

Práticas musicais na “Belle Époque” fortalezense (1888-1920)

 Ana Luíza Rios Martins

Mestre em História e Culturas
Universidade Estadual do Ceará

Resumo:

O artigo tem como objetivo analisar as práticas musicais que se desenvolviam em Fortaleza no fim do século XIX e início do século XX. Nesse período, o estilo de vida parisiense foi “copiado” em diversos estados brasileiros, assim como suas reformas urbanísticas e seus bens culturais, tais como o vestuário, os livros do filósofo positivista August Comte (1798-1857) e as artes, consideradas as expressões por excelência do grau de progresso de uma civilização. A dinâmica estabelecida entre as antigas manifestações populares que migraram do sertão para a capital de Fortaleza junto com os retirantes da seca e os novos gêneros musicais trazidos da Europa e adaptados ao estilo de vida da elite local geraram disputas entre os diferentes grupos que “lutavam” pela hegemonia de suas práticas musicais em relação às outras. Na discussão do problema, dialogamos com o conceito de circularidade cultural dos escritores Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg. A maioria das fontes que estão sendo utilizadas na pesquisa é de cunho memorialista. Tentamos perceber as inúmeras perspectivas desses escritores em relação às práticas musicais comparadas com os escritos dos periódicos.

Palavras-chave:

Brasil — História — República Velha, 1889-1930
Música — Aspectos sociais — Fortaleza (CE)
Cultura popular

Introdução

Teoricos de todo o mundo pensaram e narraram de diferentes formas o impacto das transformações tecnológicas e científicas que ocorreram na virada do século XIX para o XX. As explicações de mundo criadas pelos intelectuais europeus eram baseadas, em sua maioria, nas teorias científicas, sobretudo as darwinistas e positivistas, deixando em crise os argumentos religiosos que predominaram, por um longo período, em grande parte no Ocidente. Baseados em ideias evolucionistas de progresso, através da prosperidade da indústria, da ciência e, sobretudo, dos “bons costumes”, as nações desenvolvidas se dirigiram aos países mais atrasados com o intuito de “salvá-los da barbárie”. Em termos culturais, esses estudiosos pensavam de forma comparativa, onde as sociedades mais primitivas passariam por diferentes etapas até alcançarem o estágio de “civilidade”, tendo como modelo a sociedade europeia, sobretudo a capital francesa, Paris.

O estilo de vida parisiense foi “copiado” em diversos estados brasileiros, assim como suas reformas urbanísticas e seus bens culturais como o vestuário, os livros de August Comte e as artes, consideradas as expressões por excelência do grau de progresso de uma civilização. Em Fortaleza, o contato com os estrangeiros gerou divergências de opiniões, que podem ser percebidas nas crônicas dos jornais *A República*, *Gazeta de Notícias*, *O Pão*, *O Unitário*, *Libertador*, *Cearense* e *Tribuna Católica* e livros dos memorialistas João Nogueira, Eduardo Campos, Gustavo Barroso, Edigar de Alencar, Raimundo de Menezes e Otacílio de Azevedo. O tratamento metodológico dado às fontes foi feito com base na comparação dos escritos memorialistas aos periódicos.

A escrita memorialística é, sobretudo, marcada por um desejo de retorno a um passado que não deveria ter mudado. Ele é guardado na tentativa de, em algum momento, ser restituído. O saudosismo e o sentimento de lembrar a si e aos outros estão constantemente presentes nessa escrita. Em nossa pesquisa, nos enveredamos na busca do passado de sons que são evocados nas memórias afetivas desses indivíduos. No entanto, o tom saudoso e afetivo dado pelos memorialistas a Fortaleza e a seu cotidiano e o tratamento dicotômico garantido por eles às práticas musicais nos levou a garimpar outros tipos de fontes que nos mostrassem perspectivas diferentes do nosso objeto. Os periódicos possibilitam acesso a uma grande quantidade de informes e opiniões sobre o dia a dia do estado no período estudado. A maioria dos periódicos estava em defesa dos interesses das elites e do

controle e progresso da população. Não era raro ver uma publicação apontando práticas tidas como “desviantes”. Por isso, buscamos entender a tensão existente entre a música vinda das improvisações populares, considerada retrógrada, e a música vinda da Europa, considerada pelos escritores dos periódicos como civilizada.

A historiografia sobre esse tema ainda é pequena no Ceará. Existe um razoável número de trabalhos sobre a cultura musical do estado, mas os relacionados às práticas musicais são escassos. Janote Pires, por exemplo, escreveu sobre as festas dos negros em Fortaleza e abordou as práticas musicais desses grupos. Trata-se de uma história social das festas, onde o mesmo se apoiou em fontes jornalísticas para discutir o confronto que existia entre a elite local e o negro, apesar também de perceber espaços de negociações. Neste artigo foi ampliado o foco, pois são analisadas as diferentes práticas musicais provenientes de grupos heterogêneos. Alguns grupos se identificavam com o projeto “modernizador” das elites locais compostas por comerciantes, profissionais liberais e donos de terra. Do outro lado se encontravam ex-escravos e retirantes da seca. No entanto, percebemos que havia um grupo que fazia a cultura circular, mediando as práticas dos indivíduos de classes diferentes. Os mestiços culturais eram em sua maioria artistas que não se incomodavam em frequentar saraus ou batucadas.¹

O conceito de circularidade cultural foi utilizado em obras de Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg, e significa o influxo recíproco entre a cultura popular e cultura erudita, ou seja, uma troca entre opostos que se dá de cima pra baixo e de baixo pra cima.² Em nossa pesquisa, esse conceito foi “adaptado” para a “realidade” do objeto em questão. As fontes indicam que houve um “trânsito” entre a estética musical estrangeira, fruto das apropriações das elites locais, com os gêneros e expressões populares já existentes, resultado, sobretudo, do “contrabando” de ideias feitas pelos

1 O conceito de mestiços culturais foi utilizado pelo historiador Michel Vovelle com a finalidade de diminuir o dualismo entre cultura popular e a cultura das elites. O mestiço cultural foi uma categoria utilizada para abarcar indivíduos que viviam na intercessão ou no trânsito entre esses dois mundos. Esse intermediário podia ser parteiro, cura, padre, professor, artesão ou autodidata. Ver: Michel Vovelle, *Ideologias e mentalidades*, São Paulo, Brasiliense, 1991.

2 Entendemos que a designação cultura popular e cultura erudita está imersa num preconceito dos intelectuais do período e não propriamente numa divisão coerente. Compreendia-se por popular tudo aquilo que não era proveniente das camadas favorecidas e não tinha relação com a qualidade da obra. Ver: Geneviève Bolléme, *O povo por escrito*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.

mestiços culturais. O resultado do “trânsito” musical foi uma ressignificação cultural, onde surgiram novos gêneros e novas práticas musicais. Percebemos que a interação desses elementos culturais só foi possível devido às “brechas” deixadas pela elite no seu projeto de reformulação dos espaços de lazer, das festas e do cotidiano e, sobretudo, do esforço dos populares para manter viva suas manifestações culturais e práticas sociais.

Pesquisas de historiadores no campo das práticas musicais são recentes no Brasil. Maurício Monteiro, por exemplo, aponta que as práticas musicais devem ser entendidas como práticas artísticas e culturais, como uma manifestação de uma determinada sociedade, como um dispositivo agregador e funcional em seu tempo histórico. Essas referências nos levaram a pensar as práticas musicais em Fortaleza no fim do século XIX e início do XX, onde as características socioculturais dos grupos que interagem com a música eram diferentes. Nesse período, a dinâmica estabelecida entre as antigas manifestações populares que migraram do sertão para a capital e os novos gêneros musicais trazidos da Europa gerou disputas entre os grupos heterogêneos que “lutavam” pela hegemonia de suas práticas musicais em relação às outras.³ Dessa forma, as práticas musicais se definiam também como formas pelas quais os grupos se expressam por meio da execução, composição e recepção dos sons. Esses grupos buscavam se definir culturalmente através da identificação com determinados instrumentos, gêneros musicais ou ambientes, que proporcionam essa sociabilidade.

Maracatus, sambas, bumba meu boi, fandangos, pastorinhas e congos foram manifestações populares que se fixaram na província no início do século XIX. Com a chegada de gêneros musicais provenientes da Europa como a modinha, a polca, o *schottisch*, o miudinho, o solo inglês, a haberna, a valsa e a quadrilha, no fim do século XIX, passaram a ser menos tolerados pelas elites econômicas e intelectuais que, em sua maioria, eram favoráveis a projetos reformadores sociais compatíveis com os ideais de “progresso” e “civildade”. Apesar das tensões, essa diversidade musical, somada à heterogeneidade de grupos na cidade, favoreceu uma circularidade cultural

3 Manifestações culturais podem ser entendidas como um conjunto de práticas desenvolvidas ao longo do tempo por pessoas que não pertencem à nobreza ou burguesia. No nordeste elas estão mais relacionadas aos ex-escravos, retirantes e comerciantes de pequeno porte. No entanto, alguns intelectuais forjavam o pertencimento para que o povo se aliasse a causa do nacionalismo. Ver: Renato Ortiz, *Cultura popular: românticos e folcloristas*, São Paulo, PUC, 1985.

intensa, propiciando intercessões e ressignificações de gêneros, instrumentos, espaços de lazer, entre outros.

As primeiras práticas musicais que ocorreram na cidade foram ligadas, sobretudo, às festas oficiais como o Natal, o São João e a Páscoa. O sagrado e o profano se entrelaçavam constantemente nesses momentos festivos, e os indivíduos não diferenciavam muito o primeiro do segundo. O historiador Raimundo Girão, por exemplo, que foi um grande frequentador das manifestações sociais de seu tempo, comentou em suas crônicas o gosto pelas antigas “brincadeiras” como os sambas de areia, fandangos, congos e bumba meu boi, em convergência com as reuniões novenais com cânticos de ladainha e as missas “com vozes” onde se ouvia o *Te Deum* — os quais compunham o “calendário” de saudação e felicitações para os eventos ocorridos com a família do Rei.

Aquelas brincadeiras, que relembavam costumes dum primarismo distante — os congos, os fandangos, o bumba-meu-boi; as piedosa [sic] aglomerações dos novenários na matriz, com o cântico da ladainha em mistura com namoricos furtivos, receosos de mamãe; as partidas de danças nas casas ricas, entrecortadas de recitativos monótonos, ou mesmo os sambas da plebe das areais, as mais das vezes interrompidos a cacetadas e correrias — nada lhe trazia mais prazer completo.⁴

Nas crônicas de Edigar de Alencar também percebemos essa mistura entre o sagrado e o profano quando ele comenta sobre as festas ocorridas nas igrejas, com foguetório e leilão de prendas.⁵ Para esses escritores, a ingenuidade e simplicidade eram marcas desse número pequeno de manifestações sociais que aconteceram em meados do século XIX. Porém, vamos ver mais à frente que essas práticas musicais foram marcadas por conflitos entre diferentes seguimentos da sociedade, como os grupos eclesiásticos, as elites intelectuais e econômicas, os músicos boêmios e o povo, sinônimo aqui de grupos desfavorecidos que possuíam suas próprias práticas musicais, mas sofriam impedimentos para mantê-las “ativas”. Raimundo de Menezes se remeteu várias vezes a essa ingenuidade das “festas de antigamente”, como se a presença do que chamavam de “moderno”, ou seja, os grandes bailes com apresentações de exímias

4 Raimundo Girão, *Geografia estética de Fortaleza*, Fortaleza, Banco do Nordeste, 1979, p. 137.

5 Edigar de Alencar, *A modinha cearense*, Fortaleza, Imprensa Universitária, 1967, p. 25.

pianistas ou as danças embaladas por músicos do exterior nos clubes, tivesse destruído a “harmonia” e a sociabilidade que existia entre os indivíduos.

Quanta ingenuidade saborosa nas festas antigas da Fortaleza dos nossos avós! Quanta simplicidade nos folguedos tradicionais que o tempo levou! Como eras encantadora, minha cidade amada, com as tuas festanças simples como tu mesma! A tua alegria espontânea daqueles tempos chega-nos até hoje trazida pelo humor de uma raça forte e sofredora que, apesar de todas as vicissitudes, é alegre, quando devia, pelas contingências humanas, ser profundamente triste. Naquelas eras, não conhecias ainda os trepidantes bailes dos nossos dias! Eram bailes ainda muito primitivos, em que os pares revoltejavam, em passos pobres, aos sons dolentes da rabeca, da viola, do machinho, da guitarra... E, no palco tosco, armado ao ar livre, sob as graçolas da população, os namorados, entrelaçando-se, trêmulos e encabulados, dançavam, ao olhar comovido dos papás, a gavota, o sol-inglês [*sic*], o miudinho e a valsa...⁶

Raimundo de Menezes aborda outras práticas musicais relacionadas às confraternizações natalinas em seu livro de memória. Ele aponta que nesse período os cidadãos se divertiam com manifestações muito populares como os fandangos, o bumba meu boi, as pastorinhas e os congos. Os fandangos foram caracterizados pelo autor como danças cheias de melodias suaves, enquanto o bumba meu boi foi atrelado às alegorias caricatas recheadas de “sons dolentes”. Já as pastorinhas “eram cheias de garbo, melindrosas, em toaletes características, com as canções doces e emotivas”. Por último e mais impressionante foi o jeito como Menezes se referiu aos congos: “E dos congos vistosos, em suas fardas gritantes de mil cores, disciplinados, em danças exóticas, em bailados bizarros, com suas cantorias nostálgicas?”.⁷ Talvez Menezes tenha se referido com um tom pejorativo aos congos por estes serem manifestações trazidas pelos negros, ao contrário dos fandangos e das pastorinhas, que foram práticas musicais vindas de Portugal.

O escritor de crônicas e episódios folclóricos da cultura popular, Gustavo Barroso, deteve-se por mais tempo na descrição desses folguedos tradicionais como os fandangos, as pastorinhas e, sobretudo, os congos. A dinâmica das danças e encenações dos fandangos, por exemplo, remete-se

6 Raimundo Menezes, *Coisas que o tempo levou: crônicas históricas da Fortaleza antiga*, Fortaleza, Demócrito Rocha, 2000, p. 35.

7 Menezes, *Coisas que o tempo levou*, p. 36.

aos episódios das navegações e das lutas contra os mouros. A teatralização ocorria por indivíduos vestidos de marujos (cristãos) e de mouros. No final, os primeiros dominavam os segundos, fazendo em seguida um batismo. O adufe, pandeiro quadrangular de origem portuguesa, e a rabeca eram os instrumentos mais utilizados. Já o folguedo denominado pastoril, ocorria nas noites natalinas, quando uma dúzia de mulheres vestidas de pastoras e enfeitadas com fitas cantavam e louvavam, diante de presépios e lapinhas, o nascimento de Jesus. A Lapinha do Paula Ramos ficou muito conhecida por abrigar essa prática musical na cidade de Fortaleza no final do século XIX. As zabumbas, instrumento parecido com tambor de sonoridade grave, marcavam o ritmo das danças, enquanto as violas faziam a melodia.⁸

O congo era uma prática musical muito rica, porém discriminada por causar muito estranhamento. Apresentavam-se em Fortaleza de diferentes formas, sendo que duas delas eram mais executadas: as congadas, folguedos que possuíam cantos e danças independentes, e os Autos do Rei Congo, manifestação que marcava o sincretismo religioso entre os ritos dos negros e dos católicos, que era a coroação do rei realizada na Igreja do Rosário em datas especiais como o Natal e em Dia de Reis. Pessoas de diferentes estratos da sociedade se reuniam para ver a coroação do rei congo, que acabou assumindo um caráter comercial, pois para assistir as encenações os frequentadores tinham que pagar pelo ingresso. No entanto, os congos não deixaram de serem vítimas do olhar opressor das autoridades e, sobretudo, do moralizante dos eclesiásticos, que queriam pôr fim às cerimônias realizadas na Igreja do Rosário, devido ao processo de romanização, ou seja, tentativa de tornar o catolicismo mais fiel às diretrizes de Roma.⁹

É incrível a facilidade com que se desrespeitam a Lei do silêncio de 1824 nesta província. Principalmente em dias de domingo [...]. Tudo isso se harmoniza admiravelmente com a profanação geral a que tem chegado nossos templos preparados exatamente como casas de bailes, não como casa do senhor. E não lhes falta nem os lustres de cristal e a música fortemente ritmada pela retumbante batida das caixas e zabumbas... Estúpida folia herdada dos tempos semi-bárbaros da antiga colônia.¹⁰

8 Gustavo Barroso, *Ao som da viola*, Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1949.

9 Entendemos que a moral naquele período significava para os eclesiásticos o abandono de práticas consideradas bárbaras, isto é, as dos negros.

Muitas estratégias foram organizadas para dificultar a apresentação dos congos. Uma delas era a exigência, por parte da polícia, da solicitação de autorização da festa, feita pelo “diretor” do cogo. Ela era realizada na cadeia pública, através do livro de Porta de Cadeira. O delegado analisava o pedido, que geralmente era deferido, devendo, no entanto, o responsável pelo “folguedo” pagar uma taxa. Essas tentativas de interrupção dos congos geraram protestos, como o que aparece no jornal *Libertador*, de 1889: “no caracter de todas as proibições policiaes, isso é de muito mau gosto”.¹¹ Apesar da tentativa de pôr fim ao festejo, os responsáveis pelos congos permaneceram publicando seus anúncios nos jornais da época, aumentando cada vez mais o número de espectadores.

Anúncios

Congos

Alerta rapasiada!

Cabeças falantes!

— Raymundo Gurgulho —

A voz de trovão

Joaquim Xavier

Nas fúrias de imperador

O director deste brinquedo dará uma representação em benefício da caixa — MONUMENTO SAMPAIO.

Promete a maior novidade.

Preços e horas de costume.¹²

Esse folguedo ocorria em outros dias do ano, mas eram feitos no meio da rua, ao som das violas, sanfonas, zabumbas e maracás, sendo este último um instrumento muito popular da cultura africana, feito de cabaça e contendo sementes secas. Em uma das estrofes da congada vemos a presença desses instrumentos: “Rabeca, viola, pandeiro e maracá/Viva nosso Rei que já vem dançar!”.¹³ As danças e contradanças, segundo Barroso, mudavam de acordo com as cantigas e a música. A maior parte dos cronistas que narravam esses folguedos participava dessas primeiras práticas musicais. Otacílio de Azevedo, por exemplo, foi um grande frequentador dessas “festanças”, “cujos sons envolventes eram ouvidos por toda cidade”,

10 *Tribuna Catholica*, 11 ago. 1868, p. 3.

11 *Libertador*, 14 jan. 1889, p. 2.

12 *Cearense*, 8 jan. 1890, p. 2.

13 Barroso, *Ao som da viola*, p. 64.

sobretudo dos congos. No dia em que se realizava o folguedo, Azevedo comenta em seu livro que se juntava a uma roda de amigos e bebia cachaça com caranguejo. Denominava esse ajuntamento de pagode, que na época, assim como forrobodó e batuque, era sinônimo de samba.¹⁴ No entanto, havia um número pequeno de escritores que não era tão afeiçoado às congadas, maracatus e bumba meu boi. João Nogueira fez críticas ferrenhas a essa prática em seu livro de memórias. Em uma das citações ele comenta a “inferioridade” dos congos fortalezenses:

Os nossos “Congos” não tinham um seguimento razoável: e certas cantarolas não vinham a propósito do que se fazia em cena. Eram precisamente estes disparates, pontilhados de frases idiotas, que faziam rir a bom rir as pessoas que assistiam a essas folganças, as quais deslumbravam os meninos pelos vestuários reluzentes dos personagens.¹⁵

Outra prática musical que aparece sutilmente nos livros de crônicas e com mais ênfase nos jornais da época são os maracatus. Essa manifestação popular, proveniente dos escravos bantos, foi muito criticada nos veículos de comunicação da época, chamado de “grotesco” e “apavoradores”. No entanto, as pessoas não deixavam de participar dos cortejos ao som de múltiplos instrumentos, como surdos, bumbos, ganzás e maracás. O maracatu era uma manifestação que causava sentimentos dúbios entre os participantes no período do carnaval, pois a mesma música que causava alegria aos brincantes era motivo de alerta para as crianças medrosas.¹⁶ Gustavo Barroso, por exemplo, em seus tempos de menino, quando encontrava os cortejos ao som dos batuques e maracás, corria para se esconder até não ouvir mais o som.¹⁷ No tópico *No tempo dos papangus*, podemos observar isso:

Deram-se uma máscara de palhaço que ponho à cara e falo fanhoso, fazendo medos os meninos menores do que eu. É uma forma de vigar-me do pavor que me fazem os maracatus do Outeiro ou do morro do Moinho, quando descem pela cidade. São duas filas de negros cobertos de cocares escuros, com saiotes de penas pretas, dançando e cantando soturnamente ao som dos batuques e maracás, uma melopéia de macumba: Teia, teia de engomá! Nossa rainha mole coroá!

14 Otacílio Azevedo, *Fortaleza descalça*, Fortaleza, UFC, Casa José de Alencar, 1992, p. 62.

15 João Nogueira, *Fortaleza velha*, Fortaleza, UFC, 1980, p. 127.

16 Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Ediouro, [s.d.].

17 Barroso, *O consulado da China — memórias*, Fortaleza, Casa José de Alencar, UFC, 2000.

Vira de banda! Torna a revirá! Corro e vou esconder-me até não mais ouvir o som do ganzá e do batuque do maracatu. São as duas cousas que mais me apavoram: o maracatu e o corredor de entrada do nosso sobrado, à noite.¹⁸

Os instrumentos, a indumentária e as danças desses folguedos antigos circularam por Fortaleza “contaminando” outras práticas musicais. Esse forte trânsito cultural era decorrente do fluxo de compositores e instrumentistas de manifestações populares diferentes. Nos sambas, por exemplo, foram incorporados os maracás dos maracatus, a rabeca dos fandangos e os instrumentos de percussão dos congos. De acordo com Câmara Cascudo, samba é um nome angolano e teve sua ampliação e vulgarização no Brasil, representando um baile popular de caráter urbano ou rural. No Ceará, o termo samba não se restringia a um gênero musical, mas também designava a farra ou coletivo de musicalidades nordestinas. Além disso, teria origem em antigos batuques ou danças de roda, com um solista no meio, incluindo-se aí a umbigada, ou seja, a batida com o umbigo nas danças de roda, como um convite intimatório para substituir o dançarino solista. Oliveira Paiva, escritor do romance *Dona Guidinha do Poço*, descreveu o samba e toda a prática musical que o envolvia.

Zé Tomás, que sentia umas dorezinhas cansadas nos músculos do pescoço, ficara febril. O jeito era descarregar no sapateado. Bateu rente no terreiro, com as mãos para trás, avançou para os tocadores, peneirando, pé atrás, recuou, pé atrás, pé adiante, pisou duro, estirou os braços para frente com a cabeça curvada, e, estalando as castanholas dos seus dedos rijos, fez uma roda de galo que arrasta a asa e atirou na Carolina.

— Abre a roda! Gritou o Secundino.

— Ai, danado! Disseram outros para o Zé Tomás.

— Quero vê, Calu! A pernambucana saiu, empinada para diante, dando castanholadas para os lados.

— Nada, baião de quatro! — gritou o Torem, saltando em campo e atirando em uma irmã do dono da casa. Os dois pares fizeram os seus volteados, trocaram as damas uma pela outra, e repetiram as mesmas figuras. Ficaram depois as damas, que atiraram em outros homens.¹⁹

18 Barroso, *Coração de menino — livro de memórias*, Fortaleza, Casa José de Alencar, 2000, v. 1, p. 37.

19 Manuel Oliveira Paiva, *Dona Guidinha do Poço*, Rio de Janeiro, Escala 2005, p. 56-57.

A umbigada foi uma dança trazida da África, que ficou conhecida no Brasil pelas suas características lascivas. Nessa dança se teatralizava o ato sexual entre o homem e a mulher e, por isso, foi muito criticada pelas autoridades policiais, eclesiásticas e elites. As mesmas achavam a dança de baixo nível e acreditavam que “aquilo” era grosseiro e não condizia com os ideais de progresso estimado naquele período. Essa umbigada foi, aos poucos, perdendo espaço para o miudinho, dança mais parecida com o “gingado” dos sambas carnavalescos da atualidade. A aproximação que o homem tinha com a mulher nessa nova prática era apenas por pequenos toques de perna ou de pé. No entanto, o samba não deixou de ser sinônimo para bebida, violência, baderna e desordem, deixando os policiais em alerta para “desmanchar” qualquer um deles, se fosse encontrado na rua. De fato, muitas brigas foram descritas nos jornais do período.

De 11 para 12 horas da noite, em um samba, no lugar do Cocó, do termo desta capital, Manoel Sebastião deu uma facada em Antônio Cajazeira, que faleceu 4 horas depois no hospital da santa Casa de Misericórdia, para onde fora transportado imediatamente. O delegado de polícia procedeu ao corpo de delicto e trata do inquérito policial e de diligenciar na forma da lei a prisão do culpado.²⁰

De acordo com Mary Del Priore, as festas ocorrem em espaços lúdicos onde se exprimem as frustrações, revanches e reivindicações dos vários grupos que compõem a sociedade. Então, percebemos que a função do samba ultrapassava aquela de entreter, pois nesses ambientes as pessoas transgrediam para “fugir”, muitas vezes, do pesado fardo do trabalho, das brigas familiares e até mesmo da própria “mesmice” do cotidiano.²¹ Em alguns anúncios de jornais, encontramos também a presença de indivíduos de outros estratos sociais que, por algum motivo, mantinham-se presentes nessas manifestações populares. O jornal *Libertador*, por exemplo, traz uma matéria muito enriquecedora sobre essa circulação de indivíduos distintos, servindo para demonstrar, mais uma vez, que as mediações culturais ocorriam e eram importantes para as ressignificações musicais.

Ao uso de tiar os Reis no 6 de Janeiro, junte-se-lhe que este era o grande dia dos pretos, de saudosa memória. O Rei e a Rainha d’elles iam á missa ao Rosário. D’ahi, ao Paço, uma casa alugada para o festejo, com todos os seus súditos, que

20 *Cearense*, 15 jan. 1884, p. 2.

21 Mary Del Priore, *Festas e utopias no Brasil Colonial*, São Paulo, Brasiliense, 2000.

era toda a negrada captiva da cidade. Branco ia para a cosinha, se queria comer. As mulatas punham o sapato Luiz XV e vestido de princeza. A noite grande baile. Para os pretos plebeus, maracatu, e samba. Iam ao Paço dançar os congos e o bumba meu boi. Quase sempre a festa era toldada pelos moços brancos que, á muito emprenho tendo obtido ingresso, faziam declarações de amor ás cabrochas espigaitadas e Benedicto, fundador da egrejinha do santo do seu nome, rei chronico dos congos, que recebia o embaixador a toque de sanfona; da Maria Pernambucana, que tinha escravos e trazia sempre o pescoço e os punhos enrolados de ouro; de João Samango, um scravo letrado; do Xavier do braço cortado, que era um Lopes Trovão no meio d’elles; do Mestre Macieira, e de tantos outros, que, a despeito de quem quer que seja, têm tanta ou mais valia do que certas brancuras.²²

As apropriações de novos gêneros musicais em Fortaleza

Em paralelo a essas manifestações populares, os cidadãos passaram a consumir gêneros musicais provenientes da Europa como a polca, o schottisch, a quadrilha, a valsa, a gavota, a alemanda e, sobretudo, a modinha. Com isso, novas práticas musicais surgiram e passaram a “disputar” com as antigas. Propagaram-se nos clubes e nos teatros o gosto pelo piano, enquanto nas ruas tocavam violão. Jornais e cronistas da época relataram exhibições desses gêneros musicais nos inúmeros bailes que começaram a surgir para alcançar a demanda de público interessado num diferente “viver musical”. Eduardo Campos aponta que três estilos de baile eram mais realizados na capital: o político, o de máscaras ou popularescos e o concerto-baile. Este último, segundo Campos, teve maior projeção para o público da elite.

Tomão [*sic*] parte no concerto vocal e instrumental diversas senhoras das mais gradas e talentosas desta capital, secundadas por distintos cavalheiros, e no baile todo aquelle que se dignar aceitar o convite que lhe foi endereçado em nome das mesmas excelentíssimas senhoras promotoras desta festa cujo objecto dispensa encarecimento: CARIDADE. Começará às 8 horas em ponto. Os convites são intransponíveis. Se alguém, o que não é de esperar, recuzar [*sic*] contribuir com o seu obulo [*sic*] para o pio estabelecimento, devolva o convite logo que o receber. Programa. 1ª parte. CONCERTO — Intervalo de 10 minutos. Contribuíram com os seus dons artísticos para a primeira

22 *Libertador*, 7 jan. 1889, p. 2.

parte da festas as senhoras: D. Maria Borges, Maria Theóphilo, Maria Seixas, Brasilina Moreira, Francisca da Cunha, Antônia da Silva e outros”. “O programa do baile propriamente dito era também anunciado, conhecidas as partes por antecipação: 1.^a Quadrilha francesa. 2.^a Polca. 3.^a; 2.^a Quadrilha francesa; 4.^a Valsa; 5.^a; 3.^a Quadrilha; 6.^a Schottisch; 7.^a; 4.^a Quadrilha francesa. O começo do concerto e o do baile serão anunciados por escolhidas peças executadas pelas músicas do 15.^o Batalhão de Infantaria e do Corpo Policial. O chá será servido depois da 2.^a quadrilha. Além das quadrilhas e polkas enumeradas, poderá haver mais, a pedidos”.²³

O comentário é rico em detalhes sobre as práticas musicais que estavam sendo apropriadas e ressignificadas em Fortaleza. Em um único baile havia a presença de senhoras recitando ao piano, execução de peças pela banda do Batalhão e pares dançando ao som das músicas. A quadrilha francesa era uma dança de salão com quatro pares, que veio dos meios aristocráticos de Paris. O trânsito cultural que ocorria através do *sereno* e do contato dos artistas (mestiços culturais) com manifestações populares facilitou a entrada da quadrilha nos bailes popularescos, que divertiam seguimentos sociais menos favorecidos da sociedade. Nesses ambientes a quadrilha se modificou, aumentando o número de pares e abandonando os paços e o ritmo francês.

A polca também foi um estilo de dança que se transformou depois que teve contato com os ritmos populares. Ela veio da Áustria e possuía o compasso binário, com uma figuração rítmica característica no acompanhamento. Os compositores brasileiros, entre eles Ernesto Nazaré, enriqueceram a estrutura da polca, sincopando-a e transformando-a em um gênero híbrido, chamado de maxixe ou tango brasileiro. O schottisch foi outro gênero que sofreu influência popular, quando, ao chegar na capital como uma dança de salão, circulou nas festas de negros, que adicionaram um novo bailado, virando o xote, um dos ritmos/dança mais executados no forró da atualidade.²⁴

Nos bailes popularescos, os indivíduos consumiam esses gêneros musicais por diversos motivos. Primeiro, porque apreciavam as novas danças, os instrumentos, o ritmo, e, segundo, por não poderem expressar suas práticas

23 Eduardo Campos, *Capítulos de história da Fortaleza do século XIX: o social e o urbano*, Fortaleza, UFC, 1985, p. 42.

24 Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*.

musicais nos salões alugados. Eduardo Campos aponta que “danças indecentes” e “instrumentos capazes de produzir dezastres” eram proibidos nos bailes popularescos. O mesmo estava fazendo referência a danças de origem negra como o samba, o lundu, e a instrumentos como o maracá e o tambor, entre outros. Ainda, segundo o autor, houve momentos em que “quase” ocorria o contrário no concerto-baile: “Era tal a louca alegria que, por momentos, supuz fossem propor as danças crioulas; mas, o decoro a isto se opunha”.²⁵ Nesse cenário musical enriquecedor de nossa capital, onde as práticas musicais se cruzavam, se criavam e se recriavam, podemos perceber que os convencionais parâmetros de erudito e popular perderam seus sentidos originais e ganharam novos significados.

Essas mediações culturais ocorriam constantemente, mas não isentas de conflitos. Os confrontos entre práticas musicais diferentes foram emblemáticos, sobretudo com a inserção da modinha. Gênero musical que chegou a Fortaleza após as intercessões entre ritmos portugueses, brasileiros e em seguida africanos, a modinha foi bastante difundida em todas as camadas sociais, sendo popular entre comerciantes, intelectuais, “moças de família”, até bêbados, prostitutas e donas de casa. A multiplicidade criada pelo gênero fomentou práticas musicais ligadas ao piano, cuja execução nos bailes era feita, em sua maioria, por senhoras e moças da elite, e práticas musicais ligadas ao violão, cuja execução nas ruas, bares e prostíbulos era feita por boêmios. No entanto, em ambos os casos havia excessões como, por exemplo, o de Rossini Silva, violonista muito requisitado nos “salões da aristocracia” e as irmãs Teodorico, mulheres negras que tocavam no cinema Júlio Pinto.

Eduardo Campos já analisava a supremacia do piano, para a elite, perante os outros instrumentos apropriados da Europa. Eles eram importados da França para ocupar o espaço central da sala, sendo, muitas vezes, usados como móveis, já que alguns indivíduos faziam a aquisição do objeto apenas para exercer o consumo conspícuo; ou seja, quando havia uma necessidade de adquirir bens culturais na tentativa de se distinguir dos demais, para finalmente serem aceitos por determinados grupos “fechados” da sociedade. No romance *A Normalista*, já se contestava o seu fim prático: “Ao fundo [na casa do major Sousa Nunes] ficava o piano, um *Pleyel* novo,

25 Campos, *Capítulos de história da Fortaleza*, p. 42.

muito lustroso, sempre mudo, sobre o qual assentavam estatuetas de *biscuit*".²⁶

Além das casas, o lugar da música ao piano era as festinhas particulares e os saraus lítero-musicais, organizados por algumas famílias ricas para mostrar os dotes artísticos das suas filhas e o "cultivo das artes". No entanto, algumas mulheres empobrecidas também se dedicavam ao estudo do piano como atributo de feminilidade e inserção social. Elas treinavam valsas e modinhas em pianos velhos e desafinados comprados de segunda mão. O romance cearense *A afilhada*, de Oliveira Paiva, demonstra que a prática pianística era comum às moças de família, aparentando que seria uma forma de deixá-las prendadas para assim serem companhias agradáveis e interessantes para seus maridos.

Além do calçamento, do encanamento de água, da iluminação a gás, — contava nos dedos — do palácio da Assembléia, do novo sistema de carroças, das casas pela marca da Câmara, temos pianos em todas as salas, e a instrução do belo sexo! Você pega uma dessas flores do paraíso terrestre, principalmente se tiver sido educada pelas Irmãs de Caridade, corta a língua que nem maracanã, canta que nem sabiá, lê como um doutor, e sabe que nem vigário! Que pensa? — findava ele, de mãos nos quadris, refratário ao arzinho de riso do Centu e a franca risada da menina.²⁷

A procura por pianos na cidade era grande. Encontramos muitos anúncios como esse: "ANNUNCIOS — PIANO — Vende-se um DONNER em bom estado", ou "PIANO — Vende-se um piano usado, bem conservado e em perfeito estado, por preço módico".²⁸ O número de professores e instituições especializadas também foi crescendo. Só no *Almanach do Ceará* de 1888, por exemplo, havia nove professores lecionando em suas próprias casas ou em aulas particulares, sendo que esse número dobrou até o ano de 1920.²⁹ No entanto, acreditamos que nesse período o número de professores era bem maior, já que existiam escolas que adicionavam a disciplina de piano na grade curricular, como o *Colégio das Irmãs de Caridade*, *Colégio Nossa Senhora de*

26 Adolfo Caminha, *A normalista*, São Paulo, Martin Claret, 2007, p. 50.

27 Manuel de Oliveira Paiva, *A afilhada*, Fortaleza, Academia Cearense de Letras, 1961, p. 15-16.

28 *O Unitário*, 9 nov. 1905, p. 2; *O Unitário*, 10 jan. 1910, p. 4.

29 *Almanach estatístico, administrativo, mercantil, industrial e literário do estado do Ceará para o anno de 1888*, Fortaleza, Typ. Moderna, 1887, p. 152; *Almanach estatístico, administrativo, mercantil, industrial e literário do estado do Ceará para o anno de 1920*, Fortaleza, Typ. Moderna, 1919, p. 204.

Lourdes, Escola Normal e professores anunciando avulsamente suas aulas particulares, cujos nomes não constam nas listas dos almanaques.

ANNUNCIO — ENSINO DE PIANO Adelaide Gallotti, recentemente chegada da Itália, onde foi aperfeiçoar seus estudos, oferece seus serviços no respeitável público desta capital, garantido-lhe muita facilidade no seu methodo de ensino. — Preços módicos — Rua Tristão Gonçalves, nº 25.³⁰

ANNUNCIO — Lições de Piano: D^a Maria Alice Gurgel com bastante prática deste ensino não só aceita alunas em sua residência à Rua General Sampaio nº 122, como também em casa das alunas. Preços módicos.³¹

Porém, foi o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno a instituição que se especializou na educação e formação de profissionais pianistas na cidade de Fortaleza. O conservatório foi inaugurado em 1866, pelo violinista Henrique Jorge, o Sarazate Mirim da Padaria Espiritual. Teve como diretoras e professoras as pianistas Esther Salgado, Branca Rangel, Aracy Castro, Eleonora Gondim, Lucy Barroso e Nadir Parente, figuras vindas de famílias abastadas que fizeram muitas viagens para aprimorar seus conhecimentos sobre o instrumento.³²

Apesar de o piano ter sido por tanto tempo ligado ao dote feminino, ele teve o seu lado positivo no que diz respeito à “emancipação” das mulheres, pois muitas encontravam no piano um ofício para se sustentarem e uma maneira de saírem da capital, especializando-se nas escolas do exterior. Muitas mulheres tiveram seus pedidos de bolsa aceitos pelo governo para aperfeiçoarem seus estudos em regiões onde o ensino era “menos precário”, como o caso do Rio de Janeiro. No Decreto n. 1676, de 26 de setembro, encontramos o auxílio que foi cedido a duas pianistas, Idelzuith Galvão e Nadir Moraes. Esta última pianista foi uma das maiores instrumentistas da nossa capital, tendo terminado seus estudos de piano no Instituto Nacional do Rio de Janeiro, uma das instituições mais respeitadas de seu tempo.

Concede uma pensão de 3:000\$000 anuais à senhorinha Idelzuith Galvão, para aperfeiçoar sua educação artística no

30 *O Unitário*, 15 jan. 1910, p. 2.

31 *O Unitário*, 6 fev. 1910, p. 2.

32 *O Cearense*, 16 jan. 1866, p. 2.

Instituto Nacional do Rio de Janeiro e de 1:800\$000 anuais à senhorinha Nadir Morais para o mesmo fim.³³

Apesar de as elies se identificarem com essa prática musical, havia aqueles indivíduos que viam com insatisfação o ato de recitar sobre o instrumento, como podemos verificar no Estatuto da Padaria Espiritual: “ARTIGO 27 — Será punido com expulsão imediata e sem apello o padeiro que recitar ao piano”. Ainda que em forma de brincadeira, tal ironia nos mostra a observação e incômodo dos padeiros fazendo notar, já naquela época, a supremacia do piano, o instrumento da moda e das classes abastadas. Na verdade, diziam-se a favor de uma música construída fora dos padrões europeus estabelecidos pela cultura letrada. Ao invés disso, deviam dar ênfase a elementos do povo conforme se observa no “ARTIGO 32 — A Padaria Espiritual obriga-se a organizar, dentro do mais breve prazo possível, um Cancioneiro Popular, genuinamente cearense”.³⁴

Acreditamos que Satyro Alegrete, que se chamava na verdade Sabino Batista, foi um dos músicos responsáveis por propagar essas ideias de rechaçamento do piano para os outros membros da Padaria Espiritual. Apesar de haver a presença de outros músicos como Henrique Jorge (Sarasate Mirim) e Jorge Victor nesse grêmio, foram as crônicas de Batista que apresentaram essa “fuga” das práticas musicais pianísticas e o retorno às manifestações populares antigas.

Para o povo a noite de natal é a maior noite do anno. O povo chama a noite de natal noite de festa porque é no natal que começam todas as festas populares, todas as brincadeiras que nos legara, os nossos avós!... Antigamente, eram os fandangos, os congos, o bumba-meu-boi e as legendárias pastorinhas que, por toda parte, enchiam de luz e de alegrias a noite de natal: hoje são os bailes da alta sociedade; o povo já não brinca, o povo já não se diverte. Com que saudade eu não me recordo hoje da minha meninice, quando um mez antes eu começava a ajuntar dinheiro para na noite da festa tomar aluá, beber capilé e comprar traques afim de entreter a noite até que tocasse a missa do gallo. (Satyro Alegrete — Sabino Batista).³⁵

33 *Almanach estatístico, administrativo, mercantil, industrial e literário do estado do Ceará para o anno de 1910*, Fortaleza, Typ. A. C. Mendes, 1910, p. 7.

34 Antônio Sales, *O Pão*, ed. fac-sim, Fortaleza, Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1982. Publicação quinzenal, *O Pão* era o órgão da Padaria Espiritual. As citações são referentes às edições de jul. 1892 e out. 1896.

35 Sales, *O Pão*. Edição de 24 dez. 1892, p. 5.

Enquanto uma parcela da população estava preocupada em “educar o gosto musical” dos indivíduos através da prática pianística, alguns grupos preferiram aderir às serenatas à luz dos lampiões. A modinha proporcionou esse “viver musical” paralelo para os artistas e intelectuais que apreciavam a boemia, mas não deixavam de frequentar as salas de concertos e os saraus de piano. A popularização da modinha ao violão ocorreu no final do século XIX em Fortaleza, quando violonistas afamados como Catulo da Paixão Cearense, vindos do Rio de Janeiro, começaram a tocar o seu repertório em festas locais. Logo surgiram outros compositores recriando o que ouviam nos gramofones e “na boca do povo”. Nesse período, o trânsito cultural nas modinhas já ocorria em todo o Brasil, chegando ao ponto em que as pessoas não sabiam mais distingui-la do lundu.³⁶ Em Fortaleza, as modinhas compostas por Raimundo Ramos, por exemplo, transitaram na cançoneta, no tango, na valsa e na bastante criticada chula.

Esses gêneros tinham origens bem distintas. A cançoneta era um gênero musical francês, cuja estrutura musical era parecida com a da canção. Já o tango nasce nos subúrbios de Buenos Aires como gênero musical ligado às festividades noturnas dos cabarés. A chula era dança popular e gênero musical de Portugal, de andamento ligeiro e de ritmo bastante marcado por um tambor conhecido por zabumba, por triângulo e chocalhos. O canto da chula era acompanhado por rabecas, violas, sanfonas e percussão. Ao chegar ao nordeste, os negros se apropriaram da chula e modificaram sua estrutura musical, adicionando elementos do samba. Essas intercessões culturais entre negros fizeram da chula uma dança vista pelas elites da época como lasciva e profana. No entanto, a chula teve importante influência para o surgimento da grande maioria dos ritmos nordestinos.

E quanto às críticas ao violão? Aparentemente elas estavam relacionadas às práticas musicais elaboradas por esses músicos que utilizavam a rua como palco. O violão passou a ser sinônimo de bebedeira, de ócio e desordem, como podemos ver no comentário de Edigar de Alencar sobre sua “linda vizinha” que namorava às escondidas um rapaz “por quem morreria de amores se antes não vivesse morrendo de medo do pai austero”. — Mas por que seu pai proíbe o namoro? Não é um bom rapaz? De boa

36 Lundum, landu, londu, dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil, segundo Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 524.

família? — É, mas ele toca violão, canta modinha e gosta de serenata!”.³⁷ No entanto, o violão foi concebido inicialmente pelo *luthier* espanhol Antônio Torres Jurado, para a interpretação de peças da música erudita, mas a sua portabilidade e baixo custo em relação ao piano fez dele um elemento indispensável nas mãos dos boêmios em festas noturnas a luz do luar, proporcionada graças ao melhoramento nas estruturas das cidades e dos novos equipamentos urbanos. A pavimentação de ruas e avenidas e a iluminação pública foram elementos que vieram a favorecer o surgimento de um ambiente boêmio, sobretudo nos meios intelectuais nascentes.

As práticas musicais desses violonistas que tocavam modinhas eram bem enriquecidas, pois estavam, muitas vezes, acompanhados de voz, flauta e cavaquinho nas noites de cantoria. Na casa de Pedro Dantas, por exemplo, o número de instrumentistas era tanto que os dividiram em grupos de nomes poéticos. Segundo Otacílio de Azevedo, havia o Grupo dos Que Sofreram e o Grupo dos Que Amam, “tendo muita rivalidade entre eles, nunca entre as pessoas”. Azevedo comenta que fazia parte desse último grupo, escrevendo poesias de amor para serem musicalizadas pelos instrumentistas.

Essas modinhas ao violão também eram muito apreciadas por donas de casa, que diariamente cantavam as suas preferidas costurando à máquina, trocando bilros na almofada ou fazendo varanda (guarnição ornamental, de fio de algodão, pendente das bordas das redes de acabamento mais esmerado). Edigar de Alencar as denominou de seresteiras domésticas, pois entoavam nas cozinhas e nos quintais com suas vozes, muitas vezes desafinadas, as modinhas conhecidas, sendo que muitas delas mudavam completamente a letra, escrevendo-as no seu diário. Essas seresteiras domésticas criaram práticas musicais próprias, pois as modinhas tinham muitas funções como a de acalantar o sono das crianças, afugentar as incertezas do seu próprio cotidiano e atenuar a dureza dos afazeres domésticos.³⁸ No romance *A Normalista*, Adolfo Caminha também comenta a respeito do cotidiano dessas mulheres:

D Terezinha costurava na sala de jantar, cantarolando uma modinha cearense, em desafio com o sabiá, que desferia o seu eterno e monótono dobrado, esquecido ao sol. As conhecidas admirava-lhe a boa disposição para o trabalho.

37 Alencar, *A modinha cearense*, p. 35.

38 Alencar, *A modinha cearense*, p. 12.

Sentava-se à máquina às 10 horas do dia, cabelos úmidos sobre a toalha de banho estendida nos ombros e labutava três, quatro horas consecutivas a cantarolar modinhas, costurando para o fornecedor da polícia.³⁹

O grande número de gêneros musicais que desembarcaram no porto cearense contribuiu para o surgimento de bandas e orquestras de múltiplos formatos, que buscavam dar conta do vasto repertório vindo da Europa. A maioria desses grupos era formada por filhos de famílias abastadas, que desejavam instruí-los artisticamente. Raimundo Girão, por exemplo, aponta que quando os músicos Uguccioni, pai e filho, chegaram a Fortaleza, tiveram que lá se demorar a pedido dessas mesmas famílias para ministrarem aulas de canto e música instrumental. Os Uguccioni lecionaram aulas particulares de canto, piano, violão e rabeca, cobrando mensalmente 8\$000 por cada disciplina. Ao saírem de Fortaleza, deixaram como legado a primeira Banda de Música Policial, designando como maestro o aracatiense Joaquim Manoel Borges, que depois montou estabelecimento de ensino de música próprio na Rua Amélia, hoje Senador Pompeu.⁴⁰

As bandas formadas eram de dois tipos, a fanfarra e a marcial. Essa última foi mais comum em Fortaleza no fim do século XIX e início do XX. Ela se caracterizava por um grupo de músicos que geralmente se apresentava ao ar livre e incorporava movimentos corporais à sua apresentação musical, sendo o mais comum a marcha. Esses grupos geralmente utilizavam duas famílias de instrumentos musicais: os metais e a percussão. Pedro Veríssimo, autor do artigo intitulado *A música na terra de Iracema: Sinopse histórica do movimento musical no Ceará de 1900 a 1950*, aponta que as bandas eram de grande importância numa cidade em que as solenidades oficiais, paradas, festas cívicas e religiosas eram constantes.⁴¹ Elas costumavam se apresentar em praças públicas e em igrejas durante os festejos religiosos.

No *Almanach do Estado do Ceará* de 1910 encontramos anúncios que indicam exposições semanais de bandas marciais. Elas, de início, apresentavam-se aos domingos no Passeio Público e às quintas-feiras na Praça Marquês de Herval, mas com o passar do tempo as retretas (toques de

39 Paiva, *A afilhada*, p. 138.

40 Girão, *Geografia estética de Fortaleza*, p. 139-140.

41 Pedro Veríssimo, "A música na terra de Iracema: sinopse histórica do movimento musical no Ceará de 1900 a 1950", *Revista do Instituto do Ceará* (1954).

bandas em praça pública) foram aumentando a ponto de, em 1919, haver apresentações às quintas-feiras e aos domingos no Passeio Público, às terças-feiras na Praça Marquês de Herval e aos sábados na Praça General Tibúrcio. Nos dias de retreta, havia grande quantidade de gente se acotovelando para conquistar um lugar mais perto do coreto, onde a banda executava valsas e trechos de operetas mais conhecidas, como *A Viúva Alegre* ou *O Príncipe Estudante*.⁴²

As operetas eram muito apreciadas em Fortaleza, sobretudo pelos segmentos sociais mais abastados. Elas eram apresentações teatrais cantadas, menores do que as óperas e mais leves em seu conteúdo. Na França, lugar de sua origem, foram desprezadas por músicos eruditos e intelectuais por terem um caráter cômico e menos sério do que o da ópera. Porém, em Fortaleza ela teve muita utilidade para as elites intelectuais, que criavam peças divertidas e dançantes com conteúdo educativo para moralizar sobretudo as práticas de cortejo. João Nogueira comenta que as operetas burlescas favoritas eram *De Baturité à Lua*, *Madame Angot na Monguba* e *Sinos de Corneville em Arroches*, de Frederico Severo. Ainda segundo Nogueira, essas representações eram pontilhadas de incidentes verdadeiramente desastrosos, mas que, em vez de provocarem “pateadas”, eram, pelo contrário, recebidas com grossas e sufocantes gargalhadas.

Um desses episódios aconteceu com a Banda do 15º Batalhão do Exército, em comemoração, improvisada “pela gente culta da cidade”, pela visita do compositor Carlos Gomes. Segundo João Nogueira, a banda mal ensaiada “torceu, ofendeu e assassinou” a Overture (Abertura) do Guarani, “com aquela crueldade inconsciente com que as crianças matam os inocentes passarinhos”.⁴³ No entanto, esses imprevistos não afetaram o aumento de bandas na cidade. Surgiram, além da Banda Musical da Polícia e da Banda do 15º Batalhão do Exército, algumas bandas de iniciativa particular como Club Filarmônico de Amadores, Filarmônica Caixeiral, Banda da Rêde de Viação Cearense e Circuito de Operários Trabalhadores Católicos São José. Essa última, a Banda do Círculo de Operários e Trabalhadores Católicos São José, buscou propagar por meio das suas exibições musicais os ideais de “divertimentos morais”, a partir das noções de “civildade e ordem” que circulavam no Círculo Operário, divulgando a instituição e atraindo novos

42 *Almanach estatístico, administrativo, mercantil, industrial e literário do estado do Ceará para o ano de 1919*, Fortaleza, Typ. Moderna, 1919, p. 147-148.

43 João Nogueira, *Fortaleza velha*, p. 142.

sócios. No entanto, apesar de importantes, esses não são os únicos objetivos na instalação de uma banda de música. Por meio dos Estatutos do “Círculo de Operários e Trabalhadores Católicos São José”, pode-se refletir um pouco sobre o lugar da banda nesta associação de trabalhadores:

CAPITULO XV

BANDA DE MÚSICA

Art. 69. A banda de musica do Círculo São José será composta, exclusivamente, por sócios.

Art. 70. A banda tem por fim proporcionar aos sócios meios de diversão e ao mesmo tempo desenvolver neles gosto pela arte.

Art. 71. Será dirigida por um regente e um sub-regente.

Art. 72. O regente escolherá entre os sócios alunos da aula de música, para o funcionamento da banda, os que tiverem mais habilitação.

Art. 73. Cada semana haverá 3 aulas ou ensaios.

Art. 74. Não poderão sahir da sede social os instrumentos e moveis pertencentes ao Círculo, a não ser a serviço da banda.

Art. 75. A banda tocará onde a diretoria autorizar, sem contractos ou recomendação.

Art. 76. A cada membro da banda compete:

1. Comparecer aos ensaios.
2. Cumprir as observações do regente.
3. Zelar os instrumentos.
4. Portar-se sempre com decoro precuso a moral de um sócio.⁴⁴

Algumas dessas bandas cumpriam tabelas de contratos a preços altos, como a do 49º Batalhão. O baile com recepção custava 150\$000, os bailes carnavalescos 200\$000, a passeata carnavalesca 150\$000 e passeata ou recepção 100\$000. A Banda do 49º Batalhão possuía um repertório variado, desde marchas a valsas e polcas. No entanto, os altos preços cobrados por passeatas e recepções não eram sinônimo de “boa música”, pois a maioria dos instrumentistas era amadora.⁴⁵ O número de pessoas interessadas em aprender a tocar instrumentos era bem maior do que a

44 *Gazeta de Notícias*, 18 jan. 1918, p. 5.

quantia de professores para ensiná-los, além do que alguns não possuíam dinheiro para pagar por essas aulas. Esse cenário foi propício para uma cultura do autodidatismo, sobretudo na composição, situação que predomina até os dias atuais.

A precariedade na formação de músicos de orquestras era semelhante aos de bandas marciais. Mas isso não foi empecilho para o surgimento de grupos orquestrais nos principais estabelecimentos que envolviam entretenimento na cidade, tais como grêmios, clubes, cinemas, cassinos e teatros. Segundo Pedro Veríssimo, as principais orquestras que atuavam em Fortaleza foram: Grêmio Musical Pantera, Clube Taliense de Amadores, Clube de Diversões Artísticas, Violon Club, Orquestra Fênix Caixeiral e Clube Iracema, sendo essa última regida pelo maestro Henrique Jorge, um dos fundadores do Conservatório Alberto Nepomuceno. A orquestra do Clube Iracema se apresentava gratuitamente, fazendo um repertório de peças teatrais e concertos sinfônicos. Esse razoável número de orquestras intensificou a quantidade de apresentações orquestrais na cidade e a variação do repertório, como aponta o jornal *A República* de 1895:

No dia 17 do mez que corre se realizará no palacete em que vai funcionar o Correio, à praça do Martyres, um magnífico e suprehendente concerto, organizado (sic) e dirigido pelo ilustre maestro Jorge Victor, com o auxilio de suas interessantes e gentis disputas e algumas declamadoras. O programa elaborado incluía de J. Rossino, a ouvertura do “Guilherme Tell”, a três pianos e doze mãos; de S. Gastadon, “Musica Proibida”, melodia para canto; acompanhamento de flauta, violino, violoncelo e piano; de Frères-Billena, “Rigolletto”, fantasia para piano a 4 mãos; de R. Wurst, “Ninon dich in Acht”, em desempenho de canto e piano, e mais outros números de flauta, clarineta, piston, violino, violoncelo e contrabaixo de cordas. Eram os executores: Caetano Porto, Minna Peters, de Hamburgo, e M. Amélia Ferreira Lopes, canto; Julieta Motta, mandolina; Beatriz Simões, M. Adélia, Emília Mamede, Diva Montenegro e outras, piano; Maria Georgina Ferreira Lopes, mandolina, violoncelo, orquestrina e piano. Além das senhoras e senhorinhas, participavam do concerto Aarão Amaral (piston), João Bonifácio (flauta), José Moreira (clarineta) e Alfredo Victor, (contrabaixo).⁴⁶

45 Eduardo Campos, *O inventário do cotidiano: breve memória da cidade de Fortaleza*, Fortaleza, Fundação Cultural de Fortaleza, 1996, p. 41-42.

46 *A República*, 12 fev. 1895, p. 3.

Percebemos pela lista de músicos um dado peculiar: os modelos de orquestras que figuravam aqui não eram os mesmos daqueles vindos do continente europeu. Enquanto o modelo clássico de orquestra “abrigava” a família das cordas (violinos, violoncelos, violas, contrabaixo), a família das madeiras (as flautas, oboés, clarinetes e fagotes), os metais (trompas, trompetes, trombones e tuba) e percussão (tímpanos, bombo e adereços), maestros fortalezenses como Henrique Jorge, Luigi Smido e Donizetti Gondim formavam grupos sem seguir um critério de quantificação e disposição dos instrumentos em seus respectivos naipes. Algumas mais amadoras, as chamadas por Veríssimo de “orquestras de pau e corda”, faziam uma verdadeira mistura, adicionando instrumentos de caráter popular como o violão e o cavaquinho.

Apesar desses grupos de orquestras estarem, naquele período, mais interessados em tocar peças do repertório italiano como as de Giuseppe Verdi, essa aproximação com instrumentistas de repertório de violão, como Mamede Cirino, Abel Canuto e Amadeu Xavier de Castro, ajudaram compositores locais a criar músicas que transitavam entre o erudito e popular. O compositor Alberto Nepomuceno, de formação erudita alemã (wagneriana), e posteriormente francesa (debussyniana), aproveitou-se bem dessa circularidade cultural, incorporando em seu repertório elementos da música popular nunca vistos antes em músicas de orquestra. O *Batuque* da obra *Série Brasileira* representa bem isso, ao adicionar um ritmo africano e um instrumento musical exótico à orquestra sinfônica, o reco-reco.

Considerações finais

As intercessões entre as práticas musicais “antigas”, como as que surgiram através dos congos, dos fandangos, das pastorinhos, dos sambas e maracatus, com as “novas”, ou seja, aquelas que foram fruto das apropriações de gêneros europeus pelas elites de Fortaleza, foram fundamentais para a formação de uma cultura musical própria, com gêneros e práticas específicas e singulares, que estão sempre se alterando no processo de mediação.

No contraponto às fontes, percebemos o contraditório confronto de forças entre esses diversos grupos que interagiram e reelaboraram a cultura musical, sobretudo por meio da disputa criada em torno do piano e do violão. Essa circularidade das práticas musicais foi enriquecedora para consolidar o que chamamos hoje de Música Popular Brasileira, mistura dos gêneros matrizes: música das alturas (euro-ocidental), cujo primado está na melodia, e música de pulso (negro-africana), onde o primado está no ritmo.

recebido em 25/05/2011 • aprovado em 18/06/2012