



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ-UECE
CENTRO DE HUMANIDADES
Mestrado Acadêmico em História e Culturas - MAHIS

RAMOS COTOCO E SEUS “CANTARES BOHÊMIOS”: TRAJETÓRIAS
(RE)COMPOSTAS EM VERSO E VOZ (1888 – 1916)

Fortaleza – 2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ – UECE

FRANCISCO WEBER DOS ANJOS

**RAMOS COTOCO E SEUS “CANTARES BOHÊMIOS”: TRAJETÓRIAS
(RE)COMPOSTAS EM VERSO E VOZ (1888 – 1916)**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em História e Culturas da Universidade Estadual do Ceará – UECE como parte dos pré-requisitos à obtenção do grau de mestre. Orientado pelo Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno.

FORTALEZA – CEARÁ

2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
MESTRADO EM HISTÓRIA E CULTURAS

TÍTULO DO TRABALHO: RAMOS COTOCO E SEUS “CANTARES BOHÊMIOS”: TRAJETÓRIAS (RE)COMPOSTAS EM VERSO E VOZ (1888 – 1916)

AUTOR: FRANCISCO WEBER DOS ANJOS.

DATA DA DEFESA: ___/___/___

CONCEITO OBTIDO: _____

NOTA OBTIDA: _____

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. FRANCISCO JOSÉ GOMES DAMASCENO
ORIENTADOR

PROF. DR. DILMAR SANTOS DE MIRANDA
1º EXAMINADOR

PROF. DR. ALFREDO JACINTO DE BARROS
2º EXAMINADOR

RESUMO

Essa dissertação tem por objetivo levantar questões pertinentes à obra “Cantares Bohêmios” de Raimundo Ramos Filho, as possibilidades de trajetória na cidade de Fortaleza na passagem do século XIX para o século XX emergentes em seu texto e seu caráter narrativo. Práticas sociais, usos e costumes, principalmente das baixas camadas da população de Fortaleza fazem-se presentes na poética de Ramos. Tomando o discurso poético deste autor como uma “crônica de cidade”, procuraremos nos espaços representados em seu texto um diálogo com a historiografia e os marcos sógnicos da cidade. Entrelaçados nessa trama urbana notam-se emergir seus atores de um ambiente boêmio e suburbano. Engomadeiras, tecelãs, cozinheiras e retirantes são também construtores de um olhar para a cidade através da “voz” e dos “versos” de Raimundo Ramos (pintor, poeta e músico), autor desta “crônica musical” de Fortaleza.

PALAVRAS-CHAVE: História; música popular; cidade; Ramos Cotoco.

ABSTRACT

This dissertation aims to raise questions regarding the work “Cantares Bohêmios”, by Raimundo Ramos Filho, considering the possibilities of trajectory in Fortaleza city in the passage from the 19th to the 20th century that are present in his text and in his narrative character. Social practices, uses and habits, mainly of the lower class in Fortaleza, are present in Ramos’ poetry. Taking the author’s poetic discourse as a “city chronicle”, we will search in the spaces represented in his writing a dialogue between the historiography and the “signic” marks of the city. Interlaced with this urban plot are his actors who emerge from a boemic and sub-urban environments. Women who work ironing, weavers, cooks and migrants are also constructors of a look about the city, through the “voice” and “verses” of Raimundo Ramos (painter, poet and musician), author of this “musical chronicle” of Fortaleza.

KEYWORDS: History; popular music; city; Ramos Cotoco

À minha mãe Maria Jucilene dos Anjos

In memoriam

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por tudo.

Agradeço a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desse trabalho: minha família, sobretudo meus avós Francisco Pereira Matias e Maria Pereira Matias; minha tia que cuidou abnegadamente de minha educação; minha esposa Maria Celeste Braga Sales Pinheiro e a toda sua família. Meu orientador, Francisco José Gomes Damasceno, por acreditar na exeqüibilidade da pesquisa e pelo voto de confiança a mim conferido. Grato a banca examinadora composta pelos Professores Doutores Dilmar Santos de Miranda e Alfredo Jacinto de Barros, ao prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho pelas valorosas sugestões, ao Programa do Mestrado Acadêmico em História e Culturas da Universidade Estadual do Ceará – MAHIS/UECE; aos colegas que seguiram comigo nesta caminhada e a todo corpo docente comprometido nesse processo. Sou grato também aos meus amigos e irmãos de caminhada: Glauco Vieira Fernandes e Ewelter de Siqueira e Rocha pelo apoio contínuo e generoso ao longo dessa jornada acadêmica.

Sou muito agradecido ainda aos pesquisadores Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez) e Cristiano Câmara por disporem de seu tempo e arquivos particulares, que muito me foram úteis durante esse trabalho. Às instituições as quais pude desfrutar do acervo, Universidade Federal do Ceará – UFC e Universidade Estadual do Ceará – UECE, Academia Cearense de Letras e Instituto Histórico e Geográfico do Ceará; Biblioteca Pública Menezes Pimentel, Biblioteca do Seminário Católico da Prainha e Museu do Ceará. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior – CAPES pelo apoio concedido através de bolsa de estudos.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| CAPÍTULO 1: “Modernismo”: indícios de modernidade em nome do progresso | 23 |
| 1.1. Uma passagem para o futuro: a velocidade e o preço do progresso..... | 23 |
| 1.2. Modernidade e música popular: o povo canta a cidade..... | 32 |
| 1.3. Um “Cotoco” para os ricos: Ramos Cotoco e sua relação com a sociedade..... | 42 |
| CAPÍTULO 2: “O Bonde e as Moças”: Cotidiano das classes subalternas na Fortaleza do entre-séculos | 49 |
| 2.1. Nos trilhos do bonde, nas trilhas da cidade..... | 49 |
| 2.2. Ramos Cotoco: um boêmio no auge da <i>Belle Époque</i> | 65 |
| 2.3. Angu, atas e aluá: peculiaridades de um paladar refinado..... | 72 |
| CAPÍTULO 3: “Pela Porta de Detrás”: Cantos proibidos, prazeres decantados ...78 | |
| 3.1. Mulheres possíveis de Ramos Cotoco..... | 78 |
| 3.2. Corações suburbanos: boemia periférica em Fortaleza..... | 87 |
| 3.3. “Lêtra na avenida”: a crônica de costumes na poesia de Ramos Cotoco..... | 91 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 100 |
| FONTES | 105 |
| ANEXO I | 116 |
| ANEXO II | 133 |
| PARTITURAS | 137 |
| CD ROM | 163 |

ABREVIATURAS E SIGLAS

ACL – Academia Cearense de letras

ACI – Associação Cearense de Imprensa

BPMP – Biblioteca Pública Menezes Pimentel

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior

CNPQ – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

DS – Demanda Social

DNOCS – Departamento Nacional de Obras Contra as Secas

IOCE – Imprensa Oficial do Ceará

IU – Imprensa Universitária

LEO – Laboratório de Estudos da Oralidade

MAHIS – Mestrado Acadêmico em História e Culturas

PMF – Prefeitura Municipal de Fortaleza

UECE – Universidade Estadual do Ceará

UFC – Universidade Federal do Ceará

RELAÇÃO DE ANEXOS

Figuras

FIGURA 1. : Capa de “Cantares Bohêmios”

FIGURA 2. : Detalhe da folha de rosto do “Cantares Bohêmios”

FIGURA 3. : Recorte de Jornal “avulso” com soneto “Quando eu morrer”

FIGURA 4. : Capa do jornal “O Lápis”

FIGURAS 5, 6 e 7: Partes internas do jornal “O Lápis”

FIGURA 8. : Capa do Jornal “O Lápis” de 22.12.1895

FIGURAS 9,10 e 11: Partes internas do respectivo jornal

FIGURA 12. : Foto da Avenida Caio Prado em Fortaleza, fragmento do livro “Fortaleza descalça” de Otacílio de Azevedo

FIGURA 13. : Foto de Antonio Rodrigues, Paula Barros e Ramos Cotoco extraída do livro “Fortaleza descalça” de Otacílio de Azevedo

FIGURA 14. : Detalhe da foto anterior. Ramos Cotoco em destaque

FIGURA 15. : Xilogravura de Gustavo Barroso, extraída da obra “Consulado da China”, do mesmo autor

FIGURA 16. : Reprodução de “Charge” de “O Malho” de 1913, refere-se ao bonde puxado a burros em Fortaleza

FIGURA 17. : Reprodução de foto de M. Guilherme mostrando o bonde e os transeuntes na Praça do Ferreira

Partituras

1. Nubente
2. Cabocla
3. Pensando na partida
4. Antes, durante e depois
5. Beijemo-nos
6. Púbere
7. Por ti
8. Jacy
9. Jacy (tango)
10. Matapasto
11. Perigo
12. O bonde e as moças
13. Mulata cearense
14. D'está! Não s'importe não!
15. Jogo dos bichos
16. De menina à velha
17. Cangatys
18. Modernismo
19. Tecelona
20. Engommadeira
21. Porque não casei
22. Não faz mal
23. 3%
24. Meu gosto
25. Conselhos aos moços

CD ROM

Arquivos em MP3:

1. O diabo da feia
2. Pela porta de detraz
3. A sogra e o genro
4. Só angu
5. Cozinheira
6. Engommadeira

Arquivos *midi*:

1. Nubente
2. Cabocla
3. Pensando na partida
4. Antes, durante e depois
5. Beijemo-nos
6. Púbere
7. Por ti
8. Jacy
9. Jacy (tango)
10. Matapasto
11. Perigo
12. O bonde e as moças
13. Mulata cearense
14. D'está! Não s'importe não!
15. Jogo dos bichos
16. De menina à velha
17. Cangatys

18. Modernismo
19. Tecelona
20. Engommadeira
21. Porque não casei
22. Não faz mal
23. 3%
24. Meu gosto
25. Conselhos aos moços

INTRODUÇÃO

Os gregos contam que Teseu recebeu de presente de Ariadne um fio. Com esse fio Teseu se orientou no labirinto, encontrou o Minotauro e o matou. Dos rastros que Teseu deixou ao vagar pelo labirinto, o mito não fala.¹

Essa dissertação fala de caminhos, trajetórias possíveis recompostas em verso e voz. O canto, através da canção popular, ajuda a delinear o percurso de uma voz do passado. O verso, através da palavra exilada no livro, atribui significado às coisas e lugares revisitados aqui. Conquanto os rastros de Teseu pelo labirinto obedeçam à continuidade irregular do fio, a presente pesquisa norteia-se pela obra de Raimundo Ramos Filho e procura traçar ao longo de seu desenvolvimento, algumas de suas trajetórias.

A pesquisa que se apresenta nessa dissertação tem por objetivo levantar questões relativas ao discurso presente na obra poético-musical de Raimundo de Paula Ramos Filho, conhecido em sua época como Ramos “Cotoco”². Exercendo as atividades de pintor, caricaturista, poeta, cantor e compositor, esse artista cearense notabilizou-se principalmente como compositor e pintor; teve algumas de suas obras gravadas pela casa Edison no Rio de Janeiro entre 1902 e 1912, pelo cantor Mário Pinheiro.³

Essa pesquisa se desdobra na cidade de Fortaleza durante a passagem do século XIX para o século XX, época em que viveu Ramos Cotoco. A Fortaleza daquele tempo foi o palco por onde passaram Ramos e os demais atores com os quais ele compartilhou sua experiência. Nesse contexto espaço/tempo procuramos tecer os caminhos e trajetórias delineadas ao longo de dois anos de trabalho. O recorte temporal por nós escolhido, de 1888 a 1916, contempla o período de composição dos primeiros poemas publicados por Ramos Cotoco até sua morte prematura, aos 45 anos. (figura 14)

Não se pretende, contudo, traçar aqui uma biografia sua, para tanto as fontes disponíveis seriam notadamente insuficientes, posto que, de sua produção artística

¹ GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 7.

² Alcinha pela qual Raimundo Ramos Filho era conhecido devido a não possuir o antebraço direito.

³ Cantor e violonista carioca, nasceu em Campos em 1880. Sua mãe foi uma enfermeira cearense, o que talvez explique seu contato com as obras de Ramos Cotoco. Entre 1904 e 1909 gravou uma série de modinhas, lundus e canções para a Casa Edison no Rio de Janeiro. Em 1909 participou da inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, estreado a ópera *Moema* de Delgado de Carvalho. VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque**. Rio de Janeiro: Liv. Sant’Anna, 1977. p. 326.

restaram apenas suas pinturas realizadas no teto da nave central da igreja de Nossa Senhora do Carmo e do Foyer do Teatro José de Alencar em Fortaleza, além de um livro intitulado “Cantares Bohêmios” lançado em 1906, e de relatos em obras referentes à memória de Fortaleza. (figura 1)

Os conceitos de trajetória e espaço utilizados aqui estão relacionados aos princípios enunciados por Certeau. O espaço será considerado, antes de tudo, como “*um lugar praticado*”, enquanto que as trajetórias propostas no seio da pesquisa operam-se no âmbito da cidade. Uma cidade historicamente construída através de múltiplos discursos, uma construção social. Por conseguinte de acordo com Certeau:

“A cidade”, à maneira de um nome próprio, oferece assim a capacidade de conceber e construir o espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis, isoláveis e articuladas uma sobre a outra. Nesse lugar organizado por operações “especulativas” e classificatórias, combinam-se gestão e eliminação.⁴

Ainda sobre essa cidade que Certeau chama “Cidade-conceito” o autor acrescenta: *Assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade.*⁵ No contexto da cidade procuramos traçar as trajetórias de Ramos Cotoco a partir de seus versos e canções, pois através deles compartilha com o leitor sua experiência vivida e a partir dela buscamos indícios de “seus passos”. Conseqüentemente, retornamos à Certeau quando ele enuncia que, *os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares.*⁶

As proposições teóricas aqui contidas valem-se de um composto de conceitos cingidos a favor da “licença poética”, posto que, a dimensão humana e íntima da criação artística em toda a sua complexidade não pode ser ignorada simplesmente em favor de um sistema teórico fechado. As instâncias subjetivas que permeiam a trama do texto de Ramos Cotoco, certamente não serão aqui contempladas como um todo, mas a despeito das análises baseadas em concepções teóricas cerradas, tentamos inferir nesse trabalho algumas novas possibilidades de compreensão. Procuramos não limitar as análises unicamente ao viés econômico ou à premissa das “lutas de classes”, para tanto, as

⁴ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 173.

⁵ Idem. Ibidem. p. 174.

⁶ Idem. Ibidem. p. 176.

análises de Thompson em “A Miséria da Teoria” sobre Althusser e o “termo ausente” corroboraram com nosso pensamento. Para Thompson,

O que descobrimos (em minha opinião) está num termo que falta: “experiência humana”. É esse exatamente, o termo que Althusser e seus seguidores desejam expulsar, sob injúrias, do clube do pensamento, com o nome de “empirismo”. Os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo – não como sujeitos autônomos, “indivíduos livres”, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida “tratam” essa experiência em sua *consciência* e sua *cultura* (as duas outras expressões excluídas pela prática teórica) das mais complexas maneiras (sim, “relativamente autônomas”) e em seguida (muitas vezes, mas nem sempre, através de estruturas de classe resultantes) agem, por sua vez, sobre sua situação determinada.⁷

A experiência humana compartilhada por Ramos com os leitores de sua obra, a experiência contida em seu discurso poético, disposta à “reconstrução” de seus percursos e trajetórias, apresentam-se para nós como partes significativas dessa dissertação. Entretanto, nossa própria trajetória dentro da pesquisa e as razões de nossas escolhas e descartes serão fundamentais para maior esclarecimento do leitor. Pois, como escrevemos inicialmente, essa dissertação fala de caminhos.

O percurso dessa pesquisa se iniciou de maneira informal, em meados da década de oitenta quando, por coincidência chegou-nos as mãos um exemplar da obra “A Modinha Cearense” de Edigar de Alencar. Notoriamente, uma das primeiras obras referenciais incorporadas à pesquisa. Naquele momento nosso interesse pelo tema não passava de curiosidade especulativa, ao passo que Ramos “Cotoco” não era um nome recorrente na mídia ou na produção científica universitária. Após cerca de vinte anos outra obra referencial ao presente trabalho junta-se ao corpo documental que, posteriormente, viria a compor o acervo de fontes da pesquisa: “Cantares Bohêmios”. Adquirida por intermédio de Miguel Ângelo de Azêvedo (o Nirez), a cópia da obra unigênita de Ramos, trouxera ainda algumas inquietações acerca desse personagem cearense da passagem do século XIX para o século XX.

⁷ THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 182.

Suas temáticas pareceram-nos incomuns ao gênero da época. Traziam relatos de fatos, personagens, percursos e práticas sociais que denotavam suas ligações com as redes suburbanas de Fortaleza no auge da chamada “*Belle Époque*”.

Alguns autores cearenses, principalmente os que se dedicaram à memória da cidade de Fortaleza, atribuem parte significativa de seus relatos às atividades boêmias e aos espaços de sociabilidade da cidade. Cafés afrancesados, a Praça do Ferreira e seus convivas, “tipos populares”, o “cajueiro da mentira”, o carnaval na praça e nos clubes sociais; lugares do lúdico e da irreverência popular. O “Ceará moleque” da Praça do Ferreira de Abelardo Montenegro e a “Fortaleza Descalça” de Otacílio de Azevêdo, são as “coisas que o tempo levou” na voz de Raimundo Menezes.

Freqüentemente, na memória e nas crônicas desses autores vê-se retratado com estranhamento a figura de Ramos “Cotoco”, seja ele uma espécie de *flaneur* pela trama urbana causando embaraço às elites e riso aos populares. Com seu indefectível terno de estopa ele anuncia a “carnavalização” da boemia local, fazendo notórios personagens e lugares sociais inconfessáveis aos burgueses fortalezenses. Ele iria ter com engomadeiras, tecelãs, cozinheiras, negras, prostitutas e bêbados nos lugares da sociabilidade periférica, suburbana; bordéis, cozinhas, quintais, as “portas de detrás”.

Inicialmente, concebia-se essa pesquisa concentrando-a na problemática da música cearense da passagem do século XIX para o século XX, na verdade propunha-se à árdua empresa de escrever o que, a princípio, seria a “história social da música no Ceará – 1889-1934”, delimitando o corte temporal ao início das operações radiofônicas no Estado do Ceará. Para tanto, contava-se quase que unicamente da fé de que haveria documentação vasta e satisfatória, oculta talvez em algum milagroso arquivo particular, aguardando a “descoberta” desbravadora e inédita. Ledo engano. Algumas vezes nossas fontes mais profícuas encontram-se na superfície da pesquisa, nos textos aos quais as leituras pregressas formaram opiniões cristalizadas; discursos construídos ao longo dos anos no seio de uma cultura tradicional e entronizadora do passado, algumas vezes prescindindo de verossimilhança.

A leitura crítica e atenta dessas fontes aparentemente exauridas de novos significados pode, efetivamente, fazer emergir novas análises dessas leituras. Uma obra como o “Cantares Bohêmios” de Ramos “Cotoco”, apesar de se tratar de criação artística ficcional, possibilita-nos a investigação acerca de elementos em torno de sua produção tais como: o contexto histórico, as condições em que foi concebido, a quem se destinava e qual o lugar social do autor, o que motivava a cena cultural da cidade, que

influências se faziam presentes de forma marcante no escopo da obra, dentre tantos que podem emergir ao longo dessa pesquisa. O livro foi impresso na gráfica do Barão de Studart, autor do célebre “Diccionario Bio-Bibliográfico Cearense”⁸, o que talvez explique a presença do verbete “Ramos, Raimundo”, mesmo dedicadas umas poucas linhas a ele. O referido dicionário tinha por conteúdo biografias, principalmente de escritores cearenses com produção bibliográfica relevante, pelo menos para o Barão, conforme sugere o título da obra: “bio-bibliográfico”. A produção literária de Ramos, no entanto, resumia-se a uma só obra publicada, apesar da imensa popularidade dele próprio e de seus versos e canções junto às camadas populares, conforme veremos mais adiante.

Depois de alguns meses de pesquisa, consultando os acervos da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, do Seminário da Prainha, do Instituto do Ceará, bem como de particulares como Nirez e Cristiano Câmara, caíram por terra enfim as ilusões. A montanha que se propunha vencer ganhara alguns pés a mais de altitude e, no fundo de nossa acrofobia, percebemos que nosso objeto se encontrava acessível ao nível do mar. Não havia disponível para nós, naquele momento, fontes e documentos suficientes para dar conta de toda a produção musical do Ceará no entre séculos, incluindo compositores, intérpretes, difusão e consumo.

Não pretendíamos nos desvencilhar do tema, apenas focar um objeto que coubesse nos prazos e nas possibilidades de que se dispunha. Não seria o caso de escolher “o mais fácil” ou optar levando em consideração apelo político e/ou popular, o que provavelmente me levaria a pesquisar movimentos de música popular de grande notoriedade no Ceará nos anos setenta, e envolveria metodologias pertinentes a história oral. Entretanto, de todos os autores que havíamos elencado até aquele momento, havia um que me parecia estabelecer uma relação peculiar com a cidade e seus habitantes. Este reaparecia na maioria de minhas pesquisas sobre o ambiente cultural de Fortaleza em fins do século XIX, como um personagem presente e ao mesmo tempo distante da trama social da cidade. Raimundo Ramos Filho, o “Ramos Cotoco” figurava nas documentações acerca da boemia local, do carnaval de época, do “Ceará moleque, da “modinha cearense”, das artes plásticas, enfim, em parte significativa do cotidiano Fortalezense na virada para o século passado. A maior parte dos memorialistas a que

⁸ STUDART, Guilherme. **Diccionario Bio-Bibliográfico Cearense**. Volume terceiro. Typ. Minerva, 1915(Edição Fac-similar). Fortaleza: UFC, 1980.

consultamos fazia referência ao “Cotoco” e seu jeito extravagante, suas modinhas e seu girassol na lapela, seu terno de estopa e seu modo boêmio de se relacionar com a cidade.

O tema dessa pesquisa continua sendo pertinente às discussões acerca da música cearense na virada do século XIX para o XX, no entanto seu objeto consiste agora na obra de Ramos “Cotoco” e sua relação com a cidade de Fortaleza e seus anônimos. Cotidiano nas camadas suburbanas, a presença de práticas “menores” de sociabilidade boêmia; a boemia das classes subalternas pela ótica de um artista popular. Os “Cantares Bohêmios” dando rumo e direção à pesquisa, a “voz” de seu autor como “porta-voz” de excluídos da historiografia tradicional. Raimundo Girão fará referência aos cafés elegantes e aos círculos da boemia literária. Abelardo Montenegro e Edigar de Alencar bem se remetem aos aspectos sociais, aos clubes e suas atividades, mas e os que não eram aceitos nos clubes, os que não tinham convites para os bailes elegantes do Iracema e do Cearense? E os que não dispunham de recursos para o consumo nos cafés afrancesados?

Até que ponto podemos aceitar a idéia da existência de uma “*Belle Époque*” cearense? Alguns historiadores e memorialistas acolhem tal nomenclatura com base nas influências da cultura francesa no Brasil e no mundo durante o interstício dos séculos XIX e XX. A prosperidade e o novo aspecto de algumas capitais brasileiras, sobretudo influenciadas pelas reformas do Barão Haussmann em Paris corroboram para este uso. Entretanto não iremos polemizar ou estender essa discussão; adotaremos o termo *Belle Époque* para designar o período ao qual se estende essa pesquisa.

O referido período se estende de 1888 a 1916. Para melhor compreensão: a primeira data corresponde à datação dos versos mais antigos publicados em “Cantares Bohêmios” e a segunda ao ano de falecimento de Ramos Cotoco, portanto, época de grande influência da cultura francesa e da *Belle Époque* no Brasil como em parte do mundo. Esse recorte temporal permeia toda a dissertação, não de maneira seqüenciada e cronológica, mas situando o leitor no contexto sócio-cultural daquela época. No decorrer dos capítulos pode-se perceber, eventualmente, algum sentido de periodização cronológica, porém, apenas com a intenção de melhorar o nível de compreensão do leitor no que tange ao contexto geral da pesquisa.

A concepção dos capítulos segue a ordem dos temas que serão abordados ao longo da pesquisa. O primeiro capítulo pretende contextualizar o Ramos Cotoco, tenta “localizá-lo” na cidade e identificar seu lugar social e suas ligações com a elite e com os “populares”. Para tanto, apresenta-se um breve panorama do ambiente cultural no Brasil

durante a virada do século, de como as novidades provenientes da “Revolução Técnico-Científica” afetaram a vida social e o cotidiano do povo brasileiro e, particularmente, o cearense. Aqui se encontram, marcadamente, algumas discussões sobre aspectos da vida social brasileira, afetados pelos fenômenos de *fin de siècle*. Costumes sedimentados na cultura nacional por influência desses fenômenos: o remodelamento de algumas capitais, o incremento dos logradouros públicos, as novas tecnologias como o bonde, o fonógrafo, as máquinas a vapor. Este capítulo deve contar com três subitens.

Quase todo o trabalho é permeado pelos conceitos de trajetória presentes em Certeau, essas trajetórias acercam-se das narrativas inerentes à obra de Ramos. Tais narrativas sugerem percursos possíveis, traçam caminhos através da cidade e aparecem no texto lido na forma de uma “retórica da caminhada”, ao passo que nos ocorre mais uma vez o pensamento “certoniano”: “A arte de “moldar” frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos. Tal como a linguagem ordinária, esta arte implica e combina estilos e usos.”⁹

Nesse capítulo deveremos mencionar os termos “modernidade” e “progresso”, inerentes ao período alcançado pela pesquisa, porém não pretendemos aqui promover discussões revisionistas acerca dos conceitos por eles representados. Desta feita, o que chamamos de modernidade e progresso refere-se ao conjunto de ideais que nortearam quase todas as esferas da vida pública no Brasil durante a Primeira República. Ideais que, incutidos no seio do povo, acalentaram promessas de prosperidade e desenvolvimento para o País. Com o progresso vieram as estradas de ferro, os novos edifícios e praças da cidade; a modernidade trouxe em seu esteio o bonde, a eletricidade e a iluminação pública, dentre outras coisas. Desta forma, influenciando os hábitos e o cotidiano também do povo de Fortaleza.

O primeiro subitem abordará aspectos gerais da história cearense na virada do século XIX e as conseqüências das transformações operadas nesse período no tocante à cultura. Para este primeiro subitem foi necessária uma revisão historiográfica, bem como a consulta aos memorialistas.

O segundo subitem pretende discutir de forma articulada o “discurso da modernidade”, as reformas urbanas e a *belle époque*; no contexto da cultura popular, qual o impacto dessas transformações e de que forma a música popular urbana elabora o seu discurso imerso nessa trama social.

⁹ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano 1**: artes de fazer. Editora Vozes: Petrópolis, 1994. p. 179.

Por último, este capítulo tentará discutir e analisar como o autor se relacionava com a cidade e como ele próprio declarava essa relação em sua “fala”. Para tanto, será fundamental a análise de seu discurso através dos “Cantares Bohêmios”, assim como eventos ligados à sua vida pessoal e suas práticas de sociabilidade. Edigar de Alencar em seu livro “Variações em Tom Menor: Letras Cearenses” e “A Modinha Cearense”, Herman Lima em sua “História da Caricatura no Brasil” e Otacílio de Azevêdo com o “Fortaleza Descalça” fornecerão informações preciosas para essa análise. Nesse capítulo a discussão central estará no contexto social e na relação de Raimundo Ramos com a cidade e seus habitantes.

O Segundo capítulo discorrerá sobre os percursos do autor pela urbe cotidiana. Os espaços “praticados”, lugares da sociabilidade fortalezense no entre séculos; o bonde e as praças da cidade na apropriação de seu discurso poético-musical. A forma tripartida se justificará na articulação das temáticas de lugares, eventos e pessoas, respectivamente. Espaços, práticas de espaços e convivência na efervescência cultural da “época bela” em Fortaleza. Nesse momento o diálogo com a historiografia e com os memorialistas deverá aparecer de forma articulada com as leituras do “Cantares Bohêmios”, o discurso poético-musical servirá de “fio condutor” das discussões; uma das questões centrais serão as “práticas” de cidades vistas pelo autor, de que forma ele se relaciona com tais práticas e qual a sua posição frente a elas.

Nesse capítulo, também abordaremos aspectos peculiares da alimentação contidos na obra de Cotoco. Referências a alimentos típicos da cultura cearense, que guardam em seu preparo e modos de servir componentes inerentes à identidade local. No entanto, não nos deteremos aqui na discussão da cultura ou da identidade. O tema proposto emergiu de uma necessidade gerada pela leitura do texto de Cotoco; em alguns pontos de sua obra o autor cita a determinados alimentos atribuindo-lhes um sentido de identidade dele (o autor) e dos cearenses (leitores e contemporâneos seus). Ademais, o aspecto “alimentação” está inserido na discussão acerca do cotidiano das classes subalternas, proposição primeira do desse capítulo.

No terceiro capítulo: “Pela Porta de Detrás”: cantos proibidos, prazeres decantados iremos discorrer sobre as práticas de cortejo e convivência entre os gêneros; como tais práticas eram “descritas” pelo olhar do autor e de que forma isto aflorava em sua poética/música. Na verdade, a expressão “pela porta de detrás” denota uma delimitação de espaço, sendo este o lugar da “cultura subalterna”, popular e, portanto, excluída dos ciclos do poder. “Pela porta de detrás” chega-se aos quintais, às cozinhas e

aos porões, lugares da casa onde se situam as práticas proibidas, os “pecados” permitidos apenas à criadagem e aos párias sociais, lugares onde a burguesia oculta suas “chagas” e seus “tumores”.

Este capítulo deverá ser dividido em três partes: uma tratará das relações de Ramos “Cotoco” com as classes subalternas em sua intimidade; outra analisará a fundo a possibilidade da existência de uma “boemia menor” ligada intimamente aos espaços “cantados” por ele: quintais, cozinhas, bordéis, praças e casernas. A terceira deverá discorrer sobre os “percursos imaginários” possíveis presentes na obra de Ramos Cotoco. Este será, possivelmente, o cerne do trabalho, onde pretendemos fazer aflorar uma representação inédita, até então, dos trajetos da boemia fortalezense, freqüentemente representada com o gáudio e o glamour dos cafés elegantes nos quais praticavam ilustres literatos e elegantes *socialites*. Para tanto, valemo-nos de algumas discussões acerca do espaço, tais como a de Gaston Bachelard¹⁰ e, mais uma vez, Michel de Certeau¹¹. Do íntimo das casas, proposições de Bachelard em sua “poética do espaço” ao espaço público consumido e compartilhado na experiência coletiva, conforme estudo empreendido por Certeau nas “práticas de espaço”.

A seguir teremos o anexo I que abordará brevemente questões relativas ao apêndice dos “Cantares Bohêmios” no qual constam os desenhos melódicos de 25 peças musicais de R. Ramos. As peças estarão dispostas nos anexos da dissertação, porém, vamos nos abster de análises harmônicas ou morfologias, posto que esta pesquisa não se propõe a ser de cunho musicológico. Contudo, tratar-se-á aqui de aspectos gerais da música, tais como melodia, aspectos da harmonia e ritmo, bem como particularidades das gravações utilizadas como fonte. O acervo fonográfico utilizado na pesquisa consta de algumas reproduções de fonogramas da Casa Edison, pertencente ao Arquivo Nirez, situado em Fortaleza e, em arquivo digital extensão *wave*, as coleções de José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi, ambas hospedadas no sítio virtual do Instituto Moreira Salles. Os demais anexos apresentam imagens que, incorporadas ao texto e ao CD de áudio com as melodias em arquivo de extensão *midi* bem como as reproduções dos fonogramas da Casa Edison-Odeon, auxiliam o leitor na compreensão das várias facetas de Ramos Cotoco aqui apresentadas.

¹⁰ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

¹¹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1**. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 169-217.

Dispostos os caminhos, delineados os “mapas imaginários”, convidamos a todos para embarcar nas trajetórias desses “Cantares Bohêmios”. Embalados por velhas canções e modinhas seculares, desceremos juntos a “Caio Prado” rumo a “Mororó”, depois de “matarmos o bicho” tascando uma boa dose de “Cumbe”. Tomaremos em seguida o rumo dos lupanares e dos cafés elegantes da “Fortaleza velha”, seguindo depois em direção ao “Soure” onde comeremos bastante cará assado e cangati, acompanhados com angu de carço e aluá de milho. E, como se não fosse o bastante, ao final desse roteiro “dionisíaco” delineado aqui, entraríamos sorrateiramente em casa, dessa vez não pela porta da frente, mas aos modos dos marginalizados e das populações periféricas: “pela porta de detrás”.

CAPÍTULO 1

1. “Modernismo”: indícios de modernidade em nome do progresso.

1.1. Uma passagem para Paris: a velocidade e o preço do progresso

*Por fim estás cansado deste mundo antigo
Pastora ó torre Eiffel o rebanho das pontes bale esta manhã
Você está farto de viver na antiguidade grega e romana
Aqui até os automóveis parecem antigos¹²*

No transcurso do século XIX, transição para o século XX, o mundo sofreu inúmeras transformações que repercutiram de forma decisiva em diversos níveis da sociedade. A ânsia pela renovação e pelo moderno tornou-se quase uma obsessão das nações economicamente fortes na cena mundial. Ademais, as recentes descobertas e conquistas da ciência inseriram no inconsciente da população o apreço pelas novidades tecnológicas. Novas máquinas surgiram nesse período gerando novas necessidades de consumo incrementadas pelo crescente apelo da propaganda. Eletrodomésticos e outras novidades aliaram-se à imagem de progresso e modernidade, renovando hábitos e modos de ser e interagir com a cidade; o bonde, as fábricas, a pavimentação de ruas e avenidas e a iluminação elétrica mudariam definitivamente a feição urbana. Surgiu então um novo tempo de percepção da realidade citadina: o tempo acelerado das metrópoles. Grande parte da cultura imagética gerada nesse período ostenta as insígnias da modernidade e do progresso; a velocidade é a nova ordem do dia e o tempo das carroças e do arado deu lugar ao tempo das locomotivas, máquinas a vapor e eletricidade.

No entanto, uma cidade torna-se, especialmente, paradigma estético para o restante do mundo ocidental, influenciando modas e modos de ser sob a égide do progresso: Paris. Modernidade e progresso anunciam-se aos pés de sua imponente torre, que mais parece uma imensa antena irradiadora de idéias e conceitos novos. Seria o estilo “afrenchesado” a marcar profundamente a cultura ocidental. A “pastora” de que fala o poeta Apollinaire, conduzindo o rebanho da humanidade cada vez mais distante do mundo clássico, antigo. As conseqüências de tal fenômeno podem ser observadas durante a transição dos séculos XIX e XX em diversos países, inclusive no Brasil. As reformas urbanas promovidas pelo Barão Haussmann em Paris e por Pereira Passos no

¹² APOLLINAIRE, Guillaume. **Álcoois e Outros Poemas**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005. p. 15.

Rio de Janeiro influenciaram também cidades de menor representatividade política naquele momento. Algumas, porém, gozavam de franca ascensão econômica como Fortaleza, cujo desenvolvimento foi impulsionado pelo comércio exportador de algodão.

Inicialmente, tentaremos compreender de que maneira as grandes transformações políticas, econômicas, técnico-científicas e sociais, observadas em escala mundial durante o final do século XIX e início do século XX, afetaram a vida cultural de algumas capitais brasileiras, especialmente a capital cearense. Em que medida o universo simbólico gerado nesse período, carregando em seu arcabouço os signos de modernidade e progresso, vieram influenciar a produção artística em Fortaleza. Como tais transformações imprimiram seus traços na cultura popular urbana e como a música popular se fez instrumento de vazão dos anseios e tensões das classes populares desse período, destacando-se a obra de Raimundo Ramos Filho.

Nesse contexto verificamos que, timidamente uma voz causa estranhamento aos apelos dessa modernidade, diverge e ao mesmo tempo se impõe à sua ordem social. Raimundo Ramos Filho: pintor, poeta e músico, cuja única obra publicada em vida oferece-nos pistas de práticas sociais noturnas e folgazãs em Fortaleza na virada para o século XX. Sua produção artística é o prado no qual lançaremos o olhar mais detidamente. Na tentativa de revisitar as práticas de sociabilidade por ele narradas, buscaremos informações de diversas origens. Além de seu próprio discurso, memórias, jornais, canções gravadas, relatos de pesquisadores, pistas onde quer que haja indícios de sua presença ou vestígios já quase esvanecidos no presente.

Para entendermos melhor a época e o contexto no qual viveram Raimundo Ramos Filho, será necessário compreendermos um pouco também o contexto brasileiro, bem como as mudanças e transformações observadas em escala mundial durante os anos de transição do século XIX para o século XX.

Notadamente, as artes produzidas durante a chamada “revolução técnico-científica” começaram a sinalizar as grandes transformações no modo de vida das cidades. Em conseqüência, veio também uma sobrecarga de informações estéticas, visuais, conceituais. Novas tecnologias e novas possibilidades para o consumo nas cidades intensificaram os desejos de compra e motivaram o consumo entre as camadas sociais em ascensão.

O referencial simbólico quanto ao tempo, à velocidade e ao “progresso” ajudaram a compor também a nova paisagem das cidades “modernas” na passagem dos

séculos XIX para o XX. Por conseguinte, o automóvel como símbolo de *status* e a torre Eiffel como ícone de Paris “cidade modelo” e da “verticalização” das metrópoles, bem como as várias novidades tecnológicas surgidas nesse período, passaram a compor um novo cabedal simbólico que serviu de inspiração e “matéria-prima” para as artes e literatura. Essa informação foi captada com argúcia e senso crítico por Ramos, revertendo-se em informação poética de forma jocosa e bem humorada, delineando sutilmente a narrativa de uma trajetória urbana na Fortaleza de seu tempo.

O interregno do século XIX para o século XX foi uma fase marcada pela globalização do capitalismo e o surgimento de inúmeras novidades tecnológicas que viriam a interferir no cotidiano das pessoas, povoando seu universo simbólico de novas referências visuais. Sobretudo, sob forte influência cultural da Europa ocidental, particularmente Inglaterra e França, o Brasil se viu “bombardeado” de informações culturais de toda espécie; estéticas, visuais, sonoras. Ao largo dessas mudanças estava o povo, as classes menos favorecidas ou subalternas, estas sofreriam com a exclusão quase que total de todo esse processo “modernizador”. O novo perfil arquitetônico das capitais impelia as famílias desabonadas para as áreas periféricas, promovendo uma espécie de “degredo” urbano. Alguns dos recentes projetos arquitetônicos brasileiros da época espelhavam-se na reforma produzida em Paris pelo barão de Haussmann, sem levar em conta a realidade social de cada Estado, promovendo desta forma a exclusão das classes populares, a “elitização” do espaço público e a hierarquização do espaço urbano.

Sobre as novidades que, paulatinamente, invadiriam as cidades brasileiras a partir do final do século XIX, interferindo no modo de vida e nos costumes, informamos Sevchenko:

No curso de seus desdobramentos surgirão, apenas para se ter uma breve idéia, os veículos automotores, os transatlânticos, os aviões, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica e a ampla gama de utensílios eletrodomésticos, a fotografia, o cinema, a radiodifusão, a televisão, os arranha-céus e seus elevadores, as escadas rolantes e os sistemas metroviários, os parques de diversões elétricas, as rodas-gigante, as montanhas-russas, a seringa hipodérmica, a anestesia, a penicilina, o estetoscópio, o medidor de pressão arterial, os processos de pasteurização e esterilização, os adubos artificiais, os vasos sanitários com descarga automática e o papel higiênico, a escova de dentes e o dentifrício, o sabão em pó, os refrigerantes gasosos, o fogão a gás, o aquecedor elétrico, o refrigerador e os sorvetes, as comidas enlatadas, as cervejas engarrafadas, a Coca-Cola, a aspirina, o Sonrisal e,

mencionada por último mas não menos importante, a caixa registradora.¹³

As profundas transformações operadas durante a chamada “segunda revolução industrial”, ou “revolução técnico-científica”, ao final do século XIX, contribuíram de forma decisiva para as mudanças no universo simbólico cultural no Brasil. O ritmo imposto pela crescente necessidade de se promover o progresso a todo custo, encampado pelas novas elites republicanas sob a égide na “regeneração” e disciplina das cidades, inaugura uma fase de constante tensão social no País. Durante o governo do presidente Rodrigues Alves dá-se início a um processo de remodelação da cidade do Rio de Janeiro, então capital da república recém instaurada. Encabeçadas pelo engenheiro Lauro Muller, o urbanista Pereira Passos e o médico sanitaria Oswaldo Cruz. A reforma do porto, abertura de avenidas à custa da desapropriação de famílias pobres que ocupavam os antigos casarões no centro da cidade, as quais vieram a ocupar as primeiras áreas de habitações populares nas encostas dos morros cariocas constituindo o início das favelas no estado. Todas essas mudanças em nome do “progresso” e da saúde pública, dos ideais técnico-científicos e das novas elites constituídas.¹⁴

A passagem do século XIX para o século XX na capital cearense foi um período marcado por profundas transformações no perfil arquitetônico, bem como, segundo Sebastião Rogério Ponte, marcado por um intenso processo de “aformoseamento” e “disciplinarização” das formas de apropriação e convívio da cidade. Tudo isso, fruto de uma necessidade das elites emergentes em promoverem o progresso e os ideais “civilizatórios” provenientes da Europa ocidental.¹⁵

A construção da estrada de ferro Fortaleza-Baturité para o escoamento da produção algodoeira, a construção da ponte dos ingleses, a chegada do bonde de tração animal, a iluminação pública e a pavimentação de ruas, a construção de um passeio público e a reformulação e ampliação da planta da cidade realizada por Adolfo Herbster.

O Embelezamento da capital, por sua vez, configurou-se por meio da reformulação das principais praças, da arborização e iluminação das

¹³ SEVCENKO, Nicolau. O Prelúdio Republicano, Astúcias da Ordem e Ilusões do Progresso. In: **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.9-10.

¹⁴ Idem. Ibidem.

¹⁵ PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**: reformas urbanas e controle social (1860-1930). 2ª. Ed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999.

vias centrais, da construção de um vasto passeio público e de outras novas edificações. Com efeito, essa remodelação foi fundamental para a determinação de novos modos de convívio urbano que correspondessem às imagens de civilidade e assepsia produzidas pela nova paisagem citadina.¹⁶

Essas modificações no perfil estético da cidade de Fortaleza promoveriam espaços adequados ao cultivo de uma vida noturna prolongada, graças à iluminação pública que veio para incentivar hábitos noturnos nas principais capitais brasileiras. Com o incremento do comércio, motivado pela crescente diversificação de atividades econômicas no período da crise escravista, surgiu também uma elite amplamente ligada ao comércio, essa elite passou então a ocupar as áreas centrais da cidade ao passo que as famílias humildes ou menos favorecidas economicamente instalavam-se nos setores em expansão, na zona periférica. Dominando com suas moradias os locais privilegiados de Fortaleza, os grupos econômicos em ascensão passaram a almejar também à recreação, o lazer, os prazeres proporcionados por uma cidade que reclamava para si o título de moderna.

Porém, fazia parte do plano de “remodelação” do espaço urbano de Fortaleza em fins do século XIX, a “disciplinarização” do crescimento da cidade. Com o intuito de evitar a expansão desordenada, Adolfo Herbster preservou o traçado xadrez de Silva Paulet, vislumbrando a possibilidade de ocupação das áreas periféricas de Fortaleza, fato que não custou em se tornar realidade. Segundo Raimundo Girão: “Intitula-se Planta Topográfica da cidade de Fortaleza e Subúrbios, porém é, antes de tudo, um traçado expansionista: pretende disciplinar o crescimento da cidade, levando o sistema xadrez muito além da parte construída.”¹⁷

Provavelmente as novas elites econômicas e sociais cearenses, a exemplo da burguesia carioca, previam a ocupação e valorização das áreas centrais da cidade por eles próprios, ficando, pois, as regiões mais afastadas e com menores condições de infra-estrutura legadas aos pobres e migrantes do interior do Estado. A condição suburbana imposta a uma parcela da população cearense desfavorecida economicamente, de fato, contribuiu para o surgimento de uma cultura “à margem” do “afrancesamento” e do requinte aclamados pelas elites locais. Ramos “Cotoco” parece às vezes debochar do luxo e do requinte, ideais tão caros ao projeto positivista da República Recém instaurada.

¹⁶ Idem. Ibidem. p. 17.

¹⁷ GIRÃO, Raimundo. **Geografia Estética de Fortaleza**. 2ª Edição. Fortaleza: BNB, 1979. p. 97.

No transcurso da pesquisa sobre Raimundo de Paula Ramos Filho, o “Ramos Cotoco”, tem-se verdadeiramente à frente um grande desafio. Traçar um perfil sobre esse artista cearense da virada do século vinte, contextualizando sua obra ao tempo histórico na qual ela se insere, ao passo que, se tente compreender de que maneira se deu a construção de seu olhar sobre esse tempo e a cidade de Fortaleza na virada para o século XX, bem como as conseqüências dessas transformações. Para tanto faremos uma revisão da historiografia existente acerca da cidade de Fortaleza dessa época, incluído a produção dos memorialistas, cronistas, poetas, músicos, jornalistas e tipos populares emergidos da trama urbana, os quais se dedicaram em narrar seu tempo e espaços de diferentes perspectivas.

Essa dissertação não pretende, contudo, ater-se a detalhes biográficos nem a fatos pitorescos que marcaram a vida do artista popular Ramos “Cotoco”. Não será o foco principal deste trabalho a coleta meticulosa de datas e eventos, ou mesmo a releitura de uma obra artística à luz de uma nova realidade, pretensamente mais esclarecedora. Impossível reconstituir o tempo em qualquer situação e não será este o objetivo central dessa dissertação. Contudo, a análise do contexto histórico no qual a obra de Ramos “Cotoco” foi concebida, nos ajudará a ampliar nossa compreensão acerca suas motivações e o universo de representação da cidade de Fortaleza no qual ele se encontrava imerso. A matriz poética de suas composições passa pela “leitura” de cidade exercida pelo autor; sua percepção da paisagem física e humana de Fortaleza no entre séculos e a crítica concebida de forma satírica e bem humorada que foram marcas de sua produção poética e musical.

A presente pesquisa se remete, portanto, ao discurso poético-musical de Raimundo de Paula Ramos Filho¹⁸, notadamente o Ramos “Cotoco”, personagem controverso do final do século XIX e princípios do século XX. Nascido em Fortaleza no ano de 1871, testemunhou algumas das principais mudanças e transformações operadas tanto na paisagem citadina como nos hábitos e costumes do povo cearense na virada do século XIX. De origem modesta, teve também uma educação formal mediana e aprendeu o ofício de pintor tendo como mestre Luís Sá¹⁹, um dos colaboradores da

¹⁸ Há controvérsias acerca do nome completo de Ramos. Alguns autores o chamam Raimundo de Paula Ramos Filho, outros Raimundo Ramos Filho ou simplesmente Raimundo Ramos, ou ainda R. Ramos, como está no Livro “Cantares Bohêmios”. De acordo com Edigar de Alencar, ainda jovem, na intimidade era chamado de Sinhô. Adotaremos Ramos ou Ramos Cotoco, como ficou imortalizado na memória do povo cearense.

¹⁹ Pintor e caricaturista cearense, conhecido na *Padaria Espiritual* com o pseudônimo de “Corregio del Sarto”, obteve uma promissora carreira no Rio de Janeiro a partir de década de trinta. Atuou como

Padaria Espiritual, entretanto, o próprio Ramos não obteve em vida prestígio suficiente para ingressar nos laudos quadros dos clubes literários e sociedades de intelectuais de sua época.

Ramos “Cotoco” foi um homem do povo, ele mesmo fez questão de frisar em sua obra, esta que chegou até nós através de um único livro: “Cantares Bohêmios”. Um livro editado pela “Empresa Typ. Lithographica Fortaleza” em 1906, dez anos antes de seu falecimento prematuro aos 45 anos. Esta obra, uma coletânea feita pelo próprio autor a pedido de amigos talvez, encerra um pouco mais de uma centena de versos incluindo poemas e letras de modinhas, marchas, sambas, tangos e valsas. Entretanto, a principal riqueza da obra de Raimundo Ramos, motivo pelo qual a tomaremos como fonte principal norteadora da pesquisa, é a parcela memorial que ela encerra; um rico e detalhado “panorama” da sociedade fortalezense na virada para o século XX.

Essa obra representa a “voz” do autor que chega até nós através de sua produção poética e de cerca de 25 partituras editadas ao final do livro. Como fontes de dados biográficos sobre ele, algumas obras de memorialistas como Edigar de Alencar e Otacílio de Azevedo serviram de base inicialmente. Ademais, faremos uso de importantes obras relativas à história do Ceará e, principalmente, da cidade de Fortaleza. “Pequena História do Ceará”, “A Cidade do Pajeú” e “Geografia Estética de Fortaleza” de Raimundo Girão; e obras recentes como “Fortaleza Belle Époque” de Sebastião Rogério Ponte e “História do Ceará”, organizado pela Professora Simone de Souza.

A literatura e as artes podem contribuir para uma leitura aproximada desse corte temporal, referente à virada para o século XX. Porém, não se pode tomar como fonte histórica unicamente este tipo de documento, mas, examinando detidamente elementos que afloram de seu discurso, pode-se ter uma noção de como a arte refletia anseios emergidos de tensões sociais próprias daquela época. Os artistas são, por vezes, portavozes de vontades mudas, anseios contidos, críticas censuradas, preconceitos latentes e outras tantas barreiras sociais impostas à gente cotidiana²⁰ pelos diversos agentes do poder constituído. A tentativa de se fazer recuperar a voz de um artista do passado, trazendo à tona esta obra de Raimundo Ramos e analisar o que de fato ela representava ou poderia representar em sua época, qual a força motriz que movia seu lápis e seu

colaborador para as revistas “O Malho” e “O Tico-tico”, onde se tornou celebre pela criação dos personagens “Reco-reco, Bolão e Azeitona”.

²⁰ A utilização desse termo deve-se à fusão dos conceitos de “homem ordinário” e “cultura ordinária” propostos por Michel de Certeau em sua obra “A invenção do cotidiano”.

pincel, são algumas das tarefas as quais se propõe este trabalho. Tentar perceber no discurso poético-musical de Raimundo Ramos indícios de seu tempo e de como ele se relacionava e significava esse tempo-espço.

A dimensão humana presente na obra de arte, no caso, a música de uma época aproxima-nos de seus atores sociais, produtores, público na medida em que ela representa uma parcela de imaginação. A música, assim como as outras manifestações artísticas, está impregnada de significados, dimensões de representações diversas do espírito humano. Não almeja representar fielmente a realidade, mas certamente encerra grande uma parcela do real. A arte pode contribuir para a compreensão de um tempo na medida em que não se submete, na maioria dos casos, ao julgo da censura facilmente, ela constrói seus “artifícios” e “táticas”, que afloram no texto e na obra quando se infere sobre ela um olhar mais atento. E a música, por sua vez, pode ser entendida como uma arte que se desdobra no tempo e faz dele sua matéria prima, sendo esta também impalpável como a própria história que se esvai no tempo e apenas recuperamos sua impressão estática: o texto. No caso da música: a partitura, as gravações, a memória dos músicos, sinais de sua passagem por nós.

Sua atuação como caricaturista não obteve, entretanto, grande repercussão. Segundo Herman Lima, que dedicou um verbete a Ramos “Cotoco” em sua “História da Caricatura no Brasil”, ele chegou a publicar um jornal “artístico e noticioso” contendo algumas caricaturas de sua autoria. O referido jornal chamava-se “O Lápis”²¹ (figura 4) e foi publicado em 1895, Lima afirma que o viu nas mãos do autor e que este contava também com críticas a assuntos políticos e sociais da cidade de Fortaleza à época. Até o presente momento dessa pesquisa restaram apenas dois exemplares de “O Lápis” microfilmados na Divisão de Informação Documental da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Há indícios de outras edições em Recife, porém, não pudemos verificar se se tratava do mesmo pasquim. Não nos concentramos em conferir essa informação posto que esta pesquisa não trata especificamente deste tema, “O Lápis” é citado apenas enquanto tentativa de inventariar a produção de Ramos e ilustrar o lastro de atividades exercidas pelo autor. Herman descreve em seu livro uma das caricaturas publicadas no citado pasquim, trata-se de uma crítica de cunho político referindo-se às eleições no Ceará, é provável que tenha sido direcionada à oligarquia Accioly. Herman descreve a caricatura e sua legenda: *Eleição de Cacête – mostra uma mesa eleitoral, com vários*

²¹ **O Lápis:** jornal artístico, noticioso e crítico. Fortaleza, 1895. O jornal não traz referências de autoria das caricaturas nem dos textos, apenas por intermédio da obra de Herman Lima tem-se essas informações.

*desordeiros brandindo cacêtes uns contra os outros. A legenda é espirituosa: Foi eleito o Salgado, por uma maioria de 77 jucás.*²² (figuras 4 a 11)

Outro episódio marcante durante a transição entre os séculos XIX e XX, e que viria a deixar profundas marcas na memória e na vida pública e social de Fortaleza, foi o governo do oligarca Antônio Pinto Nogueira Accioly. Em seu governo, Accioly privilegiou de forma ostensiva, amigos, parentes e correligionários; reprimiu com severidade seus opositores colecionando desafetos e provocando a notória insatisfação da opinião pública. Durante os anos de 1896 a 1912, Nogueira Accioly ocupou o poder Ceará, no seu governo, uma das obras mais importantes para a história das artes no Estado fora construída: o Teatro José de Alencar. Apesar da relevância da obra, sua construção gerou polêmica pela forma perniciosa com que foram conduzidos os trabalhos. O escritor Antônio Sales dedicou uma de suas obras a denunciar os desmandos desse governante, fornecendo “subsídios para a história da oligarquia do Ceará”, o livro intitulado “O Babaquara”²³, no qual Antonio Sales assinava sob o pseudônimo de Martim Soares, trazia graves denúncias à oligarquia Accioly. Segundo Wilson Bóia, dentre tantas denúncias,

Relatou a construção do Teatro José de Alencar, um verdadeiro aleijão, obra que tinha por chefe um genro de Accioly, o comandante da polícia Capitão Raimundo Borges, por fornecedor de materiais Benjamin Accioly, filho do Babaquara e por responsável pelo pagamento de todas as despesas com essa construção outro filho do tirano, o José Accioly. Daí não causar espanto a fortuna de mil contos pagos pelo Estado na edificação de nossa melhor casa de espetáculos de Fortaleza, inaugurada a 10 de setembro de 1910.²⁴

Um dos trabalhos de Ramos “Cotoco” como pintor de painéis pode ser visto no Foyer do Teatro José de Alencar e no teto da nave central da Igreja do Carmo em Fortaleza. Apesar de sua afamada habilidade como pintor e caricaturista, sua obra mais representativa a qual lhe conferiu notoriedade em nosso tempo foram os “Cantares Bohêmios”, suas modinhas, canções²⁵, tangos, chulas²⁶ e sambas, alguns gravados em disco de 78 rotações pela “Casa Edison” no Rio de Janeiro.

²² LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. 4º volume. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. p.1436.

²³ Apelido pelo qual o Comendador Nogueira Accioly era conhecido. Segundo o dicionário Houaiss, “caipira e tolo”.

²⁴ BÓIA, Wilson. **Antônio Sales e sua Época**. Fortaleza: BNB, 1984. p. 257

²⁵ Gênero musical de origem francesa, bastante difundido no final do século XIX.

O aspecto poético-musical da obra de Ramos Cotoco tomará parte significativa desta pesquisa, sendo, pois, a discussão sobre as relações cidade-música popular, assunto recorrente ao longo do trabalho. A forma como os compositores da música popular urbana no Brasil se relacionam com seu meio, fazendo-se “filtros” e “portavozes” dos estratos populares e médios da sociedade, será abordado a seguir.

1.2. Modernidade e música popular: o povo canta a cidade

No Brasil, o surgimento de uma música popular urbana nasce ombreado com o desenvolvimento e a “modernização” das cidades, a diversificação do comércio e a crise no regime escravista, fato que viria a intensificar o fluxo de ex-escravos e imigrantes europeus para a capital da República, assim como o convívio nem sempre ordeiro entre culturas distintas. De um lado, a força de trabalho dos imigrantes brancos inseridos no mercado formal e nas lavouras de café como mão-de-obra remunerada, de outro, ex-escravos dispostos aos mais exaustivos trabalhos como a estiva portuária. Esse convívio viria a favorecer profundas trocas culturais, introduzindo danças européias como a polca e ritmos africanos como o lundu²⁷ na ordem do dia das festividades locais. À medida que a música popular urbana produzida no Brasil crescia, ela contava a história das cidades, seus habitantes, suas práticas sociais e seus conflitos.

Dessa forma, o “compositor popular” tornava-se também um “cronista” de seu povo e de sua paisagem. Ainda no século XIX, Chiquinha Gonzaga anunciava a passagem dos blocos carnavalescos e seus préstitos abrindo caminho pelas ruas: *Ó abre alas que eu quero passar*.²⁸ Em 1917 Donga anunciava as diversões e a inserção dos “jogos de azar”, bem como a repressão à jogatina e a corrupção policial, anunciando

²⁶ Ritmo dançante, geralmente seguido de canto e acompanhado ao violão. O pesquisador Melo Morais Filho o observou em finais do século XIX no Rio de Janeiro, mas também era conhecido em algumas cidades nordestinas.

²⁷ “Lundum, landu, londu, dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil”. CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

²⁸ Primeira marcha de carnaval, composta por Chiquinha Gonzaga em 1899.

pelas ruas que *o chefe da polícia pelo telefone mandou avisar que na Carioca tem uma roleta para se jogar.*²⁹

Noel Rosa, principalmente na década de 30, “retratava” um Brasil de práticas urbanas ambientado em um Rio de Janeiro repleto de cafés e boemia. “*Seu garçom faça o favor de me trazer depressa uma boa média que não seja requentada, um pão bem quente com manteiga à beça, um guardanapo e um copo d’água bem gelada*”³⁰; remetem traços de um modo de vida e de práticas sociais próprios das cidades em desenvolvimento após a grande expansão capitalista em fins do século XIX.

Pelo porto cearense desembarcavam oriundos da Europa, além da moda e dos ideais de progresso e civilidade, ritmos musicais populares como a cançoneta, a polca, a mazurca e o schottisch³¹ que acabaram por cair tanto no gosto afrancesado das elites como também nas festas mundanas das camadas populares, posteriormente. Surgidas em decorrência do desenvolvimento do comércio e do trabalho remunerado, novas formas de diversão e sociabilidade seduzem o povo cearense.

A exemplo do Rio de Janeiro, que por sua vez “importava” modas e bens de consumo da Europa ocidental, no Ceará tomava-se por requintado tudo o que era “afrancesado”, o modo de vida comedido e “disciplinador”, o carnaval “veneziano” com suas máscaras e seus bailes fechados.

Os passeios dominicais realizados pelas famílias “fidalgas” na praça do passeio público, em cujo componente algo discriminador se fazia perceber pela divisão sócio-econômica de suas alamedas. A moda dos cafés, muitas vezes pontos de encontro da intelectualidade local, os quais viram surgirem também vários “clubes literários”. Portanto, vários fatores que contribuíram para o surgimento de uma cena cultural elitista e “europeizada”, na qual qualquer menção ao “popular”, ao “pobre” ou ao “suburbano” poderia ser vista, no mínimo com reserva.

²⁹ Considerado o primeiro samba gravado em disco, a autoria continua controversa, acredita-se que fora recolhido da tradição oral e adaptado pelos compositores. Existem, no entanto, outras versões da letra para esta melodia. **Pelo Telefone.** Donga e Mauro de Almeida: Rio de Janeiro, 1917.

³⁰ ALMEIDA, Araci de (intérprete), ROSA, Noel Et VADICO (compositores). **Conversa de Botequim.** Discos Continental, Long Playng: Lado B, faixa 2, 1968.

³¹ Vários dos ritmos importados da Europa adaptaram-se aos padrões rítmicos locais, muitos herdados da cultura afro-descendente, a exemplo do schottisch que virou xote e a polca que gerou ritmos como o maxixe e o choro. Alguns desses ritmos, associados às camadas mais pobres da população, sofreram discriminação e até mesmo perseguição por parte das elites brasileiras. Suas práticas estavam relacionadas aos “modos” do antigo regime e a uma cultura autóctone, por isso eram vistas com reserva pelos que pregavam a modernidade e o progresso. Um olhar para a cultura ancestral brasileira e suas raízes profundamente calcadas na tradição sincrética e miscigenada de seus agentes, representava um “retrocesso”, uma barreira aos ideais positivistas de progresso, disciplina e saúde pública.

No cenário musical de Fortaleza, como nas demais capitais brasileiras no final do século XIX, era o piano o instrumento musical eleito pelas famílias de alto poder aquisitivo. De origem notoriamente européia, o piano representava requinte e elegância, um “móvel” da casa cujo prestígio merecia a guarda de retratos de família e ricos bibelôs. Segundo o Almanaque do Ceará de 1899 e 1900, a cidade já contava com nove professoras de piano, pelo menos estas contavam com a aprovação dos editores do almanaque.

No entanto, seria o violão moderno, surgido na Espanha pelas mãos do *luthier* Antônio Torres Jurado no final do século XIX³² que viria a favorecer a vocação boêmia da capital cearense, bem como de outras importantes capitais brasileiras no início do século XX. Devido à sua portabilidade e baixo custo em relação ao piano, o violão seria um elemento indispensável nas recreações citadinas fornecidas graças aos melhoramentos na estrutura da cidade 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. Entretanto, essa boemia era muitas vezes discriminada e até mesmo marginalizada, pois representava um “retrocesso” aos antigos valores do “antigo regime”, ameaçando, assim, a “ordem” e os “bons costumes”.

A reação contra a serenata é centrada no instrumento que a simboliza: o violão. Sendo por excelência o instrumento popular, o acompanhante indispensável das “modinhas” e presença constante nas rodas de estudantes boêmios, o violão passou a significar, por si só, um sinônimo de vadiagem.³³

Raimundo Ramos, certamente por suas limitações físicas, não poderia dedilhar o malfadado violão, porém contava com o auxílio de seu amigo e violonista Abel Canuto³⁴ em suas peregrinações seresteiras pelas noites e mesas de carteadado.³⁵ Não há em sua obra menção alguma sobre seu possível convívio em clubes sociais ou eventos promovidos pela burguesia local, ao contrário, existem vários indícios que apontam para sua afeição a uma “pequena boemia”, praticada em subúrbios, quintais, cozinhas, pela

³² DUDEQUE, Norton Eloy. **História do Violão**. Curitiba: Ed. Da UFPR, 1994.

³³ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na primeira República. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46.

³⁴ Seu nome é citado em várias obras sobre Ramos Cotoco, porém, sem maiores informações ou dados à seu respeito. Sabe-se que era um boêmio e que habitualmente acompanhava Ramos em noitadas. (sic)

³⁵ ALENCAR, Edigar de. **Variações em Tom Menor**: Letras Cearenses. Fortaleza: Ed. Universidade Federal do Ceará, 1984.

“criadagem” mestiça, pelos anônimos da cidade mantidos em silêncio durante anos pelo pedantismo da elite culta cearense que protagonizou a passagem para o século XX.

O Violão, a seresta e a serenata, a despeito do estigma que os acompanhava, caíram definitivamente no gosto do povo cearense dos diversos estratos sociais, a ponto de autores consagrados pela história e pela literatura cearense dedicarem-se a composição de letras para as afamadas “modinhas cearenses”. Juvenal Galeno, Barbosa de Freitas, Antônio Sales, Fernando Weyne e Quintino Cunha foram alguns dos célebres que tiveram sua poesia associada à modinha. Isso se deu, talvez por força de um fenômeno nacional, movido pela necessidade dos “novos cidadãos urbanos” de contarem também com uma música essencialmente urbana, que atendesse aos ideais burgueses de “amor romântico” e “sentimentalismo plangente”. Segundo o pesquisador José Ramos Tinhorão:

No plano da nascente música popular urbana dirigida a camadas sociais mais amplas, que começavam a formar-se, esse movimento de interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas “do povo” iria resultar no aparecimento da modinha seresteira, o que se daria através do casamento da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras, com a sonoridade mestiça dos choros que traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes importados da Europa, na música.³⁶

A modinha enquanto gênero musical contém certas características estéticas que a podem singularizar, a exemplo de outros gêneros. Ela pode conter elementos rítmicos, melódicos, harmônicos, formais e prosódicos como fatores de identificação. No trabalho de Edilson de Lima esses elementos são explanados sistematicamente³⁷, entretanto, há na modinha cearense um desacordo no que concerne a essas ferramentas de análise; nesse caso o termo “modinha”, antes aplicado, segundo Manuel Veiga substituindo o termo “moda” enquanto canção de cunho lírico era aplicado no Ceará para designar um grupo de gêneros musicais, cuja temática era a paixão romântica com a finalidade das serestas e serenatas ou simples canções acompanhadas.

Todas as valsas, canções, tangos, *schottisch*³⁸ e até sambas que fossem de produção dos chamados “modinheiros” levavam o nome de modinha cearense, ademais, a modinha era praticada em grande parte por boêmios em serenatas noite adentro

³⁶ TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 129.

³⁷ LIMA, Edilson de. **As Modinhas do Brasil**. São Paulo: Editora da USP, 2001.

³⁸ Ritmo europeu que deu origem ao “Xote”, muito comum nas festas do Nordeste brasileiro.

acompanhados ao violão³⁹. Pode-se verificar sua popularidade na virada do século XIX até mesmo em obras literárias como a de Adolfo Caminha:

Havia no tépido interior daquela casa a calma preguiçosa dessa hora do dia, em que se ouve o voar do moscardo impertinente e cantos de galo ao longe, nos quintais. Mariana suspirava na cozinha às voltas com as panelas, cachimbando. Sultão, esse dormia tranqüilamente o seu sono do meio-dia, aos pés de D. Terezinha, orelhas murchas, deitado de banda. Duas horas da tarde. O amanuense ainda não tinha voltado da repartição. 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.⁴⁰

A modinha cearense, apesar de não conter as características da modinha clássica, era conhecida pela população por esse nome. O ambiente boêmio favoreceu sua difusão tanto na vida noturna da cidade, como no íntimo das casas através de serenatas e saraus. Ramos “Cotoco” aparecia freqüentemente associado a essas práticas de convívio social, não só como espectador, mas, sobretudo como compositor e cantor de modinhas.

Um dos episódios mais controversos da história da modinha cearense gira em torno da modinha *Loucuras*, com poema de Fernando Weyne e música de Roberto Xavier de Castro (conhecido por Fetinga). Essa modinha ganhou notoriedade nacional e chegou a ser gravada em 1926 na Casa Édison pelo cantor Paraguassu, o que provocou grande confusão quanto a sua autoria. Posteriormente foi publicada em 1944 pela Editora Musical Tupy S.A. com o nome *A Pequenina Cruz do teu Rosário* e constando como de autoria do próprio Paraguassu⁴¹, prolongando o equívoco durante vários anos. Essa modinha cearense de 1897 continuou sendo gravada por grandes nomes da música brasileira como o cantor Orlando Silva sem que se fizesse justiça a seus verdadeiros autores.⁴²

Como podemos verificar, a modinha manteve sua popularidade, apesar desses percalços, até meados do século XX. Algumas como *Loucuras* e *O bonde e as moças* de Ramos “Cotoco” perduraram no repertório de alguns seresteiros até os nossos dias.

³⁹ Até meados do século XVIII as modinhas brasileiras popularizaram-se com acompanhamento de viola de arame, um instrumento de cordas de origem lusitana, precursor da viola sertaneja. Na passagem para o século XX o violão assumiu um papel fundamental na manutenção e difusão da modinha, tornando-a cada vez mais afeita ao gosto popular.

⁴⁰ CAMINHA, Adolfo. *A Normalista*. 5ª. Edição Ediouro: Rio de Janeiro, s/d. (Grifo nosso).

⁴¹ ALENCAR, Edigar de. *A modinha Cearense*. Imprensa Universitária do Ceará: Fortaleza, 1967.

⁴² Este episódio, apesar da digressão até a década de trinta, tem como objetivo ilustrar a popularidade dessa modinha cearense, bem como o enorme descaso com seus autores e com a produção artística verificada fora do eixo Sul-Sudeste do país.

Nesse contexto a modinha se reproduziria notadamente na capital cearense, tanto junto às classes populares quanto a população mais abastada da cidade. Entretanto, a transmissão e difusão da modinha em Fortaleza antes do advento do rádio, se observariam quase que exclusivamente no ambiente informal; nos saraus e no convívio dos boêmios e literatos da época. As modinhas, segundo Edigar de Alencar, tornavam-se conhecidas do povo transmitidas na informalidade, oralmente.

Sem rádio e ainda sem fonógrafo e sem avião, é curioso notar como se fazia essa disseminação. O fato é que se fazia. Homens e mulheres, mancebos e moçoilas, todos possuíam o seu caderno de modinhas, cujos versos e melodias eram avidamente decorados. Das cozinhas e dos quintais do casario humilde as modinhas subiam aos ares, através da voz nem sempre afinada das mulheres e das moças lavando ou engomando roupa, ou atenuando a dureza dos afazeres domésticos.⁴³

Com o incremento dos equipamentos públicos e o surgimento de um comércio promissor na capital cearense, houve a necessidade de se promover o lazer para a classe média ascendente. Isto fez surgir alguns dos primeiros clubes sociais privados em Fortaleza, polarizando assim, a atividade carnavalesca em dois clubes principais: o Clube Iracema e o Clube Cearense.⁴⁴ Gustavo Barroso faz referência em suas memórias ao Clube da Lapiação, uma agremiação anárquico-carnavalesca, ao que parece freqüentada por comerciantes e burgueses. A diretoria deste clube fazia uso de pseudônimos e produziam editais de cunho satírico e humorístico com os quais anunciavam as aberturas dos festejos mominos. Um desses discursos proclamava:

O Grandioso, Funambulesco e Poderosíssimo Zumbi 94, Soberano da folia, Rei dos países imaginários e das supremas regiões da fantasia, Comandante-chefe das heróicas falanges dos bravos, denodados e nunca vencidos foliões da tradicional e gloriosa Lapiação, intima a todos os seus súditos para, na noite de 6 de fevereiro, comparecerem ao Palácio da Águia de Prata, seu alcandorado e inexpugnável baluarte, a ali receberem condigna e majestosamente o Imortal Deus Momo, que, ritualmente, derramará sobre todos a excelsa cornucópia da Felicidade e das Graças, do Riso e das Ilusões!⁴⁵

⁴³ Idem. Ibidem. p. 33.

⁴⁴ Segundo João Nogueira, até 1879 o carnaval cearense centrava-se no Clube Cearense, assim como o carnaval popular que se desenvolvia na Praça do Ferreira. No entanto, a partir desta data entram em cena os bailes no Clube Iracema.

⁴⁵ BARROSO, Gustavo. **O Consulado da China**: Memórias Vol. 3. Fortaleza: Casa de José de Alencar/Programa Editorial, 2000. p. 57

Não se sabe ao certo, se Ramos “Cotoco” chegou a integrar os quadros do Clube da Lapição, mas pode-se presumir a partir de informações de Edigar de Alencar que ele certamente participava de passeatas carnavalescas promovidas por esse clube. Somando-se às atividades de pintor, poeta, compositor e caricaturista, atribui-se ao artista a cenografia por ocasião dos festejos carnavalescos. De acordo com Alencar, Ramos seria:

Figura obrigatória como artífice e cenógrafo de carnavais externos de Fortaleza, num deles envergou com Antônio Rodrigues bem talhado terno de estopa (juta), tecido próprio para sacaria. Na última passeata do Clube da Lapição, seu filho adotivo, de dez anos, desfilou montado num jumento, vestindo original fantasia de gafanhoto, inteiramente confeccionada pelo pintor.⁴⁶

Parte significativa da obra de Raimundo Ramos, segundo seus poucos cronistas, achava-se na boca do povo, nas reuniões informais, junto à “pequena burguesia” local de Fortaleza, intelectuais, pseudo-intelectuais, boêmios convictos, tipos populares, talvez desses descritos por Otacílio de Azevedo em sua “Fortaleza Descalça”. Poder-se-ia talvez, enquadrá-los na categoria de “homem ordinário”, ou “herói comum” proposto por Certeau⁴⁷.

O próprio Fernando Weyne corrobora com a idéia da frequência dos versos de Ramos junto às classes populares e em seus festejos. Na maioria das vezes, sua obra está associada às classes subalternas e suas práticas de cidade, lugar de sociabilidade e coesão, geralmente afastadas do centro da cidade e dos bairros “chiques”, nos chamados subúrbios urbanos.

Nos descantes ao luar, nos casamentos obrigados à violão, aluá e cantorias, nos aniversários, baptisados e outros festejos da gente suburbana, é raro ouvir um *bohemio* temperar a garganta para recitar um fragmento de *Judia*, de Thomaz Ribeiro, ou cantar a *–Lá vai a abelha*, de Cândido de Figueiredo; a *–Boa noite Maria, eu vou-me embora*, de Castro Alves; a *–Dormes?e eu velo*, de Casimiro de Abreu. É raro. Mas a *–Dizem que as moças namoram*; a *Fico todo me babando*; a *Não existe moça feia*; a *Ó Jacy, já te esqueceste*, etc.. etc.. do Ramos Cotôco –como és conhecido, –são de tal formma comuns, que admira quando, nesses momentos de alegria, não se as ouvem.⁴⁸

⁴⁶ ALENCAR, Edigar de. **Variações em Tom Menor**. Fortaleza: UFC, 1984. p. 43

⁴⁷ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano I**: artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

⁴⁸ RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906.

Raimundo de Paula Ramos Filho⁴⁹ nasceu na capital do Ceará pelo ano de 1871 e sua obra, em cujo registro abrange uma produção que se estende de 1888 a 1906, “Cantares Bohêmios”, encerra uma relevante produção poético-musical, inclusive com o registro das partituras de 25 músicas, algumas com melodia de sua própria autoria. Este livro, considerado raro até a edição lançada em 2006 pelo museu do Ceará por ocasião do centenário da obra, teve uma bem cuidada brochura impressa pela “Empreza Typ. Lithographica” e prefaciada pelo escritor paraguaio radicado no Ceará Fernando Weyne. No prefácio Weyne assina e data em 1905, um ano antes de seu falecimento, o que talvez tenha aumentado a comoção dos leitores dos “Cantares” publicados no ano de sua morte.

Nesse prefácio podem-se observar traços descritivos do perfil de Ramos Cotoco. O tom quase informal do texto denota certa intimidade de Weyne para com o autor, no entanto ele não tece elogios evasivos e gratuitos, pelo contrário, o adverte sobre a qualidade de sua obra em um discurso de tom ao mesmo tempo cauteloso e encorajador; um “cascudo” e um carinho ao amigo na apresentação de seu primeiro livro. Talvez este fosse o “passaporte” de Raimundo Ramos para o restrito círculo literário cearense do início do século, formado quase que exclusivamente por membros das classes privilegiadas.

Erraste, repitu-o, enviando-me o teu livro de estréia para que eu escreva algo sobre elle. E não fosse a insistência com que, haverá dois annos, labuto contigo para colleccionares e dares à lume as tuas locubrações poéticas, a causa da tua pouco feliz lembrança. Certo, empós a leitura que fiz dos teus CANTARES BOHEMIOS, devolver-te-ia o original dizendo-te apenas: o livro não é dos peóres; publica-o.⁵⁰

O livro foi concebido em duas partes: CANTARES, que conta com 57 poemas, alguns musicados e BOHEMIOS com 56, boa parte deles com escrita musical constante no final da obra, o que sela a singularidade dessa obra. Desta forma Fernando Weyne disserta sobre ambos separadamente, depois de queixar-se do estilo literário vigente, profundamente penoso e melodramático. Weyne faz um crítica sutil ao autor através de uma bucólica metáfora.

⁴⁹ Nesse caso, o nome completo de Ramos Cotoco aparece de formas diferentes em diferentes obras. Herman Lima utiliza também o “de Paula” que não aparece em Edigar de Alencar. Em sua obra ele assina R. Ramos. Optamos por manter o nome com o qual popularizou-se, simplesmente Ramos Cotoco.

⁵⁰ RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. II

Dos CANTARES, comquanto não hajas fugido completamente a rotina dos novos...Prometheus? soubeste fazer um elegante ramalhete de modestas flores campestres, no qual –é pena! –por descuido, talvez, entrelaçaste uma ou outra folha...de urtiga.⁵¹

Fernando Weyne provavelmente contava com a estima do autor, pois seus comentários sobre a primeira parte do livro de outra forma seriam pouco prováveis de serem publicados na íntegra. Weyne é o autor de uma modinha muito popular na época chamada “Loucuras”, acima citada e gravada anos depois de sua morte pelo cantor Paraguassu (Roque Rcciardi) em 1926 pela Casa Edison no Rio de Janeiro com o nome de “*A Pequenina Cruz do Teu Rosário*”.

Corroborando com o tom informal da obra de Raimundo Ramos e sua acessibilidade junto ao povo, as palavras de seu prefaciador, o qual ressalta alguns atributos dos versos BOHEMIOS do autor: *Estampilhas, varandas, matta-pasto e inúmeras outras produções dos BOHEMIOS, são versos que representam inspiração bebida no meio do povo, que te compreende e te aplaude como mereces.*⁵²

A memória se aloca em suportes e espaços múltiplos os quais a história faz ecoar através do tempo, velhas canções que falam de uma cidade povoada e vibrante com seus transeuntes arredios e suas modas esvoaçantes encontram voz não apenas em nosso “cronista” popular Raimundo Ramos Filho, mas em tantos outros que em diferentes épocas fizeram de sua memória matéria prima de sua lírica. Os cânticos dos trovadores da Idade Média davam conta de acontecimentos e eventos provenientes de reinos distantes, como hoje os “cordéis de circunstância” emprestam sua fala e seus discursos aos acontecimentos da vida pública local, ambos embebidos de inventividade e crítica subliminar. Assim, como as “gestas” francesas versavam sobre grandes feitos⁵³ ou as canções de ninar e cantigas de roda reencontram mitos e arquétipos ancestrais na cultura ocidental, a música popular urbana tornou-se, em boa medida, narradora de um processo de instalação e apropriação da cidade pelos povos.

Na poética de Raimundo Ramos podemos encontrar também indícios dos processos de “modernização” pelos quais Fortaleza, assim como outras capitais do Brasil passou, sobretudo no período da primeira república e nos últimos anos do

⁵¹ Idem. Ibidem. p. III.

⁵² Idem. Ibidem. p. V.

⁵³ *Chanson de Geste*: um tipo de poesia épica em que (a julgar pelas descrições contemporâneas e pelos fragmentos que chegaram até nós) cada verso era cantado com a mesma melodia. Sobreviveram c. 100 exemplos, a maior parte do século XII; são originárias do norte da França. Tratam de aventuras heróicas ou da vida dos santos; a mais famosa é a *Chanson du Roland* (c. 1080). **Dicionário Grove de Música**. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

Império. Algumas de suas letras tratam de assuntos em pauta na época como o bonde, as modas femininas, a “remodelação” de logradouros como o passeio público e das principais avenidas da cidade. O tom humorístico com que são abordados e discutidos nesses temas ao longo de sua obra denotam a “astúcia” do autor frente às “normas de conduta” impostas pela sociedade de seu tempo.

As letras de suas músicas não são apenas narradoras passivas de eventos e temporalidades, elas demonstram, no mais das vezes, inconformidade e resistência aos valores vigentes; sua veia poética e ademais “anárquica” e anti-conservadora, não coaduna com os modos das elites empossadas e com os comportamentos subordinados da maioria semi-analfabeta da população cearense desse período.

Na primeira parte de seus “Cantares Bohêmios”, vê-se claramente a tentativa de Ramos “Cotoco” em se “enquadrar” aos padrões da literatura romântica aclamada pela sociedade dos leitores do século XIX. O autor se remete aos temas burgueses do “amor romântico” e das fatais desventuras de sua carreira de jovem poeta aspirante, no entanto é justamente essa a parte de sua obra considerada “menor” e “inconsistente” por muitos críticos, simples tentativa de cópia de um estilo já consagrado.

A força das letras se pronuncia de fato, e se faz sentir na segunda parte dos “Cantares”; denominada de “Bohêmios”, essa série de poemas e letras de músicas faz aflorar entre tantas características, as “táticas” do autor enquanto consumidor da cidade de Fortaleza. Para Certeau essas “táticas” seriam justamente “a força do fraco”, ou ainda:

Em suma, a tática é a arte do fraco. Clausewitz o observava a propósito da astúcia, em seu tratado *Da guerra*. Quanto maior um poder, tanto menos pode permitir-se mobilizar uma parte de seus meios para produzir efeitos de astúcia: é com efeito perigoso usar efetivos consideráveis para aparências, enquanto esse gênero de “demonstrações” é geralmente inútil e “a seriedade da amarga necessidade torna a ação direta tão urgente que não deixa lugar a esse jogo”.⁵⁴

Ramos efetua na sociedade fortalezense um tipo de insubordinação pacífica à ordem vigente, como num jogo, ele opera suas táticas através de seu discurso poético-musical e seu comportamento na esfera pública. Articula suas críticas e idéias no seio de uma elite que o rejeita e, simultaneamente, o acolhe. Ele circula entre os ricos, mas não pertence aos quadros da riqueza; é tolerado por eles na medida em que se coloca na

⁵⁴ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano 1**. 11ªed. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 101

esfera do risível. Sua posição ideológica e seu modo de convívio e sociabilidade apresentam-se diametralmente oposta aos das elites constituídas de sua época.

1.3. Um “Cotoco” para os ricos: Ramos Cotoco e sua relação com a cidade.

Portador de forte carga simbólica e de representação da realidade vivida e da experiência coletiva e individual, o discurso poético de Raimundo Ramos se apresenta repleto de referências à geografia urbana. Sua poética constitui-se de uma representação do vivido e do sonhado, compondo, desta feita, um mapeamento da memória sentimental do autor através de referências a lugares e pessoas. No exercício de sua poética, Ramos coloca-nos diante de “mapas imaginários”, possibilidades de percurso na trama urbana e humana da capital cearense de seu tempo. Desfila personagens e espaços pinçados de sua experiência individual, e aponta-nos indícios dessa experiência através de imagens sugeridas em seu texto. Desta forma, Ramos dá-nos em seu discurso, não apenas a rememoração de um passado imponderável e distante, mas a possibilidade de conhecermos parte de uma sociabilidade vivenciada por ele e seus contemporâneos. Sua forma de consumir a cidade e interagir com seus atores nos espaços por ele descritos ou citados, sua maneira peculiar de “enxergar” o mundo e suas práticas sociais.

O conceito de trajetória apresenta-se em Certeau de forma similar à linguagem. Os relatos e narrativas de espaço corroboram na composição de uma “retórica da caminhada”. O que Ramos se nos apresenta são possibilidades de trajetórias no espaço urbano de Fortaleza na virada para o século XX, através de sua escrita e sua narrativa. Lugares cujas práticas e sociabilidades são compartilhadas com o leitor de sua obra. Ou de outra forma, conforme Certeau:

Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito.⁵⁵

⁵⁵ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 202

A despeito de sua origem modesta, um “pequeno burguês” filho de comerciante, Raimundo Ramos parecia ter livre acesso aos salões “nobres” da alta burguesia fortalezense, ao passo que algumas vezes esta foi alvo de suas críticas de costumes. Apesar de aparentemente freqüentar lugares refinados e de cultivar a estima de alguns membros da “classe alta”, posto que seus serviços de pintor de painéis e paisagens dificilmente seriam recrutados por quem não contasse com dinheiro e locais adequados; lojas, cafés ou amplas residências, Raimundo Ramos se reconhecia membro do povo e assim procedia segundo sua própria produção poética.

Algumas vezes as diferenças no modo de vida, nos costumes e na paisagem são características acentuadas em seu discurso. Seu “lócus” social é posto como diametralmente oposto ao das classes economicamente privilegiadas e esta oposição se opera como “estratégia” do artista frente ao poder instituído pelas diversas formas de controle social e regras de conduta. Verificam-se os versos de “Os ricos e eu”, os quais não há referência de música, mas não seria difícil concebê-los como canções⁵⁶ pois sua estrutura de seis estrofes de quatro versos coincide com a de outras canções do autor, humor ácido e certa resignação frente à sua condição sócio-econômica.

Enquanto nos salões auri-doirados
Os ricassos palestram satisfeitos,
Eu vou, pelos balcões azinhavrados,
Copázios aos milhões chamando aos peitos!

Enquanto dos banquetes na fartura
Bebem taças de esplendidos licores,
Eu mastigo uma vil bolacha dura
Que nem, se quer, da pança aplaca as dores.

Enquanto nas alcovas perfumadas,
Falam de amor os noivos venturosos,
Eu, nos bordéis, atiro bofetadas
Às prostitutas vis e aos criminosos.

Enquanto o dândy frisa o seu bigode
E ageita o frack em bella posição,
Eu esfarello a barba como um bode,
E as camisas concerto com cordão.

⁵⁶ “Transformada por força do gosto do público carioca quase exclusivamente em canção humorística, a canção – que não chegaria a constituir gênero musical determinado, mas teria o nome usado como rótulo para qualquer cantiga engraçada ou maliciosa pelo duplo sentido... A canção chegava, assim, à arena dos circos e aos estrados que faziam de palco nos chopes-berrantes, estes já anunciando pela própria ironia da oposição “cantante” e “berrante” a definitiva ploretarização do estilo que descia ao nível do público dos tomadores de chope”. TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

E se acaso eu pensasse em ser correcto,
Sem ter dinheiro e sem ser empregado,
Meus olhos furariam com espeto,
Ou tinham-me na praça fuzilado.

Portanto, deixarei que, neste tacho
De mundo, o rico ou pobre vá viver...
De qualquer forma não darei cavaco!
Diabo leve a quem quizer morrer!⁵⁷

Nos versos acima se observa que Ramos declara-se freqüentador de ambientes desaprovados ou insubordinados pela sociedade de sua época, embora deixe transparecer que estes “ambientes” e “fazeres” declarados praticados por ele denotem certa matiz de liberdade, de permissividade social que seria negada aos “bem nascidos” e aos “ricassos” de maneira geral. O fato de se declarar freqüentador de “bordéis” e de seus convivas serem prostitutas e criminosos, não parece ter um caráter de todo depreciador para ele. No entanto, aos salões da “alta burguesia” de seu tempo lhe fora negado o direito de convívio, ao passo que lhe “furariam com espeto” os olhos e o teriam “na praça fuzilado” caso este tentasse inserir-se em meios sociais “mais altos”.

De fato, a relação de Ramos “Cotoco” com pessoas pertencentes aos núcleos populares de Fortaleza é reforçada em vários momentos de sua obra. Sua atenção está voltada aos “tipos populares”, aos detentores de profissões consideradas “subalternas”, “serviçais”, os quais ele reputa sempre como companheiros, referindo-se a eles como sua preferência. Várias de suas modinhas e canções expressam sua posição simpática ao povo, os “anônimos” freqüentadores da cidade de Fortaleza no entremeio dos séculos XIX e XX. Em outro momento ele dispara na letra desse Tango de 1902:

Enquanto os ricos namoram
Com senhoras ilustradas,
Eu satisfaço o meu gosto:
Vou namorando as criadas.

Se vão ao passeio,
Eu vou ao mercado;
Também, tal como elles,
Eu gosto um bocado;
Em noites de bello
Luar sem rival,
Elles – lá na sala,

⁵⁷“Os ricos e eu”. In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 133.

Eu – cá no quintal.

Elles nos salões doirados
 Entreteem suas Marocas,
 Eu, na treva mergulhado,
 Vou matando muriçocas.

Porém se elles amam,
 Eu amo também;
 Não invejo a sorte
 Feliz, de ninguém!
 Na sala há cadeiras,
 Ornamentação;
 No quintal, canecos,
 Barricas, caixão.

Elles falam sobre a música,
 Sobre theatros, partidas,
 Eu e ella – a minha Chica,
 Falamos das nossas lidas.

No salão conversam
 Com voz natural;
 Mas nós cochichamos,
 Pois alto faz mal;
 Na sala há sorrisos,
 Há doces beijinhos...
 Nós cá beliscamos
 Entre outros carinhos.

Quando é noite de *Passeio*
 Vão todos, ninguém vai só:
 Elles vão a *Caio Prado*,
 Nós vamos à *Mororó*.

Vão elles tomando
 Cognac, sorvetes;
 Nós nos tableiros
 Compramos roletes!
 Estou satisfeito
 Com tais namoradas!
 Procurem patroas...
 Que eu quero as criadas.⁵⁸

No texto acima se pode observar de que forma se processavam as múltiplas leituras que Ramos “Cotoco” fez da cidade de Fortaleza na virada para o século XX e como seus “personagens”, os atores sociais desse drama, praticavam e se articulavam na trama social urbana nesse período tão saturado de mudanças e transformações. Através

⁵⁸ “Meu Gosto”, tango de 1902. In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 157.

de sua “veia” poético-musical o artista apresenta as qualidades de um “cronista” urbano, um observador e crítico dos costumes de sua época, alguém que lançou um olhar perspicaz e perscrutador no palco de uma sociedade sedenta de “progresso” e “modernidade”. Um artista, que com seu único braço “pintou” uma cidade de Fortaleza não tão bela quanto a que se apresenta para nós. Uma Fortaleza que contava, sobretudo, com os auspícios de um comércio promissor fomentando uma elite emergente sedenta de consumo e lazer.

Ramos “Cotoco” centraria, de fato, seu foco nas classes menos favorecidas, nas engomadeiras, criadas, tecelãs, flagelados da seca, boêmios, eis o seu grande trunfo: ser a voz aos desfavorecidos pelo poder público e pela sociedade burguesa entronizada. A análise articulada entre sua crônica poética, as memórias de Fortaleza em fins de século XIX e início de século XX, bem como a historiografia tradicional cearense, ajudam a compor, não uma biografia de Raimundo Ramos, ou uma análise literária de sua obra à luz de nosso tempo, mas um ensaio acerca do “olhar do artista” para sua cidade natal e seus habitantes (praticantes), sobre suas “táticas”⁵⁹ no fruir da cidade, burlando ordens de condutas e normas de convívio socialmente aceitas à sua época.

Dessa forma, denota-se a presença de uma boemia “periférica”, intimamente ligada aos populares e ao subúrbio; uma “boemia menor”, praticada pela criadagem à surdina dos quintais e ruas escuras, quase ausentes ainda na historiografia cearense, mas constante no discurso de Raimundo Ramos. Talvez seja este o trunfo desse autor, profundamente inserido nos meios populares, ele se destacou como seu “porta-voz”, ao passo que emprestou o seu talento a cantar seus amores, as relações de parentesco, “redes de solidariedade” e espaço de práticas sociais. Raimundo Ramos pratica os mesmos espaços da criadagem, dos negros, dos funcionários subalternos, uma leva de excluídos interditos aos salões e cafés “afrancesados” freqüentados pela elite intelectual cearense.

Contudo, percebe-se também a noção de “trajetória” e de “espaço”, na acepção de Certeau, no que tange aos lugares habitados e percursos sugeridos por Ramos Cotoco. Quando ele afirma que *Quando é noite de Passeio/Vão todos, ninguém vai só:/Elles vão a Caio Prado,/Nós vamos à Mororó*. Pode-se concluir que esteja se referindo à Praça do Passeio Público de Fortaleza e às avenidas Caio Prado e Padre Mororó. A antiga Praça dos Mártires, como era conhecida anteriormente, segundo

⁵⁹ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994.

Otacílio de Azêvedo, o Passeio Público tinha como uma de suas peculiaridades a divisão dos espaços em classes sociais. A Avenida Caio Prado, com vista para o mar e localização privilegiada, se destinava às famílias abastadas; enquanto que a “Mororó” era freqüentada por modestas famílias, operários e até meretrizes. No entanto, trataremos mais detidamente deste assunto no capítulo seguinte.

Em outros momentos o próprio autor se declara boêmio e reclama para si esse “direito”, não se importando com a eventual censura da sociedade:

Agora, só porque canto
Meus tangos ao violão,
Você quer que eu viva em pranto!
Não vê que eu sou folgasão?
Ai! Não s’importe commigo!
D’êstá! Não s’importe, não⁶⁰.

Na mesma estrofe identifica-se um “sujeito social” e as múltiplas atividades as quais o inserem na vida pública da cidade. Ao passo que o autor declara sua indiferença com as eventuais censuras que poderiam surgir, elenca sua versatilidade ao se declarar cantor, compositor e “folgasão”. Estes versos provavelmente referem-se à sua relação com as elites, posto que os “personagens” de “os ricos e eu”, freqüentadores de bordéis, prostitutas e criminosos, certamente não o censurariam, *Ai! Não s’importe commigo! D’êstá! Não s’importe, não.*

O “discurso” presente tanto em *Os ricos e eu* como em *D’êstá! Não s’importe, não*, reforça a posição do autor junto às elites cearenses suas contemporâneas. Cotoco se coloca quase sempre em uma postura “defensiva”, posto que a desaprovação e o preconceito fossem para ele certos. O seu “lugar” é onde não estão os “ricos”, o de “não poder”, o proibido para o bom funcionamento da vida social. Sobretudo em “Os ricos e eu” ele deixa clara esta representação sobre o meio social fortalezense de sua época; os ricos de um lado, o restante da população do outro.

Elemento freqüente no discurso poético de Ramos é a confirmação de sua condição boêmia, habitual em rodas de bebida e carteados. Sua trajetória poética conduz a uma trajetória pela cidade, discurso que rememora caminhos e percursos possíveis na trama urbana, mapas que delineiam-se através de “ações narrativas”, relatos que traçam esse lugar da boemia na cidade.

⁶⁰ *D’êstá! Não s’importe, não* (1902). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 69.

No capítulo seguinte pretendemos analisar alguns aspectos da vida pública de Fortaleza à época de Ramos Cotoco, buscando encontrar em sua narrativa representações da convivência e das práticas sociais presentes nos logradouros públicos e demais espaços compartilhados pela população local. O Passeio Público, os bondes, praças, cafés e avenidas da cidade, presentes na obra desse autor, ajudarão a recompor possibilidades de trajetórias da gente fortalezense na trama da cidade. Assim como o cruzamento dessas informações com as demais fontes propostas no decorrer deste trabalho, tentaremos trabalhar na urdidura de uma possível versão desse passado, cujos indícios encontram-se representados na obra de Ramos Cotoco. Trabalhando na perspectiva, de acordo com Ginzburg⁶¹, de encontrar no detalhe imperceptível e na redução da escala de análise, a ponta do *iceberg* de uma representação macro da sociedade, no caso a fortalezense contemporânea à Cotoco.

Um dos signos do período no qual se insere esta pesquisa é o bonde. Carregado de significação para a compreensão do contexto histórico no qual Raimundo Ramos Filho viveu, o bonde surge na capital cearense como um dos primeiros indícios de modernidade e progresso. Na virada para o século XX o bonde dava ritmo à velocidade da renovação, esta que viria por intermédio de mudanças e transformações no espaço urbano, na moda e nos costumes locais. Ramos observa e interage no espaço e na sociedade de seu tempo, em sua poética percebemos indícios da memória desse tempo. Nos trilhos do bonde que encantava as moças e modificava a paisagem tece-se as trilhas da cidade, sutilmente o discurso de Ramos se descortina em possibilidades de trajetos e mapas urbanos. Na escrita e nos relatos presentes em “Cantares Bohêmios” buscaremos restituir rotas e percursos, cosendo história e literatura na tentativa de perfazer espaços compartilhados por Ramos, pela cidade de Fortaleza e seus anônimos.

⁶¹ GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História**. 2ª edição. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 143-179

CAPITULO II

2. Bonde e as Moças: Ramos Cotoco e o cotidiano das classes subalternas na Fortaleza do entreséculos.

2.1. Nos trilhos do bonde, nas trilhas da cidade

Na rua onde passa o bonde
Moça não pode engordar
Não trabalha, não estuda,
Não descansa...é um penar.

O Bonde, assim como outras invenções que serviriam para encurtar as distâncias e estreitar os espaços, representa uma das muitas faces do progresso e da modernidade. Signo de velocidade, o bonde viabiliza o transporte urbano em áreas afastadas do centro da cidade, interliga periferia e zona nobre, promove o convívio de diferentes grupos sociais. Modificando a paisagem urbana, o bonde configura-se em vitrina e passarela da cidade; de suas janelas observamos e somos observados, re-significando os espaços através do olhar transitório, passageiro. A presença ruidosa do bonde inaugura novas práticas sociais, promove novos encontros e experiências, intensifica trocas simbólicas entre seus convivas.

Nas principais cidades brasileiras a presença do bonde estava associada a momentos de grande desenvolvimento econômico e político. Contudo, toda essa “mítica” de progresso e modernidade, não viria desacompanhada também de seu lado negativo. Enquanto que o bonde veio para concretizar as utopias daquele final de século XIX, também foi responsável por alimentar certa “atmosfera” de medo e incerteza. Na medida em que o bonde poderia facilitar a vida das pessoas, encurtar as distâncias e otimizar o tempo, promovendo o desenvolvimento urbano, também poderia ferir a antiga ordem estabelecida. O tempo “desacelerado” das carroças e charretes, os múltiplos tempos da caminhada: anda, pára, conversa, toma um café, acende um cigarro. Tais práticas poderiam ser “ameaçadas” pela velocidade e frieza do bonde; acidentes envolvendo pessoas e animais, não eram raros no Rio de Janeiro do século XIX.

Mas as utopias traziam consigo seus próprios limites. O medo dos acidentes, o receio dos limites da ciência e das conseqüências desses engenhos todos. Hora de recorrer a Machado de Assis mais uma vez. O literato parecia localizar no bonde elétrico as inseguranças em relação aos “tempos modernos”. Nesse novo meio de transporte de massa não só os princípios da civilidade, que andavam tão mudados – não era permitido escarrar, abrir demais as pernas, ler jornais bem nas ventas dos vizinhos, importunar um desconhecido ou puxar conversa dasavidamente com o colega ao lado -, como os temores com relação aos novos perigos: “todas as cousas tem a sua filosofia”.⁶²

Em Fortaleza, a chegada o bonde também significava que os auspícios da modernidade e do progresso em fim aportaram por estas plagas. A princípio o bonde funcionou com uso de tração animal, ligando as comunidades periféricas ao centro da capital. A parrelha de burros que puxava o carril foi, por vezes alvo da “chacota” até mesmo por parte da imprensa, entretanto, prevalece o caráter nostálgico que alimenta o imaginário e a produção literária desse período. “Seu motorneiro, por favor, me pare o bonde”, “nos tempos do bonde”, “o bonde é que era bom”, “o bonde e as moças”.

O crescimento espacial e populacional de Fortaleza concorreu para a instalação do transporte coletivo feito por bondes de tração animal, inaugurado pela Cia. Ferro Carril em 1880. A primeira linha conectava os 3 pontos urbanos de maior circulação: o centro, o porto (leste) e o matadouro (oeste)⁶³.

Os primeiros bondes a circular por Fortaleza datam do final do século XIX, inicialmente contavam com tração animal. Uma parrelha de burros magros puxava a custo os carros dos bondes partindo da Praça do Ferreira e estendendo-se aos poucos bairros existentes na época. Um marco no transporte urbano de passageiros no Ceará, o bonde representava mais que isso, era o início de novas formas de convivência e sociabilidade. O fato de serem puxados a burros e o péssimo estado dos vagões foram alvos de críticas e chacotas de toda sorte publicados na imprensa da época. Raimundo de Menezes reproduz *charge* de “O Malho” número 574 de 13 de setembro de 1913 de autoria de M. Guilherme, cujo texto complementar disparava: *como é feito actualmente, o serviço de bondes em Fortaleza... Além de moroso e atrapalhado, os animais estropiados e magros apanham... p’ra burro!...* Denotando a ineficácia do serviço e os maus tratos com os animais. (figura 16)

⁶² COSTA, Angela Marques da. SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890-1914: no tempo das certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 155.

⁶³ PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social (1860-1930)**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999. p. 29

Em seus “Cantares Bohêmios” Ramos Cotoco observa o mal estado de conservação do bonde em um poema datado de 1897, a exatos dez anos de sua inauguração. Intitulado simplesmente “Bonde”, o poema apresenta-se dedicado “*ao dono...delle.*” O autor referia-se certamente à Companhia Ferro Carril, fundada em 1877, e que, segundo o historiador Raimundo Girão prestava ótimos serviços à cidade de Fortaleza⁶⁴. O trecho abaixo transcrito corresponde à segunda parte do poema de Ramos no qual ele denuncia as más condições em que se encontravam os carros naquele momento. (figura 17)

II

Páre o bonde! Páre o bonde!
 Que seu bonde está quebrado:
 Já não se sabe por onde
 Se deve estar assentado.

A plataforma amassada
 Não tem mais forma, não tem!
 Nem a cor tão delicada
 Não tem, meu bem!
 Não é mais aquelle antigo
 Bonde acceiado e macio:
 - Ó que tremendo castigo...
 Já nem entra no desvio...⁶⁵

Apesar das críticas ao transporte fornecido pela *Ferro Carril*, Ramos parece ter sido assíduo usuário de seus bondes de tração animal. O veículo que proporcionava a rápida locomoção da população fortalezense, também propiciava o convívio aproximado entre homens e mulheres; tal proximidade seria impensável se levarmos em consideração as rígidas normas de conduta social daquela época. O bonde viabilizava o flerte, o encontro fortuito e proibido, perfazendo-se assim em lugar de insubmissão à ordem social vigente. Na canção *O Bonde e as Moças*, Ramos observa as transformações no comportamento das moças residentes ao longo da trajetória dos trilhos do bonde:

⁶⁴ GIRÃO, Raimundo. *Geografia Estética de Fortaleza*. Fortaleza: Edições Banco do Nordeste do Brasil, 1979. p. 127

⁶⁵ *Bonde* (1897). In: RAMOS, Raimundo. *Cantares Bohêmios*. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 92.

Na rua onde passa o bonde
 Moça não pode engordar
 Não trabalha, não estuda,
 Não descansa...é um penar.

Se o bonde passa,
 Está na janela;
 Se o bonde volta,
 Ainda 'sta Ella...
 Namora á todos,
 É um horror:
 Aos passageiros,
 E ao condutor.

Todas ellas, sem excepção,
 Têm as mangas dos casacos,
 De viverem nas janellas,
 Todas cheias de buracos.

Algumas eu tenho visto
 Correrem lá da cozinha
 Co'a bocca cheia de carne,
 Sujo o rosto de farinha.

Outras, de manhã bem cedo,
 Acordam atordoadas,
 Vem o bonde...ellas já surgem
 Co'as caras enferrujadas.

As parelhas já conhecem
 Estas moças de janellas;
 Quando passam se demoram
 Para olharem para ellas.

Conheço algumas que moram
 Aonde o bonde não passa,
 Que gritam, fazendo troça:
 Esta rua é uma desgraça!

Não passa o bonde,
 Está na janela:
 O dia inteiro
 Ahi passa ella:
 Aos transeuntes
 Olha com ardor,
 Namora á todos
 É um horror!⁶⁶

O autor refere-se à parelha de burros que puxava os carros do bonde, e aos lugares onde este não passava. Na trajetória dos trilhos, o lugar da indisciplina urbana,

⁶⁶*O Bonde e as Moças*. (1901). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 107-108

da subversão dos costumes vigentes, do flerte proibido das moças feitas à janela. O bonde torna-se lugar narrado e vivenciado, compartilhado pelo autor, as moças, os passageiros, o condutor e até mesmo os burros. Onde o bonde passa muda a paisagem e os costumes, o recato provinciano dá lugar ao avanço do progresso; onde ele não passa: a lamentação das moças na rua, “é uma desgraça”. A ausência do bonde representa também a escassez do convívio social, do movimento, da velocidade, em fim, do progresso. O objeto desta canção não é propriamente a relação entre as moças e o meio de transporte, mas a ação das moças em seu ímpeto de flertar; mesmo quando o bonde não passa, ela volta-se aos transeuntes: *namora a todos, é um horror!*

Em 1913 começa a ser substituída a frota dos antigos bondes de tração animal por bondes elétricos, entretanto, “Durante muito tempo depois, a *Light* ainda conservou dois daqueles burros dos antigos bondes: o Chibata e o Chico, que, meio velhotes, serviram para puxar o carro-torre de consertos da rede aérea.”⁶⁷

O bonde elétrico representava mais um salto rumo à “civilização”, o velho carril que antes fora alvo de troça, aos poucos era substituído pelos novos carros automáticos. Entretanto, em pouco tempo estes também passariam a apresentar sinais do desgaste e falta de manutenção. Ramos Cotoco não viveu o suficiente para disparar sua lira sobre o bonde eletrificado, mas é possível que tenha usufruído da novidade, posto que vivesse até três anos depois de sua estréia. Contudo, não se furtou de deambular pela cidade interagindo com seus anônimos e delineando seu “mapa sentimental”. Trilhando rotas possíveis na trama urbana, Ramos reconstrói com sua escrita, várias possibilidades de percurso, nomeando ruas e logradouros públicos, descrevendo lugares que são re-significados por ele e seus convivas.

Conforme aponta-nos Certeau: *o espaço é um lugar praticado*. Nos relatos presentes em “Cantares Bohêmios” percebe-se novas feições de cidade, cujos contrastes sociais, indiferentes ao discurso institucionalizado de uma *Belle Époque* nordestina e equatorial, são ressaltados através de suas personagens: engomadeiras, empregadas domésticas, prostitutas, indisciplinados junto ao projeto de modernização e higienização de Fortaleza. *Os relatos efetuam portanto um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares. Organizam também os jogos das relações mutáveis que uns mantêm com os outros.*⁶⁸

⁶⁷ MENEZES, Raimundo de. **Coisas que o tempo levou:** crônicas históricas da Fortaleza antiga. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p.65

⁶⁸ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano 1:** artes de fazer. Editora Vozes: Petrópolis, 1994. p. 203

Os trilhos do bonde ligavam as zonas leste e oeste da cidade ao centro financeiro e comercial, proporcionando o contato entre grupos sociais heterogêneos. A planta de Fortaleza e subúrbios, concebida por Adolfo Herbster, prevê a expansão territorial da capital em um traçado xadrez, cuja área central se irradia para a periferia privilegiando a hierarquização dos espaços. Algo freqüente em outras configurações espaciais e logradouros públicos como a Praça do Passeio Público.

É possível restituir algumas trajetórias da Fortaleza de finais do século XIX e início do XX através de relatos descritos por Ramos. Certos poemas e letras de canções suas remetem a espaços freqüentados por ele, sua escrita revisita percursos e lugares cujos significados, ou persistem até hoje ou adquiriram novos significados na teia social contemporânea. No entanto, a carga imagética contida em seu texto recupera essas espacialidades e revisita esses percursos, através complexas operações, sugerindo mapas, caminhos, práticas sociais e costumes de seu tempo. Exemplo disso é o poema *Passeio Público* de 1902; cada uma de suas três partes descreve espaços a adequação de sua função social e formas de uso e identificação de sujeitos e grupos. Abordaremos a seguir as três partes separadamente.

I
Em dias próprios de festa
Não procuro outro recreio:
Tomo o bonde e, na palestra
Vou perlustrar no passeio,

Apenas, chegando.
Vou á *Caio Prado*,
Avenida bella,
Do povo educado
Do luxo e namoro
Dos typos pedantes
Que procuram ouro
E sêda e brilhantes:

Das magras, das gordas,
Das feias, das bellas,
Das tortas, corcundas,
Roxas e amarellas:
Das caras pintadas,
Das velhas titias,
Das damas casadas,
Das mil phantasias.⁶⁹

⁶⁹ *Passeio público*. (1902). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 137

Conforme foi abordado no primeiro capítulo, o Passeio Público era um logradouro dividido em três partes seguindo pelas ruas *Caio Prado*, *Carapinima* e *Mororó*⁷⁰. Tais espaços obedeciam a rígidos critérios de hierarquização espacial e eram ocupados, freqüentemente, por grupos distintos conforme o *status* e posição social. O primeiro plano do *Passeio*, construído em 1888 à Avenida Caio Prado, contava com vista privilegiada para o mar e era lugar preferencial das classes mais abastadas⁷¹. Aqui, Ramos observa a diversidade de “tipos” e os modos praticados neste primeiro plano; representados pelo “luxo”, os “typos pedantes”, o “povo educado” e a “sêda e brilhantes”, está a aristocracia dominante da época. Impulsionados pelo incremento do comércio algodoeiro, essas classes emergentes reclamavam seu espaço privilegiado frente ao convívio social, utilizando-se desse espaço para ostentar seu poderio econômico e reafirmar sua posição de domínio frente às classes subalternas. O olhar de Ramos, porém, não deixaria de observar de forma sutil os eventuais “deslizes” dessas elites e as possibilidades de subverter a estabilidade teatralizada de suas instituições mais caras: “das damas casadas, das mil phantasias”.

II

Enquanto a música ronca
 Uma walsa maviosa,
 Vou mudando de avenida
 Olhar a minha dengosa.

Vou á predileta,
 Que é *Carapinima*,
 Dos bancos escuros,
 Do primo, da prima,
 Das capas bordadas,
 Do velho burguez.
 Das lindas viúvas,
 Do povo Cortez.

Das pretas chiquinhas,
 Das Lauras mimosas,
 De grossas pilherias,

⁷⁰ PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**: reformas urbanas e controle social (1860-1930). Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999. p. 31

⁷¹ O Passeio Público de Fortaleza, antiga Praça dos Mártires, era o espaço público mais bem cuidado durante o período do entreséculos. Seu ambiente elegante e arejado satisfazia tanto as idéias de disciplinarização e higienização da cidade, como a ânsia pela ostentação de trajes e modos afrancesados por parte das elites locais. Figura freqüente no “Álbum de Vistas do Ceará” de 1908 financiado pela casa *Boris Frères e Cia*, o Passeio Público é um dos logradouros de maior representatividade para a história do Ceará; carregado de forte simbolismo político e social, o Passeio foi palco de passagens emblemáticas para a história cearense dos últimos duzentos anos.

Respostas gostosas;
 Onde o milionário
 E os sábios doutores
 Têm seus reservados,
 Supimpas amores.⁷²

Lugar de freqüência das camadas médias e/ou emergentes da capital cearense, o plano do Passeio Público que correspondia à *Carapinima* parece ter sido local preferido de Ramos Cotoco. Refere-se a ela como “a predileta”, apresenta-se como sujeito pertencente a este ciclo de convívio social. Mais uma vez têm-se indícios de sua condição financeira: não era rico, porém, tinha livre trânsito em diferentes estratos sociais, dos mais baixos às altas camadas. Ramos apresenta este espaço de forma leve e familiar, entretanto, há os doutores e seus “amores reservados”, mais uma vez aparece em seu discurso a “indisciplina”, o “proibido”, sobretudo aos “doutores”. O adultério das classes dominantes, dos doutores, que vão ao segundo plano do Passeio para encontrar seus “amores suburbanos”. Percebem-se aqui traços de práticas urbanas que persistem até o presente; heranças do patriarcalismo colonial brasileiro. Os “doutores”, símbolos da aristocracia provincial, vão às classes subalternas assim como os senhores iam à senzala e às mucamas. Seus “supimpas amores”, algo reservado ao olhar expiatório da sociedade da época, representava uma espécie de “insubordinação consentida”, um acordo tácito entre os detentores do pátrio poder e do poder econômico: “os sábios doutores” e o “milionário”. A terceira parte refere-se ao espaço da Avenida Mororó, que, segundo Cotoco:

III
 Depois de um calix de *Cumbe*,
 Ou coisa mais agradável,
 Me estendo p’ra *Mororó*,
 Que é avenida impagável:

Das saias de chita,
 Criadas faceiras,
 Bandos de meninas,
 Risadas, carreiras,
 Ampla liberdade
 Do povo contente
 E onde se vêem
 No meio da gente:

⁷² ⁷² *Passeio público*. (1902). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 137-138.

Beliscões, beijocas,
 Bofetes, pancadas,
 Empurrões, apertos,
 Respostas salgadas...
 Porém todos gozam,
 Todos fazem vasa,
 Até nove e meia
 Que eu volto p'ra casa.⁷³

Cumbe é palavra sinônima de cachaça, aguardente; quase sempre presente nas reuniões boêmias das camadas menos favorecidas. Cachaça para despertar o ímpeto de ir à Rua *Mororó*, cuja reputação não era das melhores nos idos de 1902. Esta era freqüentada pela raia miúda de Fortaleza: os socialmente marginalizados, excluídos do processo de “aformoseamento” da cidade, exceto por terem sido impelidos para áreas periféricas afastadas do centro.

No trecho transcrito acima nota-se que Ramos firma que “*até nove e meia/ que eu volto p'ra casa*”. Os percursos da boemia noturna tinham horários ainda modestos àquela época. Muitas ruas ainda não eram pavimentadas e a iluminação pública movida a gás carbônico, limitada às principais ruas da cidade, dificultava um convívio prolongado. A iluminação pública a gás vigorou em Fortaleza de 1866 a 1933, e de acordo com João Nogueira os limites da cidade naquele tempo:

Limitava-se ao N. pelas ruas da Praia e da Misericórdia; a L. pela Rua de Baixo (Conde D'Eu); ao S. pela Rua de D. Pedro e a O. pela Rua Amélia (Sen. Pompeu). Fóra deste âmbito, excetuados o palácio do Bispo, o Colégio das Irmãs e o Seminário, tudo eram areias, casas de palha, uma ou outra casa de tijolo com sofrível aparência.⁷⁴

Freqüentemente Ramos se reporta aos espaços destinados à população pobre e aos marginalizados. Tais espaços e suas práticas apresentam-se em sua obra como lugares de identificação e acomodação cultural, ligados à boemia, ao jogo e a prostituição. Espaço insubordinado, “indisciplinado”, frente ao projeto do poder público de racionalização e disciplinarização do espaço urbano de Fortaleza.

A reformulação deste espaço urbano como forma de disciplinar e “aformosar” a cidade, através da construção de novos prédios, abertura de ruas e avenidas,

⁷³ *Passeio público*. (1902). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 138.

⁷⁴ NOGUEIRA, João. **Fortaleza velha**. Cadernos de cultura. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 1954. p. 25.

inauguração de praças e outros lugares destinados ao lazer da coletividade, foi um processo gradual. Os republicanos recém chegados ao poder cuidavam em reforçar e manter sua supremacia. Logradouros públicos foram construídos com o intuito de proporcionar amplos espaços para o divertimento das massas, de forma a evitar possíveis novas epidemias. De acordo com Sebastião Rogério Ponte:

As iniciativas de remodelar e regular Fortaleza registraram-se lenta e crescentemente, de 1860 em diante, partindo tanto dos poderes públicos como particulares, mas não de forma conjugada, pois não houve um planejamento sistematizado governantes, burgueses e médicos para tal fim. O que os alinhava era o objetivo de civilizar a capital e a população, estando ou não aqueles setores politicamente afinados⁷⁵.

Apesar das inúmeras ações no sentido de remodelar e “civilizar” Fortaleza e o esforço das elites mencionadas em implantar tal projeto urbanístico, faltava aos poderes públicos ações no sentido de preservar e manter tais empresas. De fato, foram construídos novos equipamentos urbanísticos, mas, conforme observa Ramos, não houve efetivamente uma política mantenedora desses novos espaços. Belas praças foram construídas, porém dominadas pelo capim denotavam o abandono por parte dos poderes públicos. Têm-se notícia das belas praças e logradouros constantes no Álbum de Vistas da Cidade, bem como na literatura, historiografia e memórias; do estado geral de conservação e compromisso dos poderes públicos em zelar e manter estes espaços à bem da população, a história não fala.

Nasce o capim pelas ruas,
Corre a água pelas coxias;
Nas praças o mata-pasto
Se ergue cheio de magias:
E a polícia diz, sorrindo:
- Temos serviço estes dias.

ESTRIBILHO

Para arrancar mata-pasto,
Ser arrancador perfeito,
Não é preciso ter forças,
Preciso somente é ter jeito.

Quando, amanhecendo o dia,
Ao fitar tanta verdura,
Alguém maldiz com furor

⁷⁵ PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**: reformas urbanas e controle social (1860-1930). Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999. p. 27

Este encanto de natura;
Esse alguém, nos já sabemos,
Que é um tipo caradura.

E se elle á noite é pegado
Pelas ruas a vagar,
De manhã vae escoltado,
O mata-pasto arrancar:
E não há pai nem padrinho,
Que delle o possa livrar.

P'r'elle vão moças, meninas,
Velhos, velhas, rapazinhos,
Vão pretos, louros e brancos
E até frade capuchinho;
Vai o rico, vai o pobre,
Vai o feio e o bonitinho.

É logar onde a frieira
Tem grito de general!
E do primeiro combate
O cabra vai p'ro hospital!
E se brincar co'a bichinha
Acaba no funeral

Os homens arrancam verde,
As mulheres o maduro,
Pois ellas são mais geitosas,
Dão o golpe mais seguro!
Elles arrancam da rua,
E ellas a do pé do muro!⁷⁶

Registros das belas praças e avenidas com suas inaugurações pomposas têm-se em profusão, principalmente, na literatura memorialista sobre Fortaleza. O álbum de vistas do Ceará, realizado pela casa Boris Frères e Cia, em 1908 é um exemplo do registro visual do patrimônio público edificado. O promissor mercado do algodão viabilizou o crescente processo de modernização da capital cearense, atraindo para a cidade investidores, comerciantes e profissionais liberais, os quais seriam freqüentadores e consumidores desses novos espaços de sociabilidade urbana.

No entanto, os espaços destinados ao lazer das classes desfavorecidas são minoria na literatura sobre a memória de Fortaleza. Algumas vezes, como no caso da Praça do Passeio Público, verificam-se aspectos que promovem a segregação dessas classes e a estratificação do espaço. Esquadrinhado em unidades, esses espaços eram

⁷⁶*Mata-pasto* (1894). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 107-108

identificados conforme as classes sociais que os freqüentava e promoviam uma convivência nem sempre ordeira entre esses diferentes estratos. (figura 12)

As classes sociais distinguiam-se, não apenas pelos espaços praticados e áreas de circulação e comércio, mas também por práticas que, usualmente, adequavam-se à sua contingência econômica. Algumas dessas práticas eram observadas com reserva pela sociedade cearense de antanho. Um fenômeno bastante popular ao tempo de Ramos Cotoco, também observado espirituosamente por ele em sua obra, foi o jogo do bicho. Sobre a criação e difusão do jogo do bicho no Rio de Janeiro e no restante do Brasil, o pesquisador Câmara Cascudo comenta em seu dicionário:

O Barão de Drummond, João Batista Viana de Drummond, titular do Império, fundador e proprietário do jardim zoológico, tendo cortada a subvenção federal que auxiliava a manutenção dos animais, aceitar a sugestão de um mexicano, Manuel Ismael Zevada, e inaugurou, em princípios de 1893, o jogo do bicho no jardim zoológico do Rio de Janeiro. Comprando um ingresso de mil réis para o zôo, ganhar-se-iam vinte mil réis, se coincidissem o animal desenhado no bilhete ser o mesmo que seria exibido num quadro, determinadas horas depois. O Barão de Drummond fizera pintar vinte cinco animais, e cada tarde um quadro subia, mostrando o bicho vitorioso.⁷⁷

Criado em 1893 no Rio de Janeiro, o “jogo dos bichos” logo se espalhariá por todo o território nacional, caindo também nas graças do povo cearense e tornando-se um dos assuntos preferidos nas confraternizações das classes populares. O “bicho”, como se tornou popularmente conhecido, era prática comum a ricos e pobres, unia dois “mundos” socialmente díspares num só sonho de riqueza e dinheiro fácil.

Anos mais tarde a criação do jogo do bicho, Ramos comporia uma música em 1898, falando, não apenas da recém criada invencionice popular, mas também de uma criação tipicamente cearense: o boró. A fauna descrita pelo autor, no entanto, ultrapassa, e muito, os vinte cinco bichos que compunham a versão primária do Barão de Drummond; Ramos introduz em seu “jogo dos bichos” animais de várias espécies num jogo de palavras cuja rima imprime um aspecto de comicidade à peça.

Eu sou banqueiro
Aperfeiçoado!
Sou o primeiro

⁷⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro S. A., 1998. p. 486

Que paga dobrado;
 O coito é franco,
 Aceito *boró*,
 Pago as *bochechas*...
 Ninguém tenha dó.

Macaco, porco, jacaré, cavalo,
 Águia, cachorro, camarão peru.
 Bode, elephante, pachyderme, gallo,
 Touro, p'requito, jaçanã, tatu;

Veado, cobra, cangaty, raposa,
 Pavão, marreca, guaxinim, siry,
 Burro, piolho, pulga, mariposa,
 Gallinha, lebre, pato, patory;

Carneiro, mosca, jaburu, pato,
 Hyena, tigre, tubarão, muçu,
 Urso, jumento, jurity, socó,
 Perdiz, canário, sabiá, nambu;

Guariba, gato, mucuim, pium,
 Mosquito, lesma, borboleta, boto,
 Preá, piaba, guargarú, mutum,
 Coruja, cabra, gia, gafanhoto;

Lombriga, aranha, kangurú, lagarta,
 Mutuca, víbora, emboá, leão,
 Girafa, espada, tapacú, barata,
 Ostra, tainha, cicie, cação;

Camello, zebra, dromedário, vacca,
 Mocó, cassaco, guayamum, caçote,
 Cará, trahyra, zabelê, tacaca,
 Bezouro, cysne, cururu, capote;

Piau, calangro, verdelim, curica,
 Pitu, jibóia, avestruz, capão,
 Coelho, grillo, rouxinol, peitica,
 Guará, jandaia, beija-flor, carão.⁷⁸

Afora a fauna “cearense” presente na música, pode-se ressaltar a importância do *boró* enquanto prática típica da economia popular. A idéia de uma moeda informal espalhou-se também por outros Estados brasileiros; Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Bahia e Minas Gerais, conforme observou Raimundo de Menezes:

⁷⁸ *Jogo dos Bichos* (1898). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 87-88

Ora, perguntarão vocês, e que vinha, enfim, a ser os tais borós? Respondo: eram pequeninos vales, que circulavam atribuindo-se-lhes o mesmo valor das moedas, e que já eram aceitos, como se fossem, na verdade, da feição legal. Encheram toda uma época e tiveram, assim, a sua história, uma história deveras interessante, dentro da vida comercial do Ceará⁷⁹.

Pode-se constatar outro aspecto particular da economia cearense em princípios do século XX: o inverso do fluxo migratório. Cearenses que se aventuraram em outras regiões do país em busca de trabalho e prosperidade e retornam à terra natal. Alguns fixam residência definitivamente em seus destinos, outros retornam ostentando os frutos de sua empreitada. A expansão do comércio da borracha na região norte do Brasil levou muitos nordestinos aos confins da mata amazônica em busca da riqueza do látex. Raimundo Girão e Maria da Conceição Sousa dão notícia de uma possível estadia de Ramos Cotoco no Amazonas, onde haveria composto a paródia “Cearenses” com melodia emprestada da canção portuguesa “Margarida Vai à Fonte”, a qual teria feito muito sucesso naquela região⁸⁰. Contudo, não foi possível verificar essa informação posto a escassez de fontes documentais.

Cearense vai ao Norte
 Cearense vai ao Norte
 Sonhando áureo Castello
 Sai d’aqui robusto e forte
 De lá, se escapa da morte
 Volta magro e amarello.
 Sai d’aqui robusto e forte
 Volta magro e amarello.

Quando elle d’aqui embarca (bis)
 Vai descalço e quasi nu,
 Leva um cacête, uma faca
 Uma rêde e velha maca
 Quando volta traz bahú...
 Leva uma rêde e uma maca
 Quando volta traz bahú.

Vai de camisa e ceroula (bis)
 As vezes rasgada em tira,
 Vem de lá todo paixolla
 De chapéu de sol e cartolla
 E terno de casemira
 Vem de lá todo paixolla

⁷⁹ MENEZES, Raimundo de. **Coisas que o tempo levou**: crônicas históricas da Fortaleza antiga. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p.106-109.

⁸⁰ GIRÃO, Raimundo, SOUSA, Maria da Conceição de. **Dicionário da Literatura Cearense**. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1987. p. 196.

Em terno de casemira.

Por vantagens tão pequenas, (bis)
Qual loucos desmiolados,
Deixam as plagas amenas
Embarcam d'aqui centenas
Voltam quatro asesonados.
Embarcam d'aqui centenas
Voltam quatro asesonados.

Eu por isso vou soffrendo (bis)
Esta terrível pobreza,
Vou chorando, vou gemendo,
Mesmo pobre vou vivendo
Não invejo tal riqueza...
Mesmo pobre vou vivendo
Não invejo tal riqueza.⁸¹

A canção acima foi composta durante a segunda gestão Accioly, entre os anos de 1904 e 1908, período marcado por tensões entre os grupos que apoiavam amplamente o oligarca e alguns setores dissidentes. Sobretudo, as camadas médias da capital cearense mostravam-se insatisfeitas com a política econômica adotada por Accioly. O aumento da carga tributária sobre o comércio e os privilégios fiscais concedidos aos negócios de importação e exportação, garantindo ao comendador o apoio da *Casa Boris Frères*, foram alguns fatores preponderantes para o clima de insatisfação que se instalava na capital.

Contudo, houve também grande insatisfação por parte da população pobre de Fortaleza, a “raia miúda” haveria de sofrer e externar sua insatisfação com as ações políticas do governo *Babaquara*. Sobre este assunto, discorre Farias:

Afora esses grupos opositores mencionados, algum destaque deve ser dado à “canalha”, “cabroeira” ou “gente das areias” -, termos pejorativos amplamente usados na época para designar as pessoas mais pobres. Os seguimentos populares, ao longo dos anos, criaram verdadeira ojeriza à oligarquia. As humilhações econômicas, as condições sanitárias, a miséria e a fome estabeleceram no seio do povo grande revolta e opositonismo.⁸²

A insatisfação das camadas populares fomentou revoltas e protestos que culminaram na deposição de Accioly em 1912. No entanto, a fase marcada pelo aumento das taxas e impostos sobre o comércio e indústria locais, a qual não poupava

⁸¹ *Cearenses* (1906). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 161-162

⁸² FARIAS, José Airton de. **História do Ceará**. Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2007. p. 165.

sequer a população mais desfavorecida da capital, também não escapou ao olhar atento de Ramos Cotoco. O autor sugere a insatisfação do povo e o clima de tensão e revolta em decorrência dos impostos, bem como a observância e repressão a possíveis levantes contra o governo. Na canção intitulada “3%” pode-se ter uma idéia do clima instaurado naquele momento.

Além dos impostos
Que são tão pesados
Vem mais três por cento
Tornar-nos *favados*

ESTRIBILHO
Não tem cara feia,
Nem constrangimento,
Vai tudo p’ra peia
Pagar três por cento.

Isto é desaforo
Que ultrapassa tudo!
Nós não somos mouros,
Pagar é canudo.

Luctar desta forma
Já não é viver!
Faça uma reforma,
Que assim pode ser.

Façamos conchavos
Em muito segredo!
-Não somos escravos,
Porém temos medo.

Se não nos attende
Mudemos de terra:
Se nada se vende
Ganhamos a guerra.

E viva-se em calma
Com tanto desgosto!
Pois se até noss’alma
Também paga imposto...⁸³

Tendo em vista os impostos incidentes sobre o comércio, conclui-se que Ramos incita a temporária suspensão das operações de compra e venda ao sugerir: *Se nada se vende/ Ganhamos a guerra*. Longe de se configurar como caráter “panfletário” esta

⁸³ 3% (1905). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 154

canção parece traduzir de forma bem humorada as tensões sociais e o clima de insatisfação vigente naquele momento.

Sobre a “veia” boêmia de Ramos, marcante em sua poética e característica fundamental de sua personalidade e seu modo de se relacionar com o mundo, abordará de maneira mais detida o tópico seguinte.

2.2. Ramos Cotoco: um boêmio no auge da *Belle Époque*

Eis aqui, caro leitor
 O Ramos, o tal pintor
 Que a mão direita não mete
 Na manga do paletó
 Mas com a outra, esquerda, só
 Pinta a manta e pinta o sete.⁸⁴

Na obra de Walter Benjamin intitulada “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”, o autor aborda três conceitos bastante relevantes para esta pesquisa: a boemia, o *flâneur* e a modernidade. O conceito de espaço como “lugar” praticado liga-se intimamente as narrativas escritas e orais, como vimos, em Certeau em seu capítulo acerca de “relatos de espaço”⁸⁵. Essas operações ligadas à leitura produzindo o espaço por intermédio da escrita, dos relatos, das narrativas, apontam, no caso de Ramos Cotoco à semelhança da abordagem de Benjamin. Em seu discurso litero-musical, Ramos perfaz-se inserido em um contexto histórico, ou seja, a passagem do século XIX para o século XX, interregno é conhecido pelo apelo estético aos signos da modernidade e da *Belle Époque* francesa. Assemelha-se a um *flâneur* pela sua inserção nos diversos estratos sociais, enquanto observador de modas e costumes.

Finalmente, para ele a boemia é tema recorrente, imprime identidade a ele próprio e ao espaço que o circunda. É conceito fundamental para compreensão de sua obra, seu discurso acerca-se da boemia enquanto significação e motivação do escrito, do cantado, do vivido.

⁸⁴ Em sua obra “O Consulado da China”, Gustavo Barroso transcreve estes versos publicados no jornal “O Garoto” sob a caricatura de Ramos Cotoco em xilogravura de sua autoria publicada em 1907. (figura 15)

⁸⁵ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. artes de fazer. Editora Vozes: Petrópolis, 1994. p. 199

Benjamin refere-se à vida boêmia da seguinte forma:

...As condições de vida desta classe condicionam de antemão todo o seu caráter...Sua existência oscilante e, nos pormenores, mais dependente do acaso que da própria atividade, sua vida desregrada, cujas únicas estações fixas são as tavernas dos negociantes de vinho – os locais de encontro dos conspiradores - , suas relações inevitáveis com toda a sorte de gente equívoca, colocam-nos naquela esfera de vida que, em Paris, é chamada *a boêmia*.⁸⁶

O espaço da boemia na cidade de Fortaleza no transcurso do século XIX para o século XX convergia basicamente para os Clubes Sociais e Cafés elegantes. Intimamente ligada a uma produção literária, a sociabilidade noturna da capital do Ceará deixou rastros na sua literatura. Historiadores, memorialistas e literatos em geral apontam para a existência de encontros sociais em cujos participantes partilhavam o apreço às letras. Alguns dos principais grupos literários dessa época nasceram ou foram geridas no seio de Cafés e Clubes, a exemplo dos Oiteiros e da Padaria Espiritual. De outra forma, práticas boêmias oriundas das classes subalternas são raras na literatura desses clubes.

Sobre a Padaria Espiritual e sua veia boêmia, ocorre-nos Edigar de Alencar:

O ano seguinte (1892) registrou a 30 de maio o aparecimento da Padaria Espiritual – a mais original agremiação literária do Brasil – que publicou 36 números do jornal O Pão. Associação que teve duas fases: a primeira, boêmia, pilhérica e espirituosa; a segunda, realizadora, com a publicação de uma dúzia de livros, o que ainda hoje parece um milagre.⁸⁷

Apesar do ufanismo, o texto afirma que o nascimento dessa importante agremiação literária tem sua origem nos círculos boêmios. Entretanto, cabe aqui discutir que tipo de boemia tais agremiações praticava. Se esse parece ter sido um período de intenso esforço na disciplinarização e regeneração dos espaços urbanos, não seria a boemia uma prática que corrompe o espaço disciplinado? Se boemia de fato corresponde à deambulação noturna, consumo de álcool e diletantismo poético, como associar tal subversão da ordem social vigente aos quadros de Clubes que gozavam de

⁸⁶ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 09-10

⁸⁷ ALENCAR, Edigar de. **Fortaleza de ontem e anteontem**. Fortaleza: Edições UFC/PMF, 1980. p. 126

certo prestígio junto às classes abastadas? Há que se questionar a natureza boêmia desses clubes ilustres.

Ramos Cotoco, no entanto, não aparece em jornais ou publicações dessa época como membro honorário de seus quadros⁸⁸, mas como figura esdrúxula e exótica em meio às camadas médias da sociedade. Ramos é citado em algumas obras a título de memórias e peculiaridades históricas de Fortaleza, ressalta-se a pilhéria e o sarcasmo em seu trabalho e, sobretudo sua natureza boêmia.

Sobre as características acima apontadas acerca da obra de Ramos, as quais se referem ao seu caráter boêmio sobretudo, Gleudson Passos propõe a seguinte tipificação:

Juntamente com os nefelibatas, os poetas boêmios tiveram grande repercussão na cidade do início do século XX. Noites em claro ao luar, acompanhando os folguedos ou compondo serenatas, fizeram parte dos rituais daquela boemia literária e musical (flautistas, violonistas, bandoleiros), pouco acadêmica e bastante dionisíaca. No que compete à produção literária, alguns textos apontam para o desapego às coisas materiais, a valorização dos gestos e comportamentos insubordinados, a crítica social e o escárnio aos valores, costumes e modas de época. Deste grupo, foi sugestiva a obra literária de Raimundo Ramos Filho ou Ramos “Cotôco” (assim chamado por ter apenas um braço) que era poeta, pintor e músico. No poema “Eu e os Ricos”, publicado em seu livro “Cantares Bohémios” (1906), seus versos trazem, além da apoteose à boemia, incisivos ataques não só aos padrões da moda ditados pelas firmas estrangeiras de importados (“Boris Frères”, “Benoit et Dreyffus”, “Clement Levy & Cia”, “Gradvhol & Filhos”, dentre outras), mas também ojeriza ao modo de vida “burguês” e às normas e condutas sociais implantadas em Fortaleza após o surto da economia algodoeira.⁸⁹

A oposição ao modo de vida das elites locais e a predisposição à boemia e ao desfrute das atividades noturnas são aspectos recorrentes na obra de Ramos Cotoco. Contudo, não são raras em sua fala poética, referências que sugerem espaços periféricos e classes subalternas como ambiente e atores habituais em suas práticas de boemia. Algumas vezes essas práticas destoam com o suposto ambiente de *Belle Époque*

⁸⁸ Há, contudo, um artigo publicado após a morte do autor, de autoria do escritor Leonardo Mota, dando notícia da obra poética de Ramos Cotoco e algumas características gerais do autor. O artigo encontrava-se recortado e colado em uma folha de papel ofício no interior do exemplar dos “Cantares Bohêmio” pertencente à biblioteca da Academis Cearense de Letras - ACL, sem referencia de data ou origem da publicação.(sic)

⁸⁹ CARDOSO, Gleudson Passos. **Bardos da Canalha, Quaresma de Dasalentos**. Produção literária de Nefelibatas, boêmios e libertários em Fortaleza na República Velha(1889-1922).

sugerido para a época; elegantes cafés e passeios familiares em trajes e posturas afrancesados em contrapartida aos lupanares e a presença de bêbados e criminosos. Pode-se verificar essas divergências no poema “Os Ricos e Eu” de 1901, na seguinte estrofe:

Enquanto nas alcovas perfumadas,
Falam de amor os noivos venturosos,
Eu, nos bordéis, atiro bofetadas
Às prostitutas vis e aos criminosos.⁹⁰

Ramos Cotoco informa durante quase toda sua obra, a começar pelo título (“Cantares Bohêmios”), sua condição de boêmio e sua inserção nessa categoria. Seguindo pelo prefácio, de autoria de Fernando Weyne, onde se refere aos “descantes ao luar”, a um “bohêmio temperando a garganta”⁹¹ passando pelos versos de “Beber!” ou “Os ricos e eu” nota-se sua fala permeada de percursos e espaços da boemia. Em “Passeio público” verificamos a presença do “cumbe” (cachaça) nas práticas sociais situadas à Avenida Mororó, no entanto essas práticas aparecem associadas às classes subalternas. Ramos refere-se às “*saias de chita/criadas faceiras/bandos de meninas/risadas carreiras*”. A chita trata-se de um tipo de tecido barato, amplamente usado na confecção de roupas populares, desta feita, sugere associação com as baixas camadas consumidoras do tal tecido. “Criadas faceiras” habitam e compartilham espaços e experiências com o autor. A boemia da qual Ramos se refere emerge de suas narrativas em trajetórias que passam pela Avenida Mororó, no Passeio público, pelo percurso do bonde, pelos bordéis e fábricas de redes, adentrando as “portas de detraz” das casas e pelos quintais. Ramos compartilha a experiência dessas trajetórias com os leitores e com seus convivas: boêmios, engomadeiras, tecelãs, empregadas domésticas, prostitutas, criminosos, moças belas e feias, “tipos pedantes”, ademais uma infinidade de anônimos inumeráveis os quais nunca daremos conta, senão por especulação.

Os versos a seguir reforçam a identificação de Ramos Cotoco com práticas boêmias no que tange ao consumo de bebida alcoólica, aqui o autor sugere também a associação da bebida com as atividades artísticas, conforme poderemos observar em sua última estrofe.

⁹⁰*Os Ricos e Eu* (1901). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 133

⁹¹ RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. VI.

...E quem é que não bebe actualmente,
 Se é da elegância? Se é da educação?
 Quem não bebe gelado, bebe quente,
 Para alegrar o frio coração!
 Uns bebem só por causa da frieza,
 Outros bebem por causa do calor:
 E há quem beba por causa de tristeza,
 Ou, também, p'ra acabar o mal humor.

Sei quem bebe porque soffre de azia,
 Outros que bebem muito por cansados:
 Ou por isto ou aquillo – todos bebem...
 E eu beberei também os meus bocados.

E por que não? Se o modernismo manda
 Que todo cidadão deve beber
 Para evitar miasmas e micróbios
 -Conductores da morte e do soffrer?...

E quem a vida quer levar em gosos
 E viver muito mais e divertido,
 Bebe. Há typos com mais de oitenta annos
 Que mais de mil barris já têm bebido.

Esses vadios que andam magros, tortos,
 Pelas ruas tremendo e trambecando,
 São idiotas, a tísica pogou-os
 Porque não vão beber de quando em quando.

As emulsões, os chás, os sinapismos,
 Xaropes – invenções do Zé-Urú
 Não valem quanto vale um calistréte
 Da branca, feita ponche com caju.

Toma-se um calix, dous, ou quatro, ou cinco,
 Ou mais, se a gente quer ou tem vontade
 E em dous tempos, o mal foi-se, sumiu-se,
 E o cabra fica forte como um frade!

Noé, o patriarca, era um talento!
 Era antigo e, contudo, conhecia
 Que a bebida faz bem longa esta existência
 E eis porque um bom trago elle bebia!
 Depois que o Deus do céu deu-lhe licença
 Para deixar a arca, uma semana
 Elle a vide plantou e com o succo,
 De quando em vez tomava carraspada.

Camões, Bocage e, finalmente, todos
 Os talentos nas artes, na sciencia
 Adoradores foram do deus Baccho,
 Do deus que excite e eleva a intelligencia!
 E, portanto, censuras não removem

Meus modos de pensar e de querer:
Arrede quem não pode! Eu vou passando,
A *branca* dá-me vida!... Hei de beber!⁹²

No poema acima transcrito, Ramos segue defendendo, por meio de seus próprios argumentos, os benefícios da bebida alcoólica, inclusive os medicinais. A “branca”, segundo ele, dava-lhe vida e saúde, longevidade. Irônico, pelo fato dele ter falecido aos 45 anos, ainda que de causa ignorada. Contudo, a bebida é elemento constante nas práticas boêmias e constitui, junto com as serenatas, um dos elementos inerentes a essas práticas.

Raimundo de Menezes faz referência ao ambiente boêmio da Fortaleza “ao tempo dos lampiões”, entre o final do século XIX e início do século XX. Menezes descreve de forma poética em sua crônica as noites daqueles tempos. Possivelmente, sua descrição aproxima-se da experiência boêmia vivenciada por Ramos Cotoco.

Que noites aquelas! –enluaradas em pleno agosto, o luar mais lindo do ano, a beijar docemente a cidade silenciosa, desenhando sombras suaves nos telhados pobres. E, dentro da noite balsamizada, perdida na solidão gostosa, tangida pela brisa acariciadora, a cavatina macia das serenatas dos enamorados. O violão chorava. A flauta gemia. Uma voz cantava à lua grande conselheira e confidente de todos namorados da terra –a desdita do amor infeliz.⁹³

Como disse Fernando Weyne no prefácio de “Cantares Bohêmios”, não eram raras as serenatas em que se ouviam as modinhas e canções de Ramos Cotoco. Possivelmente as tais noites enluaradas das quais fala o texto de Raimundo de Menezes tivessem por trilha habitual “*Jacy*”, “*não faz mal*”, “*o bonde e as moças*” e outras criações de Ramos.

Sobre a personalidade boêmia de Ramos Cotoco, Edigar de Alencar nos acrescenta um dado relevante: sua bela voz. Apenas descrita, esse é um dado impossível de se apurar no presente, entretanto, as gravações realizadas na Casa Edison-Odeon no Rio de Janeiro pelo cantor Mário Pinheiro ajudaram-nos a conferir as inflexões do estilo da cantar da época de Ramos. Mário tornou-se, para nós, o “porta-voz” de Ramos, depositário da dimensão sonora de sua obra; é através de Mário que os “verdadeiros Cantares Bohêmios” se fazem ecoar no presente por meio de antigos fonogramas.

⁹² *Beber!* (1901). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 111-112.

⁹³ MENEZES, Raimundo de. **Coisas que o tempo levou**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p. 32

Tinha bela voz e foi rei das serenatas. Possuía mesmo acompanhadores preferidos ao violão, como Abel Canuto. Seus Amigos mais diletos foram o Pintor Paula Barros e o retratista Antonio Rodrigues. Levando vida boêmia, é curioso, teve o cuidado de publicar em 1906 um volume de suas poesias e modinhas, com excelente apresentação gráfica, incluindo ao final a parte da música, o que é importantíssimo.⁹⁴

Edigar de Alencar foi um dos principais biógrafos de Ramos Cotoco, além de seu sobrinho, ajudou a preservar sua memória e divulgar sua obra. No texto transcrito acima, Alencar fala de um violonista chamado Abel Canuto, infelizmente não conseguimos nenhuma informação relevante sobre ele. Outros dois parceiros de Ramos são citados: José de Paula Barros, fotógrafo, arquiteto e pintor. Paula Barros mantinha um *atelier* situado à Rua Barão do Rio Branco, chamava-se *Fotografia Americana*. O outro citado é Antonio Rodrigues, trabalhou como barbeiro e tornou-se retratista autodidata e era visto freqüentemente ao lado de Ramos e Barros. (Figura 13) Companheiros de ofício e boêmia, não é difícil imaginar as noitadas e serenatas empreendidas por esse trio acompanhado por Abel Canuto ao violão, desfilando pelas ruas iluminadas pelos lampiões a gás. Essas são algumas trajetórias possíveis através da boêmia vivenciada por Ramos, experiências compartilhadas, caminhos propostos na trama da cidade. (figura 13)

A seguir abordaremos aspectos da culinária local identificados com a trama poética de Ramos Cotoco. Esses alimentos guardam elementos relacionados à cultura e identidade local, acercam-se da preferência popular e estão presentes em festas e outras manifestações do povo. Apresentam-se, pois, como mais um componente de coesão grupal e identidade social. Em torno deles reúnem-se os grupos no repasto compartilhado e em função deles acorrem os mesmos grupos durante alguns ciclos festivos.

⁹⁴ ALENCAR, Edigar de. **A modinha cearense**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967. p. 111.

2.3. Angu, atas e aluá: peculiaridades de um paladar refinado

O folclorista potiguar Luís da Câmara Cascudo, em seu livro “A História Alimentação no Brasil” destacou as particularidades culturais das comidas brasileiras e suas formas específicas de preparo, ressaltando traços inerentes à identidade e formação étnica brasileiras. Apesar da metodologia adotada nesse livro, seu conteúdo continua sendo de grande valor etnográfico e desvela em sua incansável pesquisa, os pormenores particularizantes dos sabores e rituais de preparo de alimentos tipicamente brasileiros.

Nossa trajetória em busca dos percursos possíveis do poeta, pintor e compositor Ramos Cotoco, nos leva então aos caminhos e sabores representados em sua obra. Alguns desses sabores denotam peculiaridades da culinária cearense, ainda hoje presentes nas reuniões familiares e nas festas do calendário cristão. Sabores experimentados e vivenciados por Ramos, os quais ele compartilha com o leitor através dos relatos de experiências descritos nos seus versos. O autor descreve em verso suas escolhas e preferências culinárias, sugere sabores e aromas os quais, carregados de significados, acabam por desvelar um pouco da cultura do povo cearense através de seus hábitos alimentares. Um desses alimentos que figuram em sua obra é o angu. Entretanto, outros alimentos bastante característicos da culinária cearense também figuram na cançoneta composta em 1900 e gravada pelo cantor Mário Pinheiro entre 1902 e 1908.

A mãe gosta de rosca,
O papá gosta de imbú,
Maninha gosta de queijo,
Meu mano de carangueijo,
Mas eu só gosto de angú.

Mãe bebe vinho verde,
Papá vinho de caju,
Maninha bebe cambica,
O meu mano bebe arnica,
Eu não: como angú.

Mãe gosta de cebollas,
Papá gosta de urucu,
Maninha gosta de nabos,
O meu mano de quiabos,
Mas eu só gosto de angú.

A mãe cria canários,

O pápá cria nambu,
 Maninha cria curica,
 Meu mano cria peitica,
 Eu não crio... como angú.

A mãã come banana,
 O pápá come beiju,
 Maninha come pipoca,
 Meu mano come passóca,
 Porém eu só como angú.

A mãã canta benditos,
 O pápá canta lundu,
 Maninha canta operetas,
 O meu mano cançonetas,
 Eu não canto...cômo angú.

A mãã chama-se Bella,
 Pápá chama-se Lulú,
 Maninha chama-se Rosa,
 Meu mano José Pedrosa,
 E eu me chamo Chico Angú.⁹⁵

A despeito da bem humorada cançoneta parecer despreziosa, existe aparentemente um sentido de identidade em seu discurso. Através da negação do outro o autor reafirma sua personalidade por intermédio de sua persistente preferência pela iguaria popular: “mas eu só gosto de angú”, ”porém eu só como angú”, “eu não canto... como angú”, “e eu me chamo Chico Angú”. Então, ser povo, pertencer às classes populares é também freqüentar os seus espaços, compartilhar de seu *status*, comer o que o povo come. Compartilhando a experiência, não somente dos espaços e práticas, mas também dos caminhos e dos sabores à mesa.

Outra iguaria típica da região nordeste, freqüente nas festas do ciclo junino, é o aluá. Edigar de Alencar recorda em seu livro de memórias “Fortaleza de ontem e anteontem” o quão popular era a bebida entre a população de Fortaleza. Ao referir-se ao aluá, Alencar destaca:

Impressionante o passivismo com que a população da cidade assistiu à invasão dos sorvetes de tijolo (picolés) e os refrigerantes engarrafados ou enlatados, e ainda se acumplicou quando nada com sua indiferença ao total desaparecimento dos excelentes e saudáveis refrescos da terra, entre os quais o aluá, destaque saboroso de tudo quanto era festa

⁹⁵ *Só Angú* (1900). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 105-106

familiar de rico ou de pobre. Não havia aniversário sem aluá. Era o principal refrigerante da terra, embora não fosse vendido.⁹⁶

Percebe-se mais uma vez o componente aglutinador presente aqui. Em festas de rico ou de pobre há a presença do aluá, denotando a experiência compartilhada por entre diferentes classes sociais em torno, mais uma vez, da alimentação. Uma das características marcantes na obra de Ramos Cotoco é justamente esta ambivalência que ele deixa transparecer em seu texto; circulando entre dois “mundos”, promove mesmo que simbolicamente, o rompimento de barreiras sociais e culturais. Ramos insere-se no seio das elites de forma transitória e reafirma-se enquanto membro das camadas populares. Em sua “fala”, portanto, o “aluá” é “melhor que um bom vinho”. O primeiro denota ao povo e as camadas populares, o segundo apresenta-se como signo de *status* e poder.

É melhor do que bom vinho,
Mais gostoso que cará;
Só igual ao seu gostinho
É da morena um beijinho,
Dado com certo geitinho
A's occultas do pápá.

Quando vejo-te ostentoso,
Em um copo de crystal,
Por Deus! Que fico baboso,
Sintome todo ancioso,
Fico mesmo revoltoso
Como o mar em temporal.

Misturado com cachaça
Chamamos *peru sem osso!*
É leve como fumaça,
Tem certa cor, certa graça,
Que vai fazendo pirraça
Tanto ao velho como ao moço.

Da meia noite p'r'o dia,
Quando o mundo *fica baço*,
É tal qual fuzilaria:
Quem toma-lo se arrepiá,
E faz muita estripolia
Com elle preso...ao cachaço!

Nas noites lindas e bellas,
Quando a luz beija a areia,
Nos arrebaldes, vêm ellas,
As morenas tão singellas,

⁹⁶ ALENCAR, Edigar de. **Fortaleza de Ontem e Anteontem**. Fortaleza: Edições UFC/PMF, 1980. p. 171.

Dar aluá em tijellas...
E eu bebo...tijella e meia.

Se no céu lá entre os anjos
Houver aluá também,
Vou fazer certos arranjos,
Para viver entre archanjos,
Deixando aqui os marmanjos
Que não me quiserem bem.

Todos que teem morrido
Filhos cá do Ceará,
Se foram bem doloridos,
Deixando a terra, sentidos,
Soltando fundos gemidos
Com saudades do aluá.⁹⁷

Ramos reforça a identificação do povo cearense com o “aluá”, reafirmando uma vez mais, características particularizantes de sua personalidade. Mais que uma simples “ode” à popular beberagem, os versos de “aluá” apresentam indícios de uma tradição que encontra em certos alimentos, vários elementos relacionados à cultura. O aluá está presente nas festas do ciclo junino, sobretudo na região Nordeste do Brasil e incorporou-se às práticas urbanas através de ciclos migratórios campo/cidade.

Além do aluá, Ramos refere-se à uma fruta típica do Brasil, a “fruta do conde”, ou “pinha”, mais popularmente conhecida no Ceará como ata. Nesse poema o autor realiza um jogo de palavras conferindo um duplo sentido aos versos.

Vae minha criada á feira
E volta a gorda mulata,
Me contando sempre asneira
E a dizer que nunca ach'ata.

É tola a Maria, é tola
E nunca ach'ata p'ra mim;
Quando ach'ata quase sempre
Ou é rachada ou ruim.

-Senhor, me diz, suas compras
Foi Chiquinha que as comprou,
E já estavam na cesta
Quando, zás! A ata rachou.

Supplico que não me culpe
Que é defeito do logar;

⁹⁷ *Aluá* (1890). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 95-96.

Creia, não sou causadora
Desta tal ata rachar.

Procurei todas as vendas
Mas obter não pude nada,
Não achei atas de vez,
Só achei ata rachada.

Grito, então, para a mulata:
Ata rachada faz mal,
E eu não como ata rachada
Que ata rachou, nada val.⁹⁸

Ainda no âmbito da alimentação, Ramos nos informa acerca de um fato acontecido em fins do século XIX, o arrombamento da barra do Cauípe. A música, datada de 1893, refere-se a uma série de peixes os quais aparecem em abundância após o acontecido. Os peixes citados eram, em sua maioria, encontrados, sobretudo na costa cearense.

De mais de quarenta léguas
Foi povo p'ra apreciar
A barra lá do Cauhype
Que estava para arrombar

ESTRIBILIO

Eu também fui,
Eu também vi,
Curimatans
E cangatys.

Arrombou e foi embora,
Mas deixou no Ceará,
Trahyras, curimatans,
Cangaty, muçu, cará.

Homens, mulheres, meninos,
Viviam só de pescar;
Todos enchiam seus saccoes,
Pois tinha peixe a fartar.

Comboios de peixe secco
Eram de dar co'um pau:
A carne de sul –deu baixa,
Aboliu-se –o bacalhau.

Bodegas, tendas, quitandas
Ficaram bem atulhadas:
Houve banquetes de luxo

⁹⁸ *Atas* (1897). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 71.

De curimatans salgadas.

No cafesinho *Holophote*
 Não se fez mais mucunzá,
 Mas se fazia omelete
 De carangueijo e cará.

Ao ver-se gente na rua
 Com um caixão carregado,
 Nada mais se perguntava,
 Pois era peixe salgado.

Entretanto o reumatismo
 Seu progresso ia fazendo:
 E os taes peixinhos da barra
 Cada vez mais se vendendo.⁹⁹

Sobre o evento ao qual Ramos se refere no texto acima, o professor Gilmar de carvalho explica no prefácio à edição fac-similar dos “Cantares Bohêmios” lançada em 2006 pelo Museu do Ceará. O “Cauhype” soma-se a outras possibilidades de percurso encontrados no texto de Ramos Cotoco, a Barra sugere um local de veraneio, algo de convívio transitório, mas de grande importância, pois demarca um dos destinos mais afastados presentes na obra desse autor. Esse percurso imprime trajetórias praianas, guloseimas e sabores do litoral; “traíras, curimatans, cangaty, muçu, cará”.

O arrombamento da Barra do Cauipe, na vizinha Caucaia, então chamada Soure (“Cotôco” passava temporadas lá, na Serra da Conceição), mexia com a vida da cidade e eram tantos peixes no mercado que “aboliu-se o bacalhau”, que nesse período não tinha o “status” de acepipe de luxo de hoje em dia.¹⁰⁰

No capítulo seguinte serão abordados alguns aspectos das relações de Ramos com as mulheres e com hábitos e costumes de seu tempo, sobretudo no que concerne à sua inserção entre as classes subalternas. Os modos de vida dessas classes conforme sua interpretação poética e os espaços e práticas presentes em sua narrativa.

⁹⁹ *Cangatys* (1893). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 74-75.

¹⁰⁰ RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. p. 11.

CAPITULO III

3. “Pela Porta de detrás”: cantos proibidos, prazeres decantados

3.1. “Por que não me casei”: as mulheres na obra de Ramos Cotoco

Eu venho falar-vos com toda pureza:
A’s vezes me me encontro tão bom, de tal veia,
Que ao ver ir passando qualquer lambisgóia,
Eu acho bonita o diabo da feia!

Eu sou exquisito! Meu gênio é damnado!
Té mesmo meu povo de mim se arreceia!
Mas algumas vezes estou de tal forma
Que chamo bonita um diabo bem feia!

Um dia...não lembro que dia foi este!
Mas sei: era tarde, talvez hora e meia
Encontro uma *typa* de cara horrorosa,
E eu disse: -é bonita o diabo da feia!

Em uma tardinha de agosto, bem calmo,
Eu ia flanando confronte à cadeia,
E encontro uma velha escorrida franzida,
E eu acho bonita o diabo da feia!

Não creio que mude meu gênio engraçado,
Nem mesmo a chicote, chiando na peia,
Pois tenho a mania (já viram que coisa?)
De crer que é bonita uma coisa que é feia!

‘Stou vendo que um dia me caso! (e estou *frito!*)
Com uma carcassa, guariba ou baleia,
E, então, adeus, Rosa! eu acabo co’ a vida,
Mandando p’r’o inferno o diabo da feia!¹⁰¹

Na letra da cançoneta acima, Ramos Cotoco fala de suas preferências pouco convencionais e utiliza o termo “flanando”, ou seja, passeando sem rumo certo. O termo mais uma vez nos remete a Walter Benjamin e seu *flaneur*; para Benjamin, “o *flaneur* é um abandonado na multidão”¹⁰², compartilhando assim a situação da mercadoria. Esta “inconsciência” presente nas práticas deambulatórias aqui descritas permitiu à Ramos

¹⁰¹ *O diabo da feia!* (1898). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 89.

¹⁰² BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Obras escolhidas Vol. 3). São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 51.

delinear suas trajetórias no espaço sem fixar-se em um ponto determinado, ele parece caminhar pela cidade compartilhando de seus múltiplos espaços. “Flanando” ele pratica os lugares, traça possibilidades de rotas e estabelece múltiplas relações com seus habitantes.

Em fins do século XIX era notória a prosperidade econômica no Ceará em função do incremento das atividades ligadas ao comércio e exportação de algodão. Na capital cearense podiam-se perceber os auspícios da economia emergente através das mudanças no perfil arquitetônico da cidade e no modo de vida da população. O início da indústria têxtil em Fortaleza no ano de 1883 deu o primeiro passo rumo ao surgimento de novos espaços de sociabilidade, então freqüentados pela massa fabril oriunda desse processo. A implantação da indústria têxtil no Ceará, bem como o sucesso comercial de seus proprietários e os números promissores daí resultantes, não são raros na literatura acadêmica. Porém, as novas práticas sociais vinculadas às camadas proletárias que impulsionaram esse projeto aparecem ocasionalmente com discrição e parcimônia.

Ramos Cotoco, pode não dar conta de pormenores históricos; também não há aqui a pretensão de analisar com profundidade baseado apenas em seus textos. Entretanto, há em seu conteúdo poético notícias das camadas baixas da cidade de Fortaleza e de seus espaços e práticas. Atores como a engomadeira, a tecelã e a criada circularam certamente em seu convívio, Ramos travou diálogo com elas e, segundo Edigar de Alencar, até casou ou viveu junto com uma delas: a engomadeira.

Era em começo
Engommadeira
Hoje é a noiva
Mais feiticeira:
Pois Ella ageita,
Com perfeição,
A minha roupa
E o coração.¹⁰³

Apesar de Ramos afirmar categoricamente em um de seus poemas que não se casou, na verdade sabe-se que teve duas companheiras estáveis. Com uma delas viveu em uma humilde casa na segunda quadra da Rua do Imperador (atual Avenida do

¹⁰³ *Engomadeira*. (1905). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 159-160

Imperador), De acordo com Edigar de Alencar, a moça era engomadeira e eles educaram um garoto chamado Vandick e tinham um gato que atendia por Pintor.

Os meus amores
Actualmente,
São verdadeiros,
Posso afirmar;
Delles não quero
Viver ausente
Pois elles sabem
Me captivar.

Era em começo
Engomadeira
Hoje é a noiva
Mais feiticeira:
Pois Ella ageita,
Com perfeição
A minha roupa
E o coração.

Junto com o dia
Eu me levanto
E corro em busca
Do meu amor:
Ella sorrindo,
Cheia de encanto,
Me dá bom dia,
Me chama – flor!

Extasiado
Do seu sorrir,
Só suas phrases
Sei repetir...
Pois Ella ageita,
Com perfeição,
A minha roupa
E o coração.

Jamais me encontram
Em qualquer parte
Co' o fato sujo
E amarrotado;
E os meus amores
Graças a arte
Eu vivo limpo,
Sempre engommado.

Foi um arranjo
Baita e decente,
Que bole n' alma
De muita gente;
Pois Ella ageita

Com perfeição,
A minha roupa
E o coração.¹⁰⁴

De acordo com Edigar de Alencar, um dos principais “biógrafos” de Ramos Cotoco, entusiasta e sobrinho do autor, Ramos teve ainda mais uma relação estável. Viveu até seus últimos dias com uma professora até 1916, residindo em uma casa situada à Rua Pedro I entre a Avenida do Imperador e a Tristão Gonçalves. Outrossim, o relato de Alencar acerca de seu contato com a viúva de Ramos Cotoco dá-nos indícios de sua presença na cidade de Fortaleza, mesmo passados muitos anos de seu decesso.

Lamentamos profundamente a perda do inventário de Ramos, algo que poderia ter sido fundamental para a compreensão de seu tempo e suas razões, sua relação íntima com a cidade e com a Arte; seu modo de ser e estar no mundo. Contudo, a guarda de seus objetos pessoais e cartas reservou-se à viúva. Edigar de Alencar narra com detalhes sua frustrada tentativa em salvaguardar aquele que talvez tenha sido o último depositário da memória pessoal de seu tio. Em nota do livro *Variações em Tom Menor: letras cearenses*, ele lamenta:

Quando do preparo de *A Modinha Cearense*, procurei avistar-me em Fortaleza com a viúva de Ramos Cotoco. Fora informado de que era uma senhora intratável e arredia. Vivia só, cultuando com certa fereza a memória do marido, que falecera há mais de meio século! Dele possuía um baú de guardados talvez preciosos. Depois de alguma luta, consegui, afinal, visitá-la. Recebeu-me com frieza e evidente constrangimento. Confirmou a existência do baú, mas declarou que não o abriria para ninguém. Nem ao menos permitiu que o visse por fora. Disse dos meus objetivos – precisava divulgar a vida e o nome de seu marido. Declinei a minha posição de sobrinho dele, filho de sua única irmã e criado por sua mãe (minha avó). Implorei-lhe uma lembrança qualquer, um papel, um autógrafo, uma foto, um pincel, um desenho. Nada! A senhora foi inflexível. Pode-se avaliar o que o tempo consumira daquele baú, que não seria enterrado com sua dona.¹⁰⁵

A mulher está presente na obra de Ramos Cotoco de forma que podemos verificá-la inserida em contextos sociais diversos. Ramos fala das “donzelas”, das

¹⁰⁴ Engomadeira.(1905). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 159-160

¹⁰⁵ ALENCAR, Edigar de. **Variações em Tom Menor: letras cearenses**. Fortaleza: Editora UFC; Brasília: PROED, 1984. p. 47

senhoras casadas, das moças namoradeiras de sua época. Refere-se com certo distanciamento do universo feminino oriundo de altos estratos sociais, o autor mostra intimidade e identificação com as provenientes de classes subalternas.

Com o incremento da produção algodoeira no Ceará, surge então a indústria têxtil no Estado. O Dr. Thomaz Pompeu de Souza Brasil foi o primeiro a implantar uma fábrica de tecidos e fiação na capital cearense em 1883, dando início a um processo que viria fomentar uma cultura fabril no estado. A fábrica gera em torno de si novas formas de sociabilidade e habilita novos espaços e tempos de convivência. Novos sujeitos sociais emergem da máquina industrial cooptando novas práticas sociais no espaço da cidade. A figura da tecelã encarna esse novo sujeito social; o seu tempo é marcado pelos apitos da fábrica, estes que inserem-se também na “paisagem sonora” local, modificando-a. E também tem um papel fundamental na inserção das mulheres no mercado formal e na sua participação efetiva no equilíbrio da economia familiar.

Sobre a tecelã e seus atributos, Ramos informa-nos:

Tenho um amor em meu peito,
Tão grande como Archimedes,
Por uma linda trigueira,
Mimosa, faceira, (Bis)
Que é tecelona da fabrica de rêdes. (Bis)

Quero todo embaraçar-me
Nos fios do seu tear;
Pouco me importa rasgar-me,
Unir-me, ligar-me,
Mas sendo tecido por seu doce olhar!

Quando se quebrar um fio,
Com que prazer, com que gosto,
Eu vou, apressadamente,
Ligá-lo, contente,
Lhe dando um beijinho no seu lindo rosto.

Se acaso um dia brigarmos,
(Que Deus nos livre de tal!)
Nem um fio se embaraça...
Com mimo, com graça,
Farei o serviço sem causar-lhe mal.

Farei todos seus pedidos,
Serei também tecelão,
Trabalharemos juntinhos...
E quantos carinhos...
Que linda meiada... de brando algodão.

Arreda! Passar desejo
Em busca de outro fogão,
Visto que não agüentas
O calor deste tição.

Se tens fogão estragado
Não fui eu que o estragou;
Queixa-te do desleixado
Que teu fogo abandonou.

Gosto de fogão de barro!
Prefiro-o à fogão de ferro...
E quando co'algüem me esbarro
Faço o fogo e.. dou um berro!

Aprende, que o fogo medra
Como se fosse um vulcão:
Applica carvão de pedra
Que é melhor do que tição.¹⁰⁷

No poema acima transcrito o autor refere-se ao “fogão de barro” em detrimento do “fogão de ferro”, nesse caso, mais uma vez, sugere sua opção pelas camadas populares, posto que o primeiro identifica-se com o povo humilde, é de barro, típico das habitações modestas. O segundo, o “fogão de ferro”, novidade no comércio, era privilégio dos mais abastados, porém o de barro tem sua preferência e acende-lhe melhor a chama do desejo.

Em seu discurso poético, Ramos tenciona externar suas preferências pelas classes desfavorecidas, assim como pelas minorias. Mesmo depois de declarado o fim da escravatura no Brasil, grupos de negros passaram a compor mais uma massa de excluídos, submetidos a subempregos e atividades braçais. A população negra passara a viver, quase que exclusivamente, na informalidade, segregados em áreas periféricas da cidade, longe dos centros comerciais, fornecendo força e mão de obra às atividades portuárias, domésticas e ambulatórias. Contudo, Ramos mostra-se adepto aos prazeres da pele escura sem constrangimento. No poema “Eu gosto assim” torna pública sua preferência, pouco se importando com a conservadora sociedade fortalezense de 1901.

Porque gosto das pretinhas,
Línguas damninhas,
Falam de mim!
Que falem, que o gosto é meu

¹⁰⁷ *Cozinha* (1897). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 78

Quem quer sou eu,
 Eu gosto assim:
 Preta é comigo!
 Eu gosto assim.

Seus lábios não são rosados,
 Mas arroxeados,
 - flor de alecrim!-
 Seus cabellos miudinhos,
 Encolhidinhos:
 Eu gosto assim:
 Preta é comigo!
 Eu gosto assim.

Seus braços são torneados,
 Envernizados:
 Eu gosto assim:
 Preta é comigo!
 Eu gosto assim.

E se Ella traja de branco,
 Me faz bem manco,
 Soffrendo, enfim:
 Porém, mesmo manquejando,
 Vou me arrastando,
 Pois gosto assim:
 Preta é comigo!
 Eu gosto assim.

As brancas fazem caretas
 Se acaso as pretas
 Riem p'ra mim;
 E eu gosto destas gracinhas...
 -Bellas pretinhas,
 Eu gosto assim:
 Preta é comigo!
 Eu gosto assim.¹⁰⁸

Reforçando a temática racial, Ramos continua exaltando os atributos femininos na letra da canção “Mulata Cearense”, com música de sua autoria também. Nesta canção, além de homenagear a mulata, o autor reafirma sua identidade enquanto cearense. Aqui o sentimento de pertença é reforçado num tom ufanista e despretensioso. A forma da letra assemelha-se a uma ode, onde são celebradas as qualidades da mulata cearense.

¹⁰⁸ ¹⁰⁸ *Eu gosto assim (1901)*. In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 116

Eu sou da terra de um sol de brasa,
 Seus raios trago nos olhos meus;
 Na trança negra trago reflexos
 Das estrelinhas lindas dos céus;
 Meus alvos dentes lembram os toques
 Da branca lua, pura, sem véus.

Estes encantos que em mim se notam
 Não são fingidos são naturaes:
 Meu garbo altivo lembra a sublime
 E verde copa dos coqueiraes
 Onde a jandaia seus cantos solta,
 -Notas plangentes, doridos ais.

No peito eu sinto um vulcão de amores
 E n' alma sinto do genio o arfar:
 O peito diz-me que a vida é flôres,
 A alma murmura: gozar! gozar!
 Meu céu é lindo! Que lua bella!
 Que sol tão quente! Que verde mar!

As bancas todas de mim não gostam,
 Voltam-me o rosto se vou passando,
 E eu nem reparo na raiva dellas...
 Passo sorrindo, cantarolando:
 Todos os moços me chamam linda
 E a muitos delles vou namorando.

Vou desfructando esta mocidade,
 Sendo querida, querendo bem!
 Ser cearense –é felicidade,
 Quanta alegria minh' alma tem!
 Adoro a pátria –meu berço rozeo,
 Não volto o rosto caminho alem.¹⁰⁹

Nesse poema Ramos refere-se à “naturalidade” da mulata cearense, “Estes encantos que em mim se notam, não são fingidos, são naturaes”, aqui nota-se uma crítica aos artifícios da moda os quais ele abordará em várias ocasiões em sua obra. As maquiagens e os espartilhos, por exemplo.

A seguir abordaremos a questão da boemia e alguns aspectos da vida social da cidade de Fortaleza em finais do século XIX e início do século XX. Tomaremos como fio condutor das discussões a obra de Ramos Cotoco e as referencias nela contidas. Veremos onde essa boemia insere-se e em que contexto.

¹⁰⁹ *Mulata cearense (1900)*. In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 65.

3.2. Corações suburbanos: a boemia periférica em Fortaleza

Numerosos são os relatos sobre a boemia em Fortaleza ao tempo dos grêmios literários e da Padaria Espiritual, os jovens estudantes e os “tipos populares” da cidade misturavam-se na cena noturna diante dos primeiros lampiões a gás instalados na cidade. Boa parte dessas “memórias noturnas” preserva-se por força de memorialistas e diletantes. Pouco ou quase nada se registrou acerca de práticas boêmias ligadas às classes subalternas. Com efeito, que o incremento do espaço urbano concorreu para tais práticas boêmias: ruas amplas e pavimentadas facilitavam a locomoção dos notívagos, nas antes arenosas ruas da capital cearense, pontos de luz à noite propiciam um prolongamento da vida noturna na cidade. A nova feição urbana de Fortaleza facilitou a confluência de grupos cujos interesses comuns giravam em torno da poesia, música e boemia. Além da presença do violão como instrumento preferencial desses grupos, pela sua portabilidade e ampla inserção nas camadas baixas e médias da sociedade. Sobre esse tema acrescenta-nos João Nogueira:

A era do azeite de peixe sucedeu a do gás carbônico, que começou aos 17 de setembro de 1866, com a iluminação de algumas ruas, do Clube Cearense e de outros edifícios.

Achava-se naquele ano este Clube instalado no grande sobrado de sua propriedade, no largo do Passeio Público, onde ora se acha a Companhia de bondes e luz elétrica¹¹⁰.

A relação entre a casa e a rua traduz-se nas dimensões do público e do privado. Espaço de significação dos grupos sociais em sua feição notória, a rua representa uma oposição à intimidade e individualidade. O espaço público é o lugar das instituições, da coletividade, do anonimato das multidões, dos transeuntes e da velocidade. Certeau refere-se ao “imaginário da cidade” inerente a todas as nossas cidades, para ele: “A linguagem do imaginário multiplica-se. Ela circula por todas as nossas cidades. Fala à multidão e ela a fala. É o nosso, o ar artificial que respiramos, o elemento urbano no qual temos que pensar”¹¹¹.

¹¹⁰ NOGUEIRA, João. **Fortaleza Velha**. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 1954. p. 24

¹¹¹ CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. Campinas: Papyrus, 1995. p. 41

Elemento urbano que se revisita na obra de Raimundo Ramos através de imagens da cidade, referências espaciais que remetem a um lugar vivido, praticado. A rua em sua obra evoca a dimensão pública que compartilhara com seus contemporâneos e anônimos. O Passeio Público, a Mororó, a Caio Prado, a nova Avenida, as tavernas, os prostíbulos, espaços mencionados; espaços imaginados, sonhados, vividos.

Em Ramos Cotoco a intimidade é revelada em sua fala através de espaços privados, recantos de intensa significação. A casa, como em Bachelard, apresenta-se carregada de simbologias e poesia em seus recantos. Ramos apresenta-a em seus espaços mais recônditos: quintais, cozinhas, quartos, porta dos fundos. Bachelard fala dessa casa de lembranças e afetos.

E a casa da lembrança torna-se psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão associam-se o quarto, a sala onde reinaram os seres dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores da intimidade aí se dispersam, estabilizam-se mal, sofrem dialéticas.¹¹²

O espaço íntimo na canção “Pela porta de detrás” mostra-se também o espaço proibido. Revela um sentido de burla a uma ordem social de valores rígidos vigente. Fere o recato sem ferir a poética, imprimindo um sentido dúbio de liberdade e libido, talvez sodomia. A porta de detrás, ou porta dos fundos pode ser lida aqui como o lugar dos prazeres proibidos aos espaços públicos, inerentes à intimidade e ao decoro. Pelas portas de detrás também se chega aos quintais e cozinhas, espaços também do lúdico e do descarte. Anterior às coletas regulares de lixo, jogava-se na rua, no quintal, ou no melhor “cearencês”, rebolava-se no mato os descartes da casa. A tal porta pode-se entender por lugar de acesso ao espaço insubordinado da casa, enquanto que a sala, segundo Bachelard habitada por seres dominantes, sugere também o lugar das instituições: família, pátria, igreja e sociedade.

Gravada na Casa Edison no Rio de Janeiro no início do século XX pelo cantor Mario Pinheiro esta canção sobrevém carregada de ironia e malícia.

Rosa, morena galante,
É um mimo, é um brilhante.
- A filha do tio Braz!
Hontem fez-me uma surpresa:
Entrou-me com ligeireza
Pela porta de detrás.

¹¹² BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 2ªEd. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 33

Achei bom o tal brinquedo,
 Mas, caluda! Tenho medo
 Pois bem sabe, sou rapaz,
 E me arrisco a ser pegado
 Com a Rosa, que é meu peccado!
 Pela porta de detraz.

Eu cá sou velho...na estrada!
 Tive a vida atrapalhada,
 Já fui até capataz:
 A menina é bem esperta...
 E eu quero viver alerta
 Pela porta de detraz.

O velho tio é decente
 E tem fama de valente!
 E o velho é muito capaz
 De fazer-me em mil pedaços,
 Se avistar nossos abraços
 Pela porta de detraz.

Rosa é “quente como brasa”!
 Eu cá, em fazendo vasa
 Dou chamma como aguarraz;
 Nada engeito!...Não chamei-a,
 Nem mandei fazer-me ceia
 Pela porta de detraz.

Vou gosando o tal petisco
 Inda mesmo em grande risco
 De um dia o tal ferrabraz,
 Ao notar algum bulício
 Vir fazer um estrupício
 Pela porta de detraz.

Enquanto elle não descobre,
 Eu vou passando por nobre,
 Jogando de sota e az!
 Rosa é sereia encantada,
 Que me affaga apaixonada,
 Pela porta de detraz.

Já quis mudar de morada,
 Temendo uma trovoada
 Daquelle velho sagaz;
 Mas Rosa pede-me em pranto:
 - Deixa amar-te, meu encanto,
 Pela porta de detraz.

Agora que, terminado
 Tenho este meu engrolado,
 Vou fugir: é só trás! Zás!
 - Se fiz papel indecente,
 Vou fugindo de repente

Pela porta de detraz.¹¹³

Sobre a temática acima destacada nos versos de “pela porta de detraz”, Ramos abordará ainda os ditos “prazeres proibidos” no poema “Não Faz Mal”. Têm-se aqui um apanhado de observações sobre os hábitos femininos no início do século XX e que, ao que parece, não seriam tão inocentes quanto afirmam alguns dos memorialistas desse tempo. Cotoco sugere em seus versos a hipocrisia pequena burguesa frente às normas de conduta social então vigente, rigorosas no sentido de “disciplinar” as classes menos favorecidas e condescendentes com os deslizes das elites circunstanciais.

Dizem que as moças namoram
Com todo e qualquer rapaz,
Tanto na porta da rua
Como na porta de atraz!

Não acredito! é mentira!
As moças não fazem tal:
Se algumas dá seus passeios,
Isto é cousa natural,
E se acaso tem amores,
Isto a moça não faz mal.

Dizem também que ellas pintam-se
E uzam quartos com babados,
Para ficarem bem feitas,
De corpos nem torneados.

Não acredito! é mentira!
As moças não fazem tal:
Se às vezes uzam rebique,
Isto é cousa natural:
Quartos, espartilhos, meias
E enchimentos? Não faz mal.

Contam que algumas casadas
Têm namoros escondidos;
E outras que fazem promessas
P’ra que morram os maridos.

Não acredito! É mentira!
Juro que não fazem tal;
Se alguma em casa se damna,
Isto é cousa natural;
Brigam, depois ficam bem:
São casadas – não faz mal.

¹¹³ *Pela Porta de Detraz* (1906). In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 163-164

Falam que algumas viúvas
Que cansaram de chorar,
Vão correndo p'ra janella
Olhar o bonde passar.

Não acredito! É mentira!
Juro que não fazem tal;
Se alguma chega ao postigo,
Isto é cousa natural,
Se acaso pensa em casório,
É viúva –não faz mal.

Contaram-me que as beatas
Quando vão p'ras orações,
Com mil requebros de gatas
Vão e levam beliscões.

Não acredito! é mentira!
Juro que não fazem tal;
Se alguma palestra à esquina,
Isto é cousa natural:
Mesmo que ellas façam tudo,
Já são santas! –não faz mal.¹¹⁴

Mais uma vez o bonde aparece como espaço de insubordinação social, ou seja, espaço “não disciplinado”; lugar freqüente da paquera e do flerte na época. Poucas vezes tem-se notícia desse tipo de “crítica social às avessas”, em tom de ironia o autor denuncia o falso moralismo da sociedade na capital cearense na aurora do século XX. Mais que isso, o duplo sentido sugerido na expressão “pela porta de detraz” denota, além das instâncias de subversão e inversão na ordem social vigente, indícios de práticas sexuais “pouco ortodoxas” consideradas sodomia pela moral cristã dominante na época.

3.3. “Lêtra na avenida”: a crônica de costumes na poesia de Ramos Cotoco

A poesia, a música popular e a literatura de um modo geral, têm sido utilizadas enquanto “documentos sociais”, detentores de instâncias de significação que podem auxiliar, efetivamente, a pesquisa histórica. Obras ficcionais e crônicas jornalísticas

¹¹⁴ *Não Faz Mal (1901)*. In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 123-124

apresentam-nos indicativos de tensões sociais e anseios próprios da época na qual foram compostas. No estudo da música popular urbana tornou-se imprescindível o diálogo com estudos relacionados à cidade e os fenômenos a ela associados. Nesse sentido, é também indispensável considerarmos a produção artística provocada por esses fenômenos urbanos. A produção artística envolve uma cadeia complexa em sua realização: criadores, produtores, público, consumo e propaganda. Desta feita, é fundamental compreendermos o ambiente e as condições do meio no qual é efetuada, bem como as motivações provocadas pela cidade através das práticas urbanas.

Alguns trabalhos contribuíram de sobremodo expandindo as possibilidades teórico-metodológicas quanto ao uso de fontes “literárias” ou “artísticas”. Sidney Chalhoub publicou em 2003 uma obra intitulada “Machado de Assis, historiador”¹¹⁵ onde ele explora as possibilidades de uso da literatura, articulada à produção historiográfica. Outrossim, a socióloga e antropóloga Santuza Cambraia publicou um artigo na revista “Estudos Históricos” volume 8, número 16 de 1995, na qual explora a complexidade da cidade do Rio de Janeiro através do estudo da obra do compositor carioca Noel Rosa, o artigo se intitula “Modéstia à parte, meus senhores, eu sou da Vila: a cidade fragmentada de Noel”¹¹⁶. Outro trabalho relevante nesse sentido é “A música popular no romance brasileiro” de José Ramos Tinhorão, escritor e pesquisador da cultura popular, do carnaval e da música popular brasileira.

Ramos Cotoco apresenta em seu livro “Cantares Bohêmios” uma série de poemas e letras de canções que acorrem constantemente aos hábitos e costumes de sua época. Observador perspicaz do drama cotidiano, registrou em sua obra as modas e modos de ser do povo de Fortaleza durante o interstício do século XIX para o século XX. Alguns desses poemas e letras serão abordados aqui nessa pesquisa. Tentaremos identificar elementos que possam nos remeter a uma “crônica” dos costumes inerente à obra de Ramos. As modas femininas foram frequentemente abordadas em sua obra.

Ai mããsinha que *letrão* dei hontem,
Lá na avenida que melhor se ostenta:
Eu era alvo dos olhares todos
E phrases bellas que o poeta inventa,
Bonitos, feios, pretos, brancos, louros,
Todos me olhavam com paixão sedenta.

¹¹⁵ CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

¹¹⁶ RIBEIRO, Santuza Cambraia Naves. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995. p. 251-268.

Meu signalsinho que arranjei com tinta,
 Meus lábios rubros que o carmim me deu,
 Meu penteado de supostas tranças
 Tinham beleza de encantar o céu...
 -Para que eu fique mais formosa ainda,
 Tudo isso aumento, faço tudo meu.

Meus dentes de ouro toda gente olhava,
 Todos queriam meus gentis olhares,
 Os meus sorrisos provocaram luctas,
 Paixões, delírios, sensações, prazeres...
 Porém é pouco... quero mais ainda;
 Mais affectada galgarei altares.

Meu espartilho que é moderno, *é o bicho!*
 Me faz correcta de fazer pasmar,
 Fiquei bem feita co'as presilhas, ligas...
 Os meus quadris eram de arrebat...
 Vou augmentá-los muito mais ainda!
 Minhas presilhas eu hei de encurtar.

Hei de casar-me, mããnsinha: juro,
 Pois tenho jeito p'ra iludir a tudo;
 O meu espelho me ensinou ser meiga,
 Já sou artista e a qualquer illudo!
 Eu que m'importa que elle depois diga:
 'Stou desgraçado, pois levei canudo?...¹¹⁷

Percebe-se nesse texto de Ramos a presença de algumas expressões que já caíram em desuso, bem como de algumas “gírias” que até hoje permanecem no vocabulário popular. A expressão “dar letra” refere-se neste caso, ao ato de “dar-se a mostrar” publicamente, algo como exibir-se ou desfilar sua imagem pelas ruas de forma ostensiva ou algo equivalente.

Nesse texto de “Lêtra na avenida”, verifica-se uma série de descrições das modas e “artifícios” femininos. Sinais falsos, tranças, espartilhos, lábios pintados em carmim e presilhas; vários elementos identitários do gênero feminino ressaltam o papel secundário e alegórico da mulher durante aquele início de século. As inumeráveis descobertas científicas e tecnológicas verificadas nesse período corroboraram na produção cada vez maior de bens de consumo; maquiagens, espartilhos e toda sorte de novidades oriundas, principalmente da Europa, invadiram a capital cearense. Havia em todas essas novidades certa exaltação ao supérfluo, ao falseado e ao transitório. Ramos

¹¹⁷ *Lêtra na avenida (1903)*. In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 139.

aborda esse tema em tom de crítica e ressalta as conseqüências possíveis dessa tendência ao supérfluo e à farsa: “o meu espelho me ensinou ser meiga, já sou artista e a qualquer illudo!”.

No poema “modernismo”, Ramos enumera vários artifícios utilizados pelas jovens de seu tempo para falsear sua real aparência. Existem aqui algumas particularidades relativas à moda feminina, isso reflete o franco desenvolvimento da indústria de cosméticos e o grande desenvolvimento do comércio local. Várias lojas vendiam produtos importados da França e as novidades não cessavam de chegar às prateleiras para seduzir o consumidor cearense.

Não existe moça feia,
Todas são puras e bellas,
A questão é um geitinho
Que jamais faltou á ellas.

E, além disso, ellas:

Têm nankim,
Têm zarcão,
Têm carmim
E algodão;
Têm mil prendas,
Fingimentos,
Da belleza monumentos.

Moça de corpo mal feito
Não existe actualmente
Graças aos quartos suppostos
Que dão forma tão decente.

E ellas inda são mais lindas porque:

Têm nankim,
Têm zarcão,
Têm carmim
E algodão;
Têm mil prendas,
Fingimentos,
Da belleza monumentos.

As moças de pernas finas
Morreram o sec’lo passado;
Hoje todas tem-n’as grossas,
E o pezinho delicado.

Além disso ellas:

Têm nankim,
Têm zarcão,
Têm carmim
E algodão;

Têm mil prendas,
Fingimentos,
Da beleza monumentos.

As de olhos feios, petiscos,
Encontraram salvação;
Uzam *pence-nez* escuro,
Que lhes dá muita expressão.

Mais bonitas são, porque:

Têm nankim,
Têm zarcão,
Têm carmim
E algodão;
Têm mil prendas,
Fingimentos,
Da beleza monumentos.

Não se vê moça banguela
Qu'era falta extraordinária;
Esse deffeito sumiu-se
Por graça da arte dentária.

Para o mais, ellas:

Têm nankim,
Têm zarcão,
Têm carmim
E algodão;
Têm mil prendas,
Fingimentos,
Da beleza monumentos.

Aos domingos na avenida,
São lindas de arrebatat:
Porém na segunda-feira
Ficam feias de espantar.

Creio que é porque ellas em casa tiram:

O nankim,
O zarcão,
O carmim,
O algodão,
E as mil prendas,
-Fingimentos,
Da beleza
Monumentos.¹¹⁸

Ramos cita, ainda, a “arte dentária”; dentre as inúmeras novidades oriundas da Europa durante a “Revolução Técnico-científica” estão o dentifrício, a escova de dente

¹¹⁸ *Modernismo (1902)*. In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 127-128.

e o boticão dos dentistas. Ademais a preocupação com o corpo e a saúde, a aparência parece ter sido motivo de freqüente preocupação entre as pessoas que aspiravam demonstrar elevado *status* social nos primórdios do século XX em Fortaleza. No “*Álbum de vistas do Ceará, 1908*”, promovido e editado pela Casa Boris Frères, pode-se observar, além, é claro, das vistas do Ceará, as modas e roupas usadas pelos nativos da terra. Volumosos vestidos, elegantes ternos de corte francês, chapéus e cartolas desfilam pelos principais logradouros públicos da cidade de Fortaleza. Até mesmo as roupas das crianças apresentam-se “frondosas”, complexas, cheias de franjas e babados. Ramos Cotoco certamente compartilhou os mesmos espaços e trajetórias da gente “elegante” de Fortaleza, posto que descreva com propriedade e ironia suas modas e modos de ser.

De acordo com Sebastião Rogério Ponte, a moda feminina e a questão da saúde do corpo foram alvo também da preocupação de alguns médicos no início do século XX; o autor cita um artigo publicado em 1913 pelo médico cearense Dr. Virgílio de Aguiar, na Revista Norte Médico do Centro Médico Cearense. Intitulado “*A Moda e a Higiene*”, segundo Ponte esse artigo referia-se principalmente ao uso do espartilho e suas conseqüências para a saúde feminina.

Especificamente, sua crítica se dirigia ao uso do espartilho, do vestido justo e dos sapatos de bico finos e saltos altos, estilos predominantes na década de 10 e que estariam “*escravizando*” as mulheres em nome da elegância e beleza. Por imobilizar o tronco feminino para criar o efeito da cintura fina, o espartilho é a peça mais condenada pelo médico dentre as citadas. Para Virgílio, a “*constrição espartilhar*” comprimia e atrofiava os seios, frenava a respiração, sufocava e deslocava órgãos uterinos, não raro provocando esterilidade e aborto (este, porém, pouco sabido porque “*era segredo que não transpõe o lar*”).¹¹⁹

Ramos Cotoco observa também o uso do espartilho, penteados extravagantes e outras novidades femininas no poema “*Modas*” de 1903. Não é raro encontrar esse tipo de temática em sua obra de maneira recorrente, as modas femininas foram um dos alvos preferidos de suas críticas irônicas.

Fico todo me babando,
Fico todo embevecido,
Quando uma moça observo
Pegando bem no vestido.

¹¹⁹ PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social (1860-1930)**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999. p. 155.

Porém se eu fosse umas moças
 Que eu não digo ellas quem são,
 Não pegava nos vestidos...
 Não pegava, não!

Os espartilhos modernos
 São de supimpas efeitos:
 Alguém, uzando-os, tem graça
 E os corpos ficam bem feitos.

Porém se eu fosse umas moças
 Que eu não digo ellas quem são
 Não uzava de espartilhos...
 Não uzava, não!

Os penteados de agora,
 Chamados *Santos Dumont*,
 Em alguns rostos bonitos
 Da graça dão certo tom.

Porém se eu fosse umas moças
 Que eu não digo ellas quem são,
 Estes bellos penteados
 Não uzava, não!

Afinal, tudo é bonito,
 Tudo é geitoso e tem vida,
 Para alguém que conhecemos
 Que não é... desprotegida!

Porém se eu fosse umas moças
 Que eu não digo ellas quem são,
 Não saia nem de casa,
 Não saia, não!¹²⁰

Os artifícios da moda utilizados por mulheres de sua época continuam sendo ironizados por Ramos Cotoco, e sobre os efeitos produzidos por eles o autor refere-se em “*Belleza de avenida*”. Neste poema Ramos sugere um diálogo entre uma jovem e ele próprio, expondo, de forma irônica, as conseqüências dos tais artifícios. Desta forma o autor se coloca como sujeito da ação, “vítima” da ilusão causada pelos embustes da moda.

EU ABYSMADO:
 -Não acredito! É impossível!
 Não és a mesma que inda hontem vi:

¹²⁰ *Modas (1903)*. In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 132.

Tanta transformação eu acho incrível,
E eu não me engano porque não bebi...

Em meio da avenida, à luz do gaz
Fictei-te, flôr. Tu eras seductora!
Tanto, meu Deus! Que eu pude ser capaz
De chamar-te mais linda que a aurora.

Tinha uns olhos... E que pelle fina!
Lindo cabelo tua fronte ornava!
Que collo! Que cintura!...Eras divina!...
Não és aquella mesma estrala d'alva!

Que é das formas que tinhas delicada?
Que é do matiz daquelle rosto santo?
Que é dos dentes – estrellas sublimadas!-
-Ah! não me negues, não és meu encanto...

ELLA, SORRINDO:

Juro-te, sou a mesma do passeio...
Apenas, simplesmente, nesta hora,
Não tem os algodões meu lindo seio,
Falta o carmim que dá-me a cor da aurora!

Faltam-me os dentes, o signal formoso
Junto do queixo, e o meu faceiro andar...
-Se me juras futuro esperançoso,
Espera um pouco que eu os vou buscar!

EU, HORRORISADO:

Não, senhora, que eu sou muito medroso
E caveiras assim eu sei pintar.¹²¹

A crônica de costumes está contida na obra de Ramos Cotoco em vários momentos. O autor relata experiências compartilhadas com seus contemporâneos e descreve trajetórias subjacentes a essas experiências; a “avenida” a qual se refere pode caminhar pela trama da cidade. Desta forma, o “passeio” pode ser o Passeio Público e não a ação, conseqüentemente a Avenida Caio Prado, espaço elegante da cidade de Fortaleza daquele tempo, percurso preferido das elites locais, poderia ser a referida avenida do poema acima transcrito. As trajetórias possíveis aqui representadas complementam os caminhos recompostos em verso e voz, sob os quais se assentam os alicerces dessa pesquisa. Caminhos que levam ao contexto sócio-político de finais do século XIX: expansão do capitalismo, Segunda Revolução Industrial, tensões na

¹²¹ *Belleza de avenida (1902)*. In: RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906. p. 130.

Primeira República, difusão dos ideais positivistas de modernidade e progresso, grandes inovações tecnológicas. Caminhos da política cearense: oligarquia Accioly e seus desdobramentos históricos. Caminhos da economia local: exportação de algodão para a Europa, incremento do comércio, aumento dos impostos aos pequenos comerciantes. Caminhos da moda e dos costumes: as modas importadas da França, os Cafés, as lojas elegantes repletas de novidades.

A despeito da aparente ingenuidade de sua produção, Ramos possibilita-nos a partir de sua lírica uma forma de compartilhar sua experiência. Sua fala guia-nos através dos “salões auri-dourados” das elites fortalezenses, passando pelas praças da capital cearense, repletas que capim “mata-pasto”, seguindo pelas fábricas têxteis e bordéis. Os trilhos do bonde atravessando a cidade também sugerem trajetórias, caminhos acercados de práticas sociais e espaços revividos na retórica deambulatória de Ramos. “Passageiro” desse bonde e consumidor dessa cidade de Fortaleza na virada para o século XX, Ramos faz emergir em sua obra algo mais que um simples mapa de possibilidades e trajetórias da cidade. Ao passo que mapas e trajetórias sugerem desenhos e imagens, de sua obra faz emergir uma imagem de si mesmo: Ramos Cotoco, pintor, caricaturista, alegorista, poeta, cantor, compositor, boêmio, humorista, editor de jornal, cronista de seu povo e de sua cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após dois anos de pesquisa em um projeto que inicialmente tinha intenções menos modestas: escrever a “História Social da Música no Ceará” abrangendo um recorte que iniciaria com a modinha de tradição oral e contemplaria até os movimentos musicais dos anos 1970, calhou ser esta uma empresa bem mais modesta. Primeiramente, há uma questão de escolha epistemológica que implica o termo “História Social”, o qual está intimamente ligado à tradição dos historiadores da escola de *Annales*. Questões sociais estão, certamente, inseridas no contexto da música popular brasileira urbana; fatores econômicos, políticos, conflitos e tensões sociais podem ser percebidos quando nos detemos no discurso do compositor popular. A música pode ser detentora de instâncias de significação que ultrapassam os níveis de compreensão articulados pelo discurso acadêmico. Adentra-se, portanto, no âmbito das sensibilidades artísticas, do abstrato, daquilo que, conforme ressaltou Certeau, não gera discurso.

A música insere-se no âmbito dessas atividades cotidianas com as quais a maioria de nós não precisa refletir. Refletir acerca dessa fruição pode ser uma nova via de acesso ao conhecimento intrínseco da obra de arte. Contudo, a maior parte dessas reflexões assenta-se no seio da Cultura e operam suas discussões dentro de seu âmbito. Não estão sendo postas aqui novas discussões acerca da música inserida no meio cultural, onde seria mister caminhar ombreado à seus autores mais correntes. Outrossim, tentamos partir do princípio adotado por Merriam¹²² no qual considera-se a música como cultura, não apenas inserida no contexto da cultura. Ademais, a música foi apenas um dos aspectos abordados por essa pesquisa. Fundamentalmente, tentamos inferir um olhar sobre a produção poética de Raimundo Ramos Filho (Ramos Cotoco), procurando perfazer seus percursos e as possibilidades de trajetórias na trama da cidade de Fortaleza na virada para o século XX, sua relação com essa cidade, seus espaços e seus habitantes (pelo menos a parcela mencionada em sua obra).

As escolhas realizadas ao longo da pesquisa apontaram para direções ousadas; os riscos foram devidamente identificados e assumidos. Difícil falar de vivências de mortos quando até a oralidade tem sua legitimidade posta em cheque; o discurso dos

¹²² MERRIAN, Alan P. Definiciones de “musicología comparada” y “etnomusicología”: una perspectiva histórico-teórica. In CRUCES, Francisco(Editor). **Las Culturas Musicales**: lecturas de etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta, 2001. p. 59-78

vivos não tem maior peso de verossimilhança que o dos mortos. No entanto buscamos no balbuciar de um ser do passado a legitimidade de uma fala histórica. Escoramos seu discurso com as tábuas da historiografia tradicional e das memórias, entrecruzando as falas dos atores e seu tempo na tentativa de se fazer sentir uma vez mais um passado repleto de ausências e silêncios. Coube-nos a tentativa de ler esses silêncios e catar-lhes o significado.

Ademais as escolhas e riscos, o próprio tema insiste em justificar uma abordagem no âmbito da chamada História Cultural. Escolher tema e delimitação incomuns na literatura histórica, evocando conceitos que algumas vezes não são claramente compreendidos, ou melhor, são passivos de múltiplas compreensões, pode parecer a princípio uma atitude pouco coerente. Porém, objetivamos trilhar o caminho do artista; Ramos Cotoco, poeta, boêmio e gozador, como exigirem-lhe coerência se ele próprio foi um insubordinado, posto em oposição à ordem e ao controle social vigente em seu tempo.

Não buscamos aqui “reificar” ou reinventar o Ramos Cotoco, tentamos de sobremaneira trilhar seus cursos enquanto consumidor da cidade e seus espaços, suas gentes. O Ramos que ostentava girassóis ou lírios do campo em seu bem talhado terno de estopa no carnaval do Clube da Lapiação descrito por Gustavo Barroso, apresenta-se em nossa leitura como um “tático” na acepção “certoniana” do termo. Podia ao passo que tinha livre acesso aos salões burgueses ou aos espaços “indisciplinados” da cidade, exercer suas liberdades às barbas da mais rigorosa observância. Frente aos “Códigos de Posturas” que vigoraram por estas plagas no transcurso do século XIX para o século XX, Ramos ia ter com as criadas, tecelãs e engomadeiras. Pela porta de detrás, por onde se chega aos quintais e ao íntimo privado das casas, o autor realizava sua complexa aritmética de subverter os espaços e as práticas. Escondido de seu tio desfrutando os prazeres proibidos com sua prima Rosa ou no Passeio Público deambulando pela Rua Mororó junto à raia miúda da cidade, Ramos esquivava-se do controle e da disciplina.

Este trabalho tenta investigar os percursos de Ramos Cotoco e as formas adotadas por ele na apreensão de aspectos da vida social de seu tempo. Os atores mais freqüentes deste cenário raras vezes tiveram a oportunidade de se manifestar nos veículos tradicionais da informação. A “pequena boemia” ou “boemia menor” que aqui apresentamos representa uma prática pertinente aos estratos médios e baixos da sociedade, se contrapõe ao mito da “boemia letrada” no Ceará. Frequentemente ligados às elites econômicas ou políticas, a “boemia letrada” sempre teve meios para dar vazão

a seu discurso. Jornais, revistas e periódicos em geral estiveram historicamente ao seu serviço; publicar um estatuto ou prensar um jornal são empreitadas que até hoje demandam muito dinheiro. O poder econômico às vezes seleciona o que vai entrar para história oficial.

Walter Benjamin nos apresenta as práticas deambulatórias e o *flâneur* na figura de Baudelaire, apresenta-nos também um conceito de boemia. Tomamos de empréstimo algumas de suas poéticas filosóficas enquanto ferramentas a tratar nosso tema. Noutro contexto poderia Ramos configurar-se em um *flâneur* do “canelau” como costumamos nos referir em nossa informalidade local. Passeando pela cidade e por entre sua gente ele observa e registra atentamente seus modos e seu cotidiano. Andar pela cidade despreocupadamente pelo simples prazer do ato, ou como dizem popularmente nossos contemporâneos no século XXI; “eguar”. Talvez o próprio Ramos Cotoco se sentisse desconfortável na pele do *flâneur* e preferisse simplesmente “eguar” pela cidade, ir do Passeio Público à Porangaba e de lá para o Cauípe e quem sabe até a Barra do Ceará comer um cará assado ou se deliciar com um refrescante aluá. Tentamos, por sugestão do Professor Gilmar de Carvalho, tratar o Ramos como talvez ele gostasse de ser tratado.

O que se apresenta para nós ao término dessa pesquisa é a sensação de que sempre se pode melhorar qualquer trabalho, mas algumas vezes é preciso perceber o momento de encerrar o trabalho. Não que o tema tenha se exaurido de todo, mas é que as pesquisas obedecem a prazos e estes nem sempre coincidem com suas conclusões. No entanto o que estamos entregando à comunidade não é uma pesquisa pela metade, mas o melhor que podemos fazer perante as limitações das fontes apuradas e as nossas próprias limitações. Não é um trabalho biográfico, mas discute aspectos da vida de seu principal personagem no sentido de tentar compreender as suas escolhas, suas rotas. Não se trata também de uma “História de Fortaleza”, mas dialoga com a historiografia tradicional no sentido de entrecruzar os discursos rumo a novos níveis de compreensão e análise.

Esta pesquisa pretende também fazer emergir novas discussões acerca dos espaços e trajetórias possíveis na trama da cidade de Fortaleza, como no tecido social presente na virada do século XIX. Ramos Cotoco emerge desta trama como um observador atento e crítico de seu tempo, não encontramos enfim, passividade ou acomodação em seu discurso. E é com esse discurso que procuramos delinear uma “retórica do espaço”, baseada em sua narrativa poética procuramos extrair elementos

que descrevem trajetórias, percursos e lugares. Toda uma “paisagem humana” também se constitui dessas narrativas, configuradas a partir dos relatos de Ramos junto às classes subalternas: boêmios pobres, negras, criadas e funcionárias fabris. Desta feita, levantamos a ou as questões fundamentais desta pesquisa: Ramos Cotoco e sua inserção junto às camadas subalternas de Fortaleza no transcurso do século XIX para o século XX e as práticas boêmias ligadas a tais camadas. Em outras palavras, ou em tom de questionamento: havia nesse contexto a presença de práticas boêmias junto às classes subalternas? Qual a relação de Ramos com essas classes e de que forma emerge em seu texto a narrativa dessas práticas e espaços?

As perguntas emergem da pesquisa como um todo e convergem para um complexo de respostas. Em várias instâncias do texto final dessa dissertação encontram-se os caminhos para esses questionamentos; nas práticas narradas ou nas reflexões acerca dessas práticas procuramos estabelecer uma relação dialógica contínua. Mesmo o “corpus documental” aqui apresentado sugere a emergência de novas reflexões, ele próprio, da forma como está disposto, suscita outros níveis de compreensão na pesquisa, outras formas de leitura.

Entregamos ao leitor e à comunidade de modo geral, o resultado de dois anos de trabalho e pesquisa, ancorados na discussão contínua das fontes aqui apresentadas. Consideramos que a apresentação dessas fontes da forma como aqui se dão, em si já representa o surgimento de novas questões. Pouco se sabia sobre Ramos Cotoco e pouco se questionava esse silêncio histórico, que hoje pode ser interpretado como observância por parte das elites constituídas junta aos espaços “não disciplinados” da cidade. Aqui se faz emergir esses silêncios e essas vozes do passado, a busca por seus rastros e indícios animou nossa jornada, mesmo que a escassez ou ausência total de documentação comprometesse a verossimilhança de nosso discurso. Mas afinal, seria o discurso das artes, da ficção, do sonho, menos verossimilhante que o da historiografia praticada com ampla documentação oficial? O que legitima a confiabilidade das fontes? Quem oficializa os documentos? Carece recordarmos que, mesmo as fontes mais impessoais, como livros de registro, livros caixa ou pesquisas quantitativas são passíveis de condições específicas de elaboração. Os documentos são feitos por pessoas e prescindem de escolhas pessoais também.

Que este trabalho seja um passo rumo à compreensão da obra de Ramos Cotoco enquanto documento social de uma época, suas escolhas e sua relação com a cidade de Fortaleza e seus anônimos. Encontrando nas narrativas de ações e espaços, bem como

nos percursos por ele descritos, possibilidades de leitura e interpretação de sua inserção no meio social de seu tempo. Ademais a contribuição de novas questões que possam vir a emergir no corpo da pesquisa visando à compreensão de instâncias de identidade, pertencimento e cultura. Esperamos ter alcançado, minimamente, o êxito de por em pauta na ordem do dia o personagem Ramos Cotoco em toda sua complexidade e riqueza cultural; o artista cearense, poeta, músico e boêmio, “cronista” de seu tempo e de sua gente.

Algumas vezes Ramos Cotoco escreveu para jornais locais utilizando o pseudônimo de Osmar, um anagrama de seu nome verdadeiro. Segue abaixo a transcrição de um de seus últimos versos datados de 03 de abril de 1913, três anos de seu prematuro falecimento, ainda hoje de causa ignorada. Este que parece ser o seu *Réquiem*, uma de suas últimas produções em verso, resume por intermédio de suas próprias palavras um pouco de seu espírito irrequieto e inconformado, “gaiato” e irreverente. O poeta descrevendo seu próprio decesso, às barbas da morte, ainda ironiza o vendilhão local: “Ah! Meu fiado! Pagarás no inferno o logar teu.” (figura 3)

Sabem quem hontem à noute falleceu?
Foi o Ramos Cotoco, o esbodegado.
Isto dirá algum amigo meu
Num rasgo de bondade illimitado!

Um collega dirá estou descançando,
A Pátria com tal morte não perdeu.
Dirá o bodegueiro: Ah! Meu fiado!
Pagarás no inferno o logar teu.

A minha namorada dirá rindo:
Como o dia estará hoje lindo, lindo!
O astro rei surgiu com immenso brilho.

Quando este dia chegar-me, quando
Só minha mãe dirá triste chorando
Morreu o pobresinho de meu filho.¹²³

¹²³ Transcrito a partir de recorte de jornal amarelecido pela ação do tempo, encontrado colado à edição original dos “Cantares Bohêmios” com legenda datilografada em máquina de escrever: “um dos últimos sonetos de Ramos Cotôco. Pseudônimo (Osmar) III-IV-XIII”. Encontrado no exemplar autografado de 1908, pertencente ao acervo da Academia Cearense de Letras – ACL. Não há referência quanto à origem do documento ou jornal em que foi publicado.

FONTES

Relação de Obras de Raimundo Ramos Filho:

- ❖ Jornal O Lápis (Fortaleza, 1895)
- ❖ Cantares Bohêmios (1906)
- ❖ Teto do altar-mor da Igreja do Carmo (Fortaleza, s/d)
- ❖ *Foyer* do Teatro José de Alencar
- ❖ Alegorias dos retratos de Carlos Gomes e José de Alencar (TJA)
- ❖ Paineis na Sociedade S. Vicente de Paulo (Pça. Coração de Jesus) (sic)
- ❖ Paineis em residência Rua 24 de Maio com Pedro I (Fortaleza) (sic)

Obras que citaram Ramos Cotoco:

- ❖ Dicionário Bio-Bibliográfico (Barão de Studart)
- ❖ História da Caricatura no Brasil vol. 3 (Herman Lima)
- ❖ A Modinha Cearense (Edigar de Alencar)
- ❖ Variações em Tom Menor (Edigar de Alencar)
- ❖ Dicionário de Literatura Cearense (Raimundo Girão)
- ❖ Dicionário de Literatura Brasileira (Raimundo de Menezes)
- ❖ Fortaleza Descalça (Otacílio de Azevêdo)
- ❖ Consulado da China (Gustavo Barroso)
- ❖ História da Literatura Cearense (Dolor Barreira)
- ❖ Revista da ACL nº31 – 1962
- ❖ Recorte do Jornal Correio do Ceará, s/d (Leonardo Mota)

TESES E DISSERTAÇÕES

MONTEIRO, Marcos Antonio de Azevedo. **Noel Rosa: a modernidade, a crônica e a indústria cultural.** Dissertação de Mestrado em semiologia. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2000.

NICOLAU, Michel Netto. **Discursos identitários em torno da MPB.** Dissertação de Mestrado em sociologia. São Paulo, UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

GUIMARÃES, Selene Santa Rosa Macieiras e. **O discurso amoroso do(na) MPB.** Dissertação de Mestrado em lingüística. São Paulo, UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1989.

SEZERINO, Glauber Aquiles. **Brasil Caboclo: música e cotidiano na população cabocla em movimento.** Dissertação de Mestrado em Sociologia. São Paulo, UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

Sites na Internet

ims.uol.com.br/ims

www.bn.br

www.dicionariompb.com.br

www.discosdobrasil.com.br

www.cpdoc.fgv.br/revista

cifrantiga6.blogspot.com

www.revistamusicabrasileira.com.br

www.memoriaviva.com.br

www.projetodiscosdeceranirez.com.br

www.joaopernambuco.com

DISCOGRAFIA

O diabo da feia (R. Ramos). Intérprete: Mário Pinheiro, Rio de Janeiro, Casa Edison-Odeon, 108129, 1907-1912. 78rpm.

Pela porta de detrás (R. Ramos). Intérprete: Mário Pinheiro, Rio de Janeiro, Casa Edison-Odeon, 108130, 1907-1912. 78rpm.

A sogra e o genro (R. Ramos). Intérprete: Mário Pinheiro, Rio de Janeiro, Casa Edison-Odeon, 108131, 1907-1912. 78rpm.

Só angu (R. Ramos). Intérprete: Mário Pinheiro, Rio de Janeiro, Casa Edison-Odeon, 108132, 1907-1912. 78rpm.

Não faz mal (R. Ramos). Intérprete: Mário Pinheiro, Rio de Janeiro, Casa Edison-Odeon, 108133, 1904-1907. 78rpm.

A cozinheira (R. Ramos). Intérprete: Mário Pinheiro, Rio de Janeiro, Casa Edison-Odeon, 108134, 1907-1912. 78rpm.

Rosa e eu (R. Ramos/Artur Camilo). Intérprete: Mário Pinheiro, Rio de Janeiro, Casa Edison-Odeon, 108135, 1907-1912. 78rpm.

Engomadeira (R. Ramos). Intérprete: Mário Pinheiro, Rio de Janeiro, Casa Edison-Odeon, 108137, 1907-1912. 78rpm.

Cantares Bohêmios (Ramos Cotôco). CD. Vários intérpretes. Fortaleza: Museu do Ceará/Laboratório de Estudos da Oralidade – LEO, 2006.

BIBLIOGRAFIA

ADERALDO, Mozart Soriano. **História Abreviada de Fortaleza**. Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC, 1974.

ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

ALENCAR, Edigar de. **A Modinha Cearense**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

ALENCAR, Edigar de. **Variações em Tom Menor: Letras Cearenses**. Fortaleza: UFC, 1984.

_____. **Fortaleza de Ontem e Anteontem**. Fortaleza: Edições UFC/PMF, 1980.

ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 2ª Edição. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. 2ª Edição. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

AYALA, Marcos, NOVAIS, Maria Ignez. **Cultura Popular no Brasil**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ARAÚJO, Mozart de. **A Modinha e o Lundu no Século XVIII**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

AZEVÊDO, Miguel Ângelo de. **O Balanceio de Lauro Maia**. Fortaleza: Equatorial Produções, 1999.

_____. **Eu Sou Apenas Humberto Teixeira:** Depoimento ao Arquivo Nirez. Fortaleza: Equatorial Produções, 1999.

AZEVÊDO, Otacílio. **Fortaleza Descalça.** Reminiscências. Fortaleza: UFC/PMF, 1980.

BARCHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, Carlos D'Assunção. **Cidade e história.** Petrópolis: Vozes, 2007.

BARROSO, Gustavo. **O Consulado da China:** Memórias. Vol. 3. Fortaleza: Casa de José de Alencar/Programa Editorial, 2000.

_____. **Liceu do Ceará:** Memórias. Vol. 2. Fortaleza: Casa de José de Alencar/Programa Editorial, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas vol. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Charles Baudelaire:** um lírico no auge do capitalismo. (Obras escolhidas Vol. 3). São Paulo: Brasiliense, 1989.

BÓIA, Wilson. **Antonio Sales e sua Época.** Fortaleza: Banco do Nordeste, 1984.

BOSI, Alfredo. (Organizador). **Cultura brasileira:** temas e situações. São Paulo: Editora Ática, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOUTIER, Jean, JULIA, Dominique. **Passados Reconstituídos: Campos e Canteiros da História**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 1998.

BRÍGIDO, João. **Ceará (Homens e Fatos)**. Edições Demócrito Rocha: Fortaleza, 2001.

BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

BURKE, Peter. **História e Teoria Social**. Editora UNESP: São Paulo, 2002.

BARROSO, Gustavo. **Mississippi**. Fortaleza: UFC, 1996.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

_____. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

_____. **Antologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

CAMINHA, Adolfo. **A Normalista**. São Paulo : Ática, 1985.

CAMPOS, Eduardo. **50 Anos de Ceará Rádio Clube (1934-1984)**. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1984.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **A Cultura no Plural**. (Coleção Travessia do Século). Campinas: Papyrus, 1995.

_____. **A Invenção do Cotidiano 1**. 11ªed. Vozes: Petrópolis, 1994.

_____. **A Invenção do Cotidiano 2.** 11ªed. Vozes: Petrópolis, 1996.

COLARES, Otacílio. **Crônicas da Fortaleza e do Siará Grande.** Fortaleza: Edições UFC/PMF, 1980.

COSTA, Angela Marques da, SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890-1914: no tempo das certezas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CRUCES, Francisco(Editor). **Las Culturas Musicales: lecturas de etnomusicología.** Madrid: Editorial Trotta, 2001.

DESLANDES, Suely Ferreira. **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade.** Petrópolis: Vozes, 1994.

FARIAS, José Airton de. **História do Ceará.** Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2007.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Editora LTC, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História.** Cia. das Letras: São Paulo, 1989.

_____. **Relações de Força: História, Retórica e Prova.** Cia. Das Letras: São Paulo, 2002.

_____. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GIRÃO, Blanchard. **O Liceu e o Bonde na Paisagem Sentimental da Fortaleza-Província.** Fortaleza: Editora ABC, 1997.

GIRÃO, Raimundo. **Fortaleza e a Crônica Histórica**. Ed. Especial. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 2000.

_____. **Pequena História do Ceará**. 3ª Ed. Fortaleza: IUCE, 1971.

_____. **A Cidade do Pajeú**. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1982.

GUERRA-PEIXE, César. **Estudos de folclore e música popular urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Tradução: Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAPLATINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.

LIMA, Edílson de. **As Modinhas do Brasil**. São Paulo: Editora da USP, 2001.

LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. 4º volume. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LOPES, Marciano. **Royal Briar: A Fortaleza dos Anos 40**. 3ª ed. Fortaleza: Tipoprogresso, 1989.

MATOS, Claudia Neiva, TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS, Fernanda Teixeira. **Palavra Cantada: ensaio sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MENEZES, Raimundo de. **Coisas Que o Tempo Levou**. Edições Demócrito Rocha: Fortaleza, 2000.

MELLO, Luiz Gonzaga de. **Antropologia Cultural: Iniciação, Teoria e Temas**. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio Palanque**. Rio de Janeiro: Mil Palavras, 1998.

_____. **O Rádio no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.

MONTENEGRO, Abelardo F. **A Praça do Ferreira**: Tentativa de interpretação do Ceará-Moleque. Fortaleza: Editora A. Batista Fontenele, 1959.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – história cultural da música popular. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NOGUEIRA, João. **Fortaleza Velha**. Cadernos de Cultura, Editora Instituto do Ceará: Fortaleza, 1954.

OLIVEIRA, Caterina Maria de Saboya. **Fortaleza: Velhos Carnavais**. Fortaleza: Edições UFC, 1997.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASSOS, Gleudson Cardoso. **Padaria espiritual**: biscoito fino e travoso. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**: Reformas Urbanas e Controle Social (1860 – 1930). 2ªEd. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999.

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga**: A Síntese Poética e Musical do Sertão. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios**. Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906.

_____. **Cantares Bohêmios.** (Coleção Outras Histórias). Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente:** Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio: JZH Editor; UFRJ, 2001.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira:** das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. **Fortaleza:** imagens da cidade. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004.

SIQUEIRA, Batista. **Modinhas do Passado.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1979.

SOARES, Martin. **O Babaquara.** Subsídios para a história da oligarquia no Ceará. Rio de Janeiro: s/Ed., 1912.

SOUZA, Simone de. **História do Ceará.** 2ªed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1994.

STRINATI, Dominic. **Cultura Popular:** Uma Introdução. Tradução: Carlos Szlac. São Paulo: Hedra, 1999.

STUDART, Guilherme. **Diccionario Bio-Bibliográfico Cearense.** Volume terceiro. Typ. Minerva, 1915(Edição Fac-similar). Fortaleza: UFC, 1980.

TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THOMPSON, E. P. **As Peculiaridades dos Ingleses e Outros Artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **Costumes em Comum**. Companhia das Letras: São Paulo, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Pequena História da Música Popular** (da modinha à canção de protesto). Vozes: Petrópolis, 1974.

_____. **A música popular no romance brasileiro**. Vol. II. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Música Popular: um Tema em Debate**. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque**. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Ana Editora, 1977.

ANEXO I

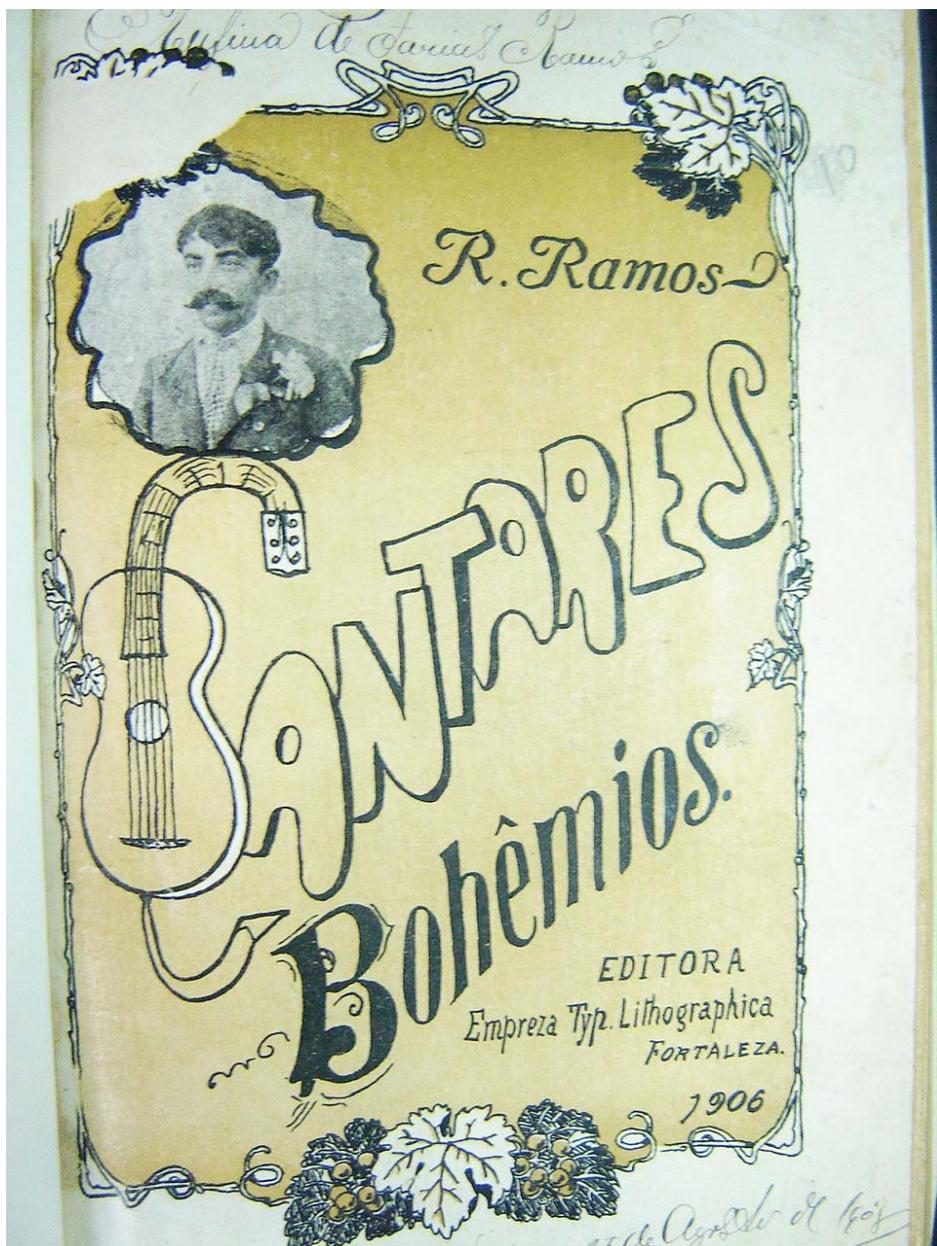


FIGURA.1: Fotografia digitalizada da capa de uma edição original dos “Cantares Bohêmios”. Pode-se observar o detalhe com a data de 1908 escrito com a letra do autor. Nesta capa consta uma das raras fotos de Ramos Cotoco: detalhe no canto superior esquerdo.

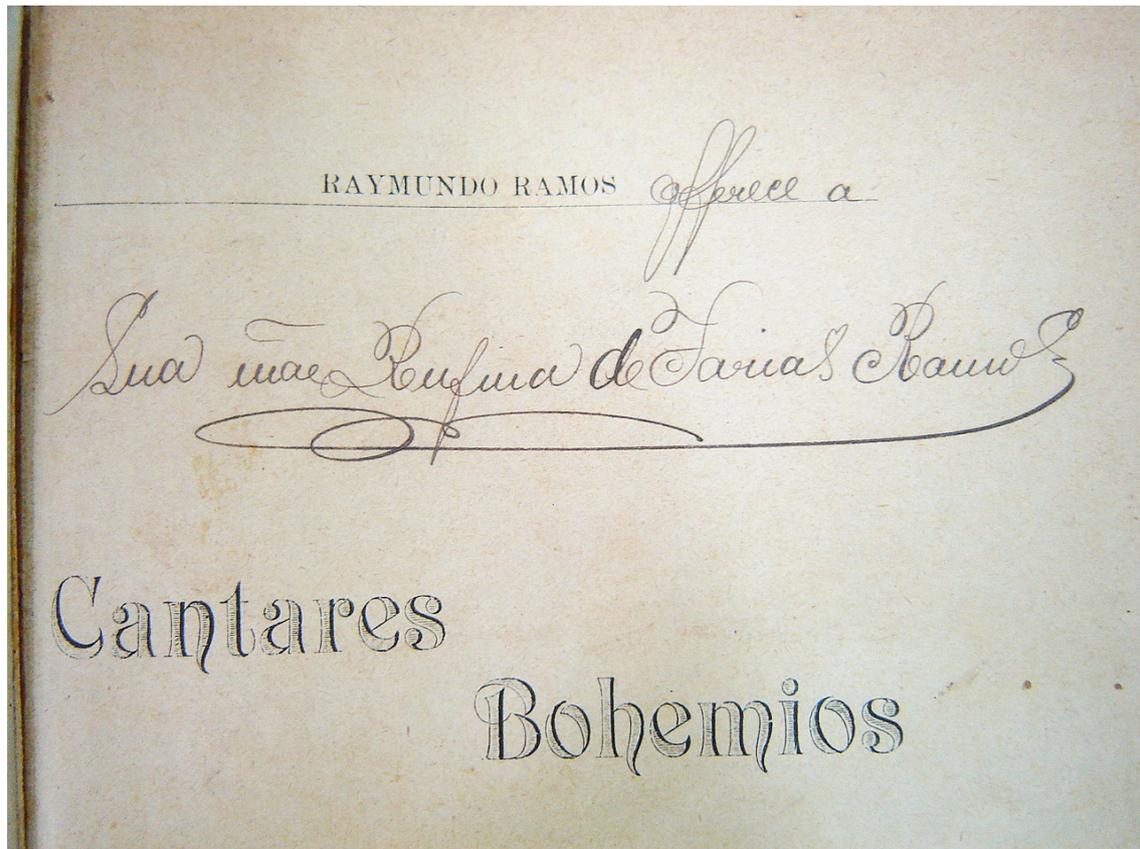


FIGURA.2: Fotografia digitalizada. Folha de rosto dos “Cantares Bohêmios”. Em detalhe, a dedicatória de Raimundo Ramos à sua mãe, Rufina de Farias Ramos.

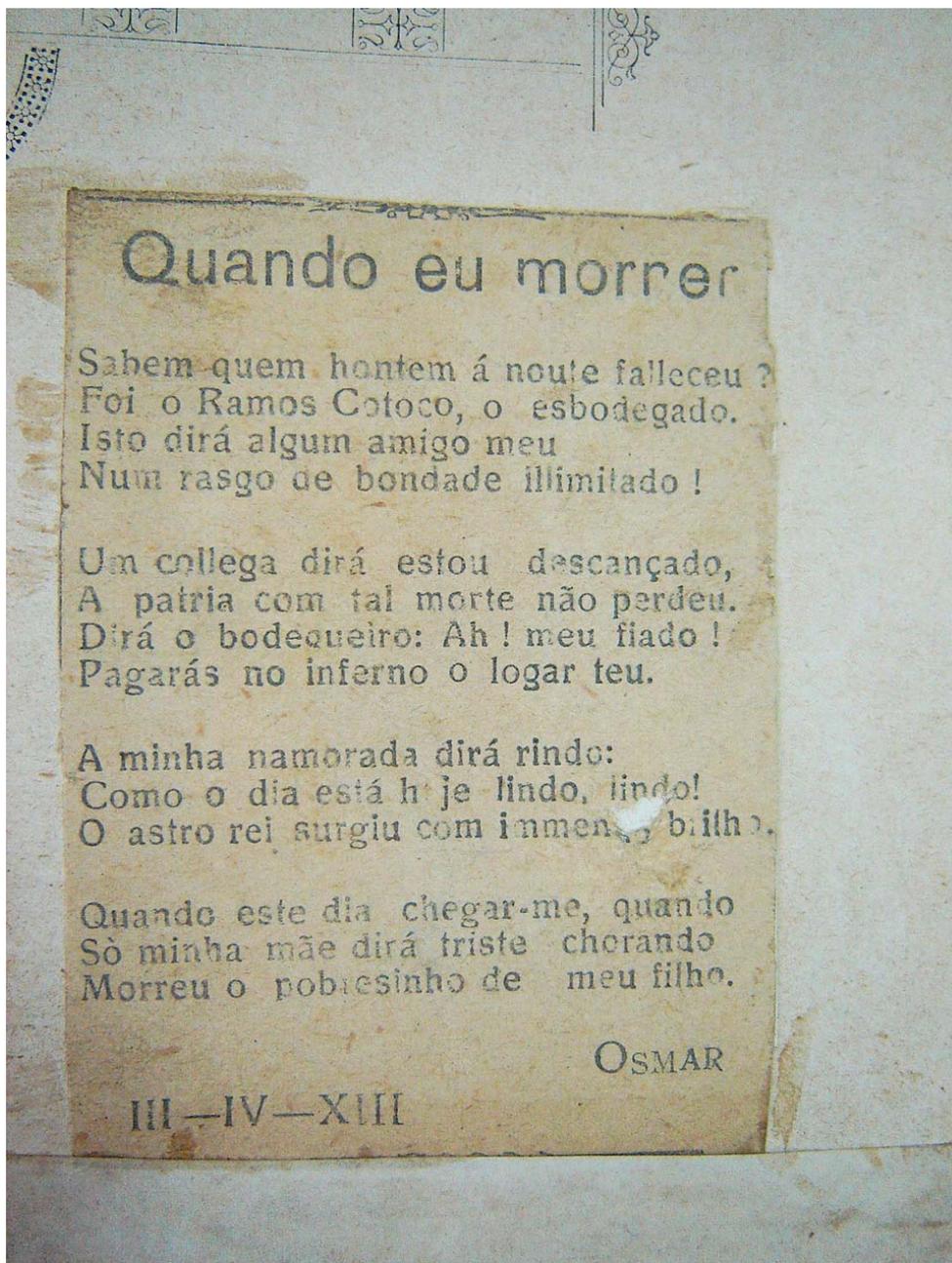


FIGURA.3: Fotografia digitalizada. Recorte de jornal datado de 1913 com soneto de Ramos Cotoco, provavelmente uma de suas últimas obras. O autor assinava com o pseudônimo de Osmar. Acervo da ACL.

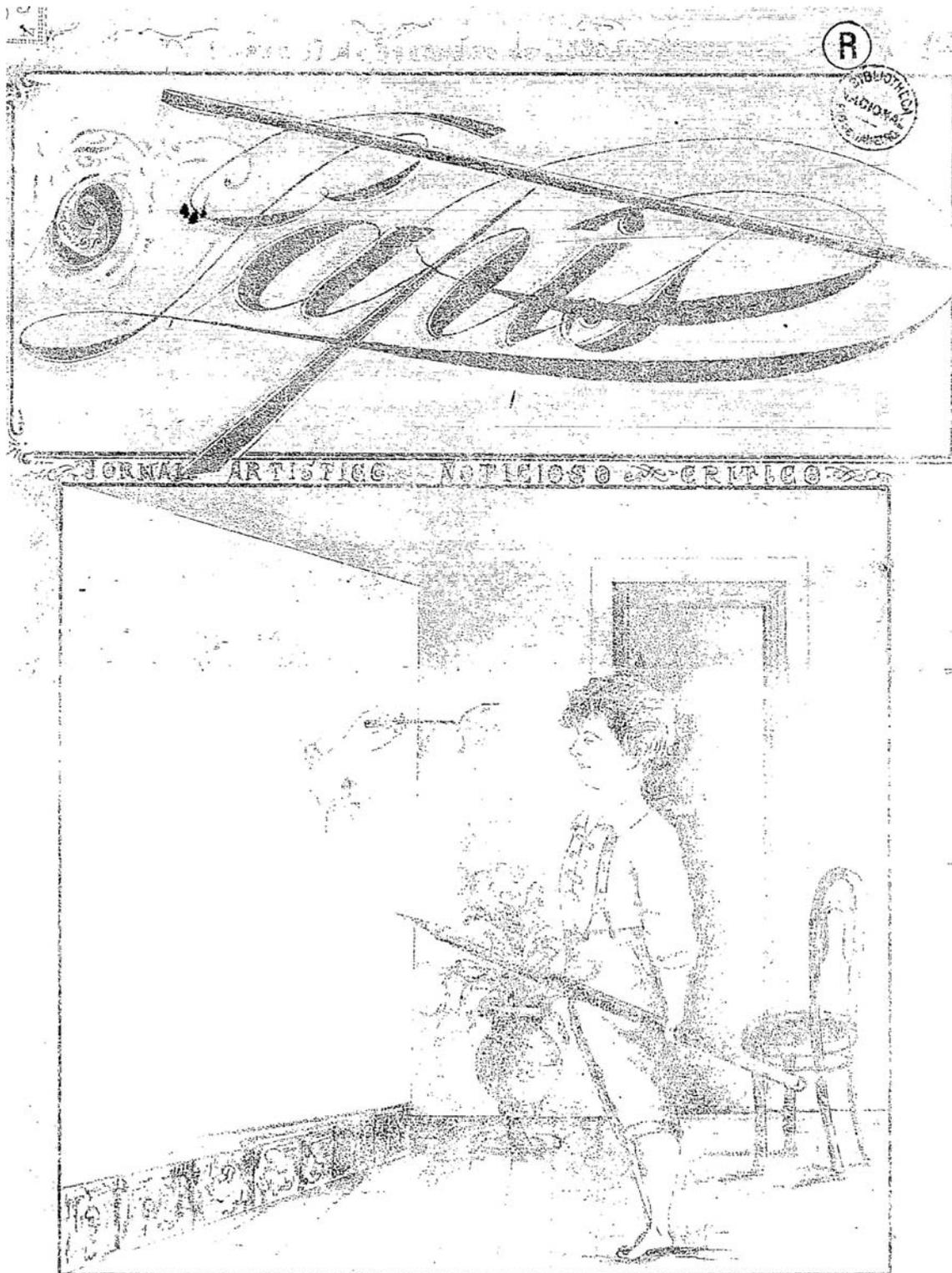


FIGURA.4: Imagem digitalizada. Capa do jornal “O Lápis”, editado por Ramos Cotoco. As figuras 5, 6 e 7 correspondem às imagens das páginas internas do pasquim.



Risonhamente vestido e com os guizos e as lentejoulas hilariantes da phantasia — *O Lapis* apresenta-se ao respeitabilissimo publico cearense, *Chepeaux bas! Chepeaux bas!* *O Lapis* — jornal travesso e alegre — hade percorrer victoriosamente os quatro cantos da formosa cidade, produzindo ruidos alarmantes e provocadores, despertando em todos os espiritos obsecados pelo tedio e pelo calor, a vibrabilidade sympathica e vivaz das alegrias ruidosas e das ironias satyricas....

Cidadãos, a postos!

Virgens do céo de Iracema, surgi ao postigo azul de vossa alma para ver passar o novo campeão! Recbei-o graciosamente, e dai-lhe tepide azylo em vossos seios gentis, ao travesso *Lapis* — o lapis azul, indiscreto, demonio familiar — mimoso pagem da phantasia que sabe afastar com mão subtil e sorrateira o reposteiro aveludado das conveniencias publicas...

Cuidado leitor! attenção leitora!

O Lapis, sahirá todos os domingos, vestido a bilontra, e percorrerá rapidamente todos os bairros divertidos da cidade, desde o Mororó ao Meirelles, desde a Cachorra-Magra ao Dominguiño. Ninguém se illuda: *O Lapis* estará em toda a parte. No lar, na rua, nos honds, nos cafés, no theatro, no *Passio*...

Elle ouvirá tudo, para tudo contar. Elle verá tudo, para tudo dizer. Não terá preferencias por ninguém, porque a sua diviza, o seu programma será somente: — *ver, ouvir e... contar.*

Nenhum acontecimento porém, politico ou particular, escapará ao lapis do... *Lapis!*

A sua carteirinha de notas estará cheia das caricaturas de toda a gente, e entre estas vereis caricaturas alegres, tristes, risonhas, sympathicas, antipathicas, de rapazes, moças, burguezes, poetas... o diabo!

Onde estiver *O Lapis*, estará a alegria, porque sabe rir gostosamente das misérias humanas, fazendo rir aos outros.

Não tenham-lhe medo, porem.

Elle fará justiça ao que a merecer. Elle dará direito ao que o tiver.

Rindo, castigará os erros desta pobre humanidade que começa a cair de pobre...

Elle não será infalivel: mas tambem não será fallido!

Fallido... horror. E' este o pesadelo... (e para alguns o sonho!) da vida mercantil de hoje!

Contudo, si queira ou não a sorte, nós teremos fundos bastantes para viver largamente, bafejados pela sympathia publica.

A ponta de nosso lapis invenenada com a satyra vibrante, não terá piedade, nem complacencias...

Cuidado, burguezes — glotões humanos. O homem não nasceu gemente para enriquecer, comer e beber... e... etc.

Não: nunca! o homem nasceu tambem para rir, para pensar, para divertir...

Concitemos a sociedade a ler-nos!

O' lá da velha guarda!

O Lapis está em scena. *O Lapis* nasce,

surge, apparece...

Exultai! Exultai!

Eil-o: está aqui — risonho, catita, lentejulado de sonhos alacres e sadios...

Elle surgiu como a Republica — o divino sonbo de Platão!

Ella foi a sua parteira. Cortou-lhe o umbiguinho tenro, envolveu-lhe a faixa infantil e os cuiros (*Cueiros!* Até o menino Deus tinha-os!).

O Lapis, que é uma creança, que já nasceu esperta e sabida, ouvindo fora, na rua, ruidos de festa, muzica, foguetes, vivórios... escapou-se sorrateiramente, sem ninguém ver, do seu bercinho e... eil-o aqui... em pleno sol; em plena rua, conversando alegremente com o leitor, dando os *bons-jour* á leitora!

15 de Novembro! Houve festa por toda parte. Deu-se vivas a Benjamin Constant, a Deodoro, a Floriano Peixoto... aos heróicos da patria.

Ah! *O Lapis* tambem sera heroe: Viva eu! Viva *O Lapis!* Vivou...

Agora, o leitor que me mande um abraço e o... tostão.

A leitora, porem, basta dar-me um sorriso...

Adeusinho. Até breve.

FREI SERAFIM.



Estes ultimos dias têm sido de grandes novidades: a questão da Trindade, o movimento monarchico de S. Paulo, preparativos das festas de 15 e 16 de Novembro, o artigo «Restauração e Regeneração e... hypocrisia» da «Republica» de 11 do corrente contra o jornal «Verdade» Porem, tudo isso para nós vac se passando como passam muitas outras cousas... Um facto que se acha em ordem do dia é a questão do Partido Operario, que a principio deu-nos muito que pensar, mas agora, depois que descobrimos onde está o gato, ficamos mais desencanados.

O homem deseja collocar uma dentadura na exc. deputação e os pobres operarios que se deixem arrastar pelo cantico dessa ave de arribação.

CONTO ELECTRICO

(IMITADO DE ALV. MARTINS)

I

— Amo-te!

— Adoro-te!

— Espero-te hoje á noite!

— Onde?

— No jasmileiro do jardim.

— E teu pae?

— Estará dormindo!

— E tua mãe?

— Estará dormindo.

— E teus irmãos? Irão ao theatro.

Bem: neste caso irei...

II

A' noite, á hora conveniente, o pobre namorado foi ao ponto escolhido para a entrevista. Infelizmente, porém, o pae da menina estava ainda acordado, e ouvindo passos no quintal, julgou que era algum ladrão: apitou.

E...

III

Policia:

Quem é o senhor?

Um... namorado!

Qual namorado, seu bilontra: você é um ladrão de gallinhas; esteja preso!

E lá se foi o pobre namorado para a cadeia...

A.



QUÁDRAS POPULARES

Lá de cima dos céos altos
Cahiram novo açucenas,
— Tres brancas, tres desmaiadas
E tres divinas morenas.

Eu ensai-me co'uma velha
Para não ter filharada,
A desgraçada da velha
Teve dez de uma niuhada.

Passando por tua porta
Puz a mão na fechadura,
Eu falei, tú não falaste
Coração de pedra dura.

Esta casa está bom feita,
Por dentro, por fora não.
Por dentro cravos e rosas
Por fora manguerião.

Quem casa com mulher magra
Tem coragem, sim senhor!
Um dia morre espetado
Nos ossos do seu amor.

Em cima d'aquella serra
Da outra banda de lá;
De uma banda ronca o porco
Da outra o tamanduá.

ZÉ-GAITA.



FIGURA.5: Imagem digitalizada do interior do jornal O Lápiz.

CARTA DE ALFINETES

Como todo jornal que se presa tem programma, *O Lapis* não quebrará a harmonia dos velhos moldes. Temos um *bilau* burilado á moderna, catita a metter inveja á mais pretenciosa menina deste Ceará velho. A ponta de lapis e á rasgos de penna pretendemos levar á flor do riso aos labios do mais surumbatico leitor.



Para todas as questões da actualidade temos uma solução prompta. N'este particular somos uma especie de *elixir maravilhoso* para todos os males novos e chronicos, taes como a crise commercial, a baixa do cambio, a carestia dos generos e a falta de nickels que deu logar a emissão de «guilhermes municipaes.»

E nisto não agimos com o auxilio do *cão coxo*, mas applicando a infallivel receita do poeta Margarida:

O GEITO

Com geito se faz o geito,
De tudo o geito é capaz...
—Questão de ageitar o geito
Como muita gente faz.



Em ter geito é que está toda a sabedoria, a melhor capacidade philosophica destes tempos bicudis de bigamias e falcatruas *fin de siècle*...

Pois não é com este miraculoso elixir que muita coisa *favole* está fazendo equilibrio?

Com geito o negociante evita a fallencia e consolida o credito abafado:

Com geito o poder publico transforma-se em demandista perigoso para esfolar o commercio, gastando o *sear* do *Zabarra* nos cartorios do Rio sem que se lhe uga na bochecha: alto lá, seu compadre, mais devagar com o cobre do povo!

Com geito arranja-se casamento rico, embora o contra-peso seja um armazem de postigos:

Com geito, enfim, as commissões patrioticas arrecadaram cobre sufficiente para um diluvio de manifestações a papel de cor e barbaente, sem protesto das lampêões...



«Stá pr'havê o diabo.»
Anda tudo em polvorosa!..
Querem Císio ou Vergosa?
—Stá pr'havê o diabo!
Esse grude de... quito
Foi uma pèta fumaça.
«Stá pr'havê o diabo»
Anda tudo em polvorosa!..



NOTICIA DE SENSACÃO

Corre que Mlle. Topeira teve aprovação de normalista na ultima bica de exames, com esta nota de louvor:—*le bem do a p'ra traz!*



COBRAS E... LAGARTOS

Até que em fim morreu de morte matada os estatutos do Partido Operario! Morreu nas mãos de seus benefiteiros, estes! que o fizeram e baptisaram. São os mesmos que o condemnaram agora, porque estes não lhes deram os meios para os seus arranjos.

Oh! ingratos!



EPITAPHIO

Quando ás vezes—como um *Xico* lampião—do jasso maior os cantos mais bellos, cuido sentir de novo os teus cantos, rolarem sellos no calor de um beijo...
Como de fimo os tremulas novellos, essa *Missa* *Rigza*, esse desejo, ainda dentro de minha alma os vejo, mas, ai de mim! fui melhor não vellos.
Tudo catante aos pés num *sd* momento, sem um pranto sequer, um pagamento, uma palavra de final conforto!
Fis a *marmorea* estatura da *beleza*, quando formou-te a mão da *Natureza* por-me no seo um coração já morto.



PORQUE?

Hoatem, nas festas de quinze
O *Zo-póco* *perguntava*:
Porque o nome do Prudente
Nos esculos não se nelava?

Tambem nenhum orador
Vibrante, *alisono*, ardente,
Proferio uma só vez
O nome do seu Prudente.

Porque? *Perguntava* o povo,
Anda o Prudente *esquecido*?
—Já terá sido *deposto*?
—Já terá *estallecido*?

Za-banda,



MANIFESTO—ADERSON

Foi distribuido hontem o Manifesto do Sr. Aderson-Ferro aos operarios. Recomendamol-o aos pessóas que soffrerem de dores nevralgicas.



Distribuiu-se no dia 15 o «Republicano», cuja linguagem e titulo deixa bem ver o seu fim — republicanisar este povo meio monarchista.



BALILE POPULAR

Animadissimo o *balile* popular, mas quando estavamos no melhor da festa ouvi gritar *haja pau*... por aqui é meu caminho e *adei* ás de *villa* *Picó*.



O FIGARINO

O collega *Figarino* foi de uma felicidade extraordinaria nas suas criticas críentias.



ROUBO DE IDEIAS

Vamos aproveitar a *ideia* do illustre *orgão* *A República*.... dando uma *colleção* para dois dias á *ren* *O Lapis* para ser *vendido* hoje e na *cozra* da semana *vindora*.

De culpem-nos o collega o *fraudulento* *roubo*.



ABEUSINHO.

FIGURA.6

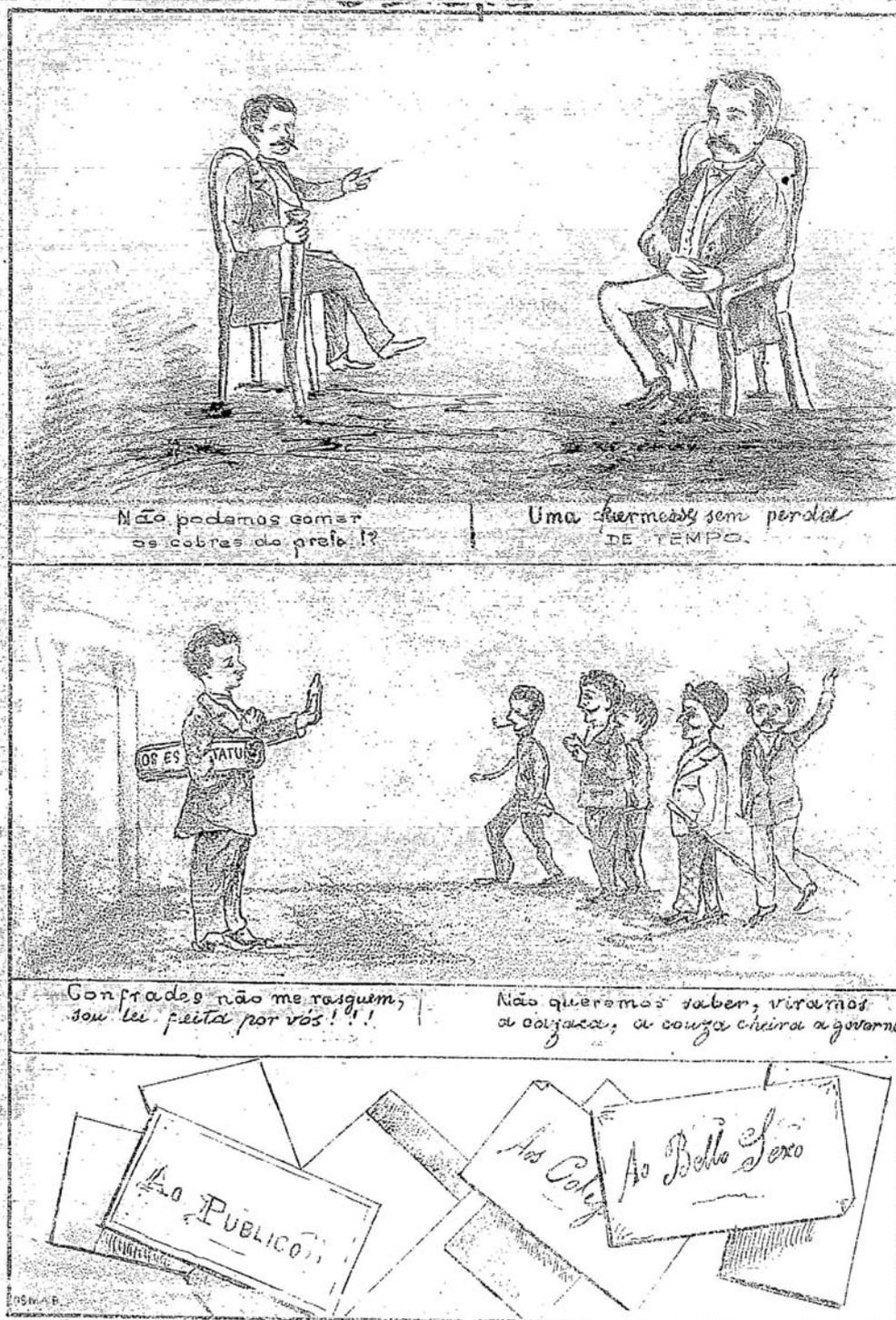


FIGURA.7: Contracapa de "O Lápis".

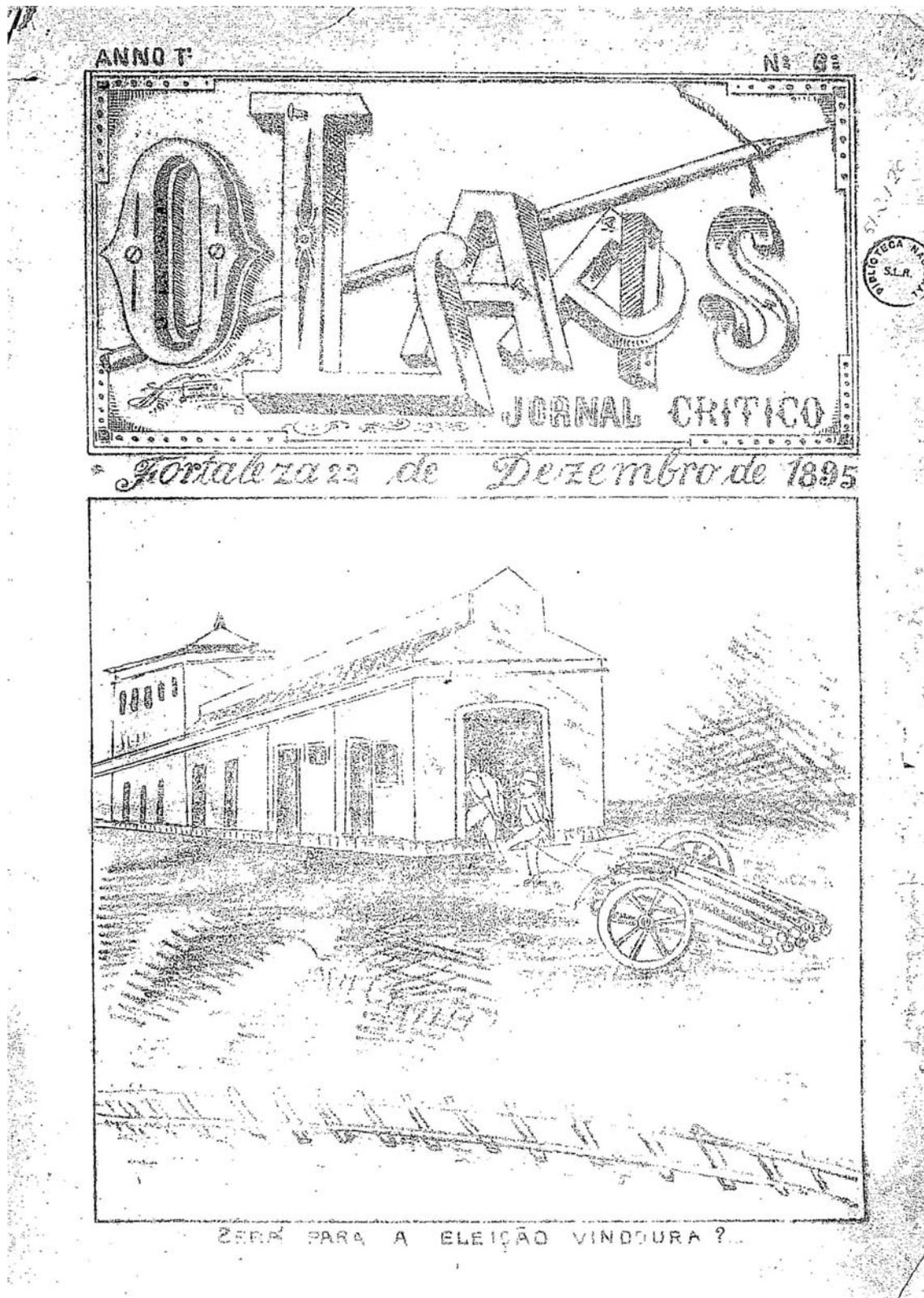


FIGURA.8 : Imagem digitalizada. Capa do jornal “O Lápis”, editado por Ramos Cotoco. As figuras 9, 10 e 11 correspondem às imagens das páginas internas do pasquim.

CHRONICA SEMANAL

A chegada do assenadô Axioly foi a nota phenomenal e predominante da semana finda.

S. Exe. veio mais gordo, mais feio e... mais desapontado!

A festa de sua chegada foi festa pelo systema antigo do sinorio, molecorio e foguetorio.

Povo, nem rasto. Uma meia dúzia, porém, de engrossadores, d'esses que são pau-de-dois-bicos e accendem uma vela a Deus outra ao diabo, ouvindo rosar que o homezinho ia ser o governador, tem lhe feito festas e carinhos de todos os tamanhos.

Nós os conhecemos, a esses esbovabotnas! canalhas!

As ruas estavam todas cheias de atcos e de... capim. As bandeirinhas de papel não deram signal de sua graça.

Isto porque o Besarria não foi o encarregado dos festejos.

Ah! e os engrossadores...

O Arnulpho, quando o fio do mano deu signal da chegada do vapor, elle na pressa em que ia para receber o homem, vestio casaca ás avessas, o que lhe valeu a uma via dos moleques da Feira...

O Parrião tomou uma, que andava de cabeça levantada p'fo ar, passeando a cavallo.

O amigo Parrião. A quelle que faz cochão. Tomou um grande pifão!

O Reimundo Peixoto sahio correndo, de chambre pelas as ruas: -- quando chegou á Santa Casa foi que viu seu estado escandaloso, e então voltou pra casa muito desconfiado...

O Axioly viu muita gente que nunca viu, e viu muita sem-vergonhosa!

Tipos que andavam farejando a pela malôca, iam cumprimental o, com acoz de muito amigos.

E isto só porque o homem vai se governador.

Sua Exe.ª, porém não quer ser governador.

Qual?! Pois sua Exe.ª deixa lá a cadeira senatorial, onde vive tão descançado, o porque annos, para vir pro Ceará assistir desses espetaculos! e levar pela da opposição todo o dia!

Não: elle é maceao velho, e não mette mão em combuca.

E se metter a mão na combuca, elle ospe ás avessas, porque o Ceará é terrinha do diabo e o Prudente de Moraes quer fazer politica com os revoltosos.

E isto de politica de revoltosos é porque o Prudente de Moraes sabe que governando com elle governa com os homens mais prestigiosos e mais dignos da nação brasileira.

Quem pelo talento será superior a Roy Barboza?

Qui pelo valor sera equal ao natchal Almeida Barreto, o mais digno successor do immortal e sublime velho que se chamou Doadoro da Fonseca?

Qual é o homem que tem Pernambuco na mão?

Todos dirão: Jose Martinho.

Qual o republicano mais puro do que o genial Martin Junior!

Haverá quem tenha mais votos no districto federal do que o valente e glorioso cearense--Bezerra de Menezes?

Para conhecer-se da influencia legitima, real e glorioza deste homem que pouca gente no Ceará conhece, basta dizer que elle, sendo pobre e obscuro medico foi -- durante 20 annos consecutivos -- Presidente da Camara Municipal, do Rio de Janeiro -- Lá deve ter ainda o seu retrato queirido...

Qual o vulto mais proeminente das lendas do Brazil?

Não será por ventura o negro Patrocinio--o heroe do abolicionismo, o amigo intimo e leal do glorioso Senna Madureira -- um dos vultos mais sympathicos do militarismo americano?!

Cochlo Rodrigues--é a gloria do norte do Brazil como juriscultulo.

Pois bem: pergunto eu: será possivel que o Prudente de Moraes, que é caracter, talento e illustração--deixe de lado toda essa gente para governar com Bezerril, Lima Barbosa, Pensador, Besouro, Coriolano e et cetera?

Não é por serem militares que os condemnamos, não. A classe militar tem vultos de talento e caracter e illustração, como Gregorio Thaumaturgo, Serzedello, Lauro Sodre, Pedro Paulo, Innocencio Galvão, Arthur Oscar e milhissimos outros.

De todo este aranzel o que é que se conclue? E' o seguinte:

Por cauza da senatoria, Que deseja o Bezerril, Accioly está favado, Viva o povo do Brazil!

Zeca, Pádua & Co.



CHROMO

Na casa da Chica Bola Em noite de S. João, Estalando a castanheira, Dança-se o coco, o baião...

O Zéca rapaz qu'está lá, Dança c'á Rosa Botão: --É um caboneo na viola, Solta a bocea no sertão...

Menina sustenta a saia! Marmura o Mano Tundaia, Botando cera na gaita:

E o Lopes que vêm chegando Exclama, sapateando, A ethica é menina bãita!

Chicoespero.



Estamos nas festas do natal: tudo é preparativos para os divertimentos populares, e o povo desta boa terra, apesar da grande carestia, não deixará de comprar uma tética para que o gallo não o bilisque.

As novenas de Porangaba, pelo que já se diz, este anno serão animadissimas; os promotores da festa tudo empregaram afim de dar um brilho nunca visto até então.

Os fandangos da praça do Coêlho, starrão na pontissima da ponta, para a gentinha que precisa tambem de ter o seu divertimento; é mais que justo que o Zé-povinho tenha o seu briuquedo, para poder esquecer as amarguras do velho anno.

Ainda estamos atordidos com o barulho que se fez na chegada do «venerando chefe»; apenas notamos uma coincidência: -- «SS.» chegou n'uma sexta feira, n'um dia 13 e tambem dia de Santa Luzia, advogada dos que soffrem da vi. ta. O senador Avila tambem chegou nesta terra em uma sexta feira, teve muitos foguetorios, musica, etc...

Está na ordem do dia a senhora metralhadora, e todos perguntam: o que será jo que vem essa moça aqui fazer? Nós como nada sabemos, nada tambem respondemos.

Um tal senhor Eurico fez a portico a tradução do manifesto do vapor *Cypriol*, uma cousa mesmo engraçada, vejamos:

- 1 Caixa com 117 inspectores.
- 1 Dita a voltar n.º 510.
- 1 Dita algazarras.
- 1 Dita vinhos excellentissimos.
- 1 Dita escolhas.
- 1 Dita sobre ponto.

Este senhor Eurico promette muito; se continuar, muito breve sera ministro inglez na ilha da Trindade.

O nosso amavel Peixoto está em lutas com o senhor Moraes; desta vez, porém, «SS.» não pode sair-se bem, porque ambos os contendores são do foro, e portanto conhecedores da trica. Mas, como o diabo no inferno só come panellada das mãos dos escriptães, pés de officiaes de justiça, estomagos de promotores e cabeças do juizes -- talvez que por essa razão tudo se acabe em paz.

Já vão se tornando uma epidemia as rifas nesta capital: não ha quem não tenha sua *lingueta* para rifar pelo seu duplo valor. Isso não pode continuar, senhor Waldemiro Moreira e Capm. Sampaio, preste-nos um favor: -- acabem com semelhante especulação.



CAMPESINAS

Uma tarde, do lado do extremo norte, no invio Amazonas, teve logar, a beira do caudalozo rio-mar, uma pequena comedia, representada por tres interessantes camponezas: alvas, louras, gentis, e, como todas as moças do campo, sadias e alegres.

Na bella casa de campo, de frente, para o rio como uma sentinella postada alli a 32 annos, mas sempre limpa e reconstruida cuidadosamente, todas as vezes que era necessario, conservava sempre o mesmo

FIGURA.9

aspecto. Um viajante de muitos annos que fizesse por alli, desde aquella data, a sua travessia, havia de conhecer e observar isto, por menos curioso que fosse, porque, embora não fosse uma casa de luxo, pelo menos havia de se notar muito gosto.

Campo preparado a braço, gado tratado cuidadosamente, carneiros, gallinhas, porcos, alguns patos e muitas bananeiras, e especialmente o plantio do tabaco, attestavam a perseverança e trabalho de muitos dias e muitos annos.

Era, podia-se dizer, um oasis, não em meio do deserto, como dizia o poeta, mas no meio das aguas, porque a sua posição geographica collocava-a: ao norte, extremado com o rio, ao sul com um igarapé formado do mesmo, e a leste com uma grande lagôa, somente a oeste era ligado por uma nésga de terra que se prolongava na medida de duas leguas.

Já não precisa mais dizer ao leitor o que era a casa em que moravam as meninas, e sim contar-se o resto da historia que não é esta.

Cada um na sua occupação distincta. Naquelle casa todos tinham obrigações a cumprir, obrigações estas que nasciam com a aurora e morriam com o pôr do sol.

Os rapazes cuidavam, com o velho, da plantação, e as meninas dos afazeres domesticos: porém naquella casa não se rezava, mas se trabalhava por devoção, e com este modo de comprehender a vida havia o dono della conseguido montar naquelle logar, quasi pantano, uma excellente habitação.

Domingo, sahiam os rapazes a visitar a villa, e a tardinha voltavam á bater o gado para o curral. N'este domingo, porém, já era muito tarde e elles ainda não se achavam em casa. O que os tinha prendido até aquella hora, quem o sabe, elles que eram de uma pontualidade ingleza: elles que não eram inglezes, mas que o sangue anglo-saxonio tinha-lhes invadido as veias, pela parte paterna: eram mais que inglezes para cumprirem os seus deveres, eram americanos do norte.

Nestas conjecturas estavam as meninas, talvez, quando se lembraram que ellas mesmo podiam fazer um tal serviço, sem que fosse sabido na villa, nem que de alguma forma lhes offendesse.

Concertaram, pois, o plano de ir n'essa occasião, transformadas em zangalãs, enxotar o gado para o curral.

Não foi tão facil como suppunham, pois não foram obedecidas, e por mais que procurassem bem arrebanhar-o, mais teimoso se mostrava esse em obedecer-as.

—Nada conseguimos, mais nada conseguimos! e o que fazer se o gado obstina-se a não obedecer-nos?!

—Se não nos ouve, nem nos teme?!

—O que fazer?!

—Os meninos com um simples assobio fazem-no correr e . . . correr para a porteira, e nós, por mais que gritemos não conseguimos demovel-o!

Exhaustas e desanimadas voltaram a casa, sem tenção de voltar a mexer com o teimoso gado.

—Lembrança feliz, tive eu, gritou uma dellas; se bem que o habito não faça o monge, sem o habito não se parecee monge.

—A que proposito veio isto? que lem-

brança é esta? quererás citar-nos algum exemplo que nos possa aproveitar na occasião?

—Sim, eu lembro que nós nos devemos vestir nas roupas dos manos, e, então, as vezes d'elles, imitando-lhes a falla e tratando de arrebanhar o gado para o cur-

COUSAS E . . . LOUSAS

Claros leitões, bons dias!

Desculpem-me o meu modo acanhado de falar, porque acho-me ainda um pouco embaraçado dos arrostinos, por causa das *mananesses* que comi no dia da chegada do chefe e dos outros nossos amigos, da Capital Federal.

A rosa vai respirar um pouco, porque vou tratar da Kermesse em benefício da sociedade Auxiliadora dos Templos, e boa idéa porque a gente sem se sentir auxiliou com algumas *apenas*, que foram calhar direitinho na sacola da piedosa sociedade!

O nosso jardim deslumbrava a luz encandescendo dos olhares divinos das formozas jovens da Iracema. Cada um sorriso d'aquellas boquidinhas de anjo parecia uma prece em agradecimento a quem deixava calhar generosamente uma quantia em benefício: e o Cezar... e o Rola e tantos outros, que bondosamente se prestaram!

Toma accento minha musa,
Não tenhas susto que eu tremo.

O militar veste blusa,
Tu trajas blusa de chita,
Para dizer que és bonita,
Toma accento minha musa,
E tão elegante se usa
(Quero dizer porém temo)
Este uniforme . . . que demô! .
E' toda uma tentação;
Falle a musa ao coração,
Não tenha susto que eu tremo

Fôra os mottes, demos um passeio pela cidade, com os olhos vendados, assim como fazem os cumberlaudistas, no jogo da alta suggestão.

O PAIÃO SÓSSO DO NAMORADO

Namorada nossa, que estás na janella, formoso seja o vosso nome, venha a nós os vossos beijos, sejam satisfeitos os vossos caprichos, o chá do costume dai nos sempre que formos em vossa casa, perdoados nos se nos bailes dançamos com outras moças, assim como nós perdoados a vós: não vos deixeis namorar por esses bilontras, mais livrai-nos de um coração. Amem.

PROVERBIO DESALOMAO

Agracia ilhude,
A formosura passa:
Mais val virtude
Que belleza e graça.

João de Deus.

Casa-te, mulher terás;
Bonita? afflieto andarás;
Feia? aborrecer-te-has;
Pobre? sustental-a has.

O amor é a physica; o casamento a chimica, no amor, como na physica, ha a atracção de duas almas; no casamento como na chimica ha a reacção.

A. Deuses Filho

Nascido em 1506 trabalhou sem descansar até o dia em que morreu, em 1650. Houve um homem que nunca amou, senão ao estudo, Bêno Descartes.

O Amor nasce n'um olhar, cresce n'um sorriso, e morre n'um beijo.

V. Hugo.

O primeiro symptoma do amor verdadeiro em um rapaz é a timidez, em uma rapariga é o extravio.

V. Hugo.

Pôde haver occasiões em que o silencio seja outro e o fallar seja preta; occasiões haverá, porém, em que o silencio é morte, e o fallar é vida.

Max Muller.

Gozar sem esperança, esperar sem motivo, temer o impossivel, apalpar sombras e duvidar da verdade; ver phantasmas a cada instante, sonhar sem dormir, morrer dessa morte, chamar alegria ao martyrio, pensar em outro a ponto de se esquecer de si proprio, passar a miúdo do têmor ao desejo e do desejo ao temer . . . esse delirio é o amor.

Melchior.

CREADA FIN DE SIECLE

Tem em casa uma visita,
A sinhá dona Leonor
Da porta a creada grita:
Vá comprar pão, por favor.

E a creada, uma flor
Muito cheia de bisarria:
Não ha pão, no seu lavor,
Vou comprar na padaria.

Uma suia nova enfia
Co' cabeção arredado
Num gosto que desafia.

Tudo feito de bahados
Ora, meu Deus, como eu fallo,
Sem levar meus cadados!



Tim. . . din. . .
Quem fala? . . .
Preguinho Paulino; o João Paulino, depois de ter posto a futura Capital em estado de sitio, acha-se sitiado.
Meu Deus, que horror! . . .

FIGURA.10

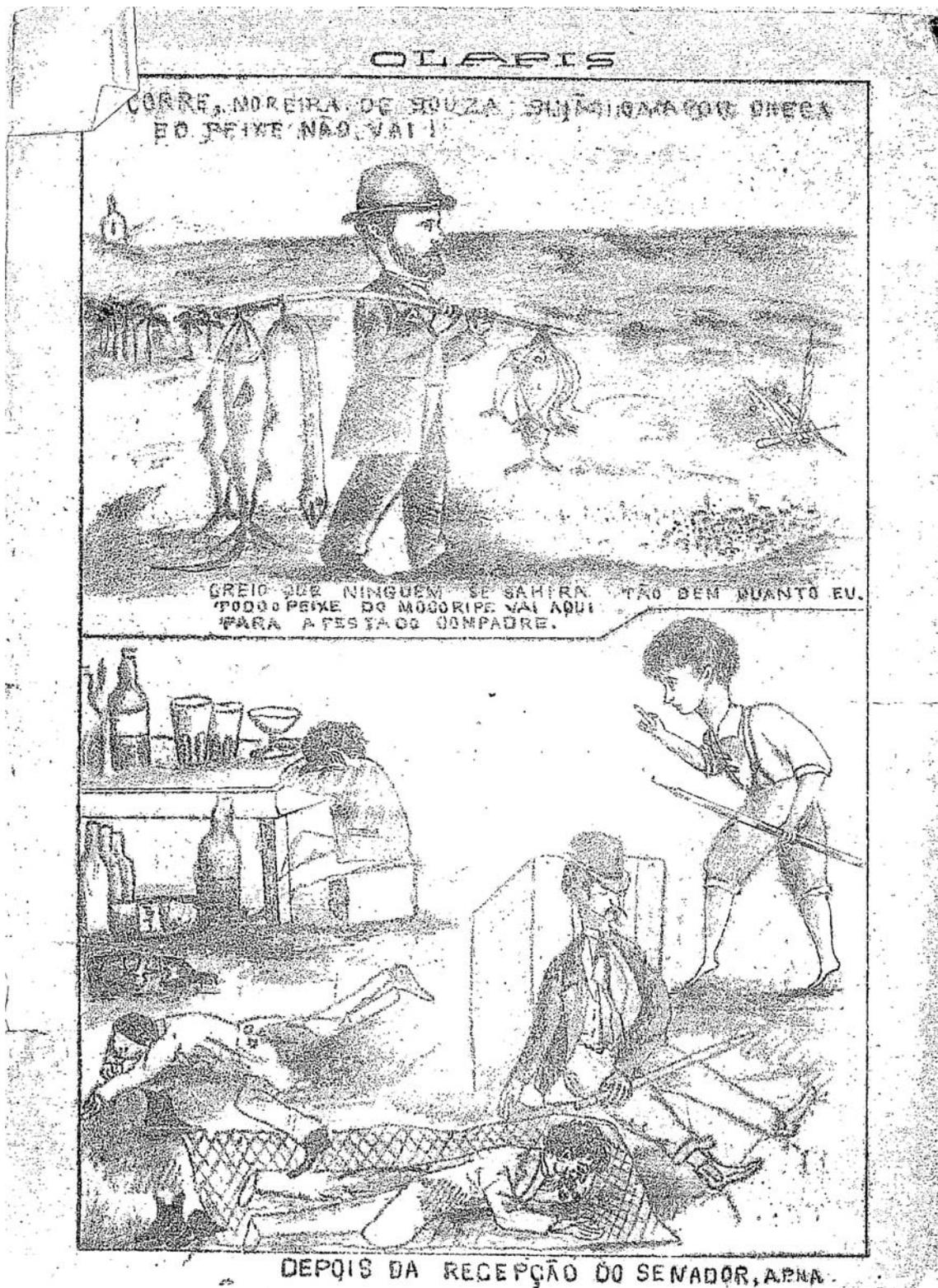


FIGURA.11: Contracapa de “O Lápis”.



FIGURA.12: Fotografia digitalizada. Detalhe do livro “Fortaleza Descalça” de Otacílio de Azavêdo. A Avenida Caio Prado, espaço elegante do Passeio Público de Fortaleza.



FIGURA.13: Fotografia digitalizada. Da esquerda para direita: Antônio Rodrigues, José de Paula Barros e Ramos Cotoco. Reprodução extraída do livro “Fortaleza dascalça” de Otacílio de Azevedo.



FIGURA.14: Fotografia digitalizada. Detalhe de Ramos Cotoco. A mão direita oculta ao lado esconde o defeito congênito.



FIGURA 15: Fotografia digitalizada. Reprodução extraída do livro “Consulado da China” de Gustavo Barroso, xilogravora de Gustavo Barroso.



FIGURA 16: Fotografia digitalizada. Livro “Coisas que o tempo levou” de Raimundo de Menezes. Extraído de edição da “O Malho” de 1913.



FIGURA 17: Fotografia digitalizada. Livro “Coisas que o tempo levou” de Raimundo de Menezes. Reprodução de foto de autoria de M. Guilherme.

ANEXO II

Inventário musical de Ramos Cotoco

Um conjunto de vinte cinco partituras compõe o apêndice dos “Cantares Bohêmios”, confeccionadas pelo autor elas são as únicas referências do desenho melódico correspondente às canções contidas no livro. Inicialmente, a inadequação das letras à melodia, bem como alguns problemas de ordem prosódica, apresentam-se como obstáculos à execução precisa das músicas. Desta maneira, é de grande valia a audição dos fonogramas da Casa Edison. As músicas relacionadas no apêndice são:

1. Nubente (tempo de valsa)
2. Caboc’la (tempo de valsa)
3. Pensando na partida
4. Antes, durante e depois (tempo de valsa)
5. Beijemo-nos (tempo de valsa)
6. Púbere (tempo de valsa)
7. Por ti (tempo de valsa)
8. Jacy (tempo de valsa)
9. Matapasto (tango)
10. Perigo
11. O bonde e as moças (tempo de tango)
12. Mulata cearense (moderato)
13. D’está! Não s’importe não!
14. Jogo dos bichos (moderato)
15. De menina à velha
16. Cangatys (tango)
17. Modernismo
18. Tecelona
19. Jacy (tempo de tango)
20. Engomadeira (tango)
21. Porque não me casei (alegro)
22. Não faz mal (tango)

23. 3% (allegretto)
24. Meu gosto (tempo de tango)
25. Conselhos aos moços (alegro)

❖ Músicas registradas apenas em “A Modinha Cearense” de Edigar de Alencar:

1. Cearenses (motivo melódico de “Margarida vai a fonte”)
2. Sonhos de noivos (arranjo de Ramos recolhido por Alencar)
3. Ingênuas (batuque)
4. Primeiro amor (schottisch)
5. Coió sem sorte (samba)

❖ Obras gravadas em disco de 78rpm na Casa Edison no Rio de Janeiro entre 1904-1912, pertencentes ao acervo fonográfico do Instituto Moreira Sales e disponíveis para a audição no sítio www.ims.com.br:

1. A cozinheira (maxixe)
2. Pela porta de detrás (cançoneta)
3. Engomadeira (marcha)
4. Não faz mal (tango)
5. A sogra e o genro
6. Rosa e eu (canção)
7. O diabo da feia (cançoneta)
8. Só angu (cançoneta)

Obs.: Os gêneros musicais são anunciados nas gravações por um locutor antes da execução ter início.

Dessas melodias, algumas grafadas pelo próprio Ramos Cotoco, há imitações ou aproveitamento de melodias consagradas da época, como do caso de “Margarida vai à fonte”. Esta cujo desenho melódico fora aproveitado em “Cearenses”. Deve-se, contudo, ressaltar-se a importância do trabalho de Edigar de Alencar na preservação desse patrimônio imaterial; seu empenho em registrar o parco material remanescente da produção de Ramos Cotoco é fundamental para manutenção da memória musical cearense da virada para o século XX.

As gravações realizadas entre 1907 e 1912 na Casa Edison, Rio de Janeiro, feitas pelo intérprete Mário Pinheiro também ajudam na reabilitação da obra musical de Ramos. Algumas peças como “pela porta de detrás”, somente tornaram-se notórias graças a essas gravações. Portanto, o registro fonográfico incorpora-se ao cabedal de fontes consultadas durante esta pesquisa, representando parte importante na apreensão da memória auditiva consultada.

Algumas das músicas apresentadas constam com indicação dos seus respectivos gêneros musicais. São valsas, tangos, sambas e schottisch cujos ritmos algumas vezes não condizem com os indicados.

As peças constantes no apêndice do livro não constam acompanhamento harmônico, ou seja, acordes para acompanhar a melodia principal. Entretanto, é possível facilmente deduzi-las com o mínimo conhecimento em música. O desenho melódico também não apresenta grandes variações e saltos, o que facilita a execução por parte dos cantores. A maioria das tonalidades presentes não excede aos modos básicos mais comuns à música popular urbana em sua forma seminal.

Quanto aos gêneros musicais, incorre-se nos velhos impasses formais que cercam o estudo da música popular brasileira de caráter urbano. Frequentemente o autor recorre à forma cançoneta, influência dos hábitos “afrancesados” ou ao tango, marcha, valsa e canção¹²⁴. No entanto é o ritmo da valsa que prevalece na maioria das partituras apresentadas no livro “Cantares Bohêmios”, Ramos grafa-as como “tempo de valsa” e o compasso binário impera enquanto preferência do autor na maioria das músicas, algumas delas indicadas como “autor desconhecido”.

Ao final deste trabalho encontram-se as transcrições das 25 partituras constantes no apêndice de “Cantares Bohêmios”, editadas no *software* Finale versão 2009. Foram mantidas as melodias originais conforme o desenho musical feito pelo próprio autor, salvo algumas leves correções nos aspectos rítmicos, realizadas no sentido de manter em conformidade as unidades de compasso. Furtamo-nos de uma análise melódico-harmônica das peças em função deste tratar-se de um trabalho de cunho histórico, no

¹²⁴ De acordo com o dicionário Grove de música, durante o século XIX ocorreu uma grande cisão do gênero canção em duas categorias básicas. Uma designava a canção popular destinada ao mercado, à classe média e, principalmente, às massas populares. Este tipo de canção tem características herdadas da cultura popular campesina, dos gêneros europeus seculares e até mesmo do bel canto. Outra vertente da canção é predominantemente acadêmica e desenvolveu-se sobretudo entre os compositores eruditos como Schumann, Mendelssohn e Brahms. As escolas alemã e francesa foram de suma importância para o desenvolvimento e difusão deste gênero de canção. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa/editado por Stanley Sadie; tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

entanto, arriscamos afirmar que a maioria das músicas aqui apresentadas podem ser acompanhadas sem que se ultrapasse a utilização das funções harmônicas básicas.