

Entre música e literatura: uma análise da canção “Cabôca de Caxangá”, de Catullo da Paixão Cearense

Francisco Adelino de Sousa Frazão¹

UFMG / PPGMUS

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Música Popular*

Resumo: Este artigo é resultado de um estudo da canção “Cabôca de Caxangá”, de Catullo da Paixão Cearense (1863-1946). Atribui-se importância ao cancionista pela sua atuação enquanto músico, poeta e teatrólogo na cena musical do Rio de Janeiro do início do século XX, como um dos introdutores da temática *sertaneja* na chamada *música popular urbana*. O corpus deste estudo é formado pela letra da canção “Cabôca de Caxangá” contida no livro “Modinhas”, de Catullo, e pela sua primeira interpretação/gravação realizada por Eduardo Sebastião das Neves (1874-1919), no ano de 1913. Este registro sonoro nos serviu para o desenvolvimento de uma análise que levou em conta, para além dos aspectos literários e musicais, uma sonoridade vocal e instrumental cara ao período das primeiras gravações no Brasil. Após a realização do estudo bibliográfico, audição e análise da obra, constatou-se que a composição de Catullo apresenta uma união concisa e coerente entre a letra, melodia e aspectos interpretativos do cantor, estabelecendo um resultado estético e estilístico homogêneo, em que seus elementos constituintes concorrem para os mesmos sentidos.

Palavras-chave: Análise Cancional. Cabôca de Caxangá. Catullo da Paixão Cearense.

Between music and literature: an analysis of the song “Cabôca de Caxangá”, by Catullo da Paixão Cearense

Abstract: This article is the result of a study of the song “Cabôca de Caxangá”, by Catullo da Paixão Cearense (1863-1946). Importance is attributed to the songwriter for his acting as a musician, poet and teatrologist in the music scene of Rio de Janeiro at the beginning of the 20th century, as one of the introductors of the *sertanejo* theme in the titled *urban popular music*. The corpus of this study is formed by the song lyrics “Cabôca de Caxangá” contained in the book “Modinhas”, by Catullo, and by its first interpretation/recording by Eduardo Sebastião das Neves (1874-1919), in 1913. This sound record served us for the development of an analysis that took into consideration, in addition to the literary and musical aspects, a vocal and instrumental sonority that was dear to the period of the first recordings in Brazil. After realization the bibliographic study, listening and analyzing the song, it was found that Catullo's composition presents a concise and coherent union between the lyrics, melody and interpretive aspects of the singer, establishing a homogeneous aesthetic and stylistic result, in which its constituent elements compete for the same meanings.

Keywords: Song Analysis. Cabôca de Caxangá. Catullo da Paixão Cearense.

¹ Doutorando em Música (UFMG); Mestre em Letras (UESPI); Graduado em Educação Artística (UFPI).

1 Introdução

O presente trabalho² resulta de um possível e profícuo diálogo entre Literatura e Música. A obra escolhida para este estudo está inserida em um contexto marcado por processos que desencadearam transformações históricas, sociais, culturais e econômicas importantes para o desenvolvimento da canção urbana no Brasil, a partir das duas últimas décadas do século XIX. Em especial, destacamos dois acontecimentos que contribuíram muito para o desenvolvimento da música na cena artística carioca: 1- a libertação dos escravos em 1888, que provocou um processo de migração³ de negros livres do interior para as grandes capitais, ocasionando um aumento considerável da população do Rio de Janeiro em quase 30%, o que gradualmente, dentre outros fatores, reforçou a presença da cultura negra na capital; 2- a presença significativa de artistas portugueses, franceses, além de inúmeros estrangeiros⁴ que fizeram parte do universo musical brasileiro e que, em certo grau, foram de fundamental importância para o registro, divulgação e/ou valorização da *canção popular urbana*⁵ (LEITE, 2011, p. 36-37).

Em 1980, Catullo da Paixão Cearense também migra com sua família para o Rio de Janeiro, vindo a tornar-se um importante personagem da cena artística carioca por conta da sua atuação como poeta, teatrólogo e músico. Assim, sua trajetória contribuiu significativamente para a criação de uma nova estética cancional, principalmente nas obras em que busca expressar a voz, o linguajar e os costumes do sertanejo de um certo Nordeste brasileiro.

Essa época de grande efervescência cultural se consolidou como momento em que vários compositores⁶ buscavam agregar valor à arte produzida no Brasil frente aos arquétipos europeus. Neste contexto, Catullo buscou reconhecimento através de sua forma de escrever e

² Este artigo estabelece um diálogo muito próximo com minha Dissertação de Mestrado “Literatura e Música: uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar, Flor amorosa* e *Cabôca de Caxangá*, de Catullo da Paixão Cearense”, de Frazão (2014, p. 121-140), onde pude abordar outros aspectos da canção em estudo.

³ Nessa época, a concentração populacional no Rio de Janeiro passou de 522.000 habitantes, em 1890, para 700.000 no início do século XX.

⁴ Dentre eles: o francês Joseph Arnaud, diretor do primeiro café-cantante *Alcazár Lyrique*; o boêmio Fred Figner, fundador das *Casas Edison*, responsável pelas primeiras gravações de discos no Brasil (SEVERIANO, 2008, p. 54-59; TINHORÃO, 1990, p. 163-185).

⁵ A canção popular produzida e divulgada em ambiente urbano tinha como característica uma relativa simplicidade no que diz respeito à instrumentação, o que a tornava compatível com as limitações técnicas da gravação no início do século XX. Esse fator possibilitou que a canção se firmasse como o gênero predileto do registro fonográfico. Consecutivamente, os novos aparelhos de gravação/reprodução sonora asseguraram maior durabilidade e poder de divulgação das obras cancionais, tendo em vista que, a maioria dos autores deste tipo de expressão músico-literária possuía pouco ou nenhum domínio sobre a grafia musical (TATIT, 2004, p. 33-35; FRAZÃO, p. 35).

⁶ Alguns desses artistas têm sua obra reconhecida no Brasil e/ou no mundo, como: Chiquinha Gonzaga (1847-1935); Ernesto Nazareth (1863-1934); João Pernambuco (1883-1947); Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

de sua musicalidade, tendo o violão como acompanhador de suas modinhas, um instrumento considerado impudico pela elite da sociedade e, por estar associado à boemia e às rodas de chorões, assimilado como sinônimo de malandragem (TINHORÃO, 1974, p. 29). Cabe ressaltar que o autor de “Luar do sertão” foi o primeiro músico popular⁷ a se apresentar cantando e recitando poesias, acompanhando-se ao violão, no Instituto Nacional de Música, no ano de 1908. Fato polêmico que certamente contribuiu com a intenção de Catullo de “tornar o violão digno de frequentar os lares brasileiros” (COSTA, 2009, p. 11).

Na busca por representar o jeito de falar do caboclo do campo, Catullo utiliza uma linguagem não convencional, com *desvios* propositais da norma culta, visando engendrar uma oralidade que aponte para um jeito peculiar de fala. Neste sentido, o próprio cancionista já advertia o interlocutor para que não houvesse uma demasiada preocupação com a correção gramatical, visto que a sua escrita era apenas uma forma de grafar, uma tentativa de *presentificar* a voz do sertanejo. O importante então seria captar a essência poética, e não apenas a superficialidade da camada aparente do texto.

Por meio dessa sonoridade campestre, a *toada sertaneja* “Cabôca de Caxangá”, ao receber a letra de Catullo, teve um grande destaque no carnaval de 1914, no Rio de Janeiro, para desgosto do poeta, que achava depreciativa a utilização da canção pelos foliões (VASCONCELOS, 1977, p. 23-24). A melodia desta obra baseia-se em um tema musical do folclore pernambucano intitulado “Engenho do Humaitá”, que foi ensinado ao cancionista por João Pernambuco, seu companheiro “de violão e pobreza” (COSTA, 2009, p. 10).

O primeiro intérprete a gravar “Cabôca de Caxangá”, no ano de 1913, juntamente com Bahiano, Júlia Martins e Grupo da Casa Edison, foi Eduardo das Neves. Segundo Vasconcelos (1977, p. 282), Dudu das Neves (cantor, compositor, letrista e palhaço de circo) foi uma das figuras mais importantes na cena artística do Rio de Janeiro no início do século XX, chegando a gravar várias coletâneas de canções: “O cantor de modinhas” (1900), “Trovador da malandragem” (1902) e “Mistérios do violão” (1905); todos pela Livraria Quaresma.

3 Análise da Canção

Para esse estudo, elencamos a letra contida no livro “Modinhas”, de Catullo (CEARENSE, 1943, p. 68-73) e a primeira gravação da obra realizada por Eduardo das Neves.

⁷ Trato aqui o termo *popular* em contraponto com a tradição musical europeia que era considerada como *erudita* no seio da elite social brasileira. Segundo Pereira (2006, p. 415), a dicotomia entre popular-erudito servia para separar – ou hierarquizar – tradições musicais distintas, sendo a primeira brasileira e a segunda advinda de países da Europa. Esta dicotomia persiste até os dias atuais.

Segue a letra de “Cabôca de Caxangá”:

Estrofe (1)	Laurindo Punga, Chico Dunga, Zé Vicente, I esta gente tão valente du sertão di Jatobá, I u danado do afamado Zeca Lima, Tudo chora numa prima, i tudo quer ti traquejá
Estribilho (1)	Caboca di Caxangá, Minha caboca, vem cá!
Estrofe (2)	Quiria vê si essa gente tombém sente Tanto amô, cumo eu sintí, quando ti vi im Cariri! Atravessava um regato nu Patáu I iscutava lá no mato u canto triste du urutau!
Estribilho (2)	Caboca, demônio mau, Sou triste cumu urutau!
Estrofe (3)	Há munto tempo, lá nas moita das taquara, Junto ao monte das coivara, eu não ti vejo tu passa! Todos us dia, inté a boca da noite, Eu ti canto uma tuada, lá dibaixo du indaiá.
Estribilho (3)	Vem cá, caboca, vem cá, Rainha di Caxangá!
Estrofe (4)	Na noite santa du natá, na encruziada, Eu ti isperei i discantei inté u rompê da minhã! Quando eu saia du arraiá u só nascia I lá na grota já si uvia pipiando a jassanã!
Estribilho (4)	Cabôca, frô da minhã, Sou triste cumo acauã!
Estrofe (5)	Vinha trotando pula estrada na mujica... Vi-te embaixo da oiticica cunversando cum u Mané! Sintí, cabôca, estremecê, dentro du couro Arriliado, atrapaiado, u coração du meu quicé.
Estribilho (5)	Cabôca, inda tenho fé Di fazê figa ao Mané!
Estrofe (6)	Dizapiei-me da mujica... andei a toa, Lá na beira da lagoa chorei mais que um chororão Vinha de longe dus ataio da baixada, U mugido da boiada qui saía do sertão!
Estribilho (6)	Cabôca sem coração, Ó rosa deste sertão!
Estrofe (7)	Eu nessa noite nu mucambo du Zé Mola Suspirei nesta viola i pru via só di ti! Laurindo, Pedro, Chico Bode, Nhô Francisco, Zé Portêra i Zé du Visco, um a um, eu lá venci!
Estribilho (7)	Cabôca, eu morro por ti, Só pra ti amá eu nasci!
Estrofe (8)	Im Pajaú, im Caxangá, im Cariri Jaboatão, eu tenho a fama de cantô i valentão! Eu pego u toro mais bravio, quando im cio, Cumo ponho im desafio u cantadô logo nu chão!
Estribilho (8)	Cabôca, sem coração, Ó rosa deste sertão!
Estrofe (9)	Cabra danado, assubo pula gamelêra, Cumo a onça mais matrêra, u mais ligêro punagé! Eu faço tudo, só não faço é mi querê Teu coração mais ruvinhoso do que u saci-pererê.
Estribilho (9)	Pru quê ti fez Deus, Pruquê, Da cô das frô dus ipê?
Estrofe (10)	Mas quando eu canto na viola a natureza Tu não vê cumo a tristeza mi põi triste i jururu? Ansim eu canto a minha dô, só quando a noite Vem fechá todas as frô i abre a frô du imbirussu.
Estribilho (10)	Cabôca, um demônio és tu!... Ó frô du imbirussu!

A letra da canção “Cabôca de Caxangá” configura-se como um conjunto de argumentos de um sujeito lírico que tenta conquistar a sua amada insinuando ser o homem mais apropriado para ela. Ou seja, “o amor da cabôca de Caxangá” é o seu objeto de desejo. Ao se observar a parte textual dessa canção, evidenciamos que o sertanejo é um homem valente e indissociável da paisagem do sertão. Ideia que dialoga com o universo da literatura brasileira, principalmente na obra de escritores como José de Alencar (*O Sertanejo* - 1875), Euclides da Cunha (*Os sertões* - 1984) João Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas* – 1956) e João Cabral de Melo Neto (*Morte e Vida Severina* – 1956; *A educação pela pedra* - 1965).

Há na canção “Cabôca de Caxangá” um processo claro de *figurativização*⁸. Isto é, percebe-se uma tentativa de simular um diálogo entre o eu lírico e a “cabôca de Caxangá”. Desde as primeiras estrofes, são perceptíveis as marcas da oralidade. Assim, ao longo da letra da canção, o eu lírico, que assume a função de destinador manipulador, tenta convencer a “cabôca” através de mecanismos persuasivos, tais como:

1- *Intimidação* – ao expor que é o homem mais valente do sertão: “Sintí, cabôca, estremecê, dentro do couro, arriliado, atrapaiado, u coração du meu quicé”; “Im Pajau, im Caxangá, im Cariri, im Jaboaão, eu tenho a fama de cantô i valentão! Eu pego u toro mais bravio, quando im cio”; “Cabra danado, assubo pula gamelêra, cumo a onça mais matrêra, u mais ligêro punagé!”. Nos versos citados, o sujeito enfatiza a sua valentia. Se sente “arriliado” (arreliado – zangado, irritado) por ver a amada conversando com “Mané”, chegando a pensar em usar a sua “quicé” (pequena faca usada para cortar fumo e, também, como defesa pessoal). Além disso, o eu lírico cita várias localidades onde ele tem fama de cantor e homem destemido, comparando-se aos cangaceiros que atuaram no Nordeste brasileiro da segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX (OLIVEIRA, 2011, p. 6).

O destinador segue em sua narrativa comparando-se a um vaqueiro “eu pego u toro mais bravio, quando im cio” e detentor da agilidade de um felino selvagem “assubo pula gamelêra, cumo a onça mais matrêra, u mais ligêro punagé”. Tudo isso com a intenção de demonstrar que é um “cabra macho”, acumulando simultaneamente dois sentidos: 1- que é capaz de trabalhar para prover as necessidades dos dois enquanto casal; 2- que é apto a defendê-la diante de perigos ou ameaças que eles possam vir a sofrer. O sujeito do discurso também põe em evidência a sua bravura, anunciando que, ao desafiar outro cantador, sua empreitada é sempre bem sucedida (“cumo ponho im desafio u cantadô logo nu chão”).

⁸ Uma canção figurativizada pode ser descrita como aquela em que há a predominância dos elementos emergentes da fala, como uma simulação de um diálogo (TATIT, 2002, p. 20-24).

Além dessa questão da valentia, o sujeito do discurso está sempre associando a sua tristeza com o canto dos pássaros, o que demonstra a comunhão que há entre homem e natureza. Não há como separar o homem das matas, dos bichos, das águas e das flores do sertão – todos esses elementos são um só fenômeno na perspectiva do eu lírico:

Mas quando eu canto na viola a natureza
 Tu não vê cumo a tristeza mi põi triste i jururu?
 Ansim eu canto a minha dô, só quando a noite
 Vem fechá todas as frô i abre a frô du imbirussu

2- *Sedução* – através de elogios destinados à sua amada, quando diz: “rainha di Caxangá”; “cabôca, frô da minhã”; “ó rosa deste sertão”; “Pru quê ti fez Deus, prquê? Da cô das frô dus ipê?”; “ó frô du imbirussu”.

A estratégia da conquista por meio da sedução se manifesta quando o eu lírico se apresenta como valor positivo: o melhor “tocador de viola” e “cantador” de sua região: “suspirei nesta viola i pru via só di ti! Laurindo, Pedro, Chico Bode, Nhô Francisco, Zé Portêra i Zé du Visco, um a um, eu lá venci”; “cumo ponho im desafio u cantadô logo nu chão”.

Através da sedução, o destinador ainda se descreve como um sujeito detentor de um “amor platônico”, que espera a amada passar em várias ocasiões para admirar e cortejar sua beleza: “Quiria vê si essa gente tombém sente tanto amô, cumo eu sintí, quando ti vi im Cariri”; “Todos us dia, inté a boca da noite, eu ti canto uma tuada, lá dibaixo du indaiá”; “Na noite santa du natá, na encruziada, eu ti isprei i discantei inté u rompê da minhã”.

O eu lírico levanta a dúvida se alguém sentiria tanto amor por sua “cabôca” quanto ele, que a amou desde o dia que a viu “im Cariri”. A partir daí, o sujeito movido de amores pela sua “frô”, começa sua trajetória de seresteiro ao cantar: de dia – “todos us dia, inté a boca da noite”; e de noite – “ti isprei i discantei inté u rompê da minhã”. Contudo, o sujeito lírico não conclui o seu percurso narrativo de modalização e/ou transformação do seu estado disfórico em relação à sua amada: “Eu faço tudo, só não faço é mi querê”; mesmo argumentando possuir competência (querer-dever-saber-poder) para promover a conjunção, estando disposto a tudo pelo seu amor: “cabôca, eu morro por ti, só pra ti amá eu nasci”.

3- *Apelação* – apesar de toda a sua argumentação, o destinador não tem uma resposta favorável da amada, o que lhe restou foi a tristeza, então o sujeito passou a tentar comover sua amada, apelando: “sou triste cumu urutau”; “Sou triste cumo acauã”; “andei a toa, lá na beira da lagoa chorei mais que um chororão”; “tu não vê cumo a tristeza mi põi triste i jururu?”; “ansim eu canto a minha dô”.

4- *Provocação* – com o intuito de provocar sua interlocutora, o sujeito atribui comentários e adjetivos que a depreciam: “cabôca, demônio mau”; “cabôca, sem coração”; “teu coração mais ruvinhoso do que u saci-pererê”; “cabôca, um demônio és tu”. Estas afirmações e afrontas são utilizadas como meio de tocar o coração da amada. Pode-se, por exemplo, relacionar esta estratégia do eu lírico com o ditado popular “quem desfaz, quer comprar”.

Nos trechos supracitados da letra há a inferência da concepção de certa natureza ambígua figura feminina. A destinatária passa a ser descrita como “demônio mau”, ora como “frô da minhã”. Ora, a mulher como tema de inúmeras canções, geralmente está associada à experiência dolorosa das empreitadas amorosas, sendo tratada discursivamente como um ser que promove descaso, discórdia e/ou desamor. Por outro lado, na obra elencada ela também está associada à beleza e à singeleza das flores do sertão. Esse jogo ambíguo entre bem/mal do espírito feminino se estabelece como uma das ideias centrais de letra de *Cabôca de Caxangá*.

Sabe-se que essa vertente regionalista da poética catulliana foi fundamental para tornar o cancionista maranhense conhecido como um dos criadores do discurso musical sertanejo. Como afirmou Uliana Campos Ferlim (2011, p. 172):

Ao adentrar do novo século, Catulo elegeu para sua poesia, prioritariamente, um tema que lhe seria muito caro. A representação do tipo de vida e hábitos do homem do sertão será o mote principal de suas modinhas. Poesias que remetem à vida no campo, à ingenuidade característica e presumida do mundo rural, serão objeto de interesse e dedicação do poeta modinheiro.

O léxico empregado por Catullo dá voz ao homem do sertão nordestino, ao empregar termos que identificam: 1- personagens com nomes muito utilizados no Nordeste: Laurindo, Chico, Zé Vicente, Zéca, Mané; 2- lugares: Caxangá, Pajeú, Jaboatão e Santo Amaro (em Pernambuco), e o Cariri (no Ceará); 3- árvores e madeiras características dessa região: indaiá, embiruçu, oiticica, gameleira; 4- animais encontrados no campo: urutau, jaçanã, onça, touro; 5- gírias ou termos tradicionalmente sertanejos: traquejar, moita, boca da noite, toada, encruzilhada, grota, pipiando, arraial, trotando, mujica, arreliado, ataio, baixada, mucambo, bravio, desafio (de violeiros), cantador, matreira, ruvinhoso, jururu.

Segundo Leal e Barbosa (1982, p. 38) e Costa (2009, p. 121), João Pernambuco foi o responsável por apresentar a melodia e, também, os vocábulos que serviram de inspiração a Catullo para a criação da canção “Cabôca de Caxangá”. Ademais, a gravação desta obra foi um dos primeiros registros fonográficos da chamada *música regionalista brasileira*. Esta canção, de certa maneira, funciona como um eco dos festejos nordestinos e das tradições dos cantadores e tocadores de violas.

Relacionando a letra da canção com a gravação de Eduardo das Neves, podemos observar vários aspectos:

1- A harmonia empregada de apenas três acordes. Esta economia no plano musical pode representar certa simplicidade da vida campesina. Entretanto, cabe-nos ressaltar porém que este tipo de encadeamento harmônico não é exclusivo da música rural, tendo em vista que estas mesmas funções harmônicas estão presentes em inúmeras outras canções, como por exemplo no samba “Pelo Telefone”, de autoria de Ernesto dos Santos, o Donga (1890-1974), e Mauro de Almeida (1882-1956), que foi gravada em 1916.

2- A instrumentação é composta basicamente por um piano e um violão, que eram muito utilizados na época para a gravação do acompanhamento de canções. Estes instrumentos, que podem tanto conduzir melodias quanto acompanhar a música, dando suporte harmônico à voz, alimentavam o fascínio dos boêmios cariocas no início do século XX. Por sua vez, a mixagem privilegia a voz de Eduardo das Neves, deixando-a em primeiro plano, enquanto que os outros cantores e o acompanhamento soam numa amplitude mais suave, permitindo que as palavras e notas entoadas possam se destacar da massa sonora de maneira claramente compreensível.

Segundo Cardoso filho (2011, p. 6), ao refletir sobre as limitações técnicas do processo de registro sonoro da era de gravação mecânica: era comum que a gravação do acompanhamento do piano (assim como do violão) soasse “muito ao fundo”, sem equilíbrio no que diz respeito à ressonância e a captação, principalmente na reprodução das frequências dos sons graves e agudos; e em relação ao arranjo, este piano em segundo ou terceiro plano possuía “um perfil de acompanhamento baseado no dobramento das melodias cantadas pelos solistas”, característica presente na canção “Cabôca de Caxangá”. O autor ainda pondera que “o piano não era o instrumento mais apropriado para a gravação mecânica, sua faixa de frequências era muito superior à capacidade de captação da época”, o que implica na diferença marcante da baixa qualidade sonora do piano gravado se comparado à sua execução ao vivo.

3- O arranjo instrumental aponta para os gêneros *choro* ou *samba*, tanto no movimento sugerido pelas síncopes dos arpejos do piano quanto nas baixarias do violão. Podemos dizer que o acompanhamento segue um padrão rítmico melódico da modinha. O ritmo da música imprime um caráter dançante à canção, arremetendo a ideia de movimento, que na nossa cultura é comumente associada a um sentimento de alegria e exaltação. Sua célula rítmica essencial (semicolcheia, colcheia, semicolcheia) é perceptível nos estribilhos, como no exemplo a seguir:



Figura 1

4- No arranjo vocal, também muito simples, estabeleceu-se a opção de manter uma só linha melódica nas estrofes e um refrão em coro a duas vozes, sendo que, só no último refrão há a inclusão de uma terceira voz. A segunda e a terceira voz seguem a intenção do movimento dos acordes de dominante (que representam a tensão: sentimento de algo que precisa de uma conclusão) para tônica (repouso sonoro: sensação de acomodação, satisfação, finalização).

5- A execução vocal dos cantores, ao mobilizar os aspectos sensíveis entre a melodia e a letra, acontece de maneira natural e intuitiva, denotando pouco ou nenhum esforço aparente na execução. A tonalidade próxima à tessitura da voz falada e a oralidade são aspectos que marcam e reforçam o caráter figurativo da canção. Esse tipo de emissão é muito semelhante à descrição feita por Regina Machado (2011, p. 32) sobre a sonoridade vocal dos cantores do samba das primeiras décadas do século XX quando o referencial estético para a produção vocal “passou a utilizar mais acentuadamente os parâmetros da fala, produzindo uma emissão vocal mais coloquial e com menos utilização do *vibrato*, valorizando a articulação rítmica e a execução do fraseado musical em detrimento da potência e da dramaticidade”.

Esse jeito de cantar marca certo descomprometimento das interpretações/gravações de alguns dos cantores populares urbanos da cena do capital com a técnica e a estética vocal europeia que era (e ainda é) ensinada nos conservatórios brasileiros, e passou a ser uma característica peculiar de inúmeros intérpretes famosos no cenário nacional.

Já segundo o modelo proposto pela semiótica da canção de Luiz Tatit, a canção se caracteriza como figurativizada (TATIT, 2002, p. 20-24). Em vários momentos, faz-se perceptível o fato de o sujeito chamar a atenção da amada para a sua fala: “vem cá”, “quando ti vi”, “eu não ti vejo”, “eu ti canto uma tuada”, “eu ti isperei”, “vi-te embaixo da oiticica”, “pru via só di ti”, “teu coração mais ruvinhoso”, “tu não vê”. Essa característica também está presente em todos os refrãos, que, na maioria das vezes, começam pelo seu apelido “cabôca”.

Da mesma forma, a melodia, através dos *tonemas asseverativos* com finais em intervalos descendentes (recursos de figurativização análogos aos procedimentos utilizados na fala), promovem um efeito de afirmação, de veridificação. Este recurso está presente em:

G	Quiria vê	
F		cumo eu sintí,
E	si essa gen-	
D		Quando
C	te tombém sen-	
B		ti vi
A	te tanto amô,	im Ca-
G		Riri

Figura 2

brasileiro; 8- a preservação da memória, dos costumes, do contexto vivido pelo sujeito que canta, assim como pelo *outro* que fala por trás da voz que canta; 9- a ecologia: a preservação da fauna, da flora; 10- a velocidade da vida moderna que reduz o olhar sensível às coisas que, muitas vezes, nos passam despercebidas, como por exemplo: o canto dos pássaros, o alvorecer e o entardecer, a beleza das flores e da arte.

4 Considerações Finais

“Cabôca de Caxangá” é parte integrante do repertório cancional popular brasileiro como uma das primeiras das primeiras obras *sertanejas* gravadas. Este constructo músico-literário se trata de uma obra cancional figurativizada pautado na busca por representar o diálogo entre um sujeito e sua amada. Os elementos figurativizados da letra são notórios, sobretudo as suas estratégias persuasivas, como: a intimidação, a sedução, a apelação e a provocação.

A obra de Catullo foi um dos primeiros registros sonoros a estabelecer a ideia de construção de um léxico que representasse de forma discursiva uma tal “nordestinidade”. Com efeito, é possível afirmar que o seu feitio musical voltado para a produção sertaneja contribuiu para instituir um modelo composicional no contexto brasileiro. Nessa perspectiva, baseados na construção poético-musical de Catullo, outros artistas seus sucessores na trova sertaneja, como é o caso de Luiz Gonzaga (1912-1989), Jackson do Pandeiro (1919-1982), João do Vale (1934-1996), adentraram os grandes centros urbanos do Brasil, levando consigo a subjetividade do cheiro do campo, a sensibilidade dos violeiros e dos cantadores das feiras do Nordeste.

Em suma, Catullo foi um poeta-músico que causou polêmica ao produzir obras coerentes (e convincentes) em duas dicções distintas: erudita e popular (TATIT, 2002, p. 32). Entretanto, sua personalidade marcada pela altivez – pois ele mesmo se creditava o mérito de ser um grande poeta – suscitou críticas fervorosas de artistas, intelectuais e pessoas de grande influência política e cultural, que, ora o elogiavam, ora o depreciavam.

Quanto às peculiaridades da forma de compor de Catullo, argumentou-se que ele foi detentor de uma poética que valorizou a musicalidade ao invés da métrica rigorosa do verso, e um tipo de rima que quebrava a previsibilidade das formas composicionais poéticas vigentes na época, além de uma temática que valorizou o *modus vivendi* do homem do sertão nordestino. Um luar, um olhar, uma voz lapidada nas noites boêmias da capital, às janelas das “moçoilas românticas” (MAUL, 1971, p. 10) são imagens que sintetizam a trajetória músico-literária de Catullo e revelam a sua importância na cena artística brasileira.

REFERÊNCIAS

- CABOCLA DE CAXANGÁ.** Catullo da Paixão Cearense & João Pernambuco (compositores). Eduardo das Neves (Intérprete). Rio de Janeiro: Casa Edson, 1913. Compact Disc 78 rpm.
- CARDOSO FILHO, Marcos Edson. **Performance vocal das cantoras na fonografia brasileira:** um estudo da sonoridade dos discos na era mecânica (1902-1927). Performa '11 – Encontros de Investigação em Performance: Universidade de Aveiro, Maio de 2011.
- CEARENSE, Catullo da Paixão. **Modinhas.** Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943.
- COSTA, Haroldo. **Catullo da Paixão:** vida e obra. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2009.
- FERLIM, Uliana Dias Campos. **Catullo da Paixão Cearense e os embates cancioneiros na virada do século XIX ao XX no Rio de Janeiro.** Revista Brasileira de Música _ PPG em Música - Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 24, n.1, p. 171-192, jan./jun. 2011.
- FRAZÃO, Fco Adelino de S. **Literatura e música:** uma análise semiótica das canções *Ontem, ao luar, Flor amorosa e Cabôca de caxangá*; de Catullo da Paixão Cearense. Teresina-PI: Defendida em 2014. 165f. Dissertação de Mestrado em Letras. UESPI, Teresina, 2014.
- LEAL, Jose de Souza e BARBOSA, Artur Luiz. **João Pernambuco, arte de um povo.** Rio de Janeiro. Funarte, 1982. 72 p. (Coleção MPB, 6).
- MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira:** um estudo sobre a vanguarda paulista. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2011.
- MAUL, Carlos. **CATULLO:** sua vida, sua obra, seu romance. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971.
- OLIVEIRA, Deuzimar Matias de. **Nas trilhas do cangaceiro Antônio Silvino:** tensões, conflitos e solidariedades na Paraíba (1897-1914). Campina Grande, 2011, 188f. Dissertação de mestrado apresentada ao PPG em História. UFCG, Campina Grande, 2011.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira:** das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.
- TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TATIT, Luiz. **A semiótica da canção:** melodia e letra. 3 ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.
- TINHORÃO, J. R. **Pequena História da Música Popular:** da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1990.
- VASCONCELOS, Ari. **Panorama da música popular brasileira na Belle Époque.** Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.