

AS DISPUTAS PELOS ESPAÇOS DE LAZER NA FORTALEZA DO FIM DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX.

Ana Luiza Rios Martins*

RESUMO

O artigo analisa o lazer na Fortaleza do fim do século XIX e início do século XX, identificando as diferentes visões de mundo na ocupação dos espaços da cidade. As novas elites econômicas e sociais, compostas por comerciantes ligados ao comércio interno e externo; profissionais liberais como médicos e advogados, em sua maioria bacharéis formados no Exterior ou na conceituada Faculdade de Medicina da Bahia; e a classe média composta de pequenos comerciantes, artistas, poetas e os demais trabalhadores letrados ocupam e valorizam as áreas centrais da cidade. As regiões mais afastadas e com menores condições de infraestrutura são legadas aos pobres, negros e migrantes do interior do Estado, nas quais realizam as festividades e rituais. Portanto, a pesquisa adotou como recurso metodológico a contraposição das diferentes fontes do período: periódicos, livros de crônicas e almanaques.

Palavras chave: Espaços de lazer; disputas; cidade.

ABSTRACT

The article is the result of the analysis of disputes by leisure spaces in the Fortaleza of the late nineteenth and early twentieth centuries. During this period, the economic elites reshaped the city in order to discipline their inhabitants. While the new economic and social elites, composed of merchants linked to domestic and foreign trade, the professions such as doctors and lawyers, mostly graduates trained abroad or in the prestigious Faculty of Medicine of Bahia, and the middle class of shopkeepers, artists, poets and other workers learned, valued and occupied the central areas of the city, the more remote regions with lower infrastructure conditions were bequeathed to the poor, blacks and immigrants in the state. To that end, we need a contrast of different sources: journals, books and almanacs chronic.

Keywords: Spaces of leisure; Disputes; City.

Introdução

Na virada do século XIX para o século XX foram produzidos vários planos de modernização da cidade de Fortaleza para a “remodelação” do espaço urbano, ou seja, a “disciplinarização” do crescimento da cidade. Com o intuito de evitar a expansão

* Mestranda em História – UECE. luiza_sky@yahoo.com.br

desordenada, Adolfo Herbster¹ preservou o traçado xadrez de Silva Paulet,² vislumbrando a possibilidade de ocupação das áreas periféricas, fato que não custou a se tornar realidade, enquanto as novas elites econômicas e sociais, compostas por comerciantes ligados ao comércio interno e externo, de profissionais liberais como médicos e advogados, em sua maioria bacharéis formados no exterior ou na conceituada Faculdade de Medicina da Bahia, e a classe média³ de pequenos comerciantes, artistas, poetas e os demais trabalhadores letrados, ocupavam e valorizavam as áreas centrais da cidade. As regiões mais afastadas e com menores condições de infraestrutura foram legadas aos pobres, negros e migrantes do interior do Estado.

Esse sistema de ocupação dos espaços, inspirado nas reformas do Barão de Haussmann em Paris, contribuiu para que as diversões das camadas abastadas fossem concentradas em clubes e salões. Nesses ambientes, a elite tentava se distinguir socialmente apropriando-se de bens culturais⁴ trazidos da Europa, como os pianos *Essenfelder* e *Donner & Sohn*, encontrados na Cidade em número reduzido e os ritmos europeus como a valsa, a polca, o *schottisch* e a quadrilha.

Já nos areais das zonas periféricas, a “arraia miúda”⁵ se divertia com suas manifestações tradicionais como os fandangos e maracatus. No entanto, essas festas eram, em grande parte, interrompidas pelas autoridades policiais, com a justificativa de que causavam muitos tumultos. Essa condição suburbana imposta a uma parcela da população cearense, desfavorecida economicamente, contribuiu de fato para o surgimento de uma cultura “à margem” do “afrancesamento” e do requinte aclamado pelas elites locais.

Porém, essas “restrições” não foram suficientes para conter a aproximação dos artistas, sobretudo os boêmios, com os mais humildes das zonas periféricas ou à noite nos espaços públicos, marcando uma sociabilidade entre indivíduos de grupos diferentes.

¹ Engenheiro que nasceu em Pernambuco no ano de 1826. Mudou-se em 1855 para Fortaleza e executou desde então inúmeras obras públicas.

² Antônio José da Silva Paulet foi o autor do primeiro plano urbanístico para a cidade de Fortaleza, em 1812. De ascendência francesa, com a patente de Tenente coronel do Real Corpo de Engenheiros, chegou à então Província do Ceará acompanhando o seu novo governador, Coronel Manuel Inácio de Sampaio e Pina Freire.

³ O termo classe média foi utilizado nas obras dos cronistas Edigar de Alencar e Otacílio de Azevedo. Diz respeito a indivíduos letrados que não possuíam poder econômico.

⁴ O conceito refere-se tanto aos bens materiais, produzidos pelo mercado como partituras, livros, obras de arte de modo geral, como àqueles provenientes do que poderia ser considerada uma cultura imaterial, expressa numa produção coletiva, mas espontânea e ligada às culturas elencadas.

⁵ Essa era uma designação degradante que os grupos elitistas faziam das camadas empobrecidas, sobretudo aqueles que bebiam e frequentavam bordéis na cidade.

1. A boemia de Fortaleza

Dos cronistas pesquisados, Otacílio de Azevedo (1992) foi o que mais se preocupou em analisar a vida boêmia da cidade. Apesar de ser um memorialista e olhar o passado com saudosismo, a sua escrita trouxe um olhar diferenciado sobre o movimento musical de seu tempo, que pode ser confrontado com as outras fontes consultadas. Ele mesmo foi um grande frequentador dos ambientes relatados, junto com os seus companheiros boêmios.

Em seus escritos foram encontradas referências ao Café do Pedro Eugênio, localizado na segunda seção da linha do Benfica. Esse café “abrigava” nas noites de sábado e domingo vários seresteiros, arruaceiros e intelectuais, como Quintino Cunha, Virgílio Brandão, Carlos Severo, Carlos Gondim, Raimundo Ramos e Mamede Cirino. Pedro Eugênio residia em um casarão ao lado do seu estabelecimento, no antigo Dispensário dos Pobres. Outro recanto de artistas era o “Mata Galinha”, de Pedro Dantas. Estava situado entre Fortaleza e Messejana, no bairro atualmente denominado Dias Macedo. Observa-se nos relatos que músicos como Rossini Silvia, Artur Fernandes, Edgar Nunes, Aristides Rocha, Antônio Moreira, Júlio Azevedo, Alfredo Martins e Boanerges Gomes, esse último contrabaixista da orquestra do *Cine Majestic*, misturavam-se com “gente de todo o tipo”.

A Barbearia de João Catunda foi um lugar um tanto excêntrico, que serviu de divertimento para poetas, músicos, pintores e teatrólogos reconhecidos pelas suas obras artísticas na Cidade. O “salãozinho pobre” de João Catunda estava localizado na Rua Floriano Peixoto. A simplicidade do ambiente de teto de estopa caindo, onde os fregueses se equilibravam em velhos bancos e eram refletidos em espelhos mofados e carcomidos, não impedia a criação de um ambiente de debates calorosos. A preferência por esse local era tanta que se tornou a sede da Academia Rebarbativa, composta por Carlos Severo, Josias Goiana, Luís de Castro, Genuíno de Castro, João Coelho Catunda e José Gil Amora. De acordo com Otacílio de Azevedo, após as reuniões da academia os boêmios se embebedavam e terminavam a noite na Praça do Ferreira, sentados num banco diante do Café Iracema, da propriedade de Ludger Garcia, onde discutiam literatura, “metendo a lenha nos medalhões da época”, como o Barão de Studart⁶, Papi Junior, Antônio Sales, entre outros.

No entanto, na “Lapinha”⁷ do Paula Ramos, percebemos a intensidade desses contanto com os diferentes grupos, pois são encontradas também figuras femininas, apesar

⁶ Barão de Studart (informar).

⁷ Denominação popular do pastoril, com a diferença que era representada a série de pequeninos autos, diante do presépio, sem intercorrência de cenas alheias ao devocionário.

dos relatos dos cronistas serem escassos a respeito da participação delas em divertimentos desse tipo em Fortaleza, nesse período. Empregadas domésticas e lavadeiras têm acesso à maioria das músicas que embalam suas vidas nesse ambiente como é observado por Azevedo. A Lapinha do velho Paula Ramos se torna bastante famosa na Cidade. Situada na Rua do Imperador, é o local para onde se dirigem centenas de pessoas à noite, que costumavam pagar duzentos réis pela entrada no presépio construído sobre o dorso de uma serra, talhada em latas velhas amassadas e cobertas de papel grosso pintado, imitando pedras. Uma pequena máquina rodava sobre os trilhos soltando fumaça, apitando insistentemente e levando atrás um comboio. Um velho gramofone fazia a parte musical, tocando “valsas chorosas” à luz da meia dúzia de lampiões de acetileno.

Otacílio de Azevedo demonstrou com notável empenho que os divertimentos acompanhados por música aconteciam em locais inusitados, e não somente nos clubes, nos salões e nos teatros. Outro cronista, que também publicou livros documentais e analíticos sobre música e analisou a interação entre diferentes tipos sociais nesses locais foi Edigar de Alencar. A bodega, por exemplo, foi destacada pelo escritor como um ambiente catalisador e divulgador da criatividade musical entre seresteiros e ex-cativos cantadores.

A bodega na Fortaleza de antontem foi sempre nota de realce da vida pacata da sua gente. Ponto de convergência e reduto de importância acima das rotineiras e modestas atividades mercantis. Assim com a farmácia era o local destacado – e ainda hoje deve ser – dos vilarejos e burgos do interior, a bodega nas cidades maiores era sem dúvida elemento catalisador e divulgador dos acontecimentos que merecessem essa qualificação. (ALENCAR, 1984, p. 79).

As bodegas mais famosas da cidade eram do Mané Boi, do Gambetá Bruno, do Maracanã, todas na rua do Imperador; a do Zé Ramos em Santa Isabel; do Zé Macieira e do Chico Ramos na rua Tristão Gonçalves ou Trilho de Ferro; a do Lupicínio, do Eduardo Garcia e do Chico da Mãe Iza. A maioria das bodegas citadas estava localizada em terrenos centrais da Cidade e não nos areais. Esse dado é revelador, já que as sociabilidades entre indivíduos empobrecidos podiam ocorrer também em terrenos fora da periferia. Lugar de música e de boemia, a bodega do negro Chico da Mãe Iza foi muito frequentada por seresteiros e violeiros. Francisco Borges da Silva, conhecido como Chico da Mãe Iza nasceu no Icó e possuía uma bodega localizada na Rua 24 de Maio.

Era na bodega famosa que os seresteiros imprevidentes se iam suprir, quando lhe rebentavam de súbito as primas e os bordões: - Ih! Rebentou a terceira! Temos que ir bater no Chico da Mãe Iza! E mesmo que se encontrassem em pontos distantes da Rua 24 de Maio, vinham pela madrugada, batiam na porta e o bodegueiro aparecia,

mal feito pelo sono, para servi-los já ai não só de cordas de violão, mas de generosos tragos de pinga do Acarape, do anis e da genebra ordinária da fábrica de Paulino de Oliveira da Rocha. (IDEM, p. 82).

A frequência dos boêmios nesse tipo de estabelecimento era tanta que Raimundo Ramos dedicou uma estrofe de seus versos: “Palestra de bodega é bebedeira”. (RAMOS, 1906, p. 110). Os comerciantes, acostumados com a circulação da boemia, abriam seus estabelecimentos fora do horário comercial. O bodegueiro Rato, por exemplo, só abria as portas com a condição de que os músicos tocassem “Zé-Pereira”.⁸ Sua bodega era localizada nos areais da cidade, ou seja, nos trechos não calçados. Os quiosques situados nos logradouros serviam também de estimulante opção para a boemia. Nesses ambientes tudo indica que havia exagero de consumação alcoólica.

Os seresteiros, também conhecidos como modinheiros, foram responsáveis pelas resignificações culturais que ocorreram fortemente nessa virada de séculos. No entanto, observando os relatos de cronistas, periódicos e partituras editadas foi possível perceber que os seresteiros pertenciam a “boas famílias” e não encontravam proibição em circular, desde espaços de lazer “da fina flor da sociedade” até os areais. Apesar dessa abertura, os modinheiros não deixavam de ser “escrachados” pelos familiares das moças galanteadas, que os viam como irresponsáveis por causa do gosto pela bebida. A polícia também os rotulavam como desordeiros por andarem nas ruas de madrugada tocando violão, e a Igreja não aceitava que as posturas assumidas por esses indivíduos fossem condizentes com a moralidade da época.

Os bancos das praças públicas em noites de luar serviam para o lazer e a criatividade desses boêmios, que se juntavam a “mulheres de toda sorte” e a todo tipo de “gente degradante” da sociedade. A troca de experiências era bastante produtiva, pois, enquanto os modinheiros se utilizavam dos exemplos de vida dessa gente para compor suas músicas, os mais pobres levavam para as zonas periféricas esse novo saber musical, ou seja, uma nova estética para adicionar às suas manifestações tradicionais. Também propagadoras desse saber musical eram as seresteiras domésticas, mulheres que atenuavam seus problemas cotidianos com o canto de modinhas. Sobre isso Edigar de Alencar (1967) comentou: “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 e engomando roupa, ou atenuando a dureza dos afazeres domésticos”. (ALENCAR, 1967, p. 33).

⁸ “Zé Pereira”: marcha que, segundo Edigar de Alencar, há muito ganhara o *status* de hino do carnaval brasileiro. A sua quadrinha se tornou célebre como grande grito do carnaval: “Viva o Zé Pereira/ que a ninguém faz mal./ Viva a pagodeira/ nos dias de carnaval.”

2. A seletividade dos bailes da elite.

É possível constatar que os sujeitos de posses, sobretudo os grandes comerciantes, grupos ligados ao regime oligárquico e os estudantes recém-formados na Faculdade do Recife, buscavam se isolar criando suas próprias diversões. Os bailes eram realizados, na maioria, nos poucos palacetes existentes em Fortaleza, sobretudo nos de Mendes Guimarães, do Capitão-mor Joaquim Barbosa e do cônsul Manuel Caetano de Gouveia. As festividades nos salões particulares se denominavam *soirée*, partida ou sarau, mas todos queriam dizer a mesma coisa: um evento musical em casas privadas que incluía, em geral, mais do que apresentações musicais. Normalmente ocorria a leitura de poesia, seguida de número musical, canto e piano ou peças instrumentais e, por vezes, até peças cômicas estavam entre as atrações da noite. Após o evento, um jantar era oferecido, seguido do baile.

Raimundo Girão (1979) narrou alguns dos episódios que ocorreram nos bailes realizados no sobrado do Coronel Eustáquio, em comemoração à vinda do Presidente da Província Fausto Aguiar e de sua esposa. Na descrição de Girão a apresentação de “boas maneiras” nesses eventos era essencial, para que os indivíduos fossem aceitos pelos grupos. Essas “boas maneiras” podiam ser entendidas naquele período como um conjunto de práticas sociais que incluíam a forma de se pôr a mesa, de vestir, de falar, de dançar, de declamar versos para os convidados, entre outras.

Das sete horas da noite em diante começaram a concorrer os convidados, e à proporção que se aproximava qualquer família, era sua vinda anunciada pela música que, postada na portada do edifício, fazia ouvir agradáveis sons, enquanto os mestres-sala recebiam as senhoras à entrada e as conduziam às salas, onde o bom gosto, com que se achavam vestidas, de tal modo fazia realçar as graças com que a natureza as dotou, que atraíam sem cessar as vistas de todos os assistentes, os quais, com a presença de tantos encantos, aumentavam a alegria de que se achavam dominados. [...] No curso do baile houve mui bem desempenhadas contradanças, que tinham lugar ao mesmo tempo em ambas as salas, dançando em cada uma, uma vez, dezesseis ou doze pares; os intervalos foram cheios ou por modinhas que algumas senhoras se dignaram cantar com geral aplauso, ou valsas desempenhadas com toda agilidade, tendo também em um deles a exm^a Senhora do Sr. Presidente, por sua bondade e cedendo às instâncias do Dr. Fernandes Vieira, tocado com todo primor no piano algumas variações da Norma. Antes de concluir-se o baile, foi recitado um soneto e para maior brilhantismo haviam preparado não pequena porção de fogos de artifício, a saber: bastante fogo no ar, figuras, rodas, um balão, etc., O chá foi servido a contento de todos, havendo nele muita riqueza e profusão, notando-se em tudo uma admirável variedade. Finalmente, todo o baile esteve excelente, tendo sido o único inconveniente o de não ter a casa bastante cômodo para os concorrentes. (GIRÃO, 1979, pp. 149-150).

Os motivos pelos quais Raimundo Girão lançou o olhar sobre essas práticas e espaços estão intrinsecamente relacionados ao lugar social com que ele se identificava. O historiador

concebeu suas crônicas a partir das experiências, como diretor do Instituto do Ceará⁹, prezando a racionalização dos espaços e dos “bons costumes” como metas para alcançar o progresso. De uma forma geral, os bacharéis em Direito, dos quais Raimundo Girão fazia parte, desempenharam papel fundamental na construção dessa nova ordem urbana. Assinaladas pela racionalidade cientificista em voga na Europa, formaram instituições de saber, compartilharam dos mesmos anseios civilizatórios das classes dominantes e colaboraram estreitamente com o Estado ao conferir a competência técnica que o poder então carecia. Galgando prestígio científico e político, esses grupos de letrados pretendiam instaurar novos conhecimentos e representações sobre a cidade, fazendo circular um campo de diversificadas “verdades” e medidas voltadas para o ajustamento da população às novas regras de vida e trabalho urbanos.

No entanto, vestígios da interação social entre grupos distintos aparecem brevemente na obra “Geografia Estética de Fortaleza”, de Raimundo Girão. Ao tratar das diversões tradicionais da pequena Província entre os anos de 1830 e 1870, Girão tece um pequeno elogio saudosos às antigas festinhas domésticas de que “todos” participam e que ocorrem no meio da rua, como as noites de São João nos arruados térreos e as brincadeiras de cirandas e pastorinhas, nas praças encobertas de areia, embora termine seu comentário aclamando o estilo de vida europeu ao proporcionar ensinamentos, os quais, segundo ele, são postos em prática nos bailes mais luxuosos da cidade.

Edigar de Alencar (1984) também corrobora com a afirmativa de que as diversões da Fortaleza provinciana são menos excludentes se comparadas às do fim do século XIX e início do século XX. No entanto, não nega a circulação dos indivíduos de grupos sociais diferentes nesse período. Nos documentos compilados por esse autor observa-se que, em 1850, a maioria das festividades realizadas nas igrejas, com foguetório e leilão de prendas é aberta ao público. A rua também faz com que as pessoas interajam, já que nas calçadas os pequenos grupos de teatro e efêmeros conjuntos musicais amadorísticos se apresentam. Mas na obra do escritor Raimundo de Menezes encontra-se um maior número de apontamentos sobre as diferenças básicas entre os bailes novos comparados aos antigos:

Naquelas eras, não conhecias ainda os trepidantes bailes dos nossos dias! Eram bailes ainda muito primitivos, em que os pares revolteavam, em passos pobres, aos sons dolentes da rabeca, da viola, do machinho, da guitarra [...] E, no palco tosco, armado ao ar livre, sob as graçolas da populaça, os namorados, entrelaçando-se, trêmulos e encabulados, dançavam, ao olhar comovido dos papás, a gaiivota, o solinglês, o miudinho e a valsa. (ALENCAR, 1984, p. 35).

⁹ Instituto do Ceará.

De acordo com Raimundo de Menezes (2000), o palco ao ar livre permitia uma maior sociabilidade e flexibilidade cultural entre os indivíduos, diferente dos salões dos palacetes. Em “Coisas que o tempo levou”, o desejo demonstrado pelo cronista em voltar ao passado pode estar vinculado a uma fuga da modernidade e à ideia de retorno a um falso ambiente, onde não ocorreriam disputas entre grupos de diferentes origens econômicas, sociais e culturais. Para o teórico Jofre Dumazedier (1973), antes do nascimento das grandes cidades, quando os indivíduos ainda viviam o tempo da natureza, ao invés do “imposto” pelo trabalho, os lazeres eram mais coletivos e flexíveis. No entanto, mesmo nesse período, existiam festas privadas.

3. O sereno como alternativa à seletividade dos espaços.

Na escrita de Campos também fica evidente o olhar em relação à ocupação dos espaços de lazer. O autor adverte que as elites não desejam compartilhar dos mesmos espaços de lazer dos grupos empobrecidos, pois poderiam “contagiar-se” com o provincianismo das manifestações culturais vivenciadas por grupos que não estão inteirados dos preceitos da “modernidade”. Por esse motivo, fecham-se nos bailes dentro de suas residências. Porém, isso não é empecilho para impedir o olhar curioso e zombeteiro dos populares, ou, como o autor define pejorativamente, das “classes inferiores”. Essa prática, muito comum no século XIX, pela falta de variação nas diversões em Fortaleza é denominada por Campos de “sereno”:

[...] jamais as manifestações tituladas por elegantes, ou pelo menos socialmente importantes, deixaram de atrair a atenção das classes inferiores. [...] A tal feição é de se ver o interesse popular, principalmente no século passado, e o começo deste, acudido à rua como platéia não convocada (ou menos grata), a participar de casamentos, bailes e outras ocorrências da sociedade, comprimida nas proximidades dos eventos, procedimento de tal modo generalizado, e marcante, que acabaria tornando muito importante a formação do sereno, costume popular já em nossos dias bastante atenuado, mas que quer significar a situação de uma rédua de pessoas empolgada à curiosidade de ato social, ainda que mantida à distância, mas a usufruir-lhe indiretamente os momentos de seu aguardado realce. (CAMPOS, 1985, p. 15).

O comentário é emblemático, pois se pode perceber que o desconforto causado pelos “visitantes” inoportunos está relacionado com a tentativa de controlar até mesmo a circulação nas vias públicas. O sereno é o lugar onde ocorrem bailes populares ao ar livre ou um ajuntamento popular em frente às casas em que à noite se realizam festas, principalmente

danças. Campos chega a citar a existência de um “bilhete do sereno”, ou seja, quando um indivíduo, para garantir um melhor ponto de observação da festa, pede que, em sua ausência, outra pessoa marque o seu lugar. Nessa negociação não entram valores monetários, apenas troca de favores. Apesar do confronto de forças ocorridas entre as elites e os populares, estes últimos encontram sempre maneiras de driblar as imposições e festejar, havendo, por isso, uma troca cultural inevitável.

De tal modo, como outras práticas, o “sereno” não era aceito tranquilamente, principalmente pelos padres, que o consideravam um ato pecaminoso, como adverte Campos. Os “serenistas”, além de se divertirem com as músicas e danças, faziam fortes críticas aos indivíduos que se encontravam dentro do recinto. As vestimentas, os gestos, os calçados, tudo podia ser motivo de chacota para os “serenistas”, ou seja, não eram apenas “as classes inferiores”, como Campos os rotulava pejorativamente de “humildes”, mas os alvos desse “olhar opressor” também os sujeitos de posses, que eram cobrados para ter comportamentos “compatíveis à sua condição”. Dessa forma, os eclesiásticos não eram a favor do sereno por estar atrelado ao “falatório da vida alheia” e às “danças lascivas”.

A cobrança de comportamento nos bailes não vinha apenas de quem estava no sereno, mas de alguns frequentadores mais conservadores que achavam as danças, os risos e o entretenimento, de uma forma geral, pecaminoso e imoral. No entanto, esses críticos que iam aos bailes na tentativa de moralizar os hábitos de falar, dançar, flertar, entre outros, não eram muito felizes nessa tentativa, visto que os habitantes faziam “verdadeira algazarra” na hora do jantar de gala, por exemplo. José Maria Pereira Baptista era um dos grandes críticos desses bailes como se pode identificar: “Nunca gostei de bailes. E, com efeito, como deixarei de desprezar companhias, onde só se conversa em frivolidades, onde se tomam conhecimentos sem intimidade, onde vamos mais para matar o tempo do que por gosto?”(CAMPOS, 1985, p. 16).

A prática do “sereno” também pode ser refletida a partir dos “princípios de espaço” enunciados por Certeau (1996). Para ele o espaço é “um lugar praticado”, ou seja, uma ousadia dos pedestres que driblam as leis no ato de improvisar os seus passos. O sereno é uma forma de ocupar um espaço da rua, de “tecer novos passos” pela cidade estrategicamente organizada. Com o passar do tempo, os espaços de lazer de Fortaleza vão sendo modificados, mas o “sereno” continuou até os dias atuais. No fim do século XIX, comprar bilhete para o “sereno” significava pagar os menores preços pelos lugares, garantindo a pior visualização do evento, como acrescenta Campos no comentário a seguir:

No Teatro São João, no Politeama e talvez no São Pedro de Alcântara, além de frisas, camarotes, cadeiras de primeira e segunda, balcões e galerias, vendiam jardim. Para a torrinha, nome popular das galerias, afluía quem não tivesse posses nem roupas finas. Quando havia roupa e nenhum dinheiro, o recurso era o jardim. O indivíduo entrava, mas não sentava. Ficava de pé, ao fundo da platéia, olhando qual o lugar vago no primeiro ato para poder abancar-se no segundo. Quando não entrava na festa, ficava no sereno, comprava bilhete do sereno. (IDEM, pp. 17-18).

Até mesmo nos teatros, os grupos mais humildes tinham um pequeno espaço reservado devido à prática do “sereno”.

4. As manifestações culturais e populares.

Os grupos citados possuíam mais entretenimentos do que apenas o de serenar. Foram encontradas, em alguns jornais locais, as lembranças de cronistas recordando de forma saudosa e afetiva as festas que passaram a ser rotuladas de populares, pois tinham uma relação intrínseca com o folclore, como os congos, os fandangos, as pastorinhas, os maracatus, os sambas de areia e o bumba meu boi, embora fossem muito criticadas de acordo com a análise de Janote Pires. Uma das crônicas do jornal A República, de 10 de janeiro de 1911, apresentou dados relevantes em relação à ocupação dos espaços. Campos lembrou dois eventos ocorridos na Cidade, sendo um deles uma congada em um terreno murado, localizado no primeiro quarteirão da Rua Senador Pompeu e outro, um batuque dançante na Rua Boa Vista, no trecho compreendido entre a Praça do Ferreira e a Rua São Bernardo.

Podemos notar pelo comentário que, apesar dessas manifestações culturais serem das camadas empobrecidas, ocorrem em zonas centrais de Fortaleza. Esse dado é revelador, pois os memorialistas pesquisados remetem-se ao acontecimento desse tipo de práticas em espaços periféricos. No entanto, elas não acontecem de forma isolada. No jornal O Libertador, de 1889, por exemplo, são encontradas algumas notas dessas festividades no centro da cidade. Os eventos mais comuns são os autos do Rei Congo, que ocorrem na Igreja do Rosário dos Pretos, os sambas e os maracatus na Rua Imperador. Segundo o cronista, essas festas são espaços para a sociabilidade, que envolvem pessoas de todos os tipos, inclusive da “elite”, seja participando das “brincadeiras” ou, mais comumente, no papel de repressora dessas manifestações.

O centro da cidade era um espaço de socialização por ser o ponto confluyente dos trajetos urbanos. As interseções culturais foram intensas nesse ambiente, mas geravam tensões e conflitos, pois a ocupação dos espaços simbolizava para os fortalezenses a tentativa de uma cultura prevalecer sobre a outra. Por isso, entendemos que a repressão de festividades

folclóricas em zonas centrais foi uma forma que as elites encontraram de afastar as práticas sociais consideradas como não civilizadas do convívio dos “cidadãos de bem”. Esse projeto, porém, não encontrou êxito, pois os adeptos dessas práticas buscavam sempre maneiras de superar essas arbitrariedades.

As pessoas envolvidas nos “sambas de areia” ou “forrobodós”, termos que não designavam o gênero, mas a festa, transferiam a diversão do espaço público e as alocavam em suas residências. No entanto, os sambas de rua eram muito comuns, apesar de acontecerem de forma efêmera e não planejada. Nos becos e ruelas de Fortaleza os sambas de rua não demoravam a ser interrompidos pela intolerância da polícia ou de indivíduos que os aboliam. Barroso (2000) que exerceu inúmeras atividades, sendo a de cronista uma delas, ao se referir aos sambas de areia de forma pejorativa e “degradante”, rememorou que, em certa ocasião, desmanchou um samba a pau e faca nos arredores da Lagoa Redonda. No livro “Ao som da viola”, Barroso confunde o leitor com o emprego positivo do termo popular, mas entende-se que ele o utilizava para designar as manifestações folclóricas, cultuando aquilo que Certeau chama de “beleza do morto”, ou seja, quando uma prática não era mais “perigosa” para a sociedade. (.....)

Os sambas, as festas de negros, conseguiram resistir e foram instrumentos para a ocupação de espaços públicos. Eduardo Campos (1985) também comentou sobre os sambas do Outeiro, área muito próxima do centro de Fortaleza, mas não urbanizada, onde faltavam calçamento e linhas de bonde. Algumas festividades sofreram menos repressão do que os “sambas” por estarem ligadas ao folclore. Foi o caso dos fandangos, como se pode perceber neste comentário: “A cidade descobre outros divertimentos populares, como os fandangos que dançam nos Outeiros, havendo ali bancada à disposição das exmas famílias”. (IDEM, p. 55).

As diversões nos espaços da rua eram, na maioria, menos excludentes, podendo agrupar diferentes grupos sociais. O Passeio Público, por exemplo, mostrou as ações de diversos grupos sociais que se diferenciaram na esfera dos valores, hábitos e outras variantes do modo de pensar e fazer a vida em sociedade. Os relatos de Otacílio de Azevedo (1992) sobre o Passeio Público informam que a praça estava dividida em três partes iguais: a primeira era a Caio Prado, onde fervilhava “a fina sociedade local”; a parte do meio era chamada Carapinima, destinada ao pessoal da classe média e onde a Banda da Polícia Militar executava operetas e valsas vienenses; e a terceira era a Avenida Padre Mororó, frequentada pela “ralé” de mulheres da vida, os rufiões e os operários pobres. No entanto, para Cardoso (2009) um dos poemas de Ramos Cotôco, intitulado “Passeio Público” revelou outras práticas de sociabilidade, onde, sutilmente, ocorreram interações entre distintos segmentos.

O carnaval na rua também é causa de distinções sociais. Alencar (1984), por exemplo, indica as disposições das classes sociais na curtição da festa. Enquanto que a “arraia miúda”, o “canelau” se diverte bem mais folgadoamente, nas alas externas, principalmente na da Rua Major Facundo, a “granfinagem” se comprime no aperto do jardim central. Ao contrário do que é anunciado em narrativas do período, são raras as brigas e confusões que surgem quase sempre, não no local das classes menos favorecidas, mas no centro da folia, onde se divertem a classe média e a “mais requintada”.

5. As transformações culturais nos espaços de lazer.

Se nos espaços de lazer público havia distinção social, como ocorria no caso dos ambientes privados? A crise na virada do século respondeu em parte essa interrogativa. Nesse período o tempo da natureza dava, aos poucos, espaço ao tempo do relógio. Na Praça do Ferreira, por exemplo, o coreto deu lugar à Coluna da Hora nas primeiras décadas do século XX. As diversões se institucionalizaram e o tempo de cada tarefa passou a ser regulado. Os primeiros cinemas, teatros e clubes foram aparecendo na cidade, mas a circularidade cultural não desapareceu, devido, sobretudo, à irreverência dos artistas locais que se interessavam também por esse tipo de entretenimento. As camadas desfavorecidas economicamente também davam um “jeito de driblar” os preços altos das entradas, participando dos eventos em dias ou horários alternativos.

O primeiro teatro que abriu as portas para espetáculos em Fortaleza foi o Theatro Concórdia, em 1830, também conhecido como “casa da ópera”. Girão explica que esse teatro era muito simples, pois recebia companhias teatrais e conjuntos musicais amadores. Este mesmo teatro foi renomeado em 1842 como Theatro Taliense e foi descrito por Girão como um animadíssimo cenário de festas artísticas e cívicas da elite.

[...] suas reuniões constituíam destacados fatos sociais para a vida da cidade. Pertenceu a uma associação de moços, na maioria lusos e empregados do comércio. Os próprios associados levavam ao palco as peças do repertório lisboeta, ordinariamente dramalhões [...] A casa enchia-se de senhoras da elite, com seus cocós e altos pentes de tartaruga, expressão de máxima elegância. (GIRÃO, 1979, p. 138).

Esse comentário sobre o Theatro Taliense destoa do realizado por Campos (1985) ao apontar que o Taliense era um teatro que abrigava em alguns eventos importantes as camadas populares, como exemplo o Baile dos Mascarados. Porém, a entrada, apesar de

barata, era permitida apenas para os selecionados pelo vice-reitor do recinto. Não era permitido fumar no baile, usar vestes que não condissessem com a moral cristã do período, bem como a entrada de qualquer “fâmulo”. O Theatro Taliense resistiu até o ano de 1872. Em 1876 surgiu em Fortaleza o Theatro São José, localizado na Rua Amélia. A entrada de 1\$000 era relativamente alta para a frequência de grupos que possuíam uma renda mais humilde. Esse teatro, apesar de manter uma sociedade dramática e dentre os espetáculos prediletos estarem as operetas, teve vários imprevistos em algumas apresentações como revela Girão:

Essas representações (operetas) eram pontilhadas de incidentes verdadeiramente desastrosos, mas que, em vez de provocarem pateadas, eram, pelo contrário, recebidas com grossas e sufocantes gargalhadas. Por exemplo: certa dama devia em cena cantar ao piano, expandindo as suas mágoas de amor. Um grupo de amadores bateu a cidade, mas não encontrou quem lhe emprestasse aquele instrumento. Em desespero de causa, e já no dia do espetáculo, alguém lembrou que se pintasse, em um dos reposteiros, um piano junto ao qual a artista cantaria, fingindo que tocava. A idéia foi aceita, mas qual não foi a decepção dos rapazes, quando viram que o piano fora pintado fechado! Como não houvesse mais tempo para *abri-lo*, corajosamente resolveram levar à cena assim mesmo. Chegado o momento, a moça tomou posição, fingindo dedilhar, ao tempo em que, atrás dos bastidores, uma flauta muito fininha e muito triste respondia, fazendo de piano. Por pouco o teatro não desabou ao estrondo da gargalhada geral. Uma noite cheia! Dizia-se, mesmo que o desconchavo valera por toda a peça. (IDEM, pp. 140-141).

O Theatro das Variedades, que abriu um ano após o Theatro São José, amenizou a distinção social, garantindo a diminuição do preço da entrada para \$500. Esse teatro foi um dos mais modestos de Fortaleza, pois as reuniões aconteciam ao ar livre e os frequentadores precisavam levar as cadeiras, caso quisessem ficar sentados. Mas esse teatro teve curta duração e em 1880 cedeu lugar ao Theatro São Luiz. Ao que parece, a cidade contava com as primeiras apresentações internacionais, considerando-se o fato de que as cidades de Belém e Manaus eram cosmopolitas na ocasião, por conta do ciclo da borracha. Desse modo, Fortaleza capitalizava as apresentações que estavam a caminho daquelas cidades.

Em julho de 1884, recebeu a Companhia Lírico Cômica Italiana, empresada por Milone & Storni, trazendo como figuras centrais as senhoras Adela Naghel e Sidônia Springer, o barítono Césare Baracchi e os maestros Joaquim Franco e Ciro Ciarlini. Este ficou no Ceará, tendo concorrido fortemente para a divulgação da arte musical, notadamente na zona norte do Estado. Fixou residência em Granja, constituiu família e morreu naquela cidade no ano de 1917. No ano seguinte, veio a Companhia Dramática Portuguesa, de Emília Adelaide, com rico repertório e, logo após, o Grupo Cômico de Operetas, da atriz portuguesa Suzana Castera. (GIRÃO, 1979, p. 141).

Apenas em 1910, Fortaleza contou com uma grande casa de espetáculo, o Theatro José de Alencar. As negociações para a construção do teatro foram mediadas em 1908, pela filial cearense da casa Boris Frères, de Paris. Esta organização costumava intermediar as negociações financeiras de toda a Cidade com a França, inclusive as do Estado. Assim, o Theatro José de Alencar teve a estrutura metálica fabricada na Escócia pela firma Walter MacFarlane & Co. Embora a administração da oligarquia Accioly¹⁰, como era conhecida por estar desde 1896 no poder, já não gozasse de prestígio e popularidade, o teatro foi, segundo Ponte, um ponto de convergência entre os partidários e opositores do Governo. Vinha corroborar os ideais de modernidade, dos bons costumes e da representação de poder, como aponta Carlos Câmara no jornal *A República*, de 21 de janeiro de 1910: “Vai Fortaleza possuir um *theatro*, uma casa de espetáculos vasta e confortável, que não a envergonhará aos olhos do estrangeiro. [...] O Theatro é um elemento de civilização e progresso”.

A inauguração do Theatro José de Alencar, em 1910, foi comentário de muitos impressos do período. Azevedo, por exemplo, que esteve no dia da inauguração, abordou em seu livro de memórias as sensações daquela noite:

A primeira vez que transpus as portas do Teatro José de Alencar foi na noite de 17 de setembro de 1910 – era a sua inauguração artística, pela célebre Companhia de Operetas Leopoldo Fróes e Lucila Pérez. [...] Três meses antes, a 17 de junho, a casa de espetáculos havia sido entregue ao público da província pelo presidente Acióli, através de um longo discurso proferido por Júlio César da Fonseca, um dos maiores oradores da época. Realizou-se um concerto pela Banda de Música do Corpo de Segurança do Estado, sob as batutas dos maestros Luis Maris Smido e Henrique Jorge. [...] No centro da Praça, um enorme e belo coreto, onde a Banda da Polícia Militar executava todas as quintas-feiras belas partituras dentre as quais se destacava a valsa mais querida de todos – “A Norma”. (AZEVEDO, 1992, p. 46)

Entretanto, não foi encontrada nenhuma nota em jornal, revista ou livro de crônicas da época que anunciassem uma apresentação de música popular. Apareciam, como se observa na citação, apenas apresentações operísticas, de bandas militares ou de orquestras. Os artistas, por mais que gostassem das diversões noturnas mais ecléticas, demonstravam deslumbramento para com os divertimentos nos teatros. Ramos Cotôco¹¹ e Paula Ramos¹² por exemplo, não só frequentavam ininterruptamente esses locais, como participaram do revestimento estético, pintando o teto do palco principal e o do *foyer*.

O cinematógrafo foi outro espaço de entretenimento que “abrigou” um público bastante heterogêneo, sendo, muitas vezes, alvo da crítica das elites. O primeiro

¹⁰ Oligarquia Aciolly.

¹¹

¹²

cinematógrafo foi instalado em Fortaleza no ano de 1907, por Vitor de Maio, o mesmo que inaugurou no Rio de Janeiro, em 1884, o primeiro cinema brasileiro. Ele foi montado na rua Cel. Guilherme Rocha, nos fundos da *Maison Art-Nouveau*¹³. Em 1909, outros seguiram os seus passos. Henrique Mesiano, que inaugurou o Cinema Rio Branco, e Júlio Pinto, que fundou o Cassino Cearense.

As instalações do Cassino Cearense eram mais modestas se comparadas às do Cinema Rio Branco. No começo, o Cassino possuía, inclusive, orquestra na sala de espera, mas depois passou a ter apenas uma pianista na sala de projeções. Essa presença de instrumentistas e/ou cantores no cinema explica-se pelo fato de que os filmes, nesse período, eram mudos. O comentário de Alencar era, no mínimo inusitado, comparado às descrições de outros cronistas que abordaram a história dessas salas de projeções. Para ele, apesar da presença de camadas abastadas nos cinemas, no início das instalações das salas, os indivíduos iam apenas ver os filmes pelo dever social, ou seja, por entenderem que essa prática simbolizava um elo com a modernidade. A crítica tem fundamento com a análise de outros comentários de Alencar (1984), ao apontar a dificuldade desses cinemas sobreviverem na capital devido à falta de espectadores.

Em 1917, um cinema-teatro foi inaugurado em Fortaleza. O *Majestic Palace* foi descrito pelo memorialista Otacílio de Azevedo (1992) como a maior expressão do fino gosto que atraía a fina flor da sociedade. Entre essa “fina flor”, encontravam-se no dia da inauguração seus amigos boêmios Ramos Cotôco, José de Paula Ramos e Antônio Rodrigues. Tratou-se como um indicador a presença desses indivíduos que estavam ligados à boemia na casa de espetáculos, para se conhecer a importância das estratégias, sobretudo de Ramos Cotôco, de mediar e condensar suas experiências nas modinhas que produzia. Ainda, segundo Azevedo, a estreia dos espetáculos foi feita por músicos profissionais, um deles vindo de fora, como se pode observar abaixo:

Da segunda porta do belíssimo cenário, surge Fátima Míris, vestida como japonesa e, após entrar rapidamente na primeira porta, voltou a sair, desta vez na forma de um pastor. Era inacreditável tudo aquilo. [...] Ao levantar-se o pano, no segundo intervalo, a violinista deslumbrantemente trajada apareceu, imitando um dueto com tamanha habilidade e perfeição que o maestro Henrique Jorge, subindo ao palco, ajoelhou-se e beijou-lhe as mãos. [...] ficaram todos boquiabertos e assombrados diante da excelsa intérprete de Paganini. [...] Ao cair o pano, em meio à maior chuva de aplausos, gritavam a todos a uma só voz: “bis, bis”, ao que ela entendeu. (IDEM, p. 106)

¹³ Maison.

Os clubes também contribuem para a institucionalização das diversões. No fim do século XIX, eles vão tomando o lugar dos bailes que ocorrem nos sobrados e palacetes da capital. A narrativa de Girão (1979) adverte que, aos olhos dos estrangeiros, aos poucos os clubes se tornam vulgarizados. Fortaleza é denominada por eles como “A cidade dos clubes”. No entanto, entende-se que esse comentário é uma forma pejorativa de encarar os habitantes como indivíduos dispostos ao gosto por “coisas efêmeras”.

O Clube Cearense, surgido no ano de 1867, e localizado em um sobrado residencial da Rua Senador Pompeu, de propriedade de D. Manuela Vieira, foi, segundo Girão, um clube bastante seleta, que comportava os indivíduos mais “ilustres” da sociedade. Nesse período, predominava a atuação de estrangeiros na Capital, notadamente ingleses, franceses e portugueses afeitos às “exigências” das grandes cidades europeias e, por essa razão, frequentadores assíduos do Clube. Esse tipo de seleção social provocou a reação de grupos de intelectuais que se sentiam agredidos por não terem a entrada permitida no clube, surgindo, assim, no ano de 1880, o Clube Iracema. Essa agremiação era composta, em sua maioria, por “moços do comércio”, um número pequeno de estrangeiros e de servidores públicos. Esses indivíduos que pertenciam à agremiação do Clube Iracema, embora tivessem sofrido preconceito de classe, não deixaram de fazer o mesmo, recebendo apenas “todos os dignos da cadeia social da cidade”. Um dos comentários feitos por Girão em defesa do Clube Cearense mostrou-se revelador:

Não há aristocracia dos bailes do Clube Cearense, nem essa grandeza de nobiliarquia, nem as deslumbrantes *toilettes* do clássico *noblesse oblige*, mas em compensação há vida, mocidade e prazer, que fazem do baile, não um agrupamento convencional de etiquetas e exposição de tipo e trajes, mas uma assembléia jovial, familiar, alegre, buliçosa, ativa, forte e robusta, que enche os pulmões de prazer e desenvolve-se, marcha, evolui, por meio dessa higiene moral que faz das sociedades o fator da civilização, do progresso e da grandeza da humanidade. (GIRÃO, 1979, p. 151).

As confraternizações no Clube Cearense eram pensadas para ter outras funções além das de entreter. As diversões, como os concertos, recitais e sessões literárias tinham a finalidade de educar e, ao mesmo tempo, moralizar os espectadores. A família nuclear deveria ser mantida a todo custo ou, do contrário, não se era visto com “bons olhos” pelos outros pertencentes à agremiação. Quando o Clube Cearense fechou as portas, coube ao Clube Iracema manter os ideais de valorização da família e dos “bons costumes”, com a finalidade de “civilizar” os habitantes da Capital. O Clube Iracema aumentou a fama após inúmeras apresentações de companhias internacionais, entre elas as italianas, além da presença do

compositor Alberto Nepomuceno que, por ter completado seus estudos musicais na Europa e possuir certo renome, passou a ser um símbolo de indivíduo civilizado:

Ficou afamado, tido e havido com o primeiro grande concerto presenciado pelos fortalezenses aquele tão bem descrito pelo cronista Pery e no qual (1884) tomaram parte amadores prata-de-casa e artistas da Companhia Lírico-Cômica Italiana, de Luigi Milone, que representava no Teatro São Luis: Salões literalmente cheios, uma miríade de olhos divinos constelando um jardim de rosas sob as cintilações dos candelabros num *giorno* fantástico, ideal, celeste. [...] O jovem maestro Ciro Ciarlini e o grande orquestrante Joaquim Franco ao piano arrebataram, como arrebataram com as suas gargantas privilegiadas a prima-dona Sidônia Springer, na Serenata de Braga, e os barítonos Cesare Baracchi e Dominici, cantando este a *Balo in maschera, romanza* de Verdi. Dos nossos, deram desempenho maravilhoso Celina Rolim e a irmã Branca Rolim, “as jóias queridas do calor de Iracema”, as senhoras Maria Abreu Albano e Maria Amélia Teófilo, e o dileitante José Marçal, grande vocação artística que era. [...] E o renome do Clube Iracema, nos domínios da arte, cresceu com o fulgor que lhe vieram dar, com as suas admiráveis interpretações, virtuosos do valor de Alberto Nepomuceno, Henrique Jorge, Moreira Sá, Frederico do Nascimento, Galiani Vincenzo Cernicchero, Artur Napoleão, Adrés Dalmau, Ladário Teixeira [...]. (GIRÃO, 1979, p. 152).

Com o passar do tempo, outras agremiações nasceram como, por exemplo, a Fénix Caixeiral, o *Reform Club*, entre outras. Algumas dessas agremiações eram modestas e se fixaram em locais distantes da área central da Cidade. Outro grande clube em Fortaleza, que só abriu em 1913, levou o nome de Clube dos Diários, como fundadores João Garcia Arêas, Francisco da Costa Freire, Martiniano Silva, José Mendonça Nogueira, João MacDowell Guerreiro Lopes, César Cals de Oliveira e Henrique Jorge.

No fim do século XIX, outros pontos de encontro foram instalados na cidade de Fortaleza. Os cafés afrancesados e os bares eram frequentados por um público bem distinto formado por intelectuais, boêmios, caixeiros, políticos, estudantes, entre outros. Estes locais aguçavam debates fervorosos sobre assuntos do dia a dia, críticas políticas ou, até mesmo, mexericos sociais. Os cafés locais inspiravam-se nos de Paris. O *Café de La Paix*, o *Café de La Regence* eram representações do gáudio e *glamour* e, por isso, serviram de modelo para a construção dos quatro cafés instalados na Praça do Ferreira: O Café Iracema, Café Elegante, Café do Comércio e Café Java, este último, o lugar de encontro dos intelectuais da Padaria Espiritual¹⁴. Seu proprietário era conhecido como Mané Coco, um homem espirituoso, que “adorava” frequentar circos e teatros.

O *Café Riche* teve vida curta, mas intensa. Curiosamente intensa, porque não significava movimento comercial de receita para os proprietários. Funcionava na esquina mais famosa da cidade, em plena Praça do Ferreira, na Rua Guilherme Rocha, antes Municipal e

Rua 24 de Janeiro. Na hora do almoço, a parte do *Café Riche* destinada ao bar enchia-se dos fregueses que trabalhavam no comércio. Já à tarde, o bar era mais frequentado por estudantes, artistas e literatos. Os cafés eram espaços mais democráticos de sociabilidade do que os clubes e os salões da elite, em consequência da não necessidade de consumir para sentar-se nas cadeiras do estabelecimento.

As discussões nesses cafés geravam frutos, pois, segundo Azevedo (1992), muitas agremiações, revistas e jornais foram fundados nas rodas de conversas nos bares e cafés da Cidade. O Café Java, por exemplo, era sede de discussões políticas fervorosas. Entre seus frequentadores estavam Amâncio Cavalcante, Leonardo Mota, Eurico Pinto, Gérson Faria, William Peter Bernard, Ramos Cotôco, Clamarion, Carlos Severo, Gilberto Câmara, Quintino Cunha, o Rocinha da farmácia, o Pilombeta, muitos deles boêmios.

Enfim, verificamos que a circulação de artistas e de uma parcela menor de intelectuais nos variados espaços da cidade foi imprescindível para a tentativa de diminuir o controle sobre as diversões públicas. O “lugar da música” foi relativamente controlado por indivíduos preocupados com o progresso da Capital, pois havia lugar para tocar as fanfarras militares (em coretos de praças), lugar das orquestras (em teatros e clubes), lugar dos pianistas (em cinemas e bailes suntuosos), entre outros. Porém, a improvisação, marca de grupos que se esforçavam para manter vivas suas manifestações culturais, resignificavam dia a dia o “lugar da música”, executada em bodegas, quiosques, residências e, principalmente, no meio da rua.

Alguns escritores advertem que os lugares de música podem ser bem inusitados e as pessoas podem transitá-los de acordo com suas necessidades. Oliveira Paiva em seu romance de ficção “A afilhada”, por exemplo, percebe que, na sociedade de que fazia parte, havia, embora em número muito reduzido, homens que garantiam a circulação das práticas musicais. Embora Coutinho fosse um personagem criado pelo autor no século XIX, ele era fruto da sociedade fortalezense e que serviu como modelo para o romance:

Desta vez ia falar o alferes Coutinho, quartel-mestre do batalhão, um moreno, de costeletas, cabelo penteado em pastilhas, certo ar arrogante de pelintra acostumado a todas as festas, desde os sambas do Outeiro aos bailes do Clube Iracema, magricela, olhos cavados. Nas horas d’ ócio dava-se ao luxo de fabricar sonetos do gênero piegas dos últimos trovadores de salão. [...] Arrastava ao piano as valsas em moda e dizia-se exímio tocador de flauta. [...] Convidado a toda parte, não perdia ocasião de exhibir-se na poesia ou na música. Tinha fama de primeiro recitador do Ceará. Ninguém como ele sabia marcar uma quadrilha, todo enfezado, sempre de lenço na mão, metido invariavelmente na sua farda de alferes com um colete branco. (PAIVA, 1961, p. 123).

É possível concluir que essa sociedade era bastante contraditória. Embora muitos escritores consultados tenham narrado um dinamismo enriquecedor entre grupos diferentes, ficou evidente em outras leituras que as trocas culturais eram discrepantes. Grande parte de intelectuais e artistas que visitavam as festas ocorridas nos areais, por exemplo, não permitiam o acesso de outros indivíduos em suas reuniões e confraternizações. O que era “moderno” para esses cidadãos, sem dúvida não era para os europeus. As condições socioculturais ressignificaram a perspectiva que as elites tinham de moderno, pois tinham que conviver com a precariedade de suas instituições do saber, de seus espaços privados para diversões, de suas práticas musicais que não condiziam com o modelo europeu.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Edigar. **A modinha cearense**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

_____. **Fortaleza de ontem e anteontem**. Fortaleza: UFC, 1984.

AZEVEDO, Otacílio. **Fortaleza descalça**. Fortaleza: UFC/Casa José de Alencar, 1992. p. 42.
1 Id. Ibidem. 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

BARROSO, Gustavo. **O consulado da China**. Memórias V.3. Fortaleza: Casa José de Alencar / Edições UFC, 2000.

CAMPOS, Eduardo. **Capítulos de história da Fortaleza do século XIX: o social e o urbano**. Fortaleza: Edições UFC, 1985.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro. s/d.

DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e cultura popular**. Tradução de Maria de Lourdes S. Machado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GINZBURG, Carlos. **O que e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GIRÃO, Raimundo. **Geografia Estética de Fortaleza**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 1979.

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

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

RAMOS, Raimundo. **Cantares Boêmios**. Fortaleza: Typo-Lithographia a vapor, 1906.

THOMPSON, E.P. **Costumes em comum**: Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.