectivamente, Cassiano Ricardo e Catullo da Paixão Cearense.

Se tais revistas expressam muito das preferências do público leitor carioca – fundamentalmente os nomes citados eram de escritores do Rio de Janeiro –, tal pesquisa revela, por um lado, a necessidade de se pensar a história literária no Brasil como produto de uma construção, também ela produzida por diversos autores de história literária, o que faz com que se deva historicizar certa história da literatura.

Por outro lado, o espasmo, à primeira olhadela para a pesquisa, conduz o leitor ao questionamento sobre como se deve escrever uma história literária que leve em consideração aquilo que era lido pelos leitores da época. A preocupação com a construção de uma maneira de se representar um panteão de autores brasileiros não foi algo desdenhado por muitos autores. Para a introdução de seus nomes entre aqueles que poderiam figurar numa história literária, as estratégias de escrita foram fundamentais nessa empresa. Muitos em vida construíram, eles mesmos, uma história literária que os incluísse como parte fundante de um processo de canonização das obras.

O que tais enquetes realizadas trazem de mais instigante talvez seja, mais do que dar respostas sobre quem era o “melhor” em sua época – o que já valeria uma atenção do historiador da literatura –, a possibilidade de buscar novos caminhos para a produção de uma reflexão sobre o campo literário no Brasil. Vale a pena citar os dez primeiros colocados da pesquisa de *O Malho*, em 1936: 1º) Olegário Mariano; 2º) Cassiano Ricardo; 3º) Leão de Vasconcelos; 4º) Menotti Del Picchia; 5º) Ademar Tavares; 6º) Guilherme de Almeida; 7º) Paulo Setúbal; 8º) Atílio Milano; 9º) Alberto de Oliveira e 10º) Paulo Gustavo. Alguns, como vemos, ilustres desconhecidos em compêndios da literatura brasileira posteriores.

A consagração do nome era uma empresa que demandava boa dose de sensibilidade do autor diante de um público leitor. Um diálogo constante com os leitores, a fim de seduzir, pelo texto e por tudo que o rodeia. Noutras vezes, era necessário estabelecer uma história de vida – e ter uma “História” era um forte argumento para fincar seu nome entre os chamados autores nacionais. Em muitos outros casos, era necessário simplesmente aparecer. Buscar alternativas para além do texto escrito de forma a ter o reconhecimento... do texto escrito.

Em tempos em que rádio, cinema e teatro construía seus próprios ídolos usando fórmulas inéditas, a literatura mantinha, apesar dos concorrentes, um viés de distinção social que o cantor de rádio, o ator de teatro e o artista de cinema no Brasil, à época, desconheciam. Se o escritor não era mais propriamente um “ídolo”, como evocava João do Rio, em sua famosa enquete de inícios do século, o escritor ganhou, progressivamente, uma aura de construtor da nação. Ganhou, assim, a responsabilidade de opinar em grandes questões de caráter mais “sério”. Representar a nação, que teimava em tornar-se tema intransponível para um candidato a novo escritor, era um imperativo formal no estabelecimento do que viria a ser chamado de Literatura Nacional.

Catullo da Paixão Cearense, cuja trajetória não retilínea em torno do tema da nação o faz um autor menor na história literária do Brasil, representa um caso espantoso de escritor reconhecido em vida pelos leitores e, constantemente, às voltas com a possibilidade de não reconhecimento de sua obra pelas instâncias de consagração de um escritor.

Não é à toa que, no final de sua vida, Catullo procurou estabelecer, em seus últimos livros, uma história para si que enobrecesse seu nome como poeta nacional digno da distinção no campo literário. Essa tarefa demandou do poeta certo malabarismo, uma vez que sua trajetória o indicava como modinheiro e ator de teatro, duas ocupações que, por diversas vezes, travaram seu reconhecimento em vida como grande poeta. A construção de uma memória de si, uma escrita autobiográfica visando a uma canonização, foi um projeto na escrita de Catullo que pode ser vislumbrado nos seus últimos textos. Para a investigação desse arsenal, é urgente chamar a atenção para a morfologia do próprio texto e os sentidos visados na construção dele para uma possível leitura re-

grada, visando a um convencimento por meio de fotos, prefácios, juízos críticos e demais mecanismos de escrita.

Em 1943, a editora A Noite publicou a peça *O milagre de São João*. Nela, Catullo, novamente, repetia a fórmula de *Um boêmio no céu*, retomando uma escrita que visasse a uma performance nos palcos. O livro é recheado de juízos críticos e fatos da vida de Catullo, inclusive a história de sua aposentadoria concedida pelo presidente Vargas.

Nessa época, em fevereiro de 1941, Catullo, que, em tese, trabalhava como datilógrafo no Ministério da Viação desde 1921, havia recebido aposentadoria de sua função. Isso se deu depois de um artigo escrito pelo poeta e desenhista Bastos Tigre, cheio de passagens risíveis, bem no estilo do autor, em que ele assinalava a necessidade de aposentar Catullo, de forma que ele recebesse bem mais do que uma simples aposentadoria. Bastos falava do encontro que havia tido com Catullo e de um busto do poeta que estava sendo feito pelo jornal *A Noite*. Vale a transcrição:

Passei-le a mão sobre o crânio raspado, com um certo respeito – afinal, aquilo não deixa de ser um altar – e perguntei a Catullo por que assim o trazia liso e cheio de arranhões da “gilette”.

– Aquele busto, meu amigo, aquele busto! Andam dizendo por ahi que o meu busto no jardim do Monroe não se parece commigo. E como eu respeito e amo todas as artes, faço o possível para me parecer com o busto. O meu crânio, assim raspado dá mais impressão de granito, você não acha?³¹²

Depois de apresentar esse encontro ao leitor, Bastos Tigre contesta:

Catullo foi há pouco aposentado. Contaram-lhe os anos de serviço público e acharam que ele só tinha dez ou doze! E deram-lhe uns trezentos e taes mil réis...

Vocês não contaram bem, meus compatriícios do Dasp! Catullo não tem nem uma hora sequer, de percussão com os dedos na “Remington” ou

³¹² *Correio da Manhã*, 2 fev. 1941. p. 4.

na “Royal”; mas ele tem sessenta mãos de trabalho de coração e cérebro pela nossa Pátria, pelo Brasil de todos nós.³¹³

Dez dias após a publicação desse artigo, Catullo da Paixão Cearense foi aposentado por serviços prestados à cultura do país. Em seu novo livro, *O milagre de São João*, o editor de A Noite fez aparecer o artigo de Bastos Tigre. Porém, o que mais salta aos olhos na publicação é a tentativa de construir uma narrativa de vida que consagrasse Catullo como um poeta diferente e maior, além da insistente tentativa de reger uma leitura, exposta desde as primeiras páginas, inclusive com a indicação de discos para serem ouvidos em cada momento exato da leitura dos poemas.

O milagre de São João era uma reedição do poema *A promessa*, publicado no primeiro livro de poemas sertanejos *Meu sertão*. O sucesso desse poema fez com que Catullo alargasse sua estrutura e o publicasse como um livro inteiro. A publicação é iniciada com um prefácio do escritor Mário José de Almeida intitulado “O poema da transfiguração”, em que faz rasgados elogios a Catullo, chamando a atenção do leitor para o fato de que o poeta era conhecido por ser um dos “maiores enriquecedores do idioma luso-brasileiro” e que havia encantado homens como Rui Barbosa, Procópio Ferreira e Coelho Netto recitando o poema *A promessa*. Fundamentalmente, Mário pede a atenção do leitor para as indicações das músicas que deveriam acompanhar a sua leitura, sob risco de a leitura não se “completar”:

Mesmo não sendo possível ouvir o poema com os discos, especialmente feitos para completar-lhe a essência musical, lucrará quem o ouvir se, respeitando as observações que o autor publica no final deste volume, souber impregná-los de recursos musicais que se harmonizem no ritmo misterioso do poema.³¹⁴

Com essa recomendação, Mário José de Almeida afirmava o caráter não só visual da leitura, mas, também, auditivo dos poemas que

³¹³ *Idem*.

³¹⁴ CEARENSE, Catullo da Paixão. *O milagre de São João*. Rio de Janeiro: A Noite, 1943. p. 2.

seriam lidos. A incorporação do elemento musical nos poemas era fundamental para a leitura se concretizar. Isso se explica, segundo Mário, porque o poeta em questão era também cantor e músico:

Cantor, músico e poeta, Catullo recomenda, altruisticamente, que o “O Milagre de São João” seja acompanhado com os discos, em que tanto insiste, porque o maior dos cantores do nosso misterioso idioma conhece, em surtos esplendorosos, o encanto essencial que a música produz.³¹⁵

Cabe aqui uma pausa. Deve-se levar em conta que a reintrodução do elemento musical na obra de Catullo acontece num momento em que a canção brasileira sofre um *boom* de prestígio por meio da transmissão radiofônica. *Luar do sertão* era o prefixo da Rádio Nacional, que se convertia, a partir de 1939, na principal rede transmissora, com suas ondas chegando a todo o Brasil. O novo sucesso de *Luar do sertão*, aliado a uma maior discussão acerca de direitos autorais no Brasil, reintroduz um debate na imprensa sobre quem seria o verdadeiro autor da canção: Catullo da Paixão Cearense ou João Pernambuco.

Esse debate ganhou as páginas dos jornais e foi motivo de polêmica na qual intervieram, por exemplo, o compositor Almirante, o crítico Gondin da Fonseca e o maestro Villa Lobos, um amigo dos dois músicos envolvidos, que absolveu Catullo de plágio. O poeta, em entrevista, explicava o caso:

- É verdade que o “Luar do Sertão” não é seu?
- É meu sim!
- Falam por aí que a música é de João Pernambuco.
- Conversa, compus o “Luar do Sertão” ouvindo uma melodia antiga, que era cantada com uns versos cujo estribilho era assim:
‘É do maitá
É do maitá’
Versos banalíssimos. A melodia, que é também banal, é anônima. É quase centenária. Com leves modificações, adaptei-lhes as estrofes

³¹⁵ *Idem.* p. 3.

do “Luar”. Parece-me que agradou, porque tem sido cantada no mundo inteiro.³¹⁶

Essa necessária explicação surgia exatamente num momento em que compositores de música no Brasil organizavam-se para discutir direitos autorais. A polêmica ainda se estenderia por alguns anos, sem que, de fato, fosse indicado quem era, afinal, o autor da canção. O que se mostrou claramente nas polêmicas que surgiram foi o caráter impreciso do termo “autor”.

Em carta aberta a João Pernambuco – na verdade endereçada a Almirante, que promovia, em seu programa de rádio, a campanha para a exclusão de Catullo como autor original da canção *Luar do sertão* –, Catullo explicava o caso, cheio de ironias a Almirante, a quem chamava “advogado”. A passagem é longa e rica de reflexões sobre o entendimento acerca de “autoria” no período:

Escrevo-te, porque tenho pena de ver um velho camarada exposto ao baixo ridículo por um indivíduo que, num programa radiofônico, caluniou torpemente a minha pessoa, dizendo que tu eras o inspirador de meus poemas, admirados pelo Brasil e pelo estrangeiro. Não fôsses tu o alvo dessa leviandade, e eu riria a bandeiras despregadas do seu autor.

[...]

Tu deves possuir todos esses livros, que te ofertei. Num deles, a “cabocla de Caxangá”, está a ti dedicada. Por que não reclamaste nessa ocasião?!... É porque a embolada sertaneja, a tal “Meu Engenho é de Humaitá” nunca foi tua: é do folclore pernambucano. Quando a trouxeste de Pernambuco, com versos banais com que a cantavas, eu, estilizando-a, transformei-a na melodia para qual escrevi os versos do meu “Luar do Sertão”. Quando tu cantavas mais frequentemente essa minha canção, já a cantavas com a minha estilização. Apelo para o teu caráter e honestidade: – na nossa convivência de vinte anos, dia a dia estando juntos, e ouvindo os discos da famosa “Casa Edison”, do Rio de Janeiro, falando em Catullo da Paixão Cearense e não falando teu nome, nunca protestaste. Só o fizeste agora, depois que a tal embolada “Meu engenho é de Humaitá” transformou-se e nesse Hino Nacional do

³¹⁶ BARBOSA, Francisco de Assis; SILVEIRA, Joel. *Os homens não falam de mais*. Rio de Janeiro: Alba, 1942. p. 194.

Sentimento Brasileiro [...] O teu “advogado” disse que eu estava recebendo os direitos dessa minha canção, sem repartir contigo. É outra calúnia. O meu amigo, sr. Fred Figner, a quem vendi, no tempo da antiga “Casa Edison”, os direitos de algumas das minhas modinhas, inclusive o “Luar do Sertão”, é quem recebe os direitos das mesmas [...]

Segundo as nossas leis, todo motivo folclórico que sofreu alterações, fica pertencendo a quem as fez. Ésse teu conselheiro, injuriando-me, perpetrou um crime punível. Antes de êle acusar-me pelo microfone, devia ter-me procurado, para ouvir-me.

Com a “Cabocla de Caxangá” deu-se o mesmo: modifiquei-a e escrevi versos para ela.

A “fortuna” que eu ganhei com o “Luar do Sertão” e a “Cabocla de caxangá” foi 50\$000 por uma e 30\$000 por outra, vendidas, em 1913, ao sr. Fred Figner, que as registrou na Biblioteca nacional em 1914.

Quando registrei, na Escola Nacional de Música, essa minha canção, fi-lo, como sempre declarei: “... Composição musical de minha autoria, intitulada “Luar do Sertão”, gênero canção, **cuja música é uma estilização do folclore brasileiro**”.

Sou tão pobre ou mais pobre do que tu. Mas se quiseres compartilhar dessa “fortuna”, sem teres direito para isso, eu te darei a quinta parte dela. Com essa quinta parte poderás pagar os honorários do teu ilustre “advogado”.³¹⁷

Como expressava Catullo, a autoria de uma obra poderia ser declarada se, sob um material original, um indivíduo fizesse alterações. É a partir dessa premissa que, mesmo reconhecendo que João Pernambuco foi quem ensinou o motivo folclórico *É de Humaitá*, Catullo chama a atenção para haver sido ele mesmo o estilizador daquilo que era reconhecido como *Luar do sertão*. Também observava que vendera as duas canções que Pernambuco, por intermédio do seu “advogado”, reivindicava – *Cabocla de Caxangá* e *Luar do sertão* – para Fred Figner e que este a registrou na Biblioteca Nacional, o que lhe dava a propriedade da canção.

Portanto, o poeta observava, a partir da constatação de que nada mais recebera por aquelas canções, que o caráter autoral de uma obra nem sempre indicava a propriedade dela. Registrar na Escola Nacional

³¹⁷ *Diário de Notícias*, 29 abr. 1945. p. 2 e 5.

de Música, embora garantisse a canção sob seu nome, não lhe dava os direitos jurídicos sobre ela, que eram de Fred Figner. É ele que, diz Catullo, “recebe os direitos das mesmas”. Mas, se não era sua propriedade, *Luar do sertão* era de sua autoria, daí Catullo chamar a atenção para o fato de que contestar sua autoria era um “crime punível”.

Almirante questionara, inclusive, o fato de que Catullo – que havia ganhado do jornal *A Noite*, com a ajuda do dinheiro doado por seus leitores, uma herma no saguão do edifício da empresa e, na Rádio Nacional, um retrato em sua homenagem – teria sua glória conquistada à custa de Pernambuco, ao que o bardo responde ironicamente:

Quanto ao meu retrato que está na “Rádio Nacional”, penso que o teu “advogado” deve solicitar permissão a todas as pessoas illustres que espontaneamente aplaudiram essa homenagem, para, em lugar dele, colocar a sua efigie, por ser ele a maior patente e a máxima autoridade e glória do Brasil.

Quanto à minha herma, erigida com o tostão do povo brasileiro, sob o patrocínio do brilhante vespertino “A Noite”, com o consentimento desse mesmo povo, por determinação do teu patrono, seja em seu lugar implantada a tua imagem, que me “deu” dois nomes de pássaros, e foi inspiradora colossal, sesquipedal, de toda a minha antologia de Poeta.

No dia da substituição da minha herma e do meu retrato, procurar-te-ei, para, juntos, fazermos uma esplêndida serenata sob a janela do teu notável “advogado”, desse Eschino brasileiro, cantando o meu imortal “Luar do Sertão”.³¹⁸

A raivosa e irônica resposta de Catullo visava não só a desqualificar a acusação pela evocação dos meios legais, mas, sobretudo, pela construção de uma representação consagrada de si diante de João Pernambuco. Há de se salientar que não era a propriedade de *Luar do sertão* que estava em jogo, pois esta, diz Catullo, tinha sido vendida a Fred Figner. O que se debatia, afinal, era a representação de autoria sobre a canção. O valor pecuniário da obra era sobrepujado por uma preocupação autoral que daria ao possível autor uma identificação dis-

³¹⁸ *Ibidem.* p. 5.

tinta. Para alcançar esse objetivo, valiam, inclusive, críticas à produção contemporânea de canções, bem como a construção de uma história para si que o dignificasse como grande poeta:

Há cinquenta anos que venho aclamando o Brasil em todas as minhas modinhas e poemas. Até chamaram-me de louco por eu não escrever um verso sem falar na minha Pátria.

O grande juriconsulto Pontes de Miranda diz no meu livro: “Poemas Bravios”, que Rui Barbosa prefaciou edição Bedeschi, página 275:

“Catullo é o precursor, a voz avançada do clarim genial, que nos convida para querermos mais vivamente a nossa Pátria.”

De certo tempo para cá é que apareceram os “bardos nacionalistas”, tão patriotas que chegam até a comparar o Brasil com um pandeiro!...³¹⁹

A estratégia de evocar o passado como forma de fincar seu lugar no espaço de produção cultural do Brasil dos anos 1940 foi uma receita muito usada por Catullo em seus livros. E não era somente nessas polêmicas que o poeta ativava essa receita. A representação de si como grande artista vem expressa em *O milagre de São João*, quando ele narra ao leitor várias passagens de sua vida. Na seção, convenientemente intitulada “Uma palestra com os leitores”, o autor apresenta a publicação adiantando que, se o poema ali escrito fosse bem lido, os leitores “poderiam se convencer de que este ‘Milagre’ é um verdadeiro milagre de poesia”.³²⁰ Vai mais longe, confirmando: “Eu considero este meu trabalho, (e não só eu, mas muitos poetas e escritores) a poesia mais brasileira do nosso folclore”.³²¹

Catullo, na sua introdução, vale-se de todos os artifícios necessários para a representação de si como um escritor distinto, visando a indicar, antes da leitura de *O milagre...* pelo leitor, a expectativa de estar lendo um autor autorizado. Constatando a necessidade de apresentar-se a novos leitores, Catullo diferenciava sua poesia da dos “modernistas” pela citação de autoridades literárias que o haviam consagrado. Daí

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ CEARENSE, Catullo da Paixão. *O milagre de São João*. Rio de Janeiro: A Noite, 1943. p. 6.

³²¹ *Idem*. p. 7.

valer citar que “poetas e escritores” achavam o poema que seria lido o “mais brasileiro” e, para que não restassem dúvidas quanto a isso para algum desavisado de sua trajetória literária, o poeta faz desfilar em seu texto o nome dos “poetas e escritores” que o consagraram:

Os poetas do modernismo quiseram-me expulsar do Brasil e só não conseguiram por saírem em minha defesa homens como estes: Rui Barbosa, Coêlho Neto, Alberto Rangel, Alberto de Oliveira, Luiz Murat, Rocha Pombo, Capistrano de Abreu, Afranio Peixoto, Roquette Pinto, Evaristo de Moraes, Mário de Alencar, Monteiro Lobato, Júlio Dantas, Agostinho de Campos, Branco Colaço, Tomaz Ribeiro Filho, Bastos Tigre, Gastão Pereira da Silva, Mário José de Almeida, Alcindo Guanabara, Luiz Carlos, Paulo Silva Araújo, Rosalina Coelho Lisboa, Pedro Lessa, Guimarães Natal, Muniz Barreto, Assis Chateaubriand, Fernando Magalhães, José Oiticica, e, até, estrangeiros, como Salvador Rueda e Vilaespesa, os dois grandes poetas da Espanha, e o grande cientista, o grande médico italiano – o Dr. Ernesto Bertarelli.³²²

Afirmar, por meio da aprovação de autoridades das letras, sua condição de “grande poeta” confirmava a publicação que se iria ler como a produção de alguém que não poderia ser desdenhado como autor de poesias. E, para os novos leitores que já estivessem acostumados com poetas “modernos”, Catullo tratava de chamar atenção para sua história não só como poeta, mas também como músico:

[...] Mas ainda hoje, os vates modernos dizem que é preciso queimar os meus livros, que maculam a nossa literatura. Que dizer sobre esses “imortais”?!! Há poucas exceções: Manoel Bandeira e outros, de que não me lembro.

[...]

Leitor: já escrevi muitas modinhas, cantadas de norte a sul. Reabilitei o violão, impondo-o nas salas dos nobres, dos aristocratas. Citei – Pedro Lessa, Rui Barbosa, Nuno de Andrade, Pinheiro Machado, Lúcio de Mendonça, Nilo Peçanha, Artur Bernardes e Epitácio Pessoa, no próprio palácio do Catete e muitos outros, pois não acabaria a lista, se os fosse enumerar. Basta dizer que em 1908 dei uma audição no Conservatório de Música, de que era diretor o maestro Nepomuceno.

³²² *Ibidem.* p. 7-8.

Fiz do instrumento vagabundo um instrumento que hoje toda moça da alta roda tem orgulho em dedilhar! Cantei, como ninguém, e nunca mais ouvi quem cantasse essas modinhas, como eu cantei! No gênero, fui um Caruso. Quem duvidar, pergunte a um velho da passada geração.³²³

Retomar velhas consagrações fazia com que o leitor criasse a expectativa de uma leitura de autor consagrado. Ademais, tal lembrança veio num momento alvissareiro, especialmente porque, nos anos 1940, a música, como já atentamos, torna-se objeto de consumo progressivo, com o advento do rádio como força comunicadora. Aí reside uma diferenciação nas estratégias de escrita operacionalizadas por Catullo em seus últimos livros.

Desde o advento do Catullo “poeta sertanejo” – o ápice tendo sido a publicação de *Meu sertão*, em 1918 –, o bardo tratou de afastar seu nome de uma produção musical que, embora o tivesse consagrado e o fizesse reconhecido, distanciá-lo-ia de um reconhecimento como escritor de livros ou poeta letrado. Isso não impediu que Catullo fosse, por diversas vezes, chamado para cantar suas modinhas em salões e teatros.

Com a ascensão do rádio no Brasil e a elevação, já nos anos 1930, de *Luar do sertão* ao *status* de música representativa da nação, com sua transmissão incessante como prefixo da Rádio Nacional, ser reconhecido como autor de músicas não soaria de maneira pejorativa a um poeta. Ademais, se, na década de 1930, o rádio aos poucos invadiu os lares brasileiros, nos anos 1940, especialmente com a aguda sensibilidade de Getúlio Vargas, que via no rádio um potencial veículo de comunicação com a população, o aparelho de rádio se tornou febre de consumo. A historiadora Lia Calabre observa que essa mudança se deu, pois “o rádio do final da década de 1930 já era visto como um meio de comunicação fundamental e indispensável, só ele poderia informar, transmitir as notícias com a velocidade necessária dos novos tempos”.³²⁴ Daí ser comum, nas publicações de Catullo dessa época, o que

³²³ *Ibidem*. p. 9.

³²⁴ CALABRE, Lia. *No tempo do Rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960*. 2002. 277 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ, 2002. p. 68.

poderíamos chamar de volta à produção musical, tentando fincar seu espaço também como músico e cantor consagrado, algo inexistente nas produções anteriores. *O milagre de São João* representa essa guinada na obra impressa do poeta de maneira tão sintomática que a leitura do poema do livro só poderia ser efetuada com a ajuda das suas canções.

Aí Catullo busca representar em sua obra aquilo que o leitor atento deveria entender como um “bardo nacional”. Nesse processo, Catullo esmaece as fronteiras que poderiam separar o poeta do bardo da música, construindo uma aproximação entre ambos e indicando que a leitura do texto e audição de uma canção eram dois pares fundamentais para o entendimento de sua poesia.

Catullo, afinal, cria um plano de leitura da sua obra, buscando superar a contradição que separava o poeta de livros e o compositor de canções – e que era, como vimos, argumento importante para classificar um autor com um poeta letrado (ou não) nos anos 1910 e 1920. Ele mesmo, que assumira, anteriormente, em sua obra esse projeto, figurava, com *O milagre...*, uma reaproximação com sua produção musical. Mas, da mesma forma como houvera tentado construir seu lugar como poeta sertanejo, era necessário também distinguir-se de outros compositores de músicas, de preferência os mais novos, estigmatizando-os em negativo, ao passo que, dando o crédito a compositores mais antigos, se afirmasse como, dentre eles, o maior:

Hoje, no Brasil, pululam os “bardos nacionais” e nenhum deles deixa de compor sua marchinha, seu samba ou sua canção, falando sempre na “cabocla”, no “malandro”, no “Brasil pandeiro”, nome este acapadoçado, que até melindra a nossa brasilidade. Os célebres trovadores, não sei porque, fizeram dos morros o seu Parnaso, esses lugares evitados em outros tempos por todas as pessoas decentes. Os morros, com os seus desordeiros e os seus assassinos nos apavoravam! Hoje são aclamados por senhoras e senhores da alta nobresa!! Basta que um sujeito escreva um samba, em que, capadoçalmente, fale em Brasil, para que logo seja considerado um poeta de vãos [sic] nacionais. Agora, tudo é “Brasil, Brasil, Brasil”, e, no entanto, há 50 anos, quando eu já dedicava os meus descantes ao Brasil brasileiro, era chamado de maníaco, porque só cantava a minha pátria.³²⁵

³²⁵ CEARENSE, Catullo da Paixão. *O milagre de São João*. Rio de Janeiro: A Noite, 1943. p. 7.

Daí, representar o passado tornou-se um exercício de produção de uma crença na distinção positiva do autor de *O milagre*.... Se o presente dava novo *status* ao compositor de música, que “pululava” em todo canto, como queria Catullo, necessário seria produzir uma representação que o diferenciasse em meio a todos eles. Numa clara alusão aos sambistas que apareciam, o trecho acima expressa essa operação, onde a construção de um passado glorioso para o poeta respondia à demanda por um lugar dentro do universo da música no Brasil do período. Contra os novos poetas e músicos, o autor não economizava nos comentários autoelogiosos:

Fui um tocador de violão e um cantador de modinhas, único no gênero. Fui um seresteiro notável, estupendo, sesquipedal! Quando queria um favor a Deus, pedia-o numa serenata! Que idéia faz o leitor de uma serenata? Eu as fiz com os mais notáveis músicos desta capital!³²⁶

Temendo que, no futuro, as pessoas esquecessem sua obra, Catullo conclui:

Mas, se por ventura, os homens o esquecerem, nada perderá a posteridade! Nada perderão os poetas, de que minha terra está cheia, nada perderão os artistas, nada perderão os sábios, nada perderão os filósofos, ninguém perderá com esse esquecimento. Só três, estou certo, lamentarão o olvídio dessa epopeia nacional, desse portentoso, desse milagroso “Milagre de S. João”.
Só três: – o Passado, a Tradição e a Natureza do Brasil.³²⁷

Todo o arcabouço de autoencômio, o poeta mobilizava em sua “Palestra com os leitores”. Todo o arsenal de autorrepresentação é mobilizado de forma que o leitor não o confunda com sambistas e o coloque no patamar de homens socialmente distintos na cultura letrada do período. Mas, como achasse que criar essa crença em sua distinção como poeta e músico não fosse o suficiente para a posterior leitura do texto que seguiria, o autor anuncia a necessidade de ler ouvindo as can-

³²⁶ *Ibidem*. p. 11.

³²⁷ *Ibidem*. p. 12-13.

ções que iria indicar, pois, para que a publicação do livro “tenha uma estupenda realidade, deve ser acompanhada de todos os discos fonográficos, que dela fazem parte”.³²⁸

Ainda na introdução “Palestra com os leitores”, Catullo abusou das explicações dadas ao leitor de como o livro *O milagre de São João* deveria ser lido. É interessante notar que, nessa advertência em forma de prefácio, Catullo, já então quase um octogenário, retomava sua apresentação de compositor e fazia, assim, daquele novo livro que publicava um curioso casamento entre poesia, teatro e música. Essa guinada não poderia ser entendida sem levar em conta as mudanças em torno do papel da canção popular no Brasil da década de 1940.

Mas voltemos à “Palestra com os leitores”. Nela Catullo busca explicar ao leitor do que se trata a poesia que se iria ler, fazendo uma grave advertência ao final: “Chico Mironga, o sertanejo que, aqui, na capital vai contar sua história de amor com Joaninha, hoje já está velho, mas era rapazola, quando se deu este caso. Esta epopeia sera uma epopeia maravilhosa, se o leitor quiser seguir as minhas indicações”.³²⁹

A advertência do poeta serve como tentativa de regerar a leitura. Existiam no texto do poema marcações que separavam em “partes” a história do sertanejo Chico Mironga, e Catullo vê a possibilidade de a leitura do poema ser seguida pela audição dos “discos fonográficos”, pois, assim, como queria, “a epopeia será uma epopeia maravilhosa”. Para reiterar a necessidade de articulação do texto com a música, o poeta ainda insistia, por várias vezes em seu texto, para que o leitor não perdesse de vista aquela advertência e via, nessa passagem, uma oportunidade para demonstrar um pouco de sua trajetória como músico. Reiterando o papel da audição da música no momento da leitura do poema de *O milagre...*, ele observa:

[...] Tenho comigo todos os discos que o ilustram.

Por insinuações minhas, foram eles gravados há muitos anos e há muitos anos estão esgotados. Fosse eu um homem rico, mandaria gravá-los, de

³²⁸ *Ibidem*. p. 5.

³²⁹ *Ibidem*.

novo, para proveito dos leitores. Com eles poderiam se convencer que este “Milagre” é um verdadeiro milagre de poesia. É inútil dar o nome dos meus discos, porque é quase impossível serem hoje encontrados.

O leitor, com seu gosto apurado e a sua inteligência, pode substituí-los por outros, antigos, ou mesmo modernos, desde que eles condigam com o assunto, a que têm de se adaptar.³³⁰

Há de se observar que aquilo que Catullo chama “meus discos” não é, como poderia pensar um leitor atual, os discos gravados por ele próprio. Não consta na historiografia e mesmo em pesquisas sobre o disco no Brasil que o poeta tenha gravado algum disco. O que Catullo chama de “meus discos” são suas músicas gravadas por outros. Por isso, na passagem acima transcrita, afirma que “por insinuações minhas, foram eles gravados”. Ora, a forma comum, à época, de chamar “meus discos” diz muito sobre o fato “autoral”. A autoridade última da canção gravada era do compositor, pelo menos assim nos diz Catullo. Mas a mudança no *status* do cantor no Brasil nos anos 1930 distorcia a opinião o poeta. No novo regime, era comum o desaparecimento do autor, em prol do cantor, muitas vezes identificado como o autor original da canção. A representação da canção gravada por outro como “meus discos”, como queria Catullo, era arranhada pela proeminência do cantor, que, naquela época, bem poderia dizer, em resposta ao poeta, “os meus discos”.

Em *O milagre de São João*, embora já indicasse a necessidade da música no texto, Catullo vai mais longe em seu afã regrador da recepção: ele indica os momentos exatos do poema em que uma canção deve ser ouvida pelo leitor. Para tanto, ao final do livro, em seção intitulada “Explicação e indicação dos discos que devem, musicalmente, completar este poema”, explica pormenorizadamente os detalhes da música e dos momentos em que devem ser tocadas para o deleite do poema. Antes, explica que

Sempre que funcionar o aparelho fonográfico, o leitor deve interromper a leitura, continuando-a depois de o disco terminado. Alguns discos po-

³³⁰ *Ibidem.* p. 5-6.

derão ser tocados na íntegra, outros, em parte. O Guarani, por exemplo, será discado apenas nos primeiros compassos, salvo se o recitador resolver o contrário. Repito: recomendo todo cuidado e inteligência na escolha desses discos. Se não forem bem escolhidos, em lugar de embelezarem, prejudicarão a beleza do poema.³³¹

Ao final do poema, Catullo indica cada página em que a canção deve ser tocada, o verso que deve findar para que a música toque e em que momento ele deve continuar a ser lido, depois da canção. Com uma observação salutar ao final dessa explicação, o autor observa que “todos os discos deverão ser tocados, imediatamente, sem perda de um segundo, logo depois de ser proferido o verso que lhe serve de *deixa*”.³³² Assim:

PÁGINA 35

Depois do verso: “vasmincê vae iscutá” deve-se ouvir um samba antigo, e, não, samba moderno, estrangeirado. Esse samba deverá ser cantado. Seguir-se-á o verso: “E nós fumo caminhando”.

[...]

PÁGINA 47

Depois do verso: “faz os véio se alembrá”, ouvir-se-á um terno de flauta ou uma banda, tocando uma parte de quadrilha. Seguir-se-á o verso: “Logo ao despois da quadrilha”.

PÁGINA 48

Depois do verso: “Foi assubiando o balão”, disque-se um tango de Ernesto Nazareth ou Chiquinha Gonzaga. Seguir-se-á o verso: “Agora todo mundão”.

[...]

PÁGINA 145

Depois do verso: “o Brasil tem um sordado”, uma banda de música, para terminar, executará o Hino Nacional.³³³

O milagre de São João representa não só a retomada definitiva da música nos textos de Catullo – algo que já vinha sendo esboçado desde *O boêmio no céu* –, mas uma nova estratégia autoral visando a físcar o leitor mais desavisado de sua trajetória como músico. Um novo leitor

³³¹ *Ibidem.* p. 6.

³³² *Ibidem.* p. 162.

³³³ *Ibidem.* p. 159-162.

que, àquela época, também se regozijava com os sucessos radiofônicos e fonográficos. Um leitor que se acostumara também a ouvir, inclusive o próprio Catullo, recitando nas rádios e que construía seus novos ídolos através das ondas radiofônicas. Escrever um livro e publicá-lo não era mais a receita única de consagração de um indivíduo. A canção entronizava de maneira mais consagradora cantores e compositores de música e, embora o público consumidor de livros tenha aumentado substancialmente desde inícios do século XX – inclusive com programas do Governo Federal comandado por Vargas –, a radiofonia sequestrara a aura que era única e exclusiva do poeta de livros.

O milagre de São João é uma tentativa de (re)construção do “poeta das modinhas” que consagrara Catullo em inícios daquele século, de forma a rivalizar, incorporando-a na sua escrita, com o mundo das canções no Brasil. Dali em diante, o poeta Catullo da Paixão Cearense, assumindo de vez seu lugar como músico, publicou, em livros posteriores, sua autorrepresentação constantemente, de forma a evocar um passado de consagração com as letras e, mais do que tudo, com a música.

O testamento da árvore

Em meados dos anos 1940, as produções nacionais, catapultadas pela política cultural do governo Vargas, invadiam a Europa e principalmente os Estados Unidos. J. J. Robins, empresário que vinha editando música brasileira em Nova Iorque – desde *Mamãe eu quero*, de autoria de Jararaca e Vicente Paiva –, anunciava que a união dos compositores ligados à SBAT e à ABCA tinha sido uma “excelente idéia”,³³⁴ pois, segundo ele, isso fazia com que não houvesse problemas com pagamentos de direitos autorais em separado. De fato, a resolução do conflito que envolvia a arrecadação de direitos autorais, envolvendo as duas entidades havia chegado a um acordo, em que ambas as partes resolveram aceitar a existência uma da outra.

³³⁴ *A Noite*, 7 ago. 1942.

O jornal *A Noite* citava (além de Robins) Ralph Peers como outro editor de músicas brasileiras em terras estadunidenses. Peers lançava de maneira “afortunada”, dizia o periódico, *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Robins, por sua vez, estava obtendo êxito com duas canções. A primeira era *Que é que a baiana tem*, de Dorival Caymmi, gravada pelos “famosos cantores negros Mills Brothers, que a cantaram num estilo tipicamente semelhante ao das canções dos pretos americanos, em que se especializaram”. A segunda era *Luar do sertão*, de Catullo da Paixão Cearense, sob o título *In Old Brazil*, em arranjo de Eddy Duchin, num estilo *fox-trot*. *Luar...* também era usada, salientava *A Noite*, como “tema para caracterizar o Brasil, na peça orfeônica *The Two Americas*, poema de Mary Carolyn Davies e música de Domenico Savino”. Na edição preparada por Robbins, apareciam trechos do Hino Nacional Brasileiro, e a primeira audição seria feita em agosto de 1942, na Escola de Música Juvenil de Interlochen, em Michigan.³³⁵

Do outro lado do Atlântico, o poeta português João de Barros saudava o poeta Catullo, chamando-o de “inspirador das energias do povo brasileiro”. Procópio Ferreira, por sua vez, mandava notícias de que os livros de Catullo eram lidos com frequência em Lisboa, capital de Portugal.

Esse sucesso pegara um já octogenário Catullo, que entregara a Guimarães Martins a responsabilidade de cuidar de seus direitos autorais, exatamente no momento de êxito internacional de suas produções. Martins era maranhense e também se metia a escrever poesia e cantar canções, muitas vezes acompanhando o próprio Catullo na Rádio Nacional. Ganhara a confiança do poeta de maneira tal que Catullo, leigo nos trâmites para a reivindicação de direitos autorais, colocou em suas mãos a tarefa de resolver tais problemas.

Já sob responsabilidade de Guimarães Martins, Catullo publicou três livros: *Poemas escolhidos* (1944), *Modinhas* (1946) e *O testamento da árvore* (1945). Os dois primeiros são coletâneas de poemas e modinhas, respectivamente. *Modinhas* continha no texto os nomes dos com-

³³⁵ *Ibidem*.

positores das músicas que acompanhariam as letras de Catullo – algo inexistente nas antigas publicações de modinhas de Catullo pela livraria Quaresma –, numa tentativa, também, de resolver um longo capítulo das produções de Catullo: a autoria.

Como já havíamos observado, Catullo resolvera inscrever suas canções na SBAT, que, por sua vez, cedia a parte concernente aos seus direitos a Guimarães Martins, como procurador do poeta. Essa cessão de direitos de propriedade a Guimarães é indicada na contracapa de seu livro *Poemas escolhidos*, onde faz publicar a seguinte explicação:

Direitos de propriedade

De GUIMARÃES MARTINS

Reservados todos os direitos de tradução, adaptação, reprodução, etc., nos países que aderiram à Convenção de Berna.³³⁶

A primeira edição da publicação de *Poemas escolhidos* foi lançada em 1944 pela editora Zélio Valverde, localizada na travessa do Ouvidor, nº 27, centro do Rio de Janeiro. Zélio era ainda jovem quando se iniciou como editor – com pouco mais de 17 anos de idade. Além de vender, desde 1937, livros históricos e clássicos da literatura brasileira em sua livraria, sua figura ficou conhecida por ele ser bastante gordo. Em 1939, sua editora nascente se fundiu com a Schmidt Editora, do poeta e homem de negócios Augusto Frederico Schmidt.

A fusão fez aumentar ainda mais a procura por livros, especialmente com a reedição da série “Grandes Poetas do Brasil”, empreendimento que obtivera enorme sucesso desde 1938, e a coleção “Biblioteca das Grandes Biografias”, cujo livro inaugural foi uma biografia do poeta Coelho Neto escrita por seu filho, Paulo Coelho Netto.³³⁷ Zélio causava grande alvoroço no mundo editorial ao publicar aquilo que chamou de o “primeiro livro brasileiro sobre os horrores da ocupação nazista”, intitulado *Viagem através do caos*, de Ary Pavão, que vendeu

³³⁶ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. Contracapa.

³³⁷ *Diretrizes*, 16 abr. 1942, p. 29.

três mil exemplares só no Rio de Janeiro em poucos dias. Um verdadeiro “recorde” segundo o periódico *Diretrizes*.³³⁸

Poemas escolhidos tratava-se de uma seleção dos poemas organizado e anotada por Guimarães Martins e revista pelo autor. Zélio fez uma tiragem de 150 exemplares, numerados e rubricados pelo autor, contendo 17 caricaturas de Catullo, produzidas por diversos artistas. Entre os poemas escolhidos, havia várias letras de modinhas de Catullo, afirmando uma necessidade antiga do poeta, que via essas letras como passíveis de serem representadas também como poemas. Por isso, o livro tem uma primeira parte intitulada “O poeta, músico e cantor”, uma segunda parte chamada de “O poeta bravo” e uma terceira parte com o título de “O poeta culto”. Essa separação dizia muito da representação de poesia que tanto Catullo quanto Guimarães Martins e o editor Zélio queriam atribuir à obra que o leitor teria em mãos. Cada poema era acompanhado com a explicação necessária – muitas vezes uma história de consagração de Catullo – para que o leitor compreendesse o contexto de sua produção.

A publicação se inicia com uma “Nota explicativa – servindo de prefácio”, escrita pelo próprio poeta. Nela, Catullo explica ao público o objetivo da publicação e o porquê de, nela, aparecerem, também, as modinhas:

Solicitado pelo meu querido amigo Guimarães Martins, para que eu fizesse uma seleção dos meus poemas, de acordo com êle, resolvi fazer esta escolha, que não sei se foi a melhor. Também aplaudi a idéia, que teve esse belo amigo, de incluir na coletânea, algumas das minhas Modinhas da Velha Guarda, para que o leitor pudesse me conhecer como trovador das antigas serenatas. Essas canções perdem muito, sem a música com que são cantadas. Mas, como Guimarães Martins vai publicar algumas delas, com as respectivas melodias, o leitor poderá senti-las com a beleza integral. É mais um serviço que Guimarães Martins prestará ao povo da nossa terra.³³⁹

³³⁸ *Idem*. 1º out. 1942. p. 7.

³³⁹ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. p. 15.

A nota procura alertar o futuro leitor que pudesse desconhecer sua faceta “trovador Velha Guarda” para uma leitura de suas modinhas. Anunciadas como poemas, Catullo chama a atenção para o fato de que aquelas modinhas poderiam perder muito sem a música. Entretanto, inexistente na nota uma representação das modinhas transcritas como tão simplesmente letras. Ali, incluídas num livro cujo título era *Poemas escolhidos*, suas modinhas deveriam ser lidas como poemas que deveriam ter a “beleza integral” se acompanhadas das músicas. Sutilmente, o autor vai realçando uma representação que, de resto, vinha sendo por ele tentada desde suas primeiras publicações, de fazer com que suas modinhas pudessem ter o caráter de poesia. Essa representação aproximaria, como consequência, sua produção modinheira de um *status* poético e, portanto, diferenciado.

A nota também tinha um viés explicativo para aquele que não conheceria o Catullo modinheiro, já que algumas das modinhas publicadas em *Poemas escolhidos*, havia muito tempo, não eram mais publicadas ou reeditadas em livros. Para isso, chama a atenção a segunda contracapa da publicação, contendo uma lista de todas as obras de Catullo. Na lista, é possível ver que, embora alguns livros de “canções musicadas” tivessem chegado a 50 edições (caso de *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*, aqui já citado), todos eles estavam esgotados havia muito tempo. A nota prévia servia, portanto, também para aqueles novos leitores que desconhecessem o Catullo da música. O próprio título da publicação, *Poemas escolhidos*, deixa entrever o caráter de coletânea da obra, que o crítico do jornal *Gazeta de Notícias* alerta para aqueles leitores que ainda desconheciam o “bardo sertanista”:

Todos admiram o cantor do Luar do Sertão [sic], cujos harmoniosos versos penetraram a alma do povo, e cuja melodia serve até de prefixo radiofônico. Há, entretanto, admiradores da musa de Catullo Cearense que ainda não conhecem todos os seus vigorosos poemas, as maravilhosas páginas desse prodigioso criador de tipos sertanejos.

Na brochura que surgiu, e lemos, com sincero embevecimento, os leitores encontram uma perfeita seleção de todas as poesias do bardo sertanista.³⁴⁰

³⁴⁰ *Gazeta de Notícias*, 19 nov. 1944. Suplemento, p. 4.

Um texto de Guimarães Martins, que segue ao de Catullo, sugere bem essa última serventia da “Nota” do autor. Sob o título de “Catulo. Poeta Músico e Cantor”, Guimarães Martins destaca fundamentalmente o lado musical do poeta:

Das figuras artísticas a que dediquei, sempre, uma veneração profunda, destaco a de Catulo, como objeto único deste livro. Poeta genial pela inspiração e cantor popular maravilhoso de brilho apolíneo, alçou o violão nacional à altura dos demais instrumentos, tidos como aristocráticos. O violão, com êle, subiu das rodas familiares ao Conservatório Nacional de Música; da ingenuidade do sertão enluarado, ao tabernáculo esplêndido das artes.

Catulo abriu as portas da imortalidade com o prodígio do toque não menos mágico das cordas gemedoras.³⁴¹

A esse texto, seguem os “Dados Biográficos” do poeta, escritos pelo mesmo Guimarães Martins. A biografia traça uma imagem de um poeta ilustre, que ganhara, em comemoração ao dia de seu nascimento, 8 de outubro de 1940, uma placa na casa onde nasceu no Maranhão e um busto no jardim Monroe, “nas margens da maravilhosa Guanabara”. Guimarães, na breve biografia, novamente realça o músico Catullo contando um velho fato consagrador de sua vida, qual seja, a sua apresentação, acompanhado do violão, no Conservatório Nacional de Música, no já distante ano de 1908:

Foi no antigo Conservatório Nacional de Música, à rua Luiz de Camões, que, com o apoio do maestro Alberto Nepomuceno, o violão ressurgiu consagrado pelo prestígio artístico de Catullo. Êsse acontecimento, que marca tão dignamente a evolução da música popular brasileira, ocorreu em 1908. [...] ³⁴²

A ocorrência insistente da descrição da consagração do poeta no espaço da música, expressa nas notas de Guimarães Martins, pode ser

³⁴¹ MARTINS, Guimarães. Catulo. Poeta Músico e Cantor. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. p. 17.

³⁴² CEARENSE, Catullo da Paixão. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. p. 20.

entendida pelo estatuto recente da música no Brasil. Possivelmente, a constatação desse estatuto diferenciado e glamourizado que, àquela época, o cantor popular atingia, especialmente com o aumento do público de rádio, fazia com que Guimarães Martins investisse numa representação de Catullo que realçasse mais seu lado musical e chamasse a atenção do leitor para um “prestígio artístico” na carreira musical do poeta que o marcasse na “evolução da música popular brasileira”.

Essa aposta em um Catullo músico e cantor chega a fazer praticamente desaparecer, nas notas e prefácio que antecedem a leitura do livro, o poeta dos livros. Ao que parece, assumindo o papel de organizador da obra e uma espécie de braço direito de Catullo, Martins foi construindo uma representação de poeta mais condizente com o período de publicação do livro. Para isso, vai realçando alguns tópicos e explicando outros, de forma a melhor representar o autor para o público, fazendo com que a posterior leitura levasse em conta tais elementos.

Seguindo essa receita, aparece na publicação uma “Nota importante” não assinada, possivelmente escrita pelo mesmo Guimarães. Nela o objetivo é ir de encontro a uma representação caricatural de Catullo. Para tanto, o texto começa por lançar culpa na construção dessa imagem aos repórteres que, procurando fazer rir o leitor, preferem, pelo “alto valor” do poeta, usá-lo como objeto de uma “blague”:

Catulo tem sido vítima de alguns repórteres, menos avisados, que o vão procurar em sua casa, para entrevistá-lo. Muita vez o Poeta surpreende-se com o resultado da palestra que concedera ao jornalista: encontra, a cada passo, coisas que jamais afirmara. Não se aborrece por isso. Vê, no caso, apenas uma **blague**, vontade de fazer rir o leitor. É natural que eles façam isso com o Poeta, dado o seu alto valor. Se o fizessem com um indivíduo vulgar, um desconhecido, a **blague** não teria repercussão.³⁴³

Essa representação risível do poeta, embora a nota chame a atenção como sendo algo criado por “repórteres”, não se pode dizer que é de todo correta, uma vez que o próprio Catullo, além de assumir

³⁴³ *Ibidem.* p. 23.

muitas vezes nos palcos de teatro performances visando a nitidamente divertir, nos próprios livros, fazia de sua representação algo que provocasse o riso do leitor. Para citar um caso, havia uma famosa piada, criada por Bastos Tigre e publicada por Catullo em *O milagre de São João*, da sua função (que nunca chegou a exercer) como datilógrafo no Ministério da Viação. Quando da Revolução de 30, o novo chefe de repartição mandou chamá-lo, e, indagado sobre qual máquina preferia, Catullo, depois de coçar a cabeça, respondeu: “Prefiro uma Singer”. “Singer” era a marca de uma máquina de costura.³⁴⁴

A compreensão, portanto, daquela desconstrução, só pode ser entendida pela necessidade de reconstrução do poeta, vista pelo novo cesionário dos direitos do autor. Para melhor dizer, de uma reabilitação de Catullo pela construção de uma representação diferente de um poeta pelo qual tinha uma “veneração profunda”. As lutas de representações, no início do texto de *Poemas escolhidos*, são incessantes.

A “Nota” continua tentando atacar outra representação cara ao poeta: aquela que o descreve como alguém com excesso de orgulho. Essa empresa, como vimos anteriormente, era muito comum na caracterização de Catullo, inclusive sendo reafirmado pelo poeta em seus prefácios e alguns poemas, muitas vezes como forma de afirmar seu lugar como poeta distinto em vários momentos de sua trajetória.

Evocando o fato de conhecê-lo próximo, o autor da nota defende o poeta daqueles que o julgam “sem conhecer o nosso grande Cantor”:

Há indivíduos que, sem conhecer o nosso grande Cantor da selva e da cidade, dão elementos ao historiador e ao crítico para uma biografia apócrifa. Julgam-no em excesso de orgulhoso. Quando os que o conhecem pessoalmente, sabem que ele é um homem de pasmosa simplicidade. O que há em Catulo não é orgulho: é a exata compreensão do valor de sua obra, valor, aliás, reconhecido pelos grandes vultos da intelectualidade universal.³⁴⁵

³⁴⁴ Cf. CEARENSE, Catullo da Paixão. *O milagre de São João*. Op. cit. p. 184.

³⁴⁵ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. p. 23.

Por fim, o autor da nota atira contra uma compreensão que enxerga Catullo – que escrevera muitos dos seus poemas com a representação de um personagem dotado de um linguajar sertanejo cheio de erros gramaticais – como alguém que, como seus personagens, escrevia errado. A nota dispara que “Catulo escreve no linguajar sertanejo ou na linguagem gramatical: portanto, com gramática ou sem gramática, ele é um grande Poeta!”³⁴⁶

Os textos que antecedem a leitura de *Poemas escolhidos*, no entanto, não se encerram com os dados biográficos e notas explicativas. Seguindo uma fórmula já bastante comum nos livros anteriores do poeta, aparecem, na publicação, os “Juízos Críticos” de nomes ilustres do mundo das letras. A diferença é que, se, nos livros anteriores de Catullo, as apreciações sobre sua pessoa e sobre sua obra aparecem ao final da publicação, em *Poemas escolhidos*, o editor faz publicar antes da apresentação dos poemas. A colocação desses “Juízos” no início do livro parecia visar a fazer parte de toda uma preparação para que a apropriação do livro pelo leitor pudesse se dar a partir daquelas apreciações positivas. Trata-se, portanto, de uma preparação para uma leitura.

Nos “Juízos”, é possível ver o desfile de vários representantes letrados conhecidos do período dando opiniões sobre Catullo. Desde o jurista Clóvis Beviláqua, que abre os textos, chamando Catullo de “poeta genial”,³⁴⁷ passando por Júlio Dantas, escritor português, que diz ser o autor um “genial Virgílio caboclo” e que seria “muito maior do que os seus admiradores o julgam”,³⁴⁸ Rui Barbosa, para quem os versos de Catullo são “de um encanto irresistível, são mais belo documento da natureza e da vida dos sertões brasileiros, que a sua musa enfeitiça e parece recriar”,³⁴⁹ Raul Pederneiras, “Catulo honra os seus mestres, (pois que nunca os teve), tendo-se feito por si mesmo”,³⁵⁰

³⁴⁶ *Idem*.

³⁴⁷ *Ibidem*. p. 31.

³⁴⁸ *Ibidem*. p. 31.

³⁴⁹ *Ibidem*. p. 32.

³⁵⁰ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. p. 39.

Monteiro Lobato, “Só tu és Brasil da cabeça aos pés e escreves para o Brasil [...]”;³⁵¹ e o maestro Heitor Villa Lobos:

Acompanhando-se ao violão e cantando uma das suas composições, Catullo é extraordinário, é arrebatador! Duvido que haja coração insensível á sua arte. No seu gênero, foi o maior cantor do Brasil.

[...]

O Catullo é o maior da terra que o Brasil possui.³⁵²

Aquela antologia respondia, sem dúvida, ao desejo de Guimarães Martins de uma leitura enviesada do livro que reafirmasse uma representação que desse mais credibilidade a um autor que, como Catullo, tinha sua trajetória questionada por diversas vezes.

Também não se podem perder de vista os objetivos editoriais da publicação, que ganhava com a demonstração para o leitor de que ele acabara de adquirir um livro de autor consagrado por pessoas distintas. E *Poemas escolhidos* chegaria a quatro edições em dois anos. Zélio Valverde, inclusive, publicizava-a em jornais chamando a atenção para a antologia de opiniões por intelectuais consagrados. Apresentava a publicação como tendo “além das melhores produções do apreciado poeta, músico e cantor, contêm essa obra vários trabalhos inéditos do mesmo e júizos críticos de diversos intelectuais a seu respeito”.³⁵³

Zélio também apostou na promoção de uma tiragem diferente e mais cara. Sendo vendido por 18 cruzeiros, a edição comum de *Poemas escolhidos* não teria o mesmo formato de 150 exemplares especiais que seriam vendidos por 100 cruzeiros cada. A tiragem mais cara se justificava por trazer, além do autógrafo do próprio autor, caricaturas de Catullo feitas por diversos artistas e vendagem em “papel especial”. Para o leitor atual ter uma ideia do preço da publicação, bastaria citar o preço de um livro de Émile Zola, *O paraíso das damas*, que era vendido ao preço de 25 cruzeiros, enquanto o *Contrato social*, de Rousseau, saía

³⁵¹ *Ibidem.* p. 37.

³⁵² *Ibidem.* p. 35.

³⁵³ *Correio da Manhã*, 19 nov. 1944. p. 6.

por 13 cruzeiros, e *Meu sertão*, do próprio Catullo, em sua 40ª edição pela editora A Noite, era comercializado por 10 cruzeiros na livraria ParaTodos,³⁵⁴ do Rio de Janeiro. Embora, obviamente, o preço dependa de vários critérios (novidade, edição luxuosa, autor, volumes etc.), é possível compreender em parte o valor de uma tiragem diferente, como a de *Poemas escolhidos*.

Juizos críticos se encerra depois de 66 páginas de notas, antologias e advertências. A primeira parte do livro, “O poeta, músico e cantor”, consta de letras (poemas) de Catullo. Porém, antes da apresentação delas ao leitor, o autor volta a aparecer explicando o porquê de publicar modinhas naquela edição. Com um título-dedicatória “Aos companheiros da ‘Velha Guarda’”, o poeta conta que a ideia do livro com poemas partira de Guimarães Martins:

Êsse gigante argumentador convenceu-me de que eu devia publicar esta antologia, para o consôlo dos velhos, não os privando dêsse prazer, muito embora todos nós saibamos que a poesia antiga vai morrendo com a entrada triunfal da poesia moderna. E acrescentou esta verdade: “Se ela, já vitoriosa, conquistou os moços, não conquistará os velhos.” Guimarães Martins me disse tais coisas, que eu acabei aprovando a sua idéia.³⁵⁵

Se o crítico do jornal *Gazeta de Notícias*, como vimos acima, e o próprio esforço de Guimarães Martins, nas notas explicativas da publicação, procuravam chamar a atenção para o sentido de mostrar o poeta aos novos leitores em um novo livro, Catullo, na contramão, via uma oportunidade para se deleitar, ao lado do que ele chamava de “Velha Guarda”, com a rememoração daqueles velhos poemas, em contraposição à “poesia moderna”. Mas, conta Catullo, até aí não pensava em incluir suas velhas modinhas, de que foi convencido, novamente, por Martins.

As diferenças de objetivos de Catullo e Guimarães são aqui explícitas. Enquanto o primeiro via na publicação de *Poemas escolhidos* a oportunidade para, com o seu sucesso, disparar contra o que ele cha-

³⁵⁴ Publicidade da Livraria Paratodos. Cf. *Correio da Manhã*, 7 set. 1945. p. 10.

³⁵⁵ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. p. 71.

mava de “poesia moderna”, Guimarães Martins, como organizador e novo cessionário das obras de Catullo, buscava dar prioridade à criação de um novo público consumidor de livros.

A Catullo ainda interessava reafirmar suas poesias contra os novos poetas – que ele chama “profetas”. Daí, nessa explicação que abre a seção em que contava o porquê de publicar as suas modinhas, interessar, antes, dizer para quem as escrevia:

É natural que os profetas de hoje riam dessas canções, mas os velhos chorarão, sentindo, ao lê-las, benévolas lembranças da sua juventude. Meus amigos, estas modinhas pertencem a vocês. Vocês não estranharão a métrica irregular, pois que as poesias musicadas obedecem às exigências da melodia. Ainda se lembram dessas melodias?! Pois então peguem nos seus pinhos e cantem-nas. Agradeçam a Guimarães Martins vê-las relembradas neste livro.³⁵⁶

A Catullo interessava rerepresentá-las a seu público, lembrá-las para aqueles que já as conheciam. A Guimarães Martins, o objetivo era, mais do que o poeta, angariar um maior número de leitores. Talvez por isso mesmo, o organizador buscasse, a cada apresentação das modinhas e dos poemas, explicar do que se tratava cada uma, quase sempre contando uma história consagrada. Explicação desnecessária se visasse tão somente à “Velha Guarda”, como dizia Catullo, sabedor das “glórias” do poeta.

Daí, quando apresenta a poesia *O violão*, que abre a seção “O poeta, o músico e o cantor”, Martins explicar a história da poesia:

Quando Catullo, depois de muito instado e há [sic] muito custo, frequentava os salões da alta sociedade, no tempo em que era dela repudiado, antes de cantar, costumava recitar a bela poesia, de que vamos extrair apenas estas estrofes: [...] ³⁵⁷

Enquanto isso, Catullo investia em sua dedicatória contra os “poetas modernistas”:

³⁵⁶ *Ibidem*. p. 70.

³⁵⁷ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. p. 72.

Tôda essa poesia dos poetas modernistas (com raríssimas exceções) não vale a canção de uma serenata que passa além dos jardins da noite, dialogando com a celestinagem das estrelas e as claridades da lua, a inspiradora dos sonhos da nossa saudosíssima mocidade.³⁵⁸

A seção continua com o desfile de modinhas como o *Luar do sertão* e *Cabôca de Caxangá*. Todas as modinhas transcritas – assim como os poemas das seções posteriores – vinham legendadas, com explicações de Guimarães Martins. Em *Cabôca de Caxangá*, por exemplo, o organizador observa ter sido um sucesso no carnaval de 1913, “o que causou grande desgosto a seu autor, que não a escreveu para tal fim”,³⁵⁹ enquanto *Luar do sertão*, conhecida pelas novas gerações por tocar assiduamente nas rádios e motivo de grandes controvérsias por conta de sua autoria, aparece sem nenhuma explicação além de uma dedicatória a Antônio Barnabé de Campos e uma nota de que fora publicada pela primeira vez no livro *Florilégio dos cantores*.³⁶⁰

A publicação segue com a mesma fórmula para as outras seções (“O poeta bravo” e “O poeta culto”). Nota-se que tais separações visavam a demonstrar três fases distintas de Catullo. Na primeira, entendia-se que o autor fora um poeta de modinhas, daí as poesias-modinhas transcritas serem indicadas como tendo sido publicadas em livros publicados por ele antes de *Meu sertão*. Um poema dessa obra, por sua vez, aparece abrindo a segunda seção – sob o título de “O poeta bravo” – demonstrando para o leitor que, nesse livro, aparecia o poeta sertanejo que falava o linguajar do sertanejo. Portanto, o poeta não culto. “O poeta culto”, título não gratuito, aparece na terceira seção, que abre com um poema escrito num linguajar “gramatical” retirado do livro *Um caboclo brasileiro*.

Essa separação da trajetória de Catullo era já uma representação bastante difundida por aqueles que conheciam sua produção. O poeta das modinhas, o poeta sertanejo e o poeta do linguajar culto representavam, os três, cortes fundamentais em sua trajetória literária. O curioso

³⁵⁸ *Ibidem*. p. 71.

³⁵⁹ *Ibidem*. p. 99.

³⁶⁰ *Ibidem*. p. 85-91.

é que, se o poeta das modinhas aparecera como organizador de livros com letras de modinhas e tentando regrar a leitura de tais versos, em *Poemas escolhidos*, os versos de Catullo eram regrados com insistência por Guimarães Martins, com páginas recheadas de notas explicativas e notas de rodapé, legendando, para o leitor, o contexto de produção de cada poema.

Um exemplo disso pode ser visto no último poema do livro, cujo título é uma dedicatória: “À ‘Miss Maranhão’ senhorita Maria de Lourdes Pantoja, por ocasião do concurso para ‘Miss Brasil’”. Guimarães Martins escreve a nota de rodapé do poema, que é uma explicação para o leitor:

Esta poesia foi publicada em vários jornais do Brasil, por ocasião do concurso de beleza para a escolha de “Miss Brasil”. “Miss Maranhão”, apesar de ser de uma beleza rara, de esmerada educação e cultura intelectual, nem foi classificada! O grande Catullo, porém, retratou-a moral e psicologicamente nestes versos.³⁶¹

Porém, se as notas explicativas abrem e avultam em todo livro, elas também o encerram. Com o título de “Declaração necessária”, estrategicamente Guimarães Martins faz aparecer todos os documentos do processo que cedeu os direitos autorais das obras de Catullo para sua pessoa.

Esses documentos representam, pela riqueza com que transmitem os trâmites necessários para o repassamento de uma propriedade autoral à época, e pelas pessoas que dela participam, um raro vestígio de como se dava o processo de transmissão autoral no Brasil da década de 1940 e pela forma como ele aparece (fazendo parte da publicação), constando, inclusive no índice que abre o livro, um exemplo completo das diversas representações da autoridade sobre o impresso no Brasil. Sobretudo de uma disputa por essa autoridade nas páginas de uma obra, não faltando aparições de editores, organizadores, autor e leitor.

Voltemos, portanto, a ela. “Declaração necessária” trata-se de um documento escrito por Catullo, datado de 9 de abril de 1944 e registrado

³⁶¹ *Ibidem.* p. 392.

no Cartório Frontim, de registros de títulos e documentos, cedendo os direitos das suas obras a Guimarães Martins, advertindo penalidades àqueles que os tentassem infringir.

Pelo presente documento, declaro que o meu cessionário e representante, José Martins de Moraes Guimarães, que se assina artística e literariamente Guimarães Martins, é o único autorizado, durante a minha vida e depois do meu falecimento, a reproduzir, anotar, comentar ou melhorar qualquer das minhas obras, autorização que dou de acordo com o Código Civil. Qualquer pessoa que infringir os dispositivos do Código Civil, fazendo traduções, adaptações, arranjos, fantasias, prefixos musicais ou quaisquer outras modificações, sem a expressa autorização escrita do meu referido cessionário e representante, será por este processado civil e criminalmente.³⁶²

Lançando mão, na própria publicação, de advertência escrita por Catullo, Guimarães Martins estabelecia a propriedade da publicação através da lei e, de quebra, tratava de demonstrar para o leitor sua autoridade pela autorização do autor. Portanto, o que se configurava é que, mesmo Catullo sendo o autor da publicação, a autoridade sobre ela recaía nas mãos de Martins. O “Parecer”, assinado por Clóvis Beviláqua, que Martins também faz publicar no livro, deixa isso mais claro:

Tendo lido os bem elaborados Pareceres dos ilustres colegas, drs. Prado Kelly e Monteiro da Silva, o instrumento de cessão, que Catullo da Paixão Cearense faz dos seus direitos autorais ao sr. Guimarães Martins e mais documentos que acompanham a Consulta, opino do modo seguinte:

- a) A lei nº 496, de 1º de agosto de 1898, artigo 4º, §1º, estatuiu que as cessões entre vivos do direito autoral durariam trinta anos, findos os quais recobriria o autor os seus direitos, se ainda existisse. Lei supletiva permitia que o prazo fosse diminuído, mas nunca aumentado.
- b) Essa determinação da lei entendia-se incerta em toda cessão entre vivos, de direito autoral, *ex vi legis*.
- c) Portanto a cessão atual, feita a Guimarães Martins, compreende: 1º todos os contratos anteriores, realizados na vigência da lei de 1º agosto de 1898, que já perfizeram trinta anos, a contar da respectiva data; 2º

³⁶² *Ibidem*. p. 393.

todos os contratos realizados na vigência da referida lei, logo que se complete o prazo de trinta anos, contados da respectiva data, porque em ambos os casos, ou já se operou ou irá operar-se a reversão dos direitos autorais ao autor.

d) Quanto às cessões anteriores, realizadas na vigência do Código Civil, entendo que se regem pelo direito comum, regulado no mesmo Código. Salvo cláusula em contrário, o cessionário sucede o autor nos direitos, que lhe reconhece o Código Civil, artigo 649, §§ 1º e 2º.

Essas cessões não entram na aquisição feita por Guimarães. Como o dr. Otávio Moreira da Silva, penso que a lei nº 496, de 1º de agosto de 1898 foi revogada pelo Código Civil.

A restauração que faz de alguns artigos dela a lei nº 4.790, de 2 de janeiro de 1924, somente a esses dispositivos se refere.

Rio de Janeiro, 10 de abril de 1944.³⁶³

A passagem requer algumas explicações. A Lei Medeiros e Albuquerque, como ficou conhecida a lei criada em 1898 para proteger direitos autorais, reconhecia juridicamente direitos autorais como propriedade. Portanto, o caráter de invenção subjacente a uma obra não era coroada, senão quando ela fosse assim registrada, ou seja, “garantia o registro da obra como condição de sua protegibilidade e garantia sua proteção por apenas 50 anos contados da primeira publicação”.³⁶⁴ Além disso, estabelecia que a cessão de um direito a um terceiro duraria trinta anos. O Código Civil de 1917 reafirmava tais prerrogativas e alertava para os locais de registro de tais propriedades: na Biblioteca Nacional, para obras literárias e científicas; no Instituto de Música, para composições musicais; na Escola de Belas Artes, para aquelas de caráter artístico. Associações, como a SBAT, ficariam encarregadas de fazer tais registros e fazer a cobrança pelos artistas.

Todas essas leis tentavam responder pela questão do direito de uma produção intelectual. Se, socialmente, a representação do indi-

³⁶³ MARTINS, Guimarães. Advertência sobre direitos autorais. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. s/p.

³⁶⁴ SARDAS, Letícia de Farias. *Lineamentos do direito de autor na sociedade da informação*. Coimbra: Faculdade de Direito de Coimbra, s/d. Disponível em: http://www.tjrj.jus.br/c/document_library/get_file?uuid=9ff3a1c9-8bc5-4392-a036-e86b815a4c58&groupId=10136. Acesso em: 11 jun. 2020.

vídúo que cria era glamourizada, a lei não referendava tal representação criando o autor-proprietário, dono dos direitos autorais. O regime de propriedade vigente no começo do século trouxe várias vezes uma discussão sobre quem detinha a autoridade última sobre um produto intelectual: se o autor ou o proprietário.

Por isso, é algo compreensível que diversos criadores de obras não vissem problemas em vender suas produções para um comprador, pois, por diversas vezes, vender daria mais lucro do que obter direitos autorais sobre determinada produção. Assim, era comum, nesse período, ver anúncios como o do jornal *A Noite*, em que chamava a atenção para os compositores de música: “Compram-se os direitos autoraes de todas as “Novidades Carnavalescas” para perfuração de “Rolos de Música”. Para tratar na “Fábrica Excelsior – R. Villela & C. Rua Evaristo da Veiga nº 28 – Rio”.³⁶⁵

A Guimarães Martins, eram cedidos todos os direitos pecuniários das obras de Catullo registrados desde a criação da lei de 1898 até 1914 – portanto, aquelas que, se estivessem em propriedade de terceiros, completariam, em 1944, trinta anos. E mais, os contratos firmados depois dessa data (1914) com editores dos livros de Catullo estariam com a cessão de direitos dividida entre Martins e os donos de tais direitos de propriedade (como a editora Bedeschi e a editora *A Noite*, que continuaram a publicar edições dos livros de Catullo por direito de contrato).

A advertência sobre essas prerrogativas judiciais aparece ao final do livro, quando, finalmente, Guimarães Martins declara:

Toda poesia, poema ou canção constante deste, e dos demais livros de Catullo da Paixão Cearense, só poderá ser recitado, cantado ou executado por instrumento ou conjunto, em rádio, teatro ou cinema, com ingresso pago ou outra forma de remuneração, sendo dado conhecimento à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, à Avenida Almirante Barroso, nº 97, 3º andar, Esplanada do Castelo, Rio de Janeiro, Brasil, ou a seus representantes nos Estados do Brasil e no estrangeiro, que é única entidade jurídica, autorizada, para efetuar o recebimento da taxa de execução pública. *Guimarães Martins*.³⁶⁶

³⁶⁵ *A Noite*, 11 dez. 1918. p. 6.

³⁶⁶ MARTINS, Guimarães. Advertência sobre direitos autoraes. In: CEARENSE, Catullo da

Os meandros da produção de autoridade sobre os impressos no Brasil da primeira década do século XX instituíram diversas táticas autorais que cotidianamente jogavam com as estratégias dos detentores de propriedade. Essas lutas foram travadas, diversas vezes, nas próprias publicações. A uma tentativa de reger a circulação de textos juridicamente, contrapunha-se uma receita inventiva de construção social de autoridade sobre os mesmos textos, de forma que é possível pensar que existiam, pelo menos, dois tipos de autoridade sobre impressos: aquela juridicamente referendada que Guimarães Martins tentava estabelecer por meio dos próprios textos publicados sob sua responsabilidade; e aquela socialmente construída que fazia com que determinado criador fosse representado como autor, mesmo não sendo o dono de sua criação.

O caso de Catullo em *Poemas escolhidos* é emblemático, principalmente se compararmos com a sua querela com João Pernambuco acerca de *Luar do sertão*. Lá, como vimos, Catullo lançou mão de um discurso de autoria que levava em conta a propriedade: “registrei na Escola Nacional de Música”. Em seus antigos livros de modinhas, as estratégias autorais eram construídas nos livros pela correção das modinhas e pela sua representação como um homem letrado, e, em outros momentos, a autoria era construída pela tradução – no caso dos poemas sertanejos, onde Catullo evocava a alma sertaneja que melhor falava por ele como forma de afirmar sua autoridade na representação do sertão. Em *Poemas escolhidos*, flagramos a tensão subjacente na disputa entre um organizador que, diferentemente de Catullo com seus livros de modinhas, dialogava e contrastava, muitas vezes, com o regimento da leitura intentada pelo poeta.

Essa fórmula se repetiria com a publicação pela editora Aurora de *O testamento da árvore*, último livro publicado por Catullo em vida, em fins de 1945.

O livro derradeiro

Ainda em meados dos anos 1930, o jornal *A Noite* saiu com uma reportagem pelo menos curiosa. O *Serviço Photographico* do jornal mandava de Londres (Inglaterra), a fotografia de uma inglesa deitada com óculos estranhos no rosto lendo um livro distraidamente. Com o título de “Descansar o corpo deleitando o espírito”, a reportagem explicava a fotografia, alertando para novas formas de se ler:

Ler deitado é a preocupação de muita gente. Principalmente dos comodistas, que apreciam reunir o útil ao agradável.

Esta preocupação quase que utópica de descançar o corpo deleitando o espírito, entretanto, é, agora, perfeitamente viável. Um assíduo leitor britânico acaba de inventar um par de óculos, que permite ler-se no livro enquanto o corpo, em posição horizontal, descança confortavelmente estirado numa cama ou numa “chaise-longue”.

A gravura mostra os óculos retrospectivos cumprindo a sua útil função.³⁶⁷

Ler deitado era, como diz a reportagem, uma preocupação já sabida. O incômodo que poderia causar tal leitura já estava sendo contornado em Londres, tornando possível uma leitura “útil” e “agradável”, principalmente dos “comodistas”. Os curiosos óculos lançam luz sobre as diversas práticas de leitura possíveis. A necessidade de uma leitura “agradável” e confortável, frisada pela reportagem, não passou despercebida pelos editores brasileiros do período.

O *boom* editorial no Brasil, consequência do bloqueio de importações provocado pela Segunda Guerra Mundial, resultou em um maior espaço para o consumo do livro de autor nacional. Os projetos editoriais do governo, por sua vez, fizeram com que coleções envolvendo autores nacionais avultassem nas livrarias e, embora com sérios problemas de materiais para a produção de livros, com os custos crescentes de uma edição e sob forte interferência política depois da instituição do Estado

³⁶⁷ *A Noite*, 24 jun. 1936. p. 6.

Novo varguista a partir de 1937, nada disso foi empecilho para que o hábito do consumo de livros no Brasil aumentasse assustadoramente. Isso fez que inúmeros projetos editoriais surgissem no país. Instalada no centro do Rio de Janeiro, a editora Aurora lançou um projeto audacioso de pocket-books, que ganhou o nome de “Coleção Azul”.

A editora, que tinha sua própria gráfica (localizada no mesmo endereço) começou a produzir livros em pequenos formatos com obras de autores nacionais e estrangeiros. Visando a um novo leitor em constante movimento, o editor tratava de salientar os benefícios da coleção para seus leitores:

Coleção Azul apresenta-se num formato elegante e prático. O cavalheiro pode trazê-lo no bolso de seu casaco; a senhora em um canto de sua bolsa, sem que isso lhes cause o menor transtorno. A variedade dos gêneros publicados, proporcionará ao leitor a escolha da leitura de sua preferência; a modicidade do preço, tornando os livros acessíveis a qualquer orçamento, colocam, sem dúvida, a *Coleção Azul* entre as que mais diretamente atendem às exigências do leitor [...].³⁶⁸

Reeditando uma fórmula de sucesso desde o começo do século (vide a livraria Quaresma no primeiro capítulo desse trabalho), a editora Aurora apostava no livro barato e voltado para um público diferenciado. A *Coleção Azul*, assim, colocava à disposição para o consumidor de livros “os mais famosos livros dos mais célebres autores e facilitando a escolha entre os gêneros que mais lhe agradem, pela importância de Cr\$ 6,00, apenas!”³⁶⁹ e apostava na publicidade das obras salientando nelas uma “bem cuidada confecção” de “suave entretenimento, no aconchego do lar ou a caminho do trabalho”.³⁷⁰

Contudo, a editora Aurora não era especialista apenas em publicar livros clássicos. Manuais práticos, como *O volante profissional*,

³⁶⁸ Publicidade constante na contracapa do livro de Catullo. Cf. CEARENSE, Catullo da Paixão. *O testamento da árvore*. Rio de Janeiro: Aurora, 1945. Contracapa.

³⁶⁹ *Idem*.

³⁷⁰ Publicidade no jornal *A Noite*, 19 jul. 1946.

anunciado como um “método fácil e prático para conhecer o motor [...] e outros órgãos do automóvel”³⁷¹ era vendido com bastante sucesso.

Outro grande investimento da editora Aurora foi a publicação de livros para mulheres. Novelas como *Racilba, a mulher sem coração*, escrita por F. de Carvalho, que era anunciada como tendo sido “escrita especialmente para a sensibilidade da mulher brasileira” e o editor ainda alertava que

A leitora poucas vezes terá encontrado uma obra tão profundamente humana, com diálogos claros, numa sucessão constante de sorrisos e lágrimas, riqueza de cenários e vivacidade de ação.

[...] Uma linguagem clara que todos perfeitamente compreendem.³⁷²

Anunciado como o livro do momento, *Racilba, mulher sem coração*, o editor ainda afirmava ser “uma história que ensina a jovem a viver e a se livrar dos perigos da vida”.³⁷³ *Racilba*... era um texto que tinha feito muito sucesso com sua representação nos microfones da Rádio Club, em 1942, e acarretado grandes concursos entre o público feminino, que se digladiava para ganhar perfumes e pó de arroz. Antevendo o sucesso que a publicação da novela de Edgar de Carvalho poderia ter, o editor preparou uma brochura de 250 páginas que apresentava como tendo uma capa em “Goulart tricromia”.

Mas essa tentativa de seduzir o leitor teve mesmo grande repercussão com o lançamento da *Coleção Azul*. A coleção com obras de clássicos com o preço barateado e o seu formato compatível com qualquer tipo de portabilidade fez sucesso à época. O catálogo da coleção indica-nos os autores comercializados:

- 1 - *Amores do Diabo*..... J. Gazotte
- 2 - *O índio Afonso*..... Bernardo Guimarães
- 3 - *O correio de Lião*..... P. Zaccone
- 4 - *O último dia de um condenado*.....V. Hugo

³⁷¹ Publicidade no jornal *Gazeta de Notícias*, 18 out. 1946. s/n.

³⁷² CEARENSE, Catullo da Paixão. *O testamento da árvore*. Op. cit. s/n.

³⁷³ *Idem*.

- 5 - *Noites brancas*..... Dostoievski
6 - *Acuso*..... E. Zola
7 - *Luz interior*..... Balzac
8 - *O corcunda de Notre Dame*..... V. Hugo

Salta aos olhos a quantidade de traduções efetuadas nas primeiras publicações da *Coleção*. Com exceção de Bernardo Guimarães, todos os autores são estrangeiros, e nenhum autor então vivo. A primeira publicação de um autor vivo pela *Coleção Azul* saiu na segunda metade de 1945, era *O testamento da árvore*, de Catullo. Para o autor, tratava-se de uma publicação que já vinha à luz com êxito, pois fora declamada com sucesso em vários eventos.

A publicação era apresentada em duas edições diferenciadas. A primeira vinha com “esmerada feitura artística”, como foi anunciada, e era destinada aos “intelectuais”. Foi publicada pela livraria Pan Americana, do médico gaúcho Jorge Gertum Carneiro, e seu irmão, o engenheiro Antônio, e pelo refugiado de guerra da Alemanha, Frederico Mannheimer, que se iniciara na publicação de livros em 1939. A segunda edição era destinada à “vulgarização” para “ser difundida pelas escolas e pelo povo”.³⁷⁴ Essa última saíria pela *Coleção Azul*.

A diferença da publicação pela editora Aurora, além do preço mais barato do que a edição destinada aos intelectuais era a inserção de várias ilustrações de Catullo feitas por diferentes artistas. Lá é possível ver um desenho de capa e charges de Catullo produzidos por Moura, Jordão de Oliveira, Mendez, Jerônimo Ribeiro, todos em preto e branco e uma imagem colorida, do poeta vestido de marrueiro, o personagem que o consagrara, feita por Armando Pacheco. A obra também traz várias fotografias do autor, em vários momentos da sua vida.

Na obra – que Catullo dedica a Apollonia Pinto, Coelho Netto, Humberto de Campos, Fred Figner e ao General Tasso Fragoso –, os direitos de propriedade são lembrados por Guimarães Martins, que faz publicar, no final do livro, todo o processo de cessão dos direitos que, anteriormente, havia publicado em *Poemas escolhidos*.

³⁷⁴ *Gazeta de Notícias*, 4 nov. 1945.

O testamento da árvore, lido, aliás, por Catullo em eventos dos quais participara, parecia ser uma obra, já havia algum tempo, esperada pelo público admirador do poeta. A história do poema tratava de um testamento ditado por uma árvore moribunda aos pássaros e outras árvores e que um poeta, escondido atrás da árvore, ouviu. Catullo explica, no início:

Assim falou a árvore moribunda aos pássaros e ás outras árvores da floresta, antes de ditar seu testamento.

Um poeta, escondido por detrás de um copão de mato, sem que ela o visse, anotando as suas palavras, traduziu-as para a nossa língua nas estrofes que se seguem.³⁷⁵

Não faltaram em *O testamento...* as conhecidas opiniões sobre ele mesmo. No início da publicação, sob o título de “Ao leitor”, o poeta explica o nascimento do poema:

De umas poucas sementinhas de Trilussa, em dialeto, brotou este jardim de flores tão variadas.

Muitos poetas têm escrito sobre as árvores, mas nenhum com mais carinho do que eu.

Assim, poderei ficar, sem orgulho, de ora em diante, como um dos seus maiores cantores e, incontestavelmente, o seu maior intérprete.³⁷⁶

O poema se divide em três partes com títulos autoexplicativos: “A árvore assim ditou seu testamento”; “A árvore vai contar o sonho que sonhou” e “A árvore ditando as suas últimas vontades”. Ao final, o editor e o organizador fazem aparecer duas sessões. A primeira, com o título de “Poliantéia sobre o poeta organizada e anotada por Guimarães Martins”, na explicação do editor da obra, são “fragmentos de juízo-críticos de maranhenses, terra de Catullo, selecionados e anotados por Guimarães Martins”.³⁷⁷

³⁷⁵ CEARENSE, Catullo da Paixão. *O testamento da árvore*. *Op. cit.* p. 25.

³⁷⁶ *Idem.* p. 21.

³⁷⁷ *Idem.* p. 87.

Continuando uma fórmula que apareceu em várias publicações de Catullo, o organizador do livro faz aparecer opiniões elogiosas sobre o poeta. Nessa primeira seção, aparecem vários nomes de letrados maranhenses. Além do próprio Guimarães Martins, desfilam opiniões elogiosas de, entre outros, Padre Astolfo Serra; o poeta Manoel Sobrinho; o interventor Paulo Ramos; Inácio Raposo (que escrevera juntamente com o poeta a primeira grande peça de Catullo, *O marrueiro*); Coelho Neto; Artur Azevedo; Humberto de Campos e Domingos Barbosa, que tem o seu texto publicado no *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, citado na íntegra. Nele, fazendo uma apreciação sobre o livro *Poemas escolhidos*, Domingos vai atirar contra os críticos de Catullo. Vale a citação:

A obra poética de Catullo não pode ser mais objeto de crítica.

Passou em julgado.

[...]

Êle é o maior poeta popular do Brasil.

Muito bem andou Guimarães Martins com enfeixar no volume em apreço, tanto a letra de modinhas que Catullo compôs e cantava, quando môço e seresteiro, quanto versos que o poeta escreveu, não no linguajar sertanejo da maioria de suas poesias, e que lhes dá intenso sabor local, mas em linguagem erudita.

Servem as modinhas para mostrar aos estudiosos como é que se deu a evolução da sua arte.

E servem os versos rimados e metrificados em linguagem culta, para mostrar a julgadores levianos e imponderados que Catullo, quando se utiliza do modo de falar roceiro ou popular, é muito propositalmente que o faz, para dar um tom mais fortemente regional ás suas poesias de gênero sertanejo.

[...]

Realmente, a gente hesita em dizer em qual dos dois modos de versejar, Catullo é maior. Em ambos é grande.³⁷⁸

O investimento do organizador de *O testamento...* em explicar para o leitor que o autor Catullo era um grande poeta, ao que parece,

³⁷⁸ *Ibidem*. p. 98-99.

baseava-se, fundamentalmente, na insistência com que faz publicar opiniões que salientavam o caráter complementar das três fases da carreira literária de Catullo (o modinheiro, o poeta sertanejo e o poeta culto).

Essa insistência na explicação de certas poesias escritas num linguajar não culto volta a figurar na segunda parte dos juízos críticos sobre Catullo – agora com opiniões de ilustres maranhenses ou não. Nele o organizador faz publicar a opinião de Bandeira Duarte, que, por sua vez, cita a opinião do crítico teatral Eduardo Vitorino:

Criou-se em torno do genial poeta maranhense uma fama de ignorância, absolutamente falsa. Para a maioria dos que examinaram a sua obra de uma opulência jamais igualada em nossa poesia, Catullo é um analfabeto que faz versos sem gramática e cheios de erros. Olham o rústico onde só existe o simples, o espontâneo, duas qualidades que fazem a grandeza de um poeta e a beleza de uma poesia.

Um dia, Mário José de Almeida revelou-me um Catullo desconhecido para quase todos.

Vocês estão enganados...Catullo é um dos homens que melhor conhecem os autores clássicos e já foi professor de francês.

Especialmente as figuras máximas do teatro, e mais especialmente Molière, que êle discute e comenta com profundidade.³⁷⁹

Aqui queríamos lançar uma hipótese das causas desse investimento de negação de Catullo como um “ignorante”. De posse dos direitos autorais completos da maioria das modinhas de Catullo (pois grande parte dela fora registrada fazia mais de trinta anos), Guimarães Martins, arriscamos pensar, antevendo o promissor lucro com suas republicações, sente a necessidade de desestigmatizar a figura do poeta tachado de “ignorante” por suas modinhas e seu linguajar sertanejo. Isso demandou do organizador um maior foco nas questões que dizem respeito a uma reabilitação das modinhas. Daí, em *Poemas escolhidos*, ter insistido (segundo Catullo explicava ao seu leitor) nas publicações de algumas dessas modinhas e, no *O testamento da árvore*, fazer apa-

³⁷⁹ *Ibidem.* p. 132.

recer juízos críticos de ilustres chamando atenção para o lado culto e já consagrado de Catullo desde inícios de sua trajetória, incluindo a época em que só publicava modinhas.

A (re)construção de uma representação de Catullo, operada por Guimarães Martins, tendia a produzir irremediavelmente um discurso voltado para o passado. Por um lado, por haver um interesse na reabilitação das antigas modinhas de Catullo, mas, por outro, a volta para o passado se valia de juízos críticos coletados em vários momentos dessa trajetória de forma a construir uma narrativa da vida do autor entremeada de momentos consagradores.

Essa tarefa foi levada a cabo exatamente no momento em que se esboçava a construção de um cânone na literatura brasileira, no qual o nome de Catullo estava ausente. Nelson Werneck Sodré, que publicara o seu *História da literatura brasileira* em 1938, recebia, na crítica de Gondin da Fonseca, um questionamento irônico: “E o Catullo? Não é que o senhor se esqueceu de o citar? Elle vae ficar brabo com tal silêncio, e concordamos que não deixará de ter o seu bocado de razão”.³⁸⁰

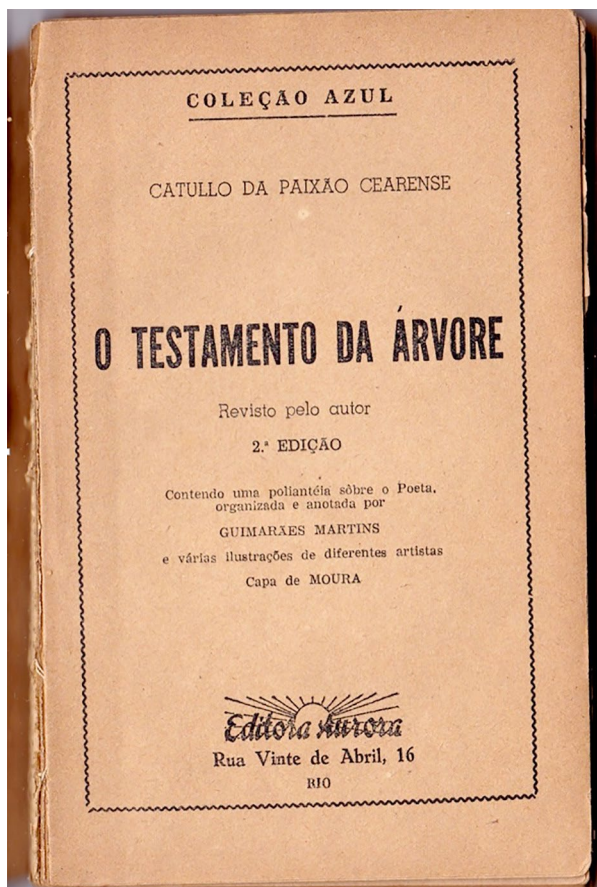
Resultado de uma narrativa que (re)criava a literatura no Brasil historicamente, o livro de Sodré era uma das formulações exitosas dessa história que ficaram comuns depois dos anos 1930. Nelas há uma narrativa desembocadura no “Modernismo de 22”, de forma que muitos autores do período não identificados com o “movimento” eram excluídos. O resultado disso foi, por um lado, uma postura irônica de Catullo sobre os modernos em seus livros e, por outro, a construção de uma narrativa e de seções nos livros do poeta que visavam a consagrá-lo, voltando o olhar para seu passado.

A reedição de alguns de seus livros e a publicação de livros que criavam uma narrativa biográfica para o poeta faziam parte da receita levada a cabo fundamentalmente pelo organizador. Daí duas publicações que tinham um caráter de painel serem anunciadas ainda em *Poemas escolhidos*, de 1944. Uma delas era intitulada *Canções de*

³⁸⁰ *Correio da Manhã*, 30 mar. 1938. p. 2.

Catullo, sendo uma “seleção das mais famosas modinhas de Catulo da Paixão Cearense (letra e música) organizada e anotada por Guimarães Martins e revista pelo autor”. A outra tinha como título *Episódios da minha vida de boêmio*, apresentada como um livro de prosa. Esta última teria sido uma biografia escrita pelo autor que, ao que parece, nunca foi publicada.

Figura 4 – Contracapa do livro *O testamento da árvore*, em sua 2ª edição



Fonte: arquivo do autor.

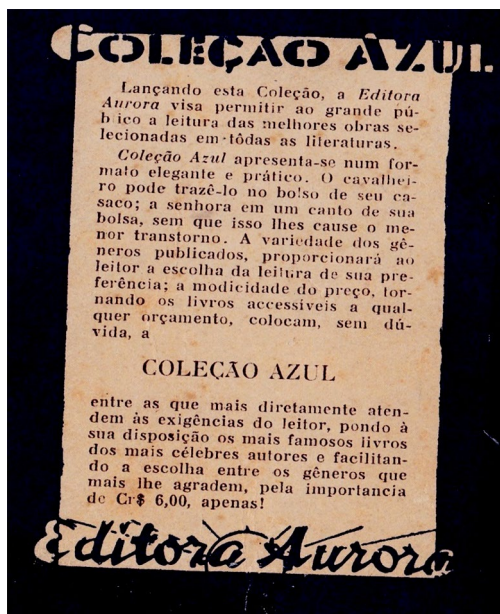


Figura 5 – No verso do livro *O testamento da árvore*, o editor explica ao leitor o objetivo editorial da “Coleção Azul”

Fonte: arquivo do autor.

Representações sociais de um morto distinto

O testamento da árvore foi o último livro de Catullo publicado em vida. Na manhã do dia 10 de maio de 1946, o coração do poeta deixou de bater, vítima de um ataque fulminante. Antes de morrer, porém, ele deixara preparada uma última obra: uma coletânea de letras de modinhas que seria publicada ainda em 1946, após a sua morte, com o título *Modinhas*.³⁸¹

Penso que a narrativa de uma trajetória autoral que se queira completa não pode prescindir da construção representativa que se faz, também, nos textos publicados em seu nome. Embora haja muito o que

³⁸¹ A edição à qual nos reportaremos nas páginas seguintes é a 2ª edição publicada pela livraria Império, já no ano de 1956. Pensamos ser a 1ª edição de 1946, pois, na pág. 175 da 2ª edição, há uma nota de rodapé onde, na explicação da letra de modinha *Minha mãe*, diz-se que esta fora cantada em 1946, após a morte de Catullo. Há, também, indícios de a publicação ter tido uma 1ª edição posterior a 1945, pois há prefácio escrito por Catullo em janeiro de 1945.

dizer sobre as edições subseqüentes de Catullo, creio que, por uma anterior escolha narrativa, priorizo neste trabalho uma abordagem que leve em consideração a trajetória literária do autor em vida. Na esteira disso, não negligencio a tentativa derradeira do poeta de regravar uma leitura dos seus textos, como é possível vislumbrar ainda em uma publicação como *Modinhas*, que, mesmo póstuma, foi prefaciada pelo próprio poeta.

Nessa nova publicação, lançada sob o impacto da morte de Catullo e publicada no momento de construção de uma representação memorialística do poeta, há uma curiosa operação narrativa nos textos, tanto pelo editor quanto por parte de Guimarães Martins. Em sessão com o auspicioso título “Palavras de Catullo”, incluída no prefácio da publicação pós-morte, o poeta explica o porquê de estar publicando um livro com letras de modinhas:

Eis mais um livro que o meu talentoso e adorado amigo e conterrâneo Guimarães Martins, me obriga a publicar. Se a sua publicação não obteve o êxito almejado, o editor, a que felicito pela coragem de publicá-lo, deve culpar a êle e não a mim. É um livro de velhas canções, que tiveram seu tempo, mas esse tempo já passou.³⁸²

Modinhas veio à luz em um movimento que se seguiu com a morte do poeta. No final de sua vida, Catullo era cada vez mais reconhecido como autor de modinhas. O esforço premente de Guimarães Martins no sentido de estabelecer uma distinção sobre suas letras de modinhas no campo musical resultou numa recepção da obra do poeta que ficou centrada fundamentalmente no seu lado modinheiro.

Atentando que, ao publicar canções com modinhas, bem sabia que elas “já tiveram seu tempo, mas esse tempo já passou”, Catullo lança para um passado consagrador o olhar do leitor da publicação. Mas a forma de apresentação ao leitor operada pelo poeta no prefácio guarda, em sua aparente modéstia, uma tentativa irônica de desqualificação daquilo entendido como “novo”.

³⁸² CEARENSE, Catullo da Paixão. *Modinhas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1956. p. 16.

Cotejando a passagem acima referida com outras aparições em livro de Catullo, nota-se um insistente incômodo do autor em circunscrever um tema em categorias temporais, tais como *passadista* ou *futurista*. Essa postura pode ser vislumbrada, inclusive, nos textos em que Catullo aparece como prefaciador. O escritor Sabino de Campos teve o seu livro *Catimbó (Romance nordestino)* prefaciado pelo poeta em 1945. Nele, ao exaltar as qualidades do escritor, especialmente ao saber que “o romance tinha um fundo real e verdadeiro”, Catullo se questiona:

Não sei se você é passadista, modernista ou futurista. Isto fico para os críticos da atualidade. Por mim, só proclamo aos quatro ventos que você é um poeta, é um escritor brasileiro, universal, de todos os tempos, do passado, do presente e do futuro. Falo em nome do Belo, e não em nome de Escolas. O seu talento é muito grande: não se pode amesquinhar em espaços augustos.³⁸³

O incômodo de Catullo em definir escritores com referências temporais revestia suas opiniões de um caráter irônico e de certo humor ácido, uma vez que ele próprio era estigmatizado e se via, por conseguinte, perseguido por essas definições de sua obra. Pelo menos desde a ascensão dos novos escritores surgidos na esteira do modernismo de 1922, a alusão frequente à obra de Catullo como o contrário de publicações “modernistas” o levava a ser representado como um poeta desatualizado, senão superado.

Mais adiante, lemos uma definição do que seja para Catullo um grande poeta. Definição que ele mesmo lançava para definir o escritor do livro, Sabino de Campos – mas bem que podemos pensar ser uma autodefinição, uma vez que, como anteriormente temos visto, o próprio Catullo se representava como um grande poeta: “Você tem o orgulho humilde e tímido dos grandes poetas, porque não tem orgulho, nem timidez, nem humildade e escreve, tão somente, para cumprir uma missão que Deus lhe deu”.³⁸⁴

³⁸³ CEARENSE, Catullo da Paixão. Prefácio de Catullo. In: CAMPOS, Sabino de. *Catimbó (Romance Nordestino)*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946. p. 5.

³⁸⁴ *Idem*. p. 6.

Voltando a *Modinhas*, o tom ironicamente modesto que Catullo emprega em seu prefácio é contrastado pelo olhar do seu organizador. Guimarães Martins aparece, fundamentalmente, como um primeiro leitor que vai apresentar o poeta a outros leitores. Essa ilusão disfarça o caráter de organizador, investindo-o de um consumidor autorizado da publicação, pois conhece bem o poeta para apresentá-lo a outros leitores.

Desde havia muito tempo interessado na reabilitação de Catullo como modinheiro, Martins ataca, na publicação, uma representação do poeta como poeta da canção. Estabelecendo-o como um grande artista de música, Martins investiria na publicação dessas canções os focos de sua atenção. Em 1943, ano em que os direitos de publicação de suas obras foram cedidos a Martins, Catullo passou a ser representado em seus livros, cada vez mais, como músico. Ademais, esses livros passaram, não gratuitamente, a ser apresentados por Martins.

Nas palavras que antecedem a apresentação de *Modinhas*, Martins, em seção intitulada “As divinas canções de Catullo”, revela seu objetivo central como organizador: o de que a publicação seja voltada para os mais jovens. Assim, depois de explicar o que é uma modinha, ele, finalmente, completa:

Colecionei, revi, prefaciei e anotei estas canções de Catullo, tão genialmente interpretadas por êle na linda época de suas Serenatas ao Luar, porque as sucessivas edições estão esgotadas. Inéditas, dêsse modo, para a geração atual, encobertas que foram pelo invasor e exótico lirismo hodierno. Elas conservam e conservarão eternamente a sua Beleza primitiva.

Foram compostas por Catullo, – o Caruso das Modinhas, – no seu período inicial – de Poeta, Musico e Cantor – de 1880 a 1910, quando veio a lume, em 1887*, o “Cantor Fluminense”, o seu verdadeiro livro de estreia.³⁸⁵

Pela passagem citada, é possível enxergar que a aproximação de sua trajetória modinheira inicial, supervalorizada por Martins, não o

³⁸⁵ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Modinhas*. *Op. cit.* p. 15.

afasta de ser identificado como “poeta”. Essa identificação vai ao encontro daquela já buscada por Catullo desde seus primeiros livros, qual seja, a aproximação das letras de canções com uma representação poética. Essa trajetória à parte, feita por Catullo, por ser antiga, é explicada aos mais novos, visando a um olhar diferente daqueles que o conheciam tão simplesmente como um “poeta culto” ou “poeta sertanejo”. Aliás, essa separação é criada por Guimarães e reafirmada nos textos de Catullo visando à compreensão da carreira do poeta.

Em *Modinhas*, quem também dá o tom da reabilitação da fase modinheira de Catullo é o seu futuro biógrafo Carlos Maul. Em texto que aparece no livro logo após o prefácio do autor, intitulado “O Catullo que eu conheci”, Maul explica o teor do livro organizado por Martins:

O que estas páginas da antologia, que Guimarães Martins organizou com a devoção de um crente e a fidelidade de um irmão, nos oferecem, dá [sic] uma idéia nítida de um Catullo que ainda não atingiu a plena originalidade da composição e dos temas, mas é um capítulo essencial da sua biografia, um marco da sua evolução.³⁸⁶

Ainda na apresentação que faz de Catullo – e antes de o próprio poeta explicar a publicação para seus leitores –, Guimarães Martins reafirma o objetivo de entendimento de Maul através de “fases” específicas em sua trajetória:

Como Trovador, jamais houve quem se pudesse equiparar a esse gigante do canto, que foi, incontestavelmente, o maior, no gênero, aparecido no Brasil, até hoje.

De 1910 data a segunda fase do genial maranhense, fase a que denominaremos do Poeta Bravio. Surgiu, depois, a fase a que poderemos chamar a do Poeta Culto.³⁸⁷

Todas essas explicações visavam a assegurar à publicação um lugar importante na trajetória de Catullo. Uma vez que não se tratava dos poemas que o consagraram como um poeta culto, elas faziam parte

³⁸⁶ MAUL, Carlos. O Catullo que eu conheci. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Modinhas*. *Op. cit.* p. 20.

³⁸⁷ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Op. cit.* p. 16.

de uma fase do poeta em sua “evolução” – tentavam demonstrar Carlos Maul e Guimarães Martins. Fase que, senão de todo consagrada por grandes letrados da época, “Nesse tempo remoto Catullo já conquistara a popularidade que vem da estima das massas anônimas que lhe repetiam as modinhas”.³⁸⁸

Maul parece não achar o suficiente a explicação das modinhas como sendo uma fase do poeta. Ele avança, resguardando-o contra uma representação que possa vê-las como uma produção menor. Para tanto, explica que

Antes porém do aparecimento de Catullo o que havia entre nós no gênero “modinha” se dividia com vários poetas solares que se chamavam Castro Alves, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Fagundes Varela, que tiveram as suas canções musicadas por grades músicos. Essa era a modinha que se cantava ao piano, nos serões domésticos.³⁸⁹

Entretanto, se aquela aproximação do nome de Catullo com os “grandes” não fosse ainda o suficiente, Maul alega que, diferentemente dessas modinhas, o reconhecimento “de Catullo era a voz da rua, que se fazia acompanhar de violão, cavaquinho e flauta. E êle tem algumas que lhe garantem uma glória idêntica à dos seus antecessores iminentes”.³⁹⁰

Catullo, por sua vez, que dedica a publicação ao “meu adorado Guimarães Martins” o “construtor deste livro”, foi no mesmo sentido de reafirmar sua trajetória inicial, quando, no prefácio, sob o título de “Prefácios ao leitor”, fez um resumo em três páginas eloquentes de sua “fase” de músico: “Digamos que eu fui o introdutor do violão na alta sociedade. Os cantadores de festas e de rádios sabem disto, mas fingem ignorar. Nada perderei com esse esquecimento”.³⁹¹ E, tentando regrar uma recepção, observa, em tom grave:

Agora, um conselho de altíssima importância. Êstes versos, desacompanhados das respectivas melodias, perdem muito do seu valor. Ligados à ela, como o fêz o meu adorado Guimarães Martins, noutra seleção

³⁸⁸ MAUL, Carlos. *Op. cit.* p. 20.

³⁸⁹ *Ibidem.* p. 21.

³⁹⁰ *Ibidem.*

³⁹¹ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Modinhas.* *Op. cit.* p. 18.

cujo primeiro volume êle intitulou “Tu passaste por este jardim”, tenho certeza de que o leitor acha-los-á de excelsa Beleza.³⁹²

A outra seleção citada por Catullo, que seria intitulada *Tu passaste por este jardim*, e que contaria com as partes musicais das modinhas, não há registro de que tenha sido publicada. Talvez nela o autor fizesse aparecer os dados de *Luar do sertão*, cuja letra, curiosamente, e apesar de toda controvérsia com João Pernambuco em torno de sua autoria, não aparece na publicação de *Modinhas* como tendo outro autor, senão Catullo. A canção é apenas dedicada ao jornalista Assis Chateaubriand e ganha uma observação do organizador em nota de rodapé com a seguinte explicação: “[...] O título “Luar do Sertão” está devidamente registrado no Departamento da Propriedade Industrial. E a letra e a música estão registradas, respectivamente, na Biblioteca Nacional e na Escola Nacional de Música, da Universidade do Brasil”.³⁹³

Isso parece demonstrar que o caso *Luar do sertão* não ficara resolvido, apesar de, na abertura da publicação, novamente Martins tentar explicar que aquele livro havia nascido quase à revelia do poeta, que não queria ver a reedição dos livros de suas canções musicadas.

É que aqueles livros eram impressos descuidadamente, sem a sua revisão, pela popular e hoje extinta Livraria Quaresma, que, além do mais misturava, por conta própria, em alguns desses livros, canções de autoria de Catullo com canções da autoria de outros autores, sem lhes mencionar os nomes. Tudo isso em completo desrespeito à Lei e dando a impressão de que todas as modinhas eram da autoria exclusiva de Catullo.

Hoje, porém, que sou cessionário único de todas essas composições lítero-musicais, satisfação o desejo do seu autor, o meu venerado Catullo da Paixão Cearense.³⁹⁴

³⁹² *Ibidem*. p. 19.

³⁹³ *Ibidem*. p. 57.

³⁹⁴ MARTINS, Guimarães. Explicação Necessária. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Modinhas*. Op. cit. p. 11.

Como bom empresário e dono dos direitos autorais do poeta, Martins ainda faz, no final dessa explicação, uma propaganda dos discos com canções de Catullo:

A RCA Victor vem gravando em discos da sua marca as divinas canções do “nosso Catullo”, na interpretação do maior tenor popular do Brasil, Vicente Celestino, e da ilustre folclorista patricia Stellingha Egg, discos que se encontram à venda em todo o Brasil, em todas as casa [sic] especializadas.³⁹⁵

O artifício mobilizado pelo organizador da obra rende frutos no ano da publicação. Ao morrer, Catullo (aos 82 anos de idade) foi alvo de várias manifestações de letrados que saudavam sua grande trajetória. Essas manifestações foram fartamente publicadas pelos jornais cariocas do período, e, apesar de uma vida quase totalmente voltada para a publicação de livros, o que mais sobressai nas opiniões dos adoradores do poeta é seu lado “autor de modinhas”. Essa reviravolta na representação de Catullo, operada em muito por Guimarães Martins, pode ser notada, uma vez mais, quando vemos, numa publicação anterior, de 1936, escrita por Alexandre Gonçalves Pinto e intitulada *O choro*, que tentava dar conta de explicar aos novos leitores quem eram os chorões da velha guarda. O autor de *O choro* pedira um prefácio e a correção do livro para Catullo, que, àquela época displicente quanto à sua representação como um daqueles “chorões”, respondeu tão simplesmente que: “O prefácio que me pediste para o teu livro, fica para outra vez. Não te posso ser útil nas correções dos erros, porque só uma revisão geral poderia melhorá-lo, o que é impossível, depois de o teres quase pronto”.³⁹⁶

A progressiva retomada de uma representação como um poeta da canção só viria com a cessão dos direitos autorais das modinhas para Guimarães Martins, já nos anos 1940, que tratava de reavivar esse lado de Catullo com a publicação de *Poemas escolhidos* e de *Modinhas*, no

³⁹⁵ *Idem.*

³⁹⁶ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Tipografia Glória, 1936 (edição fac-símile pela FUNARTE, 2009). S/n.

exato momento, necessário lembrar, em que a canção identificada como “popular” começa a sobressair-se como uma produção digna do merecimento do aplauso público e, portanto, ganhando um novo estatuto representacional na sociedade – isso catapultado, principalmente, pela ação difusora das rádios no Brasil, da qual já falamos.

Todos esses elementos renderam a Catullo, depois de morto, o reconhecimento por seu papel como produtor de canções no Brasil. O jornal *A Noite*, cuja editora da empresa tinha os direitos de publicação de alguns livros de Catullo à época, dedicou um suplemento especial ao poeta morto.

Aliás, dona dos direitos de cinco livros (*Alma do sertão*, *Fábulas e alegorias*, *Um boêmio no céu*, *O milagre de São João* e *Caboclo brasileiro*), a empresa A Noite, que publicara a última edição dos livros de Catullo em vida (a 5ª edição de *Fábulas e alegorias*), foi aquela que mais homenagens rendeu ao poeta morto. Durante algumas semanas, entrevistou vários personagens que conviveram intimamente com ele, entre os quais Fred Figner, o filho do editor Quaresma e o escritor Mário José de Almeida, que tratava de desmentir a representação de Catullo como poeta apenas intuitivo e rude:

Catullo [...] tinha uma bem organizada cultura literária e foi aluno notável do Colégio Teles de Menezes, onde tirava notas que lhe conferiam o direito de sentar-se no “banco de honra”. Dedicou-se principalmente, ao estudo clássico dos idiomas de Camões e de Racine. Cito de preferência dois poetas porque a leitura predileta de Catullo era a poesia. Essas duas matérias, português e francês, ele viria aleccionar, [sic] eximamente, no seu pequeno colégio da Piedade.³⁹⁷

Afinal, embora se apresentasse o poeta morto como um exitoso modinheiro antes de ser o conhecido poeta do sertão, era necessário cuidar, nesse sentido, pela não desvinculação de seu nome do de um poeta letrado. Assim, Catullo poderia ser visto como um poeta da canção – poeta da canção, sim, mas poeta letrado, conhecedor de Camões e Racine.

³⁹⁷ *A Noite*, 19 jul. 1946. p. 5.

Ademais, a repentina morte de Catullo criou condições para que o autor fosse alvo de diversos empreendimentos no campo artístico e literário. A Noite aproveitou a oportunidade para reeditar *O sol e a lua* e *Um caboclo brasileiro*. Aliás, foi justamente com sua morte que várias edições dos livros de Catullo ganharam novas edições em 1946.

Naquele mesmo ano, além dos livros publicados pela A Noite acima citados, a editora Bedeschi anunciava a reedição de *Meu sertão*, *Sertão em flor*, *Poemas bravios* e *Mata iluminada*. A publicidade de tais livros, no momento da morte do poeta, indicava que as reedições eram uma homenagem ao poeta morto, pois

Quanto mais civilizado é um povo, mais respeito e orgulho tem á [sic] obra dos seus grandes Artistas, pois é a estes que se deve essa Civilização. Pouco se fez, até hoje, pelas nossas gloriosas tradições, que permanecem ainda no mais triste esquecimento. Faltavam-nos, entretanto, uma oportunidade para despertar em nossos corações esse sentimento magnífico, transformando-nos em orgulhosos admiradores dos legítimos representantes de nossa Cultura. Se hoje não podemos ajuizar o que muitos brasileiros fizeram pelo nosso País, não nos cabe a culpa, mas compete-nos fazer com que nossos filhos possam sentir melhor por que o Brasil é digno de tanto amor e respeito.³⁹⁸

Toda a atenção em torno do poeta morto criava a oportunidade editorial para que diversos anúncios usassem o nome de Catullo para vender seus produtos. E não somente livros. O curioso anúncio do Perfume Azul dá a ver essa repentina apropriação da representação do poeta, amante da mulher e da natureza:

CATULO SE ENGANOU!

– Catulo

“Quereis conquistar a mulher? Enchei-lhe a cabeça de ilusões! O conquistador precisa mentir desbragadamente. Elogiai-lhe a beleza! Os olhos, os cabelos, a boca, o corpo, o vestido... tudo o que ela não possui. Nunca lhe deveis confessar a verdade”

– GRANFINO – Não, meu caro Catulo, você que compreendeu tão bem

³⁹⁸ *Idem.* p. 7.

e soube traduzir em versos magistrais a alma e as belezas do sertão, não conhece a mulher.

Para conquista-la, precisamos dizer-lhe a verdade, elogiar a sua beleza, seus olhos, seus cabelos, sua boca, seu corpo e aconselhar, para que conserve esses dons divinos, o uso do perfume Narciso Azul de gally Sim, Narciso Azul de Gally enriquece ainda mais a beleza e a juventude da mulher.³⁹⁹

Esse estouro publicitário e editorial em torno do nome de Catullo deu a nova oportunidade para que Guimarães Martins, agora totalmente responsável pelo espólio de Catullo, desconstruísse algumas imagens construídas em torno do poeta, como sua representação como um pedante. Chamado por diversos periódicos para falar sobre a morte de Catullo e contar passagens sobre a vida do poeta, Martins tentava demonstrar para o leitor a “modéstia” do autor:

Convidado pelo presidente Epiácio Pessoa para cantar e recitar no Palácio Rio Negro, em Petrópolis, Catullo, encontrando o Palácio todo iluminado, não entrou, pensando haver alguma reunião solene.

Depois, foi informado de que o presidente, nessa noite, o esperava no [sic] salão principal, em companhia de amigos. O autor do “Talento e Formosura” caiu das nuvens e no outro dia aparecia em Palácio de violão em punho.

O Dr. Epiácio riu-se muito da encantadora modéstia do aedo maranhense, pois havia mandado iluminar o Rio Negro especialmente para recebe-lo.⁴⁰⁰

A contraposição a esses depoimentos vinha, ironicamente, do último prefácio escrito por Catullo, em *Modinhas*, no qual conta envaidecido suas memórias. A principal era a de sua conhecida audição no Instituto de Música, no distante ano de 1908:

O Instituto ficou cheio das personagens mais ilustres desta Capital. Músicos, literatos, médicos, jornalistas, advogados, engenheiros, pro-

³⁹⁹ *Ibidem*. 19 jul. 1946. p. 27.

⁴⁰⁰ *Ibidem*. p. 32.

fessores, pintores, o escól da nossa sociedade, diplomatas, como o Conde de Prozoor, então ministro plenipotenciário da Rússia, tudo se encontrava ali no meio da massa popular! Inúmeras pessoas ficaram de pé, por não haver mais lugar. Os aplausos eram tão retumbantes, que se ouviam da rua [...]

No dia seguinte os jornais teceram-me elogios [...]

Como vê o leitor, venci em tudo. Depois da audição do Instituto, dei muitas outras, no Teatro Carlos Gomes, no antigo São Pedro, no Fenix, no Recreio Dramático, no Lírico, em muitas outras casas de espetáculos.

Em 1912 escrevi o meu primeiro poema sertanejo “O Marrueiro”. Animado pela aceitação que êle teve, continuei [sic] a escrever outros e hoje, já estão publicados mais de vinte volumes das minhas obras. Tôdas elas estão prefaciadas pelos mais iminentes intelectuais da nossa terra.⁴⁰¹

Passagens como essa mostravam, para um leitor atento, como, nas páginas da publicação, ele poderia defrontar-se com representações distintas do poeta – isso resultado de opções conflitantes quanto a uma imagem consagrada que se deva dar ao autor.

Ainda sobre a “modéstia” de Catullo, Fred Figner – que gravara em discos pelas Casas Edison as primeiras canções de Catullo e, por isso, foi um dos procurados para declarar algo sobre ele – tratava de explicar como sendo expressão da bondade do poeta morto:

Catullo foi uma grande alma. Um boêmio, um sonhador que jamais se preocupou com dinheiro. Era um desinteresse espantoso.

[...]

Só lhe posso dizer com absoluta segurança é que Catullo tinha um grande coração. Era um bonachão, que nunca explorou comercialmente o talento, que lhe brotava espontâneo.⁴⁰²

O depoimento de Figner ia ao encontro exato da imagem do poeta desinteressado, que não se preocupava com dinheiro. O que pode parecer irônico é pensar que muitas daquelas canções de Catullo foram, durante

⁴⁰¹ CEARENSE, Catullo da Paixão. *Modinhas*. *Op. cit.* p. 17-18.

⁴⁰² *A Noite*, 22 maio 1946. p. 7.

algun tempo, propriedade de Figner e que ele tenha feito uma boa fortuna com elas. A exploração econômica do nome Catullo, embora lhe tivesse trazido reconhecimento, não rendeu ao poeta grandes dividendos, até porque rendia mais para um autor no começo do século vender suas canções, como salientamos anteriormente – coisa que Catullo fez por diversas vezes. Isso acentuava o contraste da representação de Catullo como um poeta modesto diante de um novo regime de representação de autoria, centrada, desde os anos 1930, numa preocupação autoral interessada no valor de moeda da criação. Ora, foi jogando com essa representação do “desinteresse” – que, inclusive, era evocada por Catullo, como na querela com João Pernambuco – que o papel de Guimarães Martins se sobressaía como alguém responsável pelos direitos autorais do poeta, fazendo com que Catullo não “sujasse as mãos” com “coisas mundanas”.

A coincidência biográfica de Catullo no final de sua vida com sua representação como um poeta modesto vinha como que para confirmar tal construção. A “modesta” casa onde o poeta morou nos seus últimos anos de vida tornou-se imediatamente o símbolo de sua modéstia. Essa repentina consagração de Catullo ecoou de forma tal que uma movimentação na imprensa, com apoio de Guimarães Martins, fez surgir uma mobilização popular para angariar fundos visando à aquisição da casa e a transformação dela num mausoléu ao poeta.

A casa representava Catullo em sua modéstia. A uma imagem de Catullo pedante, que insistentemente o perseguira durante toda sua trajetória literária, vários interessados na reabilitação do poeta contrapunham a representação da casa. A casa era a testemunha de um poeta modesto em sua vida:

A casa de Catullo, testemunha de sua existência modesta, quase franciscana, de um homem simples e bom, afável e acolhedor, que só conhecia uma espécie de orgulho – o orgulho de artista consciente dos finos louvores que produzia, mas em tudo o mais de uma excessiva humildade – é um verdadeiro museu sentimental, devendo ser preservada tal como era quando o seu glorioso morador desapareceu. Os objetos de uso pessoal de Catullo da Paixão Cearense documentam a sua simplicidade, o seu ascetismo.⁴⁰³

⁴⁰³ *A Noite*, 19 jul. 1946. Suplemento, p. 20.

A casa era o poeta patrimonializado, era, como dizia a reportagem – que ainda mostrava as peças que ali se encontravam –, um museu sentimental. As fotografias do jornal estampavam os objetos do poeta, monumentalizando-os. Lá estavam a caneca, a cadeira onde morreu, os quadros, a cama, mas, também – e, principalmente, para um poeta letrado – parte da biblioteca, o tinteiro e a caneta, “verdadeiras e preciosas peças de museu, que ajudaram a fixar tantas e tão maravilhosas obras poéticas”.⁴⁰⁴

Essa construção que se operava, tão logo a morte do poeta foi anunciada, alimentou-se da comoção pública que se abateu sobre uma multidão que foi ao enterro de Catullo. Transmitidos ao vivo pela Rádio Roquete Pinto, os funerais no cemitério de Catumbi foram eivados de apresentações de artistas e para lá também aconteceu, como deixam ver as fotos publicadas nos jornais da época, uma multidão inédita. Escritores, músicos e políticos compareceram à cerimônia, na qual Agripino Grieco e o acadêmico Viriato Corrêa pronunciaram seus discursos de adeus. A apoteose, segundo os jornais, teria sido a entrada do cantor mexicano Ortiz Tirado, amigo de Catullo, que cantou *Luar do sertão*, acompanhado no estribilho, pela multidão emocionada.

A narrativa do enterro pela imprensa, a organização de festas para angariar fundos para a compra da casa de Catullo – primeiramente por *A Noite*, que organizou uma festa no Teatro Municipal, e depois a festa organizada em colaboração conjunta da Rádio Globo, Rádio Nacional e Empresa Teatral Ferreira da Silva, com a “populárrissima ‘estrela’ Dercy Gonçalves”⁴⁰⁵ – e a reedição de pelo menos oito publicações suas nos primeiros três meses que se seguiram à sua morte, revelam a configuração progressiva do poeta morto em poeta distinto.

A surpreendente imagem de uma multidão nos funerais dava o tom da definição de “popular” que se buscava assegurar a Catullo. “Teve expressão de uma apoteose popular a cerimônia do enterramento de Catullo”, insistia *A Noite* em legenda de fotografia que mostrava a

⁴⁰⁴ *Idem*.

⁴⁰⁵ *A Noite*, 21 jun. 1946. p. 8.

multidão em volta do caixão. Atentando para o fato de que o comércio carioca fechou com a passagem do enterro, o editor do jornal afirmava a necessidade de uma patrimonialização do poeta:

[...] Se a memória do trovador necessitasse de novas credenciais para ser incorporado ao patrimônio espiritual da nacionalidade, te-las-ia na expressão glorificadora de seus funerais e na exaltação de sua obra e de seu nome à beira da tumba que o acolheu para a eternidade.⁴⁰⁶

É possível, como já dissemos, para um investigador atento, supor que o investimento insistente da representação popular e consagrada do poeta Catullo não fosse um ato gratuito, uma vez que *A Noite* publicava os livros do poeta. Ademais, embora sua morte fosse matéria de grandes reportagens naqueles dias, seguramente, ao investigar as diversas reportagens do período, observamos que a empresa *A Noite* foi aquela que liderou, com Guimarães Martins, a promoção de uma consagração do poeta depois de morto.

Na nova edição de *Um boêmio no céu*, lançada menos de um ano após a morte de Catullo, com uma nova série de juízos críticos, organizados por Guimarães Martins, aparece uma advertência do herdeiro dos direitos do poeta endereçada “aos leitores do livro”:

Aos que, pelo valor incontestável do “Maravilhoso Poeta”, acharem dispensáveis as polianteias de juízos-críticos que venho organizando em quase todos os seus livros, devo dizer que se faço é para facilitar aos seus futuros biógrafos e evitar as inverdades que há sobre a sua vida, principalmente agora, depois do seu desaparecimento material da terra.⁴⁰⁷

Aí se operava uma construção retrospectiva do poeta capitaneada por Martins, herdeiro dos direitos autorais de Catullo; a Rádio Nacional, que tocava insistentemente as canções do poeta; e a empresa *A Noite*,

⁴⁰⁶ *A Noite*, 14 maio 1946. p. 1.

⁴⁰⁷ MARTINS, Guimarães. Aos leitores deste livro. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Um boêmio no céu*. Rio de Janeiro, s/d. p. 184. Esta edição pensamos ser de fins de 1946, já que aparece como novo lançamento no periódico *Letras e Artes*, de 12 de janeiro de 1947. p. 3.

que publicava as edições de vários de seus livros. Por fim, da editora Bedeschi, que, como *A Noite*, investia naquele momento de luto na reedição de antigos livros do bardo.

Desde a venda dos direitos autorais para Guimarães Martins, a produção de uma estratégia autoral já prescindia em muito da estratégia da autoridade de Catullo, que, após sua morte, deixava-a definitivamente à mercê do editor, leitor, organizador, tipógrafo etc. Embora ainda apresentasse seu último livro, havia uma clara contraposição com os objetivos encetados pelo organizador da obra, que nunca chegou, porém, a causar algum problema nessa relação. Pelo contrário: Catullo tinha muita estima por Martins. Mas, com a morte do poeta, a história das edições das obras de Catullo teria de levar em consideração, dali para frente, a ausência daquele que apareceu, durante 52 anos, produzindo, naqueles textos que saíam sob seu nome, suas estratégias de consagração. A autoridade sobre os textos, tantas vezes reivindicada pelo poeta, passaria a ser reivindicada por outras instâncias. O texto, na ausência do seu autor-primeiro, evocaria desse modo sua memória. E caminhos da memória seguem outras trilhas, em geral, mistificadoras daquele a quem apresenta.

Assim, de uma trajetória literária inteira devotada à representação de sua autoridade (de letrado, de autor e de poeta), Catullo deixava a vida e as letras revivido em seus livros como o poeta que melhor soube representar, nas suas modinhas e em seus livros, o “povo” e o “sertão”. Contudo, o êxito editorial de grande parte de sua trajetória não foi suficiente para que figurasse entre aqueles que eram, já àquela época, elevados ao elenco de grandes mestres da literatura.

Em 1946, ano da morte do autor de *Luar do sertão*, a Rádio Nacional, direto do Teatro Municipal, transmitia para todo o país, durante a festa de consagração pós-morte do “poeta do sertão”, um convidado que apresentava, em homenagem a Catullo, uma canção para a qual o poeta morto havia criado uma letra, *Sertanejo enamorado*. O convidado era um jovem que subiu ao palco com sua sanfona em punho, algo comum, pois já era conhecido pelos ouvintes do *cast* da rádio. Com seu sorriso, ele contrastava com o ambiente de homenagem póstuma. Seu nome era Luiz Gonzaga. Talvez Catullo não gostasse daquela

apresentação. Talvez, em suas tentativas de regravar uma recepção, impedisse aquilo. Talvez. Mas, para que conjecturar? Definitivamente, o poeta não estava mais lá.

Conclusão

A trajetória autoral de um poeta ordinário

O trabalho que o leitor tem em mãos se insere no espaço de investigação da literatura, cujo “nome próprio” teima em reaparecer. Catullo da Paixão Cearense, o poeta ordinário, o é pela trajetória literária não canonizada pela história literária; pela abordagem, aqui tentada, não biográfica de seus textos; pelas escolhas estratégicas de sua intromissão no mundo das letras; pela sensibilidade “safada” com que tentava se impor como poeta e, sobretudo, pela abordagem não “genializada” com que se buscou aqui tratar.

Talvez o leitor nas páginas que se sucederam tenha enxergado menos Catullo do que o editor Quaresma; ou menos o poeta inspirado do que os leitores autorizados Mário de Andrade e Gondin da Fonseca; menos o saudado bardo do que a ascensão dos artistas de rádio e teatro; menos o gênio edificador da alma, mais as conduções de seus textos por Guimarães Martins, seu herdeiro. Contudo, se assim foi feito, foi porque o autor deste trabalho não se negou a alertar, por vezes implicitamente, é verdade, que a compressão de uma produção textual está condicionada em muito pelas contingências do espaço que lhe dá sentido.

A chegada de Catullo ao espaço de produção de livros no Brasil, ainda na última década do século XIX, veio no exato momento em que a representação do leitor de livros era construída de forma a distingui-lo do restante da sociedade. Nesse período, como vimos, ser identificado como autor literário era um meio de ser considerado sujeito de algum *status* numa sociedade em grande parte analfabeta e recém-saída da escravidão. Foi aliado a isso que o modinheiro Catullo Cearense e seu editor Quaresma, interessados na identificação do autor de livros de modinhas como letrado, construíram, nos livros, uma aproximação do nome de Catullo como alguém das letras.

Não obstante, outros modinheiros, como Geraldo Magalhães e Eduardo das Neves, terem seus nomes nas capas de livros de modinhas, foi somente Catullo que teve seu nome considerado um autor. Aqui, seguramente, reside uma primeira provocação do trabalho que pode parecer embaraçosa para um leitor atual: a desnecessária conformidade de um nome próprio escrito na capa com aquilo que se entende como um “autor”. A autoria é, também ela, uma construção histórica que se funda a partir de estratégias textuais. A representação de Catullo como “autor”, construída em seus livros, fez com que o bardo modinheiro conseguisse que seu nome fosse progressivamente identificado como um “poeta popular”.

Nesse segundo momento da trajetória de Catullo reside o ponto nevrálgico de uma reflexão que se pauta pela problematização de uma autoria. O termo “popular”, à época, evocava tanto alguém de reconhecido sucesso entre as pessoas quanto um tipo de produção consagrada naqueles idos por mostrar uma suposta prática do “povo”. Daí ser “poeta popular” (ou ser assim representado) era de bom tom para que o editor Quaresma lucrasse com a produção de Catullo. Para este último, no seu afã de consagração letrada, isso travaria o reconhecimento de seu nome como tão simplesmente um poeta – tal qual Bilac ou Coelho Netto, nomes distintos da literatura do período. Daí também seu flerte com uma produção de literatura sertaneja que, àquela época, consagraria homens como Godofredo Rangel, Monteiro Lobato e, sobretudo, Euclides da Cunha. Não era somente pelo sucesso de vendagens que se consagrava um autor a poeta, mas pelo reconhecimento de sua produção como digna de ser chamada literatura.

Flagramos, assim, a constituição daquilo entendido como “literatura” à época. Essa demanda veio ao encontro de um entendimento de que o termo “literatura” teria de ter uma conformidade com o “nacional”, daí a condicionante “nacional” na afirmação de uma obra como “literatura”. Dizendo de outra forma, não havia uma representação da “literatura” se essa não contivesse um elemento nacional que a impusesse como digna de assim ser tachada. Catullo soube bem casar sua aposta no reconhecimento como poeta letrado e suas escolhas temáticas. O sertão nasce em sua poesia no exato momento de sua consagração como

poeta digno de entrar no panteão da “literatura nacional”. Ser publicado assim por uma editora “mais séria”, como a Castilho, respondia ao intuito de mudança de prestígio dos textos visando a uma consagração. E essa consagração é dramatizada em seus prefácios – muitos deles escritos por nomes distintos da sociedade carioca de então, apaixonados, desde havia muito tempo, pelas modinhas de Catullo.

Essa representação de seu nome como tão somente um “poeta” só vai perder *status* quando há uma revisão da mesma “literatura”, vinda de novos escritores que surgem nos anos 1920. Embora não haja unidade nos pontos de vista de nomes como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, esses novos escritores dramatizavam em seus textos a emergência de uma nova “literatura”, na qual o que seria “literatura nacional” sofreria uma revisão.

A tarefa de melhor representar o país ganhou cores fortes, especialmente nas reflexões de Mário de Andrade, que desqualificaria a obra de Catullo por ser imaginosa. Mas é exatamente nesse momento que Catullo vai lançar mão de uma aproximação de seu nome com o “popular” sem, no entanto, subtrair-se a ele. Surge em seus livros o recurso da alma, e, para explicar a seu leitor o que seria isso, o novo editor de Catullo, Castilho, mobilizava os escritores mais consagrados do período para apresentar o poeta do sertão. Surge Catullo: poeta que, no momento da escrita, fala a alma do povo, mas que não é povo, pois poeta não pode ser povo. Isso porque os artificios de consagração elencados no período passavam pelo reconhecimento do autor como alguém que conhece o que conta. Falar por uma “alma” daria um caráter verossímilante à sua poesia, o que não se daria, por exemplo, em um Monteiro Lobato – que, aliás, Catullo, como vimos, tematizou em um de seus poemas, numa tentativa de negativizar o Jeca de Lobato, em detrimento do seu próprio sertanejo.

Nos anos 1920, muitos escritores foram relegados, nesse processo, por um novo cânone que se construía e o refúgio na produção de textos teatrais foi uma constante. Ademais, o teatro surgiu como uma atividade lucrativa, pelo menos quando se pensa que os espaços de produção textual se comprimiram com o advento da nova geração de escritores. Catullo, que já era reconhecido por sua presença cênica de-

clamando poemas ou, antes disso, cantando modinhas, acabou entrando nesse filão, fazendo o caminho inverso, ou seja, indo ao encontro de sua produção musical que o revelara, havia muito tempo, com as modinhas.

Foi nesse momento que mudou também o *status* dos compositores no Brasil. O sucesso da rádio alavanca compositores e cantores à condição de ídolos, fazendo com que os primeiros comessem a reivindicar seus direitos autorais. Catullo, reassumindo sua condição de poeta da canção exatamente em um momento em que a música ganha novo *status* através do rádio, vai reivindicar sua consagração como compositor das coisas brasileiras aproximando sua produção textual das suas modinhas. Daí serem publicados nesse período livros contendo poemas para serem dramatizados nos palcos como várias intervenções musicais. Teatro, literatura e música se mesclaram no texto fazendo com que o poeta “atacasse” na construção de sua consagração em várias frentes. A face “pretensiosa” do poeta ganha contornos em seus livros dos anos 1930 e 1940, especialmente na peça *O boêmio no céu*, que, nas edições sucessivas, foi ganhando progressivamente elementos que pudessem identificar Catullo aos maiores poetas e o autor ao seu personagem boêmio do texto, que atirava críticas contra os mais diversos segmentos do campo literário de então, desde os críticos aos cantores.

É necessário salientar que todas essas estratégias faziam parte de uma aguda sensibilidade de Catullo e de seus editores para os elementos de consagração de seu nome como alguém de algum *status* em determinado momento do campo de produção textual. Nesse ínterim, não faltaram, em suas publicações, os depoimentos de leitores sobre sua obra e sua presença cênica recitando ou cantando. Não faltaram intervenções de seus editores explicando o caráter da obra e do escritor com termos sempre emuladores como “civilizado”, “letrado”, “bom moço”, “grande poeta” etc. Mas, acima de tudo, não faltaram tentativas de Catullo de regerar uma leitura de seus textos que pudessem tornar possível seu desejo, nunca escondido, de reconhecimento consagrador.

Atravessar os textos produzidos por Catullo é fazer uma leitura em filigranas, interessado em flagrar o poeta se construindo e se reconstruindo a cada momento. Contra um entendimento de que há uma ver-

dade escondida no texto, contrapõe-se a necessidade de compreensão de sua produção textual numa rede de discursos que não se findam na escritura. De radicalizar uma experiência de história da literatura que questione, de saída, a noção “literária”. De estabelecer que um texto comunica visando a um público leitor. De chamar a atenção para a materialidade do livro, atribuindo ao trabalho interessado do editor um significado fundamental na criação de um sucesso literário.

O que se arvora na investigação sobre Catullo é uma possibilidade de compressão da trajetória literária de um indivíduo que não se pautar somente com elementos extra-textuais. Isso deve ser tentado com cuidado, pois, ainda que não inexistam no texto aqui apresentado tais elementos, a consideração de uma representação autoral construída nos textos pode obrigar o pesquisador, a mais do que procurar na biografia do autor uma explicação, a problematizar criticamente o próprio texto, pois que, afinal, é por meio dos textos (e com eles) que a comunicação com os espaços de reconhecimento se fazem para um escritor. Nesse caminho, há uma série de indivíduos que contribuem para essa comunicação, desde editores, passando por tipógrafos e publicitários ou mesmo pela pena de um leitor autorizado, o crítico literário.

Introduzir, na investigação de textos sob o nome de “literatura”, o questionamento sobre o próprio estatuto literário de tal texto ainda é, em nosso país, um desafio – e, como todo desafio, tarefa instigadora. Isso porque por essas praias a identificação de um leitor continua sendo um aspecto distintivo, de forma que questionar um texto consagrado sem cair na emulação se torna tarefa perigosa e mal vista. O suporte de reflexões trazidos pela nova crítica literária e pela denominada nova história cultural são, nesse sentido, de grande valia para a historicização dos textos. Sobre essa última, vale ainda dizer que tal tarefa ademais se ressent de uma não compressão de sua própria história – expressa por vezes em má-fé de seus críticos. Aí vale uma passagem importante de Chartier, mas muitas vezes negligenciada por seus leitores, que, evitando um entendimento de suas propostas como uma retomada do texto em si, recomenda que o estudo das representações produzidas nas diversas práticas culturais possa redimensionar uma antiga história social. Assim, diz-nos o historiador: “a história cultural pode regressar util-

mente ao social, já que faz incidir a sua atenção sobre as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um ‘ser-apreendido’ constitutivo da sua identidade”.⁴⁰⁸

Ademais, o desafio para a escrita da trajetória de um indivíduo recoloca em cena o velho debate sobre a possibilidade de se narrar uma parte da vida desse indivíduo. Embora exista, de saída, uma impossibilidade, aceita pelo historiador, de reconstrução de uma vida, pensamos que o que não se deve esquecer é o caráter representacional da criação do personagem. A representação de um sujeito numa narrativa joga, fundamentalmente, ela também, com um acordo entre historiador e leitor, visando a construir por meio das fontes a crença numa escrita que se pautar por um referencial.

Aí reside uma questão ética a ser enfrentada. É necessário pensar que a escrita de uma trajetória – e a de Catullo aqui produzida é ela mesma um exemplo – é parte de um acordo. Porém, de um acordo que se estabelece entre um autor que escreve e um leitor que também produz, a partir de uma leitura crítica, sua própria representação do personagem da trajetória. Perder de vista a possibilidade de invenção, corroboração e crítica do leitor diante daquilo que lê é negar (ou, pior, idiotizar), de partida, a capacidade do leitor diante do texto. Na contramão disso, ou seja, atentando para o diálogo do autor com os leitores em suas leituras insubmissas, a trajetória autoral de Catullo da Paixão Cearense foi aqui escrita. Pensando nisso, o autor deste trabalho bem sabe que enfrentar um “nome próprio” carregará controversas leituras – mas, necessário dizer, não se furtou, desde o início, a desafiar o leitor em sua “caça furtiva” no texto.

Por fim, quero crer que tal empresa, se exitosa, possa, de alguma forma, provocar também uma contribuição para a abertura de novas pesquisas que tematizem o “nome próprio”, doravante, escapando das teias biográficas que teimam em “canonizar” o sujeito biografado. Por outro lado, sou otimista que este trabalho lance luz para a necessidade de uma crítica literária que deixe de se fundar na construção de monu-

⁴⁰⁸ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre prática e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990. p. 23.

mentos sob o nome pretensioso de “literatura nacional” e que esta crítica possa repensar-se, inserindo nela um caráter historicizante que leve em conta os demais sujeitos que fazem parte do espaço de produção textual. Afinal, foi nessa aventura com o livro (e no livro) que, um dia, certo bardo ordinário se transformou no poeta Catullo da Paixão Cearense.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. *Cordel português/folhetos nordestinos: confrontos*. 1993. 360 f. (Doutorado em Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 1993.

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920. *In: CARVALHO, José Murilo de. Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ABREU, Regina. *O enigma de “Os sertões”*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1998.

ALENCAR, Edigar de. *Clareza e sombra na música do Povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1984.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 15, 1995.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ARAÚJO, Murilo. *Ontem ao luar*. Rio de Janeiro: A Noite, 1951.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In: Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Unicamp, 2005.

BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A ilustração brasileira e a idéia de universidade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1959.

BESSONE, Tânia. *Palácios de destinos cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro, 1870-1920*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

BOTELHO, André. *O Brasil e os dias*. Estado-Nação, modernismo e rotina intelectual. Bauru: Edusc, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Vous avez dit “populaire”? *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, n. 46, p. 98-105, mar. 1983.

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: MEC, 1956.

BROCA, Brito. *O repórter impenitente*. Campinas: Unicamp, 1994.

BRUNER, Jerome. *Atos de significação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

CALABRE, Lia. *No tempo do Rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil, 1923-1960*. 2002. 277 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ, 2002.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Por uma poética sincrônica. *In: A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. Volumes I e II.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CÂNDIDO, Daniela Mateus Duarte. *O último dos Helenos: Coelho Netto e a construção da identidade brasileira*. 1998. 154 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo *et al.* *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 2002. v. 2.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. *In: A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. Roger Chartier entrevistado por Robert Darnton. *Revista Matrizes*, São Paulo, Ano 5, n. 2, p. 159-177, jan./jun. 2012.

CHARTIER, Roger. A mão do autor: arquivos literários, crítica e edição. *Revista Escritos*, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 3, p. 7-22, 2009.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: UNB, 1996.

- CHARTIER, Roger. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995.
- CHARTIER, Roger. *Formas e sentido: cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado das Letras, 2003.
- CHARTIER, Roger. *O que é um autor: uma genealogia revisitada*. São Carlos: UFScar, 1912.
- CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2009.
- CHIARADIA, Filomena. *A companhia do teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- COSTA, Haroldo. *Catullo da paixão: vida e obra*. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2009.
- DAMAZIO, Sylvia. *Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- DE LUCA, Tânia Regina. *Leituras, projetos e (re)vistas do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Unesp, 2011.
- DICIONÁRIO Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- DUTRA, Eliana de Freitas. Cultura. In: GOMES, Ângela de Castro (coord.). *História do Brasil Nação (1808-2010): olhando pra dentro (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. v. 4.
- DUTRA, Eliana de Freitas. História e Historiadores na Coleção Brasileira: o presentismo como perspectiva? In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). *O Brasil em dois tempos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 47-76.
- DUTRA, Eliana de Freitas. *Rebeldes literários da República: história e identidade no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

EL FAR, Alessandra. *A encenação da imortalidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELIAS, Norbet. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ESTEVES, Eulícia. *Acordes e acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro (1907-1941)*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FACIOLI, Valentim; NASCIMENTO, José Leonardo do (org.). *Juízos críticos: os sertões e os olhares de sua época*. São Paulo: Unesp, 2003.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

FERLIM, Uliana Dias Campos. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro da passagem do século XIX ao XX*. 2006. 180 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2006.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. v. III.

FRANÇA, Patrícia. *Uma campanha pelo livro nacional: a atuação editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920*. 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; BATISTA, Antônio Augusto Gomes. *Leitura: práticas, impressos, letramentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses do sertão. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 52, 2004.

GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio...* Modernismo e Nacionalismo. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20*. Campinas: Unicamp, 2004.

GREENBLATT, Stephen. O novo historicismo: ressonância e encantamento. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, 1991.

GUIMARÃES, Manoel Salgado. Nação e civilização nos trópicos. O IHGB e o projeto de uma História Nacional. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 1988.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2012.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Unicamp, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Reorientações no campo da leitura literária. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (org.). *Cultura letrada no Brasil: objeto e práticas*. São Paulo: Fapesp, 2005. p. 13-44.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

HORELLOU-LAFARGE, Chantal; SEGRÉ, Monique. *Sociologia da leitura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

- JARDIM, Eduardo. *Brasilidade modernista*. Rio de Janeiro: Grall, 1978.
- HAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato*. Intelectual, empresário, editor. São Paulo: Edusp: Com-Arte, 2006.
- LAHIRE, Bernard. *Homem plural: os determinantes da ação*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- LEÃO, Andrea Borges. *Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis*. Fortaleza: Inesp/UFC, 2012.
- LE BRUN, Jacques. Da crítica textual à leitura do texto. *Projeto História*, São Paulo, n. 17, p. 48, nov. 1990.
- LEFEVRE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru: Edusc, 2007.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Unesp, 2002.
- LEME, Mônica Neves. *E saíram à luz as novas coleções de polca, modinhas, lundus, etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. 2006. 180 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ, 2006.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- LORIGA, Sabina. *O pequeno X: da biografia à História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LUSTOSA, Isabel. *As trapaças da sorte: ensaios de história política e história cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

- LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- MACHADO, Ubiratan. *História das livrarias cariocas*. Rio de Janeiro: Edusp, 2012.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. v. 5 e 6.
- MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de. *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.
- MAUL, Carlos. *Catullo: sua vida, sua obra, seu romance*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971.
- MAUL, Carlos. O Catullo que eu conheci. In: CEARENSE, Catullo da Paixão. *Modinhas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1956. (1ª edição em 1946).
- MCKENZIE, Donald Francia. *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- MELO, Cássio Santos. *Caipiras no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. São Paulo: Annablume, 2011.
- MICELLI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- OLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. (Coleção História e Historiografia).
- MOLLIER, Jean-Yves. *O dinheiro e as letras: História do capitalismo editorial*. São Paulo: Edusp, 2010.
- MORAES, Antônio Carlos Robert de. O sertão: um “outro” geográfico. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 360-368, 2002.
- MORAES, Kleiton de Sousa. *O sertão descoberto aos olhos do progresso: a inspetoria de obras contra as secas (1909-1918)*. 185 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MURARI, Luciana. *Tudo mais é paisagem*: representações da natureza na cultura brasileira. 304 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica*: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: UNB, 2004.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiro em sua própria terra*: representações do brasileiro (1870-1920). São Paulo: Annablume, 1998.

MACHADO NETO, Antônio Luiz. *Estrutura social da república das letras*: sociologia da vida intelectual brasileira – 1870-1930. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1973.

OLIVEIRA, Lívio Lima de. *A revolução da brochura*: experiências de edições de livros acessíveis no Brasil até a primeira metade do século XX. Disponível em: www.escriitoriodolivro.com.br/oficios/quaresma.html. Acesso em: 23 abr. 2011.

OLIVEIRA, Lívio Lima de. *Pedro da Silva Quaresma*: entre estrangeiros, um brasileiro. Disponível em: <http://www.escriitoriodolivro.com.br/oficios/quaresma.html>. Acesso em: 23 abr. 2011.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. *História, Ciência, Saúde*, Manguinhos/RJ, v. V (supl), p. 195-215, jul. 1998.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PAREDES, Marçal de Menezes. *A querela dos originais*: notas sobre a polêmica entre Sílvio Romero e Teófilo Braga. Estudos Ibero-Americanos. Porto Alegre: PUCRS, 2006. p. 103-119. Edição Especial, n 2.

PECAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*: entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

PÉCORRA, Alcir. *A máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, sociedade e política*: Alberto Nepomuceno e a República musical. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PONS, Anacleto; SERNA, Justo. *La história cultural*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

REVEL, Jacques. Cultura popular: usos e abusos de uma ferramenta historiográfica. In: REVEL, Jacques. *Proposições: ensaios de história e historiografia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 163-186.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *O norte: um lugar para a nacionalidade*. 2003. 215 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Curso de Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2003.

RICOUER, Paul. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*. Campinas: Cecult, 2001.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SARDAS, Leticia de Farias. *Lineamentos do direito de autor na sociedade da informação*. Disponível em: http://www.tjrj.jus.br/c/document_library/get_file?uuid=b0c1e0e1-dbec-417e-92d2-b65ec732b8d2&groupId=10136. Acesso em: 19 nov. 2013.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. Um jequitibá no palco. In: *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro. *Artcultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 159-172, jul./dez. 2005.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A literatura como espelho da nação. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 239-263, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELAGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Um folhetinista oral: representações e dramatizações da vida intelectual na virada do século XIX. In: VELLOSO, Mônica Pimenta; LOPES, Antônio Herculano; PESAVENTO, Sandra Jatthy (org.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

VELLOSO, Mônica Pimenta; OLIVEIRA, Cláudia; LINS, Vera. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamon, 2010.

VENÂNCIO, Giselle Martins. *Na trama do arquivo: a trajetória de Oliveira Vianna (1883-1951)*. 2003. 340 f. Tese (Doutorado em História

Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Ponte Unicamp, 1991.

VIANNA, Hermano. Elite brasileira e música popular. *In: O mistério do samba*. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2010.

VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Editions de Minuit, 1985.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). *In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 129-190.

WOODMANSEE, Martha. On the author effect: recovering collectivity. *In: WOODMANSEE, Martha; JASZI, Peter (ed.). The Construction of Authorship: textual appropriation in law and literature*. Durham and London: Duke University Press, 1994. p. 15-28.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Fontes

ALENCAR, José. *O sertanejo*. 6. ed. São Paulo: Melhoramentos: São Paulo, s/d. (1ª edição em 1875).

ALIBERT, Jean-Louis. *Physiologia das paixões*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1911.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.

ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

- ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.
- AZEVEDO, Artur. *A capital federal*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- AZEVEDO, Artur. *A conquista*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.
- BARBOSA, Francisco de Assis; SILVEIRA, Joel. *Os homens não falam de mais*. Rio de Janeiro: Alba, 1942.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. São Paulo: Publifolha, 1997. (1ª edição em 1907).
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Fortaleza: ABC Editora, 1999.
- BARROSO, Gustavo. *Terra de sol*. Rio de Janeiro/São Paulo/Fortaleza: ABC Editora, 2006. (1ª edição em 1912).
- BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BOTAFOGO, Don Juan de. *Manual do namorado*. Rio de Janeiro: Edições Quaresma, s/d.
- CARVALHO, José. *Perfis sertanejos: costumes do Ceará*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1897.
- CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1903.
- CEARENSE, Catullo da Paixão. *Alma do sertão*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1928.
- CEARENSE, Catullo da Paixão. *Aos pescadores*. Rio de Janeiro: Confederação Geral dos Pescadores, 1923.
- CEARENSE, Catullo da Paixão. *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1908. (1ª edição em 1899).
- CEARENSE, Catullo da Paixão. *Canções das madrugada*s. Rio de Janeiro: Papelaria e Typografia Sportiva, 1915.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Chôros ao violão*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1902.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Fábulas e alegorias*. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1928.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Florilégio dos cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1915.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Lyra dos salões*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1905.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Matta iluminada*. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1944. (1ª edição em 1924).

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., s/d. (1ª edição em 1928).

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

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Modinhas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1956. (1ª edição em 1946).

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Novos cantares*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1909.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *O milagre de São João*. Rio de Janeiro: A Noite, 1943.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *O testamento da árvore*. Rio de Janeiro: Aurora, 1945.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *O cantor de modinhas brasileiras*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1927. (1ª edição em 1907).

CEARENSE, Catullo da Paixão. *O evangelho das aves*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1927.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *O sol e a lua*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1934.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Oração à bandeira*. Rio de Janeiro: Serviço de Divulgação da Polícia Civil do Distrito Federal, 1937.

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

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Sertão em flor*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1919.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Um boêmio no céu*. 1. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1937.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Um boêmio no céu*. 2. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Um boêmio no céu*. 3.ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1943.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Um boêmio no céu*. 5. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1946.

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Trovas e canções*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1910.

CÓDIGO Civil dos Estados Unidos do Brasil. Comentado por Clóvis Beviláqua. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.

CUNHA, Euclides da. *Contrastes e confrontos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1966. (Coleção Obra Completa). (1ª edição em 1907).

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. (Coleção Intérpretes do Brasil). (1ª edição em 1902).

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio Ferreira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FIGUEIREDO, Cândido. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica, 1913.

LAGO, Mário. *Bagaço de beira-estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

- LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca-Tatú*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- MORAIS FILHO, Mello. *Cantares brasileiros*. Rio de Janeiro: SEEC-RJ, 1981.
- MORAIS FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.
- MASCARENHAS, Annibal. *O orador do povo*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1924.
- MOTTA, Leonardo. *Cantares brasileiros: cancionero fluminense*. Rio de Janeiro: SEEC-RJ/Departamento de Cultura/ INELIVRO, 1981. (1ª edição em 1900).
- MOTTA, Leonardo. *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921.
- NEVES, Eduardo das. *Mystérios do violão*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, 1905.
- NERY, Frederico José de Santa-Anna. *Folclore brasileiro*. Recife: Fundaj/Massangana, 1992. (1ª edição em 1889).
- NETO, Coelho. *A conquista*. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 14 jan. 2012. (1ª edição em 1899).
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O chôro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Tipografia Glória, 1936 (edição fac-símile pela FUNARTE, 2009).
- RANGEL, Alberto. Os sertões brasileiros. In: ANNAES DA BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Oficinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, 1916. v. XXXV. p. 115.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007. (1ª edição em 1910).
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

ROMERO, Sylvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brazil*. Rio de Janeiro: Typ. Laemmert & C., 1888.

SALES, Antônio. *Aves de arribação*. Rio de Janeiro/São Paulo/Fortaleza: ABC Editora, 2006. (1ª edição em 1903).

TAUNAY, Visconde de. *Dias de guerra e de sertão*. São Paulo: Revista do Brasil, 1920.

TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002. (1ª edição em 1890).

TORRES, Antônio. *Carmen tropicale*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1915.

VERÍSSIMO, José. *O que é literatura? E outros escritos*. São Paulo: Landy, 2001.

Site consultado

Base de Dados da Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <http://bases.fundaj.gov.br/cgi-bin/isis3g-b.pl>. Acesso em: 22 set. 2012.

Periódicos consultados

A Crítica

A Época

A Noite

A Pacotilha

A Semana

Anaes da Biblioteca Nacional

Correio da Manhã

Correio de Notícias

Correio Paulistano

Diretrizes

Gazeta da Tarde

Gazeta de Notícias

Jornal do Comércio, do Rio de Janeiro

Jornal do Brasil

O Estado de São Paulo

O Imparcial

O Paiz

Revista “Fon-Fon”

Revista “O Malho”

A Noite (Suplemento).

ANEXO A

Livros publicados por Catullo da Paixão Cearense com respectivo ano da primeira edição

A canção do africano – ano de publicação incerto.

O vagabundo – ano de publicação incerto.

Cantor fluminense (1894).

Cancioneiro popular de modinhas brasileiras (1899).

Choros ao violão (1902).

Lyra dos salões (1905).

O cantor das modinhas brasileiras (1907).

Lyra brasileira (1908).

Novos cantares (1909).

Trovas e canções (1910).

Canções da madrugada (1910).

Florilégio dos cantores (1915).

Meu sertão (1918).

Sertão em flor (1919).

Poemas bravios (1921).

Aos pescadores (1923).

Mata iluminada (1924).

O evangelho das aves (1927).

Alma do sertão (1928).
Fábulas e alegorias (1928).
Meu Brasil (1928).
O sol e a lua (1934).
Um boêmio no céu (1937).
Oração à bandeira (1938).
Um caboclo brasileiro (1940).
O milagre de São João (1942).
Poemas escolhidos (1944).
O testamento da árvore (1945).
Modinhas (1946).

O AUTOR

Kleitton de Sousa Moraes

Possui doutorado (2014) e mestrado (2010) em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014).

Atualmente é professor da Universidade Federal do Ceará (UFC). Anteriormente atuou como professor da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e do Instituto Federal do Ceará (IFCE).

Desempenhou atividades de pesquisa durante a formação trabalhando na área de História do Brasil, com ênfase em História Cultural. Sua tese foi agraciada com menção honrosa no “Prêmio Manoel Luiz Salgado Guimarães”, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 2014. Tem interesse e desenvolve pesquisas nas seguintes áreas: Teoria e Metodologia da História, História das Práticas Letradas, História da Educação, Poder e Crenças na Modernidade, Narrativas Espaciais no Século XIX e XX e História do Brasil República.

Visite nosso site:
www.imprensa.ufc.br



[Versão digital](#)

Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará - UFC
Av. da Universidade, 2932 - Benfica
CEP.: 60020-181 - Fortaleza - Ceará - Brasil
Fone: (85) 3366.7485 / 7486
imprensa@proplad.ufc.br

A Universidade Federal do Ceará contribui por excelência para a educação e para a ciência em nosso país. Como um dos seus avanços acadêmicos, merece destaque o desenvolvimento da pós-graduação, que fortalece o pilar da formação de recursos humanos por meio da pesquisa.

A pós-graduação brasileira, sistematicamente avaliada nas últimas décadas, ganha credibilidade, e seus pesquisadores gozam de reconhecimento internacional. Nesse processo, o livro integra a produção intelectual acadêmica das múltiplas áreas que compõem o quadro científico da Universidade e apura os esforços dos pesquisadores que veiculam parte de sua produção nesse formato.

A Coleção de Estudos da Pós-Graduação foi criada, portanto, para apoiar os programas de pós-graduação *stricto sensu* da UFC e consolidar uma política acadêmica, científica e institucional de valorização da pesquisa, ao franquear o curso da produção intelectual em forma de livro.

