

Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República

[*Catete in D minor: musical tensions in the First Republic*]

Rafael Nascimento¹

Este artigo é trecho modificado da dissertação *A composição de uma pioneira – de Francisca a Chiquinha* apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp para obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

RESUMO • Este artigo trata do imbricamento entre cultura e política nas primeiras décadas da República tomando as disputas em torno da categoria “música popular” como um elemento privilegiado de investigação socioantropológica. Partindo de um episódio bastante conhecido entre os historiadores da música – a “Noite do Corta-jaca”, ocorrida em 26 de outubro de 1914 – e sua repercussão na imprensa, proponho entender de que modo noções como “erudito” e “popular” (ou, ainda, “alta” e “baixa” cultura) foram gestadas por uma intelectualidade obstinada a validar o novo regime perante a população. • **PALAVRAS-CHAVE** • Música popular brasileira; Chiquinha Gonzaga; Primeira República; gênero e sexualidade. • **ABSTRACT** •

This article deals with the entanglements between culture and politics in the first decades of Brazil’s First Republic taking the disputes surrounding the category “popular music” as a privileged element of socio-anthropological analysis. Starting from a very well-known episode among historians of music – the “Noite do Corta-jaca”, occurred in October 26th, 1914 – and its repercussion in local press, I wish to comprehend in which ways notions as “erudite” and “popular” (or even “high” and “low” culture) were created by an *intelligentsia* willing to validate the new political regime before its population. • **KEYWORDS** • Brazilian popular music; Chiquinha Gonzaga; First Republic; gender and sexuality.

Recebido em 9 de outubro de 2016

Aprovado em 11 de julho de 2017

NASCIMENTO, Rafael. Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 38-56, ago. 2017.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi67p38-56>

1 Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

RUÍDOS NO PALÁCIO

A noite de 26 de outubro de 1914 foi sonora em todas as suas dimensões. Celebrando o quatriênio de Hermes da Fonseca na presidência, a então primeira-dama Nair de Teffé (1886-1981) animou os espíritos ilustres e oficiais de seus convidados com uma programação musical um tanto inusual para a ocasião. No repertório, que incluía peças do compositor Arthur Napoleão e uma das célebres *Rapsódias* do húngaro Franz Liszt, praxes de qualquer ambiente “elevado” da Primeira República, figurava timidamente um tango² para violão a ser executado pela própria “Mme. Nair Hermes”³ em pleno Palácio do Catete.

Não era a primeira vez que certo “sotaque” popular se insinuava na prosódia da elite política do Rio de Janeiro. Em maio do mesmo ano, o casal presidencial recebeu, no Palácio do Governo, Catulo da Paixão Cearense para um sarau no qual estavam presentes nomes que iam de José Gomes Pinheiro Machado a Oscar Guanabarro, representantes respectivamente das cúpulas política e artística da República. Poeta, letrista e personalidade incontornável entre os artistas de seu tempo, “Catulo”, como

2 A palavra “tango” – ou “tango brasileiro” – não circunscreve com precisão um gênero dentro da história da música brasileira. Ele pode, contudo, ser genericamente caracterizado por sua estrutura binária *sincoada*, isto é, em que a acentuação do tempo forte do compasso ocorre na segunda semicólcheia ao invés da primeira, como na polca europeia. No entanto, outros nomes designam formas musicais semelhantes, como o *maxixe*, o *batuque*, o *cateretê* e o *choro*, indicando que a nomeação desse material musical era objeto de disputa entre produtores culturais da época, ora mitigando ora pontuando a presença de hierarquias simbólicas e relações de poder no campo da cultura. O pianista Ernesto Nazareth, por exemplo, compunha canções que correspondiam ao gênero binário sincoado, mas se recusava a chamá-las de “maxixes”, preferindo o termo *tango* dadas as suas intenções de ocupar um lugar dentro do campo da produção simbólica que o aproximasse do estilo erudito.

3 O programa da recepção oficial foi publicado no jornal *A Rua*, n. 219, 6 de novembro de 1914, p. 1.

4 A referência a artistas e intelectuais a partir de seus nomes pessoais denota, como sugere Heloisa Pontes, um acúmulo de prestígio e notoriedade provenientes da reconversão bem-sucedida de capital social e simbólico. PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual (1940-1968). São Paulo: Edusp, 2010.

era conhecido entre seus pares, era um amante adicto das modinhas brasileiras⁵ e fez de sua carreira um gesto a favor da legitimação desse gênero enquanto expressão da cultura popular brasileira, chegando até mesmo a receber de Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”, a alcunha de “Ghandi da modinha brasileira e dos poemas sertanejos”⁶. Com espírito aguerrido de trovador, Catulo fez ecoar pelas salas do palácio um som diverso do erudito habitual, para contentamento dos convidados e inclusive do presidente, seu admirador confesso⁷.

O relativo sucesso do recital de maio seria mais do que suficiente para ensinar uma nova *soirée*. Recorrendo à memória, Nair de Tefé conta ao historiador Paulo César dos Santos que

Catulo, depois do estrondoso sucesso alcançado no recital realizado no Palácio de Catete, pediu-me para interpretar alguma música nossa. Não havia partitura para piano e violão das músicas de nossos compositores daquela época. Catulo falou com Chiquinha Gonzaga, grande maestrina, que escreveu especialmente para mim a partitura para violão e piano do seu famoso “Corta-jaca”⁸.

Em 1914, se o “Corta-jaca”, subtítulo da canção e espécie de seu codinome, já era “famoso”, é porque havia circulado um bocado até chegar às mãos da primeira dama. Ao contrário do que lembrava a baronesa de Tefé, a peça fora composta por Chiquinha Gonzaga (1847-1935) originalmente para a opereta *Zizinha Maxixe*, em 1895, e não em 1914 a pedido de Catulo. Apesar da pouca repercussão da opereta⁹, a música foi editada em abril de 1899 sob o selo da Casa Vieira Machado, que, juntamente com a casa Buschmann & Guimarães, era um dos principais estabelecimentos do Rio de Janeiro responsáveis pela publicação de partituras musicais. De lá para cá, o tango para piano “Gaúcho”, título oficial, fora incluído na revista *Cá e lá*, de 1904, e entoado pela população carioca em “chopes berrantes” espalhados pela cidade, espaços de sociabilidade e divertimento das classes baixas onde a preferência era por música

5 Apesar da origem portuguesa, a modinha, gênero musical no qual se canta geralmente acompanhado de violão ou outro instrumento de cordas, foi muito popular no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Recuperar as principais linhas históricas que amarram a modinha à história da música brasileira foge aos meus propósitos neste capítulo. Vale apenas ressaltar que, desde o século XVIII, esse gênero musical já era identificado no Brasil através de relatos escritos e, desde então, foi associado à condição tanto *popular* quanto *mestiça* daqueles que dele faziam uso. Também à modinha sempre esteve associado o *lundu*, gênero de origem africana com presença marcante de percussões e uma rítmica *sincopada*. Acredita-se que o choro enquanto gênero musical é devedor tanto da polca búlgara quanto do lundu. Uma excelente recapitulação da história desses dois gêneros é feita em: SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.

6 PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2009 [1936], p. 58.

7 SANTOS, Paulo César. *Nair de Tefé, símbolo de uma época*. Petrópolis: Sermograf, 1983, p. 44.

8 *Ibidem*, p. 45. A entrevista foi concedida ao autor em 1977, quatro anos antes da morte de Nair de Tefé.

9 FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002, p. 154.

nacional¹⁰. Por fim, devido ao sucesso de *Cá e lá*, Fred Figner, proprietário da Casa Edison – primeira empresa fonográfica do Brasil –, gravou duas versões da canção em seu pequeno estúdio na afamada Rua do Ouvidor, coração do Rio de Janeiro¹¹.

Mas o “Gaúcho” ouvido e cantarolado na rua adquire significados muito diversos quando executado na “casa” de marechal Hermes e Dona Nair. Chega mesmo a soar diferente. Na noite de 26 de outubro, os acordes sincopados do tango foram seguidos do ruído das palmas e do escárnio. As palmas vieram das mãos dos presentes: além do presidente da República e do maestro Arthur Napoleão, Nícia Silva, professora de canto da primeira dama, Leopoldo Duque Estrada e o maestro Ernane de Figueiredo, todas elas figuras associadas ao Instituto Nacional de Música, espécie de farol norteador dos rumos da música erudita no Brasil durante parte do século XX¹².

Já o escárnio veio dos jornais, obstinados a “criticar, de muitos e diferentes modos, a inclusão do tango magnífico no programa de uma festa diplomática”¹³ e tratando rapidamente de vincular o malfadado evento à gestão atribulada de Hermes da Fonseca. Veio também, de forma mais cáustica e severa, da boca do senador Rui Barbosa, que, num discurso em sessão do Senado Federal, ridicularizou a música e a festividade ao redor dela.

Uma das folhas de ontem estampou em *fac-símile* o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o *corta-jaca* à altura de uma instituição social. Mas o *corta-jaca* de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*. Mas nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria!¹⁴.

10 Nas últimas décadas do século XIX, a estreita Rua do Ouvidor passou a simbolizar o processo de profissionalização de certas atividades liberais, com destaque para a imprensa e a literatura. A esse respeito ver: CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Rio de Janeiro. Crepúsculo de Ouvidor. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK, Adrián (Org.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016, p. 22-37.

11 FRANCESCHI, Humberto, op. cit., p. 149.

12 Criado em 1841 por iniciativa de Francisco Manuel da Silva, o Imperial Conservatório de Música, única instituição especializada em formação erudita durante o Império, tornou-se, com o advento da República, o Instituto Nacional de Música. Transformações significativas em sua estrutura administrativa fizeram com que o antigo Conservatório, subordinado à Escola de Belas-Artes, agora galgasse a dianteira na consolidação da música erudita nacional.

13 A *Rua*, n. 219, 6 de novembro de 1914, p. 1. A ortografia em todas as citações foi atualizada visando à melhor compreensão do texto.

14 É possível ter acesso ao conteúdo integral do discurso de Rui Barbosa a partir de duas fontes. A primeira são os Anais do Senado Federal, v. VII, onde constam as sessões de 1 a 30 de novembro de 1914. A segunda é a edição de 8 de novembro de 1914 do jornal *A época*, n. 806, p. 1 e 2.

O tom mordaz que Rui Barbosa emprega em seu comentário parece ir além de um exercício desinteressado de crítica musical, bem como escapa ao teor puramente pessoal de rusgas entre adversários políticos¹⁵. Valendo-se de um ataque pontual e certo ao evento no Catete e deflagrando de maneira inconformada a decadência moral à qual se submeteram o dirigente da nação e a “mais fina sociedade do Rio de Janeiro”, o senador baiano vocaliza em sua diatribe diversas das tensões constitutivas da experiência republicana brasileira nas primeiras décadas do século XX. Tensões essas que estarão presentes não apenas em discursos inflamados no Senado, mas que coordenarão práticas de controle e estratificação sociais, reconfigurarão de modo perene o espaço urbano da capital e serão responsáveis não só pelo redesenho de algumas categorias culturais, mas, como procurarei sugerir neste artigo, pela *imaginação* de outras.

A INVENÇÃO DO PÚBLICO

Foi Benedict Anderson quem apontou para a centralidade do ato de imaginar no processo de constituição das nações modernas. Recusando um “nacionalismo com ‘n’ maiúsculo”¹⁶, fruto de visões universalistas acerca da emergência e desenvolvimento desse fenômeno, Anderson argumenta que, ao serem imaginadas por seus habitantes enquanto comunidades “inerentemente limitadas e soberanas”¹⁷, as nações não corresponderiam meramente ao resultado de arranjos políticos ou cálculos econômicos os quais a ideologia nacionalista trataria de apreender e converter em “discurso”, mas seriam também produtos de *invenção* no plano das representações coletivas. Mobilizando instituições de poder como censos, mapas e museus na elaboração das narrativas nacionais, os nacionalismos (ou “nacionalidades”) seriam artefatos culturais particulares cujos conteúdos históricos divergiriam necessariamente, fazendo da imaginação algo indissociável tanto da cultura quanto da política.

Tal como empreendida por Anderson, a formulação “em espírito antropológico” do tema da nacionalidade pode nos ser útil para entender em que medida “cultura” e “política” estavam articuladas nas primeiras décadas da república. Episódio de natureza fosfórica e controversa, o advento do regime republicano marcou o clímax de inúmeros conflitos que se arrastavam Império adentro. “Tendências federalistas, movimento republicano, crise religiosa, questão militar, problema servil, sucessão imperial, predomínio político de uma aristocracia decadente, ascensão de novas

15 De fato, entre Rui Barbosa e Hermes da Fonseca não faltaram motivos para desavenças. Cinco anos antes os dois foram oponentes na campanha de sucessão presidencial – a primeira a produzir turbulência na constelação do “café com leite” –, durante a qual o primeiro, engajado em sua Campanha Civilista, opôs-se ferozmente à intervenção do Exército na política nacional. Segundo Boris Fausto, Rui Barbosa representou “a luta da inteligência pelas liberdades públicas, pela cultura, pelas tradições liberais, contra o Brasil inculto, oligárquico e autoritário”. FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2007, p. 271.

16 “*Nationalism-with-a-big-N*”. ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. New York: Verso, 1991, p. 5 (tradução minha).

17 “[...] *inherently limited and sovereign*”. Ibidem, p. 6 (tradução minha).

camadas oligárquicas, urbanização [...]”¹⁸ eram alguns dos problemas que enfrentava o *Ancien Régime* brasileiro. Após o “Salve a república!” de 15 de novembro, seguiu-se uma longa tarefa de legitimar a nova situação política perante o grosso da população, que pouco ou nada havia interferido em sua proclamação.

José Murilo de Carvalho denominou essa tarefa de uma “batalha de símbolos e alegorias”¹⁹ na qual se digladiavam setores da intelectualidade republicana (liberais e positivistas, para citar dois) visando à constituição de um *imaginário* popular que falasse a língua do novo regime. Realizar essa façanha era tão importante quanto assegurar o controle oligárquico dos grandes proprietários rurais e alijar camadas sociais desprivilegiadas da engrenagem democrática representativa. Não é à toa que José Murilo de Carvalho vincula o fracasso dos intelectuais em forjar tal imaginário à inexistência de um “sentimento de nação”²⁰ que pudesse alicerçar o desenvolvimento de um modelo eficaz e legítimo de república, fosse este de feitio liberal ou sociocrático.

Entre os “símbolos e alegorias” que serviram de munição a essa batalha discursiva pela definição de um *eidós* e um *éthos* republicanos, conhecemos bem as figuras do herói, da bandeira e do hino nacionais. De natureza análoga aos censos, mapas e museu aos quais Benedict Anderson se refere, podemos ver em Tiradentes, na flâmula de Debret e na obra de Francisco Manuel da Silva expressões simbólicas de um pacto social claudicante, sempre às voltas com o passado colonial, imperial e escravocrata. Creio que a partir do estudo desses símbolos e dos discursos sobre eles é possível entrever quais eram as principais contradições que davam corpo à lógica social da imaginação republicana.

Este artigo leva adiante a ideia da construção de um imaginário popular procurando desdobrar a “Noite do Corta-jaca” dentro da cosmologia carioca e na intersecção entre política e cultura. Meu intuito é compreender como a escolha de uma peça musical em uma cerimônia oficial – e, posteriormente, sua crítica e repercussão na imprensa – diz algo sobre as ansiedades de certos grupos intelectuais. O discurso de Rui Barbosa e tudo o que se falou nos jornais (e fora deles) sobre a *soirée* de 26 de outubro mostram, como sugeriu Carlos Sandroni, que “alguma coisa se movia”²¹ na sociedade carioca. De fato, os diversos significados e lugares sociais que a música erudita e a não erudita ocuparam nos primeiros anos do século XX apontam para mudanças expressivas nos modos de produção cultural do Rio de Janeiro.

Se desde a instalação da corte joanina, em 1808, o gosto pela música europeia fora cultivado como expressão de etiqueta e civilidade e usado como princípio de distinção social pela aristocracia luso-brasileira, ele não havia perdido seu sentido fundamental cem anos depois²². Quando o senador baiano deixa clara a superioridade

18 CARONE, Edgard. *A República Velha II: evolução política (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Difel, 1977, p. 25.

19 CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 10.

20 Ibidem, p. 32.

21 SANDRONI, Carlos, op. cit., p. 89.

22 MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

da “música de Wagner” em relação ao “Corta-jaca” de Chiquinha Gonzaga, o que vem à tona é o contraste entre o caráter edificante da primeira e a “selvageria” do segundo. O que mudou efetivamente foi a composição social da audiência. Eis que surgia o *público* moderno brasileiro.

Segundo Erich Auerbach, a França do século XVII assistira à emergência de um novo significado para tal termo. Originalmente associado às noções de “bem comum” e “Estado”, presentes na tradição filosófica contratualista, “*le public*” passou a denotar a “plateia de teatro já formada e pronta para assistir à peça”, transitando, assim, da “esfera pública no sentido político”, espaço da representatividade, para a “esfera pública em sentido *publicista*”²³, espaço da representação. No entanto, o deslizamento semântico de “*le public*” só adquire concretude analítica para Auerbach quando conjugado a um termo muito recorrente na literatura da época: “*la cour et la ville*”. Tomados respectivamente como frações específicas da “corte” e da “cidade”, o binômio aludia a uma espécie de “unidade cultural” resultante do equilíbrio tenso entre nobreza e setores abastados da burguesia, no qual a relação entre o soberano e a aristocracia togada indicava a interdependência entre o poder simbólico da realeza e o poder econômico burguês²⁴.

Embora reduzida a “apenas um círculo em torno do rei” e esvaziada de suas prerrogativas políticas, a nobreza ainda se encarregava da atmosfera cultural da corte. Do outro lado, a alta burguesia, “alienada de sua função original como classe produtiva”²⁵, inspirava em seus membros o desejo de aceder à posição de *honnête homme*, arquétipo da pessoa moral refinada e avessa às atividades mundanas. Reunidos nos salões e teatros parisienses, homens e mulheres estabeleciam relações em que “o sentimento de hierarquia de classe dissolvia-se numa atitude pouco perceptível, mas cuidadosamente cultivada por ambos os lados, em que as distâncias eram mantidas”²⁶. Como espectadores da mesma plateia, burguesia e aristocracia fundiam-se, formando um “público” relativamente homogêneo e informado pelos valores de uma educação humanista interdita à maioria da população.

Ao enfatizar a contradição entre o amplo alcance do significado de *la cour et la ville* no imaginário francês e seu caráter socialmente circunscrito, Auerbach mostra como a formação da noção de público “no sentido publicista” deve-se ao papel central da produção simbólica (no caso, o teatro) na constituição da experiência social. Frequentado por grupos não representativos do “povo”, o teatro tinha seu duplo na

23 AUERBACH, Erich. *La cour et la ville*. In: _____. *Ensaios de literatura ocidental*. Filologia e crítica. Organização Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2007. (Coleção Espírito Crítico) (grifo meu).

24 A aristocracia de toga é uma fração da nobreza que surge no século XV e que obtém seus títulos não mais através da hereditariedade, mas mediante pagamentos ao rei. Devido à queda dos rendimentos fixos das terras, a realeza deixa de ser a distribuidora de propriedades rurais e passa a oferecer títulos de nobreza, muito caros (o duplo sentido é evidente) às camadas mais elevadas da burguesia urbana, ávidas por se imiscuírem nos círculos reais.

25 AUERBACH, Erich, op. cit., p. 268.

26 Ibidem, p. 250.

intrincada *mise-en-scène* da corte, corroborando o imbricamento entre cultura e política enquanto dimensões constitutivas da vida social.

Operando de maneira semelhante, uma nova ideia de “público” será aos poucos inventada por setores da intelectualidade nos anos que sucedem a proclamação da República. Ele não será nem o resultado da relação entre duas classes decadentes – pois nossa aristocracia, que nunca fora hereditária, havia sido completamente desmembrada com o fim da monarquia –, nem expressará uma “unidade cultural” à maneira francesa, algo impossível para uma nação à qual faltava um “sentimento” identitário anterior. Mas será um público imaginado, em alguma medida, como “plateia” e portador de certo “sentido publicista”, uma vez que, através de meios expressivos como o teatro, a música, a literatura e seus produtores (dramaturgos, compositores, críticos e empresários), seus contornos tornar-se-ão mais claros²⁷. Enquanto alvo das disputas pela legitimidade do novo regime, o público moderno dará corpo e voz à ideia sobre as possibilidades de existência – imediatas e futuras – de um governo de cidadãos e, sobretudo, de *cidadinos*.

O impacto da produção cultural na remodelação das relações sociais, e vice-versa, indica que o plano simbólico não deve ser dissociado do material ou, ainda, não deve corresponder a um ponto de fuga imagético, sonoro ou literário dessas mesmas relações, pois a dialética entre ação e representação é o que dá vida a qualquer processo sociocultural. No caso do Rio de Janeiro a intersecção entre a vida política e a vida cultural se dará nas ruas e edifícios da cidade. O porte de capital, tanto do Império quanto da República, nos permite pensá-la enquanto um “lugar de germinação, de experimentação e de combate cultural”²⁸, em que hierarquias e linguagens foram constituídas, reivindicadas e disputadas sob a égide do regime republicano.

FRONTEIRAS POROSAS

Visitando a imprensa nos dias subsequentes à recepção presidencial vemos opiniões duras ganharem as páginas dos principais jornais da capital:

Se o Sr. marechal Hermes, na sua residência particular, no seio da sua intimidade, entre seus amigos mais íntimos, tivesse agarrado o violão e tocado o *Corta-jaca* ou outra música mais imoral, nós não tínhamos nada com isso. Mas como S. Ex. fez esta coisa em presença do corpo diplomático, no palácio do Catete, que é a residência, não do Sr. Hermes, mas do primeiro magistrado da Nação, assiste-nos o direito de fazer considerações a respeito do papel ridículo a que S. Ex. sujeitou não a sua pessoinha, mas a figura do presidente da República”²⁹.

27 Sobre a formação do público teatral nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, ver: PONTES, Heloisa; CESAR, Rafael do Nascimento. *Cidades, palcos e públicos*: Rio de Janeiro e São Paulo em dois atos. No prelo.

28 PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK, Adrián. Introducción. Cultura y perspectiva urbana. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK (Org.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016, p. 10-20.

29 *A Rua*, n. 214, 1^a de novembro de 1914, p. 2.

Não se tratava de um tabloide. As “considerações” do editorial supostamente se justificariam dado o caráter público do evento; era algo que incitava nos cidadãos um posicionamento justamente por crer-se que ia além do âmbito privado, onde ninguém teria “nada com isso”. Despertasse incômodo ou admiração, o “Corta-jaca” executado no Palácio do Catete não poderia passar despercebido porque, mais do que quebrar protocolos oficiais, ele embaralhou contextos considerados contrastivos e, sobretudo, mutuamente excludentes.

Continua o editorial de *A Rua*: “O Catete deve ser um lugar de respeito. Lá dentro não podem caber os requebros lascivos de uma música do quilate do *Corta-jaca* [...]. Não podia caber no Catete em hora nenhuma, quanto mais n’uma recepção diplomática”.

Dosando moralismo e derrisão, os editores do jornal emitem sua opinião com base em um paradoxo estruturante: assim como o Palácio do Catete era, ao mesmo tempo, “residência particular” e sede do governo, o “Sr. Hermes” era também o “primeiro magistrado da Nação”. Em um espaço de duplo sentido, interioridade e exterioridade borravam-se de acordo com a situação, dando margem tanto ao clima informal e íntimo do lar quanto ao “lugar de respeito” regido segundo valores públicos e impessoais.

Nair de Teffé expressa bem o caráter dúbio de seu novo endereço.

Ao abrir os salões do Palácio do Catete para receber os nossos amigos e parentes, abri-o como se fosse a *sala de visitas da nossa casa* [...]. Na nossa casa, recebemos na sala de visitas ou na copa quem se bem nos entender e quiser. Por que no Palácio do Governo, onde estávamos residindo, não podia isso acontecer?³⁰.

Em 1914 Nair de Teffé havia passado mais tempo de sua vida na França do que no Brasil. Filha legítima da aristocracia carioca, ela recebeu do pai, o Barão de Teffé, uma educação humanista que lhe dera o verniz dos estudos clássicos bem como as habilidades artísticas de desenhista e caricaturista³¹. Quando regressou ao Rio de Janeiro, em 1903, ela cultivava grande interesse por teatro e música, além da pintura, e o capital social e o cultural que havia acumulado durante os 16 anos que passou na Europa conferiram-lhe as chancelas simbólicas para frequentar as rodas mais bem frequentadas da cidade. Em 1913, o presidente Hermes da Fonseca, recém-viúvo de sua primeira esposa, vai até a casa do Barão de Teffé em Petrópolis e conhece Nair, então com 27 anos. Do primeiro encontro surge o pedido de casamento, que se consuma em poucos meses – talvez devido aos dotes excepcionais da jovem, talvez pela ansiedade do marechal em contrair novas núpcias, talvez por ambos.

De todo modo, no ano seguinte, quando passou a residir no Palácio do Catete, a primeira dama respirava um ar moderno – um tanto rarefeito nos cômodos de sua

30 SANTOS, Paulo César, op. cit., p. 44 (grifos meus).

31 OLIVEIRA, Cláudia de. Nair de Teffé entre o barão e o presidente: trajetória como obra compartilhada. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti et al. (Org.). *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014, p. 31.

nova casa –, antenado com as transformações em curso no microcosmo cultural da capital. Quando ouviu da boca de Catulo “tenha um repertório mais brasileiro, mais regional” e, seguindo rapidamente o conselho do amigo, promoveu um “programa de coisas brasileiras”³², Nair não apenas era capaz de dimensionar a importância candente de manifestações “populares” dentro da cultura da *Belle Époque* carioca – coisa que ela já entrevia e ensaiava em algumas de suas caricaturas³³ – como detinha os meios materiais e simbólicos para impulsioná-las e dar-lhes uma visibilidade oficial.

Na medida em que o ato de “residir” implica na espacialização das relações sociais travadas dentro de um espaço que se torna expressão das subjetividades de seus habitantes, seria impossível para o casal presidencial fazer do Catete mero simulacro da República e local de “relacionamentos convenientemente personalizados”³⁴. Referindo-se aos salões do Palácio como “a sala de visitas da nossa casa”, a primeira dama infundiu a esse ambiente a intimidade da moradora e da esposa do “Sr. Hermes”.

Para a maioria dos lares de elite urbanos, o espaço da sala de visitas era o centro irradiador da familiaridade. É lá que a noção de grupo doméstico traduz-se simbolicamente através da mobília, dos adereços e sua *exibição*. Enquanto cômodos como o escritório requerem silêncio e certo isolamento para “funcionarem” bem, “a sala de visitas é o lugar da *performance* feminina”³⁵, na qual anfitriãs recebem seus convidados e os entretêm com boa conversa e músicas facilmente reconhecíveis. Na sala, tudo deve combinar de modo artisticamente elaborado e, ao mesmo tempo, *natural*; a oscilação entre concentração e descontração, permitida aos homens no ambiente do gabinete, é interdita às mulheres pela necessidade contínua de manter e encenar as distâncias sociais e as estruturas de prestígio. Literalmente, fazer sala.

Foi com esse intuito que Nair de Teffé abriu as portas de seu Palácio. Ciente da função pública inerente ao recém-adquirido título de primeira-dama, ela não podia se furtrar aos rituais que marcavam periodicamente a vida política na capital; ciente de seu papel de esposa, ela sabia da tarefa de “assumir o comando da casa”³⁶. Se foi nesses mesmos salões que se ouviram “os requebros lascivos” do Corta-jaca, entremeado pelas composições de Arthur Napoleão e o piano inconfundível de Liszt, é porque eles estavam longe de suportar, no cotidiano de habitá-los, apenas um de seus sentidos.

32 Depoimento de Nair de Teffé ao MIS-RJ apud OLIVEIRA, Cláudia de, op. cit., p. 51.

33 Cláudia de Oliveira mostra como algumas caricaturas de Rian, pseudônimo de Nair de Teffé, possuem um traço que as aproxima do *grotesco*, salientando nos corpos retratados aspectos de uma sexualidade enxovalhada. *Hermes nu*, obra exposta postumamente, é o exemplo analisado pela autora para indicar o trânsito da artista entre estilos “clássicos” e “populares”. Na caricatura, Rian apresenta seu marido já velho e destituído do cargo presidencial; prostrado e impotente, Hermes parece expressar ao mesmo tempo as frustrações que acumulou nos cinco anos ocupando a chefia do governo e a falta de vigor físico-sexual decorrente de sua idade avançada. OLIVEIRA, Cláudia de, op. cit.

34 NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 137.

35 CARVALHO, Vânia. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 164.

36 SANTOS, Paulo César, op. cit., p. 43.

Mas o que havia de tão escandaloso no tango composto por Chiquinha Gonzaga e executado por Nair de Teffé? O mesmo editorial do jornal *A Rua* procura sondar tais motivos ao esclarecer suas “considerações”:

Não há ninguém que não sinta pelas músicas populares certo enlevamento. Mas isso pelas músicas *rigorosamente populares*. O *Corta-jaca* não pode estar nesse rol. O *Corta-jaca* é uma música profundamente imoral. E não foi feita senão para despertar o “moral” nos clubes carnavalescos. Quem a ouviu sente irresistivelmente o sangue estuar nas veias: ela desenha à visão de quem quer que seja o bamboleio impudico de quadris, o estremecer de seios nus, o palpitar de carne em febre, entrelaçamentos [...] de animalidade nojenta.

As músicas chamadas populares têm os seus requebrados, sim, mas são requebrados ingênuos, rústicos, inocentes, onde a gente percebe o trescalar da doce simplicidade do povo.

O *Corta-jaca* não. É nu, grosseiro, canalha³⁷.

Para o historiador Bruno Carvalho, a *porosidade* que caracterizou a dinâmica social do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX e início do XX foi igualmente central à formação de seus gêneros musicais urbanos. Resistindo a dicotomias rígidas, termos como “ordem/desordem, colônia/metrópole, centro/periferia, negro/branco” desestabilizaram também “outro binário, popular e erudito”³⁸. José Miguel Wisnik atenta para a mesma questão ao discutir o conto “Um homem célebre”, de Machado de Assis³⁹. Sentindo-se “traído por uma disposição interior incontrollável”, Pestana vê seu fracasso como compositor clássico contrabalanceado pelo inegável sucesso de suas polcas, conflito que, para Wisnik, expõe o problema “ironicamente escorregadio” da relação entre música popular e erudita⁴⁰.

Porosos ou movediços, os produtos culturais em circulação retraduziam simbolicamente as clivagens e contradições sociais de um lugar em processo de modernização. O crescimento desmesurado da população, a ocupação irregular do espaço e a configuração de novas classes sociais engendraram formas de habitar e representar a cidade pautadas no constante “*devassamento* dos biombos culturais”⁴¹, em que as práticas culturais de grupos distintos extravasam seus contextos de

37 *A Rua*, n. 214, 1º de novembro de 1914, p. 2 (grifos meus).

38 “*Order/disorder, colony/metropolis, centre/periphery/ black/white [...] another binary, popular and erudite*”. CARVALHO, Bruno. *Porous city*. A cultural history of Rio de Janeiro. Liverpool: Liverpool University Press, 2013, p. 45 (tradução minha)

39 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Um homem célebre. In: _____. *Várias histórias*. São Paulo: Ática, 1997 [1896].

40 WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 7.

41 Idem. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira – música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 162.

produção. Olhadas de perto, música “erudita” e “popular”, gêneros antitéticos à primeira vista, corresponderiam não a diferenças objetivas de um público sociologicamente circunscrito e estanque – com as classes altas ouvindo Wagner e as baixas dançando o Corta-jaca –, mas a diferenças no entendimento da própria noção de “público”.

Mais do que versar sobre a inadequação da música para determinado ambiente, o que está em jogo no excerto acima é uma definição de *popular*. Enquanto é lícito a alguns ritmos “rigorosamente populares” suscitar “os seus requebrados” às pessoas, falando-lhes diretamente ao corpo, a sensualidade engastada no Corta-jaca é um exagero que, além de fazê-lo “imoral”, afastava-o de uma música “rigorosamente popular”. A alusão ao caráter animalesco da dança ensejada por essa música tem o objetivo de distanciá-la do plano da cultura, projetando-a em direção a uma irracionalidade instintiva. Por despertar um *frisson* sexual descontrolado em quem o ouve, o Corta-caca seria, segundo os editores de *A Rua*, incivilizado e alheio à “doce simplicidade do povo”.

O sentido de “popular” expresso aqui é muito próximo daquele mencionado por Mário de Andrade no “Ensaio sobre a música brasileira”, de 1928. Assumindo a dianteira de um novo nacionalismo musical⁴², o modernista propunha uma maneira de compor avessa ao “exotismo divertido”, tão caro aos europeus, que selecionava traços culturais específicos e os caricaturava, retirando-os de seu contexto de produção. Para ser considerada *artística*, a música deveria expressar a forma erudita, dominada pelo compositor, e o conteúdo popular presente “na inconsciência do povo”⁴³; para ser considerada *nacional*, ela deveria beber diretamente nas canções folclóricas, entoadas por um populário distante dos centros urbanos. Assim, os “requebrados ingênuos, rústicos e inocentes” das músicas “rigorosamente populares” parecem corroborar a ideia de um “inconsciente” musical proposta por Mário, na qual os ritmos oriundos de um povo “doce” e “simples” resultariam não do apelo desinteressado da arte, mas de “necessidades gerais humanas”⁴⁴.

Na “capital do século XIX brasileiro”⁴⁵, a iminência de um *ethos* cosmopolita tornava difícil abrigar quaisquer manifestações “folclóricas” no sentido modernista. Em sua versão tropical, a *Belle Époque* das elites cariocas foi responsável por uma remodelação estrutural do espaço e da organização social do Rio de Janeiro. Nos

42 No Brasil, as primeiras tendências nacionalistas na música começam em meados do século XIX com a criação da Ópera Nacional, em 1857, e do Imperial Conservatório de Música, em 1841. Instituições precárias e de existência relativamente efêmera, elas abrigaram, contudo, nomes como Carlos Gomes, Alexander Lévy e Alberto Nepomuceno, que, embora enveredassem por caminhos sonoros distintos, foram os primeiros compositores de destaque a insistirem em uma forma “nacional” para a música erudita. Para mais detalhes, conferir o capítulo três de: GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba: Parabolé, 2009.

43 ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972 [1928], p. 15-16.

44 Ibidem, p. 41.

45 NEEDELL, Jeffrey, op. cit.

primeiros anos do século XX, o “combate à velha cidade”⁴⁶ adquiria uma face arquitetônica: o traçado colonial de suas ruas, o caráter humilde e precário de suas habitações, o metabolismo vagaroso de suas atividades, tudo isso deu lugar a uma nova cidade e “o próprio compasso frenético com que se definiram as mudanças sociais, políticas e econômicas nesse período concorreu para a aceleração em escala sem precedentes do ritmo de vida da sociedade carioca”⁴⁷. Embora restritas à região central e às freguesias de Botafogo e Laranjeiras, na zona sul da cidade, as reformas do prefeito Francisco Pereira Passos alteraram o centro de gravidade da capital republicana, irradiando para o resto do país e para o exterior a imagem de um lugar que se “civilizava”⁴⁸.

Os sons que acompanhavam tais mudanças socioculturais vertiginosas condensavam em seu aspecto “poroso” características da música de origem europeia e africana. Enquanto a última se fazia ouvir sobretudo através da rítmica viva dos lundus, a primeira tinha na melodia e harmonia da *polca* sua expressão mais acabada. Introduzido no Brasil por volta de 1844, o gênero inaugurou o “protótipo das formas dançantes de música de massa”⁴⁹ e rapidamente infiltrou-se por grupos de diferentes estratos desempenhando o papel de “*médium* cultural na sociedade do Segundo Império”⁵⁰. Na década de 1870 a polca, já consagrada nos salões e ruas do Rio de Janeiro, começa a incorporar as feições contramétricas da síncopa e a transformar-se no primeiro gênero musical brasileiro inegavelmente *urbano*: o maxixe.

É preciso certificar-se de que a polca ouvida e tocada no Brasil não denotava mera importação e consumo de um artigo estrangeiro. Embora o apelo derivado das mercadorias do “Velho Mundo” despertasse o interesse fetichista da elite carioca, a larga difusão desse gênero musical teve como consequência direta a reformulação de seus aspectos estruturais⁵¹. Quando Cacá Machado distinguiu os tipos de polca que compunham o repertório de Ernesto Nazareth, célebre pianista e compositor de “tangos” (como o próprio Corta-jaca), verificou que tanto as inflexões mais fiéis à modalidade europeia do gênero – chamadas aqui de “polca-salão” ou simplesmente “polca-polca” – quanto as “polcas-maxixe”, de ritmo sincopado, eram apreciadas por grupos diversos e em espaços dessemelhantes. Na esteira do século XX, a “decantação desse novo gênero”⁵² musical e sua combinação com outras manifestações culturais engendrarão uma nova sensibilidade psicossocial e darão forma a suas

46 CARVALHO, Maria Alice Rezende, op. cit., p. 25.

47 SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 38.

48 ABREU, Maurício. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora da Biblioteca Nacional, 1987, p. 61.

49 WISNIK, José Miguel, 2008, op. cit., p. 22.

50 MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2007, p. 30.

51 Jeffrey Needell afirma que, para a elite carioca, o consumo de itens importados não correspondia a uma identificação de *classe* – cujos parâmetros seriam, em certa medida, nacionais –, mas a uma identificação *cultural* que transcendia tais parâmetros e “o fetiche que os cariocas reverenciavam nos importados de luxo tinha a ver com querer ser um aristocrata europeu”. NEEDELL, Jeffrey, op. cit., p. 193.

52 MACHADO, Cacá, op. cit., p. 50-51.

representações, ainda que não o façam livre das intenções purificadoras de sujeitos desejosos de coordenar a recente arquitetura da cidade com o imaginário burguês europeu⁵³.

Ainda que Bruno Carvalho e Carlos Sandroni associem o surgimento do maxixe à freguesia da Cidade Nova, espécie de fronteira simbólica entre a capital moderna e os rincões tradicionais, podemos tomá-lo como um fenômeno geral a toda a extensão da cidade nas primeiras décadas do século XX. Denotando não apenas certo tipo de música, mas também “a primeira dança popular de par enlaçado a aparecer no Brasil”⁵⁴, o maxixe começava a expressar novas maneiras de lidar com o corpo e a sexualidade, tensionando certas convenções da economia simbólica do erotismo. Patente tanto em títulos como “Vem cá, mulata!” – que denota a presença do elemento racial na construção do desejo heterossexual – quanto nos versos insinuantes de “Maxixe da Zeferina”⁵⁵, ária de *Forrobodó*, também de autoria de Chiquinha Gonzaga, o gênero musical foi considerado “um veículo ideal na constituição de estereótipos de longo-termo sobre raça e sexualidade”⁵⁶.

Conforme foi ganhando adeptos pelas freguesias do Rio de Janeiro, sua cadência sincopada ensejava um tipo de sociabilidade investida de sensualidade e erotismo. Os próprios versos do “Corta-jaca”, “Ai, ai, como é bom dançar, ai!/ Corta assim, assim, assim!”, de autoria de Machado Careca, aludem a um clima de sedução e sublimação sexual circulante na paisagem sonora da capital, recodificando as diferenças, sobretudo, entre gerações. A anedota “Um bom partido”, publicada na revista *O Malho*, ilustra com bom humor essa questão.

A velha: – Olha, Manduca, aqui está o senhor Barradas, de quem te falei, e que vem pedir a mão da Dodoca.

O velho: – Sim... perfeitamente... Mas... os seus meios de subsistência... são sólidos?

O pretendente: – Sim, senhor! Sou o mais afreguesado professor de *tango* e *maxixe*...⁵⁷.

Aviltante para as gerações mais velhas e conservadoras, a licenciosidade inerente a essa dança – e da qual o Corta-jaca também era acusado – justifica a ironia do título ao passo que sinaliza transformações nas práticas e valores culturais em um plano mais geral. Se o costume de “pedir a mão” reiterava o velho protocolo das

53 Em setembro de 1907, o próprio marechal Hermes da Fonseca, então ministro da Guerra, baixou um decreto proibindo as bandas militares de executarem canções do tipo maxixe, o que provocou grande polêmica e defesas aguerridas ao gênero na imprensa, como o artigo “O maxixe”, escrito por João Phóca para o *Jornal do Brasil*.

54 SANDRONI, Carlos, op. cit., p. 66.

55 “Sou mulata brasileira/ Sou dengosa feiteira/ A flor do maracujá/ A flor do maracujá/ Minha mãe foi trepadeira/ Ela arteira e eu arteira/ Inigualmente a trepar/ Inigualmente a trepar”.

56 “[...] an ideal vehicle for delivering long-standing stereotypes about race and sexuality”. HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durhan and London: Duke University Press, 2013, p. 91 (tradução minha).

57 “Um bom partido”. *O Malho*, n. 590, 3 de janeiro de 1914, p. 29.

classes privilegiadas no firmamento de alianças, o perfil dos pretendentes havia mudado em virtude da disseminação de um novo *éthos* e de uma nova sensibilidade. Tal deslocamento de expectativas, grau zero do efeito cômico praxe dos humoristas da Primeira República, seria recorrente também em outras manifestações típicas do mundo social carioca.



Figura 1 – [Remexe... assim... assim]. O casal presidencial dançando “O corta-jaca político” nas páginas de *A Rua*, n. 17, 4/II/1914

A REPÚBLICA DO CORTA-JACA

Se dentre o vasto repertório musical do Rio de Janeiro de inícios do século XX escolhi uma única canção – o “Corta-jaca”, de Chiquinha Gonzaga – como protagonista deste artigo, é porque pude notar, em sua circulação por espaços distintos, uma atribuição variada de significados. Ora aplaudida em operetas cujo objetivo era fazer o público

“rir um pouco e passar o tempo”, ora definida como “profundamente imoral”, o Corta-jaca não indica simplesmente sua adequação, melhor ou pior, às convenções musicais do período, mas sim o caráter histórico e sociopolítico das próprias convenções. Fosse tango ou maxixe, ao piano ou violão, ele exprimia a dinâmica *porosa* da cultura carioca no entresséculos, na qual as fronteiras entre “erudito” e “popular” só eram eficazes em certos contextos.

O Palácio do Catete, lugar que replicava em seu cotidiano a separação entre “Estado” e “sociedade”, foi o caso-limite dessa interpenetração “imoral” de hábitos culturais. Na opinião de Rui Barbosa, partilhada por um séquito anônimo de detratores de Hermes da Fonseca, a execução do “Corta-jaca” por Nair de Teffé foi ultrajante porque concatenou em um único evento vários graus de profanação simbólica. Ocorreu durante a presença de um militar no comando da República, cargo que, desde 1894, com o fim do governo de Floriano Peixoto, havia sido ocupado por civis e membros da oligarquia cafeeira; teve como instrumento um *violão*, e como instrumentista uma *mulher*, situação que fugia do habitual recital ao piano e certamente associava a figura feminina à má fama do pinho⁵⁸; por fim, a música tocada irradiava um tipo de sociabilidade extremamente pessoalizada – consequência, sobretudo, da natureza dançante e sensual de sua estrutura sincopada –, contradizendo um ambiente propriamente “oficial”, cerimonioso e burocratizado.

No entanto, transpassar os limites estabelecidos não fez da “Noite do Corta-jaca” um episódio de pura negatividade. De acordo com Mary Douglas, para além da relação tensa entre pureza e perigo, os momentos limiares “simbolizam inícios de um novo *status*”⁵⁹. Ao ressoar nos salões do Palácio do Governo, o tango/maxixe deixou de integrar somente o repertório das canções urbanas, amplo em sua difusão e ambíguo em sua reputação, e passou a referenciar uma ideia de *nacionalidade*, que àquela altura começava a ver (e ouvir) também nas manifestações urbanas a forma e o conteúdo de sua expressividade⁶⁰.

Um curioso indício do novo *status* da canção é encontrado nas páginas de *A Rua*. Depois tê-la execrado em seu editorial, o jornal organizou um concurso literário com a finalidade de “premiar as melhores quadrinhas que nos forem enviadas, tendo como tema o corta-jaca [...], o feliz tango que teve *foros de cidade* com a sua entrada

58 Lima Barreto refere-se em diversas passagens de *Triste fim de Policarpo Quaresma* ao caráter ambíguo do violão. O Major Quaresma, que via no instrumento a expressão adequada da musicalidade nacional, é aconselhado pela irmã Adelaide, logo no início do livro, a não tomar aulas com Ricardo Coração dos Outros, compositor de modinhas e morador dos subúrbios da cidade. Ao que ele retruca: “Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede”. LIMA BARRETO. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1998, p. 20.

59 DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 141.

60 O caso de Heitor Villa-Lobos é sintomático desse movimento. Segundo Paulo Guérios, somente após sua viagem a Paris, em 1923, e o contato com as vanguardas artísticas, é que o compositor passou a incorporar em sua obra elementos da música urbana brasileira como matéria-prima para uma música considerada nacionalista. GUÉRIOS, Paulo Renato, op. cit.

gloriosa no palácio das águias⁶¹. O júri, formado por Viriato Correia, Mauro de Almeida – ambos sócios da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e amigos de Chiquinha Gonzaga – e Artarbé Rocha, selecionou a quadrinha vencedora entre 2.320 recebidas. Assinada simplesmente por “Cunha”, ela enfatiza em redondilhas sagazes o viés político por trás do ocorrido, sumarizado no antagonismo entre militares e civis.

ESPADA – governo hermista
LEI – regime de casaca
O Ruy cultiva a Justiça
Nosso Dudu o corta-jaca.

Contrapondo-se ao unísono das críticas ao “governo hermista” na imprensa, a revista *Careta* também tratou de associar à composição de Chiquinha Gonzaga sentidos de nacionalidade. Realizando um balanço dos anos de Hermes da Fonseca na presidência, seus editores afirmaram que na “última recepção do Catete, S. Ex. pôde ainda prestar um serviço às artes e aos costumes, introduzindo no palácio do governo a dança *eminente nacional*, Corta-jaca⁶². A avaliação – que, aliás, atribui tal beneficência ao presidente e não à primeira-dama – ressignifica o papel simbólico do Palácio do Catete, “lugar de respeito” avesso às manifestações populares urbanas, ao enxergar uma etnicidade destilada na canção e na dança cultivadas pelo “Dudu”.

Em todo caso, o dissenso a propósito do tango/maxixe atçou uma miríade de reações: fosse como oportunidade a revistógrafos que quisessem incrementar o repertório e a receita de suas companhias⁶³, fosse como pretexto para diversões carnavalescas⁶⁴ entre jovens, o corta-jaca simbolizava um tipo de indeterminação sentida de forma mais ou menos unânime, mas significada diferentemente segundo a classe e a geração dos grupos sociais. A sensação de uma “desilusão republicana”⁶⁵, resultado do fracasso das novas forças políticas em legitimar o novo regime, provocou o redesenho das expectativas no tocante à cultura e suas representações. No caso de um Rio de Janeiro vivendo em *Belle Époque*, onde as tensões sociais agudizavam-se no interior de um espaço urbano em profunda transformação, a paródia tornou-se a forma privilegiada de expressar as contradições e ansiedades de uma modernidade idealizada e prometida. Na alternância entre imoralidade e sensualismo, selvageria e urbanização, os contornos da identidade brasileira na Primeira República foram sendo esboçados à luz de uma sensibilidade moderna e experimentados em passos de dança.

61 A *Rua*, n. 218, 5 de novembro de 1914, p. 2 (grifos meus).

62 *Careta*, n. 344, 14 de novembro 1914, p. 11 (grifos meus).

63 Em 28 de novembro estreou no Teatro Carlos Gomes a revista *Corta-jaca*, provocando “boas gargalhadas e applausos da plateia”. A *Noite*, n. 1.014, 29 de novembro de 1914, p. 2.

64 Em janeiro de 1915, moradores do Maracanã, bairro próximo às imediações da Cidade Nova, fundaram o bloco carnavalesco O Dudu no Corta-jaca. *Gazeta de Notícias*, ed. 26, 26 de janeiro de 1915, p. 4.

65 SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SOBRE O AUTOR

RAFAEL NASCIMENTO é doutorando em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e faz parte do Comitê Editorial da PROA – *Revista de Antropologia e Arte*.
E-mail: rafael_nascimento1989@yahoo.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maurício de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora da Biblioteca Nacional, 1987.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. New York: Verso, 1991.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972 [1928].
- AUERBACH, Erich. La cour et la ville. In: _____. *Ensaaios de literatura ocidental*. Filologia e crítica. Organização Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. _____. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2007. (Coleção Espírito Crítico).
- CARONE, Edgard. *A República Velha II: Evolução política (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Difel, 1977.
- CARVALHO, Bruno. *Porous city*. A cultural history of Rio de Janeiro. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Rio de Janeiro. Crepúsculo de Ouvidor. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK, Adrián (Org.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016, p. 22-37.
- CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CARVALHO, Vânia. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo: Edusp, 2008.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2007.
- FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba: Parabolé, 2009.
- HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- LIMA BARRETO. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1998.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Um homem célebre. In: _____. *Várias histórias*. São Paulo: Ática, 1997 [1896].
- MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- NEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- OLIVEIRA, Cláudia de. Nair de Teffé entre o barão e o presidente: trajetória como obra compartilhada. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti et al. (Org.). *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK, Adrián. . Introducción. Cultura y perspectiva urbana. In: PEIXOTO, Fernanda Arêas; GORELIK, Adrián (Org.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016, p. 10-20.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009 [1936].
- PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual (1940-1968). São Paulo: Edusp, 2010.
- PONTES, Heloisa; NASCIMENTO, Rafael. *Cidades, palcos e públicos*. Rio de Janeiro e São Paulo em dois atos. No prelo.
- SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.
- SANTOS, Paulo César. *Nair de Teffé, símbolo de uma época*. Petrópolis: Sermograf, 1983.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- _____. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira – música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.