

II

A buzina e os modernismos

“Eu sabia que você não agüentava o Rio. É uma delícia o Rio, mas, nós paulistas, só podemos ser turistas ali. Uma semana, quinze dias, depois calcanhar para trás! Definitivo ali, só o cafajeste, o malandro, o gigolô, o empregado público (tomando este termo no seu verdadeiro sentido brasileiro), o vagabundo ou então o diplomata que é uma síntese disso tudo. Nós, com uma vida grandiosa por dentro e outra muito pequena pra fora: nós que gostamos de ler um livro e ler de verdade; que não damos pra perder um dia inteiro atrás de uma pequena (elas se quiserem que venham atrás de nós!), nós não agüentamos aquilo, não. Um inglês meu amigo, quando foi da primeira vez no Brasil, passou inicialmente três meses no Rio. Só conseguiu aprender duas palavras brasileiras: amanhã e tapeação. É isso mesmo, terra do amanhã e da tapeação, incompatível com nosso temperamento do já, do pão, pão, queijo, queijo”¹.

O comentário acima não é apenas a expressão individual de um empedernido paulista. É uma característica permanente, nessa época, da maneira de pensar e de agir de muitos dos intelectuais de São Paulo, inclusive dos propagandistas do modernismo paulista.

Estou-me propondo a procurar desvendar o que está por trás dessa posição. A resposta que primeiro me acode é aquela que ligaria essa atitude a um projeto de conquista da hegemonia cultural por parte dos modernistas de São Paulo em relação ao Rio de Janeiro, ao qual já nos referimos no capítulo anterior.

Da mesma forma que procurando diminuir o valor do que culturalmente se tinha feito no país antes de 22, exaltava-se o valor do que o modernismo então estava produzindo, apodando-se o Rio de Janeiro de cidade preguiçosa, imoral, pouco séria na sua produção cultural, supervalorizava-se, por contraste a cultura paulista, estudiosa, trabalhadora, séria e grandiosa, digna correlata do poder econômico do estado. Mas a procura da hegemonia cultural não seria a única causa desse estado de coisas, embora fosse talvez a principal.

¹ DUARTE, Paulo – *Mário de Andrade por ele mesmo*, p.186.

Entre outros traços o modernismo paulista tinha raízes culturais profundamente aristocráticas e essas entravam em permanente choque com a forma de pensar e de agir de pelo menos parte da intelectualidade do Rio de Janeiro, que apresentava um posicionamento cultural bastante influenciado pelo convívio com as camadas mais populares do meio urbano. Esse convívio proporcionou, como veremos, uma influência recíproca que possibilitou ao modernismo que se praticava no Rio de Janeiro ter alguns traços bastante específicos.

Talvez o modo mais fácil para se tentar entender essas diferenças seja o de examiná-las através da evolução da música popular urbana e de como era ela vista por Mário de Andrade. Isso porque para entender e discutir o pensamento estético e cultural de Mário de Andrade o melhor caminho, parece-me, é o de procurar penetrá-lo através da música. Afinal de contas, a música foi a principal formação básica de Mário de Andrade e muitas das suas teorizações sobre o modernismo e a cultura brasileira estão formuladas de forma mais completa nos seus trabalhos sobre música.

Acrescente-se a adjetivação de urbana à música popular, para que se possa distingui-la da que Mário chama também assim. Para ele a música popular era a de fundo folclórico.

Existe no pensamento marioandradino uma profunda dicotomia entre música erudita e a popular urbana (para ele, popularesca), que ele nunca resolveu. Parece-me que a dificuldade está no fato de que, como tento explicar mais adiante, o modernismo de Mário (e o paulista) revestia-se de um marcado elitismo, de modo que ficava difícil montar um esquema teórico para a criação de uma música erudita nacional que levasse em consideração as contribuições da música popular urbana, que então iniciava sua vigorosa trajetória no país.

Para Mário, o que ele pretendia (e assim expôs no seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*), como diz Elizabeth Travassos, é “lograr uma conversão profunda dos músicos e fazer coincidir expressão individual e expressão nacional”².

Basicamente, essa coincidência teria que se dar no campo da música erudita. A ambivalência de Mário em relação à música popular urbana deriva, me parece, do fato de que ele não consegue se situar no novo processo musical que então fazia seu aparecimento.

² TRAVASSOS, Elizabeth – *Modernismo e música brasileira*, p. 9.

Óbvio que Mário entendia que isso era consequência direta de condicionantes “modernas” em um processo social em evolução. Mas era-lhe muito difícil aceitar essas manifestações como sendo genuinamente nacionais.

Às vezes, as reflexões de Mário lembram um pouco as colocações de Adorno a respeito da música popular. Popular tem significados diferentes para os dois e, é claro, eles estão fazendo suas reflexões em épocas distintas e se utilizando de esquemas teóricos também distintos. Mas, acredito, vai-se encontrar um certo traço de união entre o pensamento dos dois sobre o assunto no elitismo com que encaravam o desenvolvimento do processo musical urbano.

Adorno já está teorizando em um contexto social onde a urbanização é praticamente total e onde a *mass culture* é fenômeno já definitivamente instalado. Veio para ficar. Mário apenas intue um fenômeno que no Brasil, ainda pouco urbano, está apresentando seus primeiros sinais.

O filósofo alemão lança mão de elementos da teoria marxista para criticar o que julga ser a manipulação das massas pela indústria cultural, acarretando o desvirtuamento do que ele achava era o papel da música no seio da cultura. O problema para Mário se colocava em outro plano. Para ele, o que estava em perigo era a desnacionalização, ou a não congruência entre a música e o que chamou de “entidade nacional”, que seria causada principalmente pela influência das músicas e ritmos estrangeiros. E o Rio de Janeiro era um bom porto de chegada para essas músicas e ritmos.

Para ambos, a cultura é a arena onde se vai tentar conquistar a participação dos ouvintes para o que seria um processo de desalienação cultural, e a arena cultural é a alta cultura e a música é a erudita.

Nos primórdios do modernismo existia uma certa confusão entre música nacionalista e música popular. Os primeiros compositores que no final do século XIX se utilizaram de fragmentos do popular folclórico e de títulos evocativos para fazerem suas composições “nacionalistas” foram Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Brasílio Itiberê. Mas, como observa Elizabeth Travassos, “faltava a esses compositores, do ponto de vista modernista, a

intimidade com a música brasileira que tornaria a citação um procedimento superado”³. O que Mário pugnava era que os compositores “falassem a língua musical do Brasil como quem fala a língua materna”⁴. É essa a essência do seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Mas o populário urbano não tinha lugar nesse esquema⁵.

A produção desse tipo específico de música, que começa a se configurar no Rio de Janeiro por volta dos primeiros anos do século vinte, está condicionada pela urbanização da cidade, que se intensifica a partir do “bota abaixo” do prefeito Pereira Passos, e pela existência de uma vida boêmia.

Em seu livro sobre o modernismo no Rio de Janeiro⁶, Mônica Pimenta Velloso traça um retrato bastante vigoroso de como muitos intelectuais do Rio de Janeiro estavam reagindo às mudanças efetuadas na cidade, em função da reforma urbana.

A autora pesquisa essas reações através do humor e suas manifestações, e um dos traços característicos que aponta no panorama intelectual do Rio, a partir dos últimos anos do Império, é a presença abundante de intelectuais que eram ao mesmo tempo participantes da “República das Letras” e da boêmia.

Machado Neto utilizando-se de uma tipologia criada por Alberto Miguez, refere-se a existência de intelectuais de café e intelectuais de biblioteca, da mesma forma que existem intelectuais de província e intelectuais da capital⁷. Essas caracterizações não são absolutas. Um intelectual pode ter sido boêmio no início de sua carreira e depois se tornado bem comportado (Coelho Neto é um bom exemplo), ou pode ficar a vida toda na boêmia e mesmo não produzir nada (Paula Ney). No Rio de Janeiro, o intelectual freqüentador dos cafés tem uma presença marcante na cultura da cidade. A dupla participação (na boêmia e na “República das Letras”) permitiu que a vida intelectual na Capital Federal de então assumisse ao longo dos anos um aspecto peculiar, onde se misturavam nos “lugares de sociabilidade” freqüentados pela boêmia a cultura erudita, a alta-cultura e a nascente cultura popular urbana.

³ TRAVASSOS, Elizabeth – Ob. cit. p.38.

⁴ Idem, ibidem.

⁵ Embora se possa observar que nessa altura, 1928, os *Choros* de Villa-Lobos já era realidade.

⁶ VELLOSO, Mônica Pimenta – *Modernismo no Rio de Janeiro*, 1996.

⁷ NETO, A. I. Machado – *Estrutura social da República das Letras (Sociologia da Vida Intelectual Brasileira)*, p.47.

Nos anos finais de 1920 e durante a década de 1930 se desenvolveu em grau extraordinário, no Rio de Janeiro, a música popular urbana. Esse desenvolvimento está ligado às alterações ocorridas em função do avanço da urbanização e ao crescimento desordenado da cidade. Mas um outro fator teve papel decisivo nesse processo. O surgimento do rádio (1926), do microfone, e as inovações técnicas introduzidas nos processos de gravação propiciaram a ampliação do número de consumidores desse tipo de música, que não mais ficava restrita aos lugares onde eram criadas. Conseqüentemente aparece um mercado específico que permitiu, por sua vez, aflorassem e se expandissem no universo musical da cidade novas formas de expressão.

O desenvolvimento dessa música popular urbana se deu seguindo duas linhas: uma, nitidamente de ruptura e outra com inovações que recorriam à tradição⁸. De qualquer modo o processo de mudança na música popular – e aqui emprego o termo *popular* em estrita contraposição à expressão música erudita – se instala e começa a avançar celeremente o domínio da música popular urbana.

Era inevitável a contaminação dos processos eruditos por traços “populares”. No Rio, nas décadas de 1920 e 1930, ao contrário de São Paulo, onde a intelectualidade modernista floresce nos salões, há uma convivência mais próxima entre os elementos populares urbanos e os intelectuais, quer nos “botecos” da Lapa, quer em bares em outros pontos da cidade⁹.

Di Cavalcanti lembra que encontrava no Café Belas Artes (que ficava em baixo da antiga sede do *Jornal do Brasil*) Ribeiro da Costa, Dante Milano, Atílio Milano, Procópio Ferreira, Agripino Grieco, Luiz Peixoto e outros intelectuais¹⁰. Lembra ainda que Villa-Lobos morava na rua Dídimo, no velho bairro do Senado, “bem perto da rua do Lavradio e da rua dos Inválidos, da rua do Riachuelo e não longe da Lapa”. A ambientação geográfica de Villa-Lobos compreendia um dos corações da boêmia carioca e perto dele moravam José do Patrocínio Filho, Sinhô, Preta Rita (“que saía no Carnaval na frente de um rancho com o

⁸ Ver NAVES, Santuza Cambraia – *O violão Azul (modernismo e música popular)*. Boa parte das considerações que desenvolverei neste capítulo estão baseadas nesse belo trabalho de pesquisa sobre nossa música popular.

⁹ Mário de Andrade quando morou no Rio de Janeiro, entre 1938 e 1941, costumava encontrar-se com seus jovens admiradores e seguidores cariocas, no bares da Glória, e disso muito reclamava, dizendo que essa vida boêmia muito o prejudicava tanto fisicamente quanto intelectualmente.

¹⁰ DI CAVALCANTI, Emiliano – *Reminiscências Líricas de um perfeito carioca*, p. 11.

nome dela; *Rita e seu Cordão*). Recorda ainda que Villa-Lobos compunha no meio de uma eterna desordem, como pessoas saindo e entrando em sua casa. E já então a convivência dos intelectuais com esse mundo desordenado e popular era constante: “Jantávamos com Villa, Ovalle (Jaime), eu (Di), Dante Milano. Uma noite levamos lá Manuel Bandeira”¹¹.

Essa convivência também é destacada por Santuza Naves, que comenta o convívio entre os artistas populares e os eruditos em redutos boêmios do Rio de Janeiro. Nesse convívio Jaime Ovalle, que foi compositor (*Azulão* e *Modinha*, por exemplo) costumava “aparecer como um mediador entre os mundos erudito e popular”. Além dele, informa-nos ainda Santuza Naves, muitos outros fizeram da Lapa um espaço literário¹².

Inevitavelmente, esse *modus vivendi* dos intelectuais modernistas do Rio de Janeiro levavam a uma concepção de cultura bastante diferente da dos modernistas paulistas. A da corrente marioandradina, por exemplo, é aquela que remete à erudição, e sua própria visão do entretenimento não tinha maiores ligações com as manifestações de divertimentos populares urbanos¹³. As festas que os modernistas paulistas freqüentavam eram exclusivamente da elite, fechadas, isoladas do contato popular. Isso fica bem caracterizado em Mário quando ele se refere a uma mesmo fato – um baile futurista – em cartas endereçadas a Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Tarsila do Amaral. Em todas as três correspondências transpira, além da satisfação, um certo grau de esnobismo, que deixa a suspeita de que Mário se sentia “aceito” ao se ver envolvido na preparação de bailes patrocinados por pessoas tão “importantes” e tradicionais (Mário refere-se especificamente à fantasia de “uma Caldeira Brant”).

¹¹ DI CAVALCANTI, Emiliano – Ob. cit., p. 22. Esse pequeno livro de Di Cavalcanti traça um retrato sentimental de um passado boêmio do Rio de Janeiro, mas nos permite ver como se interligavam os mundos da cultura erudita e da cultura popular urbana. Na mesma linha de reminiscência lembramos o interessante *Antologia da Lapa (Viada boêmia no Rio de ontem)*, organizada por Gasparino Damata, e cuja lista de colaboradores, que inclui Lima Barreto, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Machado de Assis, Lúcio Cardoso, Lúcio Rangel, Aníbal Machado, Rubem Braga, Eneida e outros, já mostra como parte representativa da intelectualidade do Rio de Janeiro freqüentou assiduamente, pelo menos por algum tempo, o centro “popular” da cidade.

¹² NAVES, Santuza Cambraia – Ob. cit., pp. 24 e 25. Santuza atribui essa convivência entre poetas, artistas e intelectuais com essas fontes populares, ao desejo de um maior contato que o mundo erudito carioca queria com a camada urbana popular. Cita, entre outros, além dos que já nos referimos, Raul de Leoni, Sérgio Buarque de Holanda, Caio de Melo Franco, Oswaldo Costa, Cícero Dias.

¹³ Talvez por isso a participação no Carnaval tenha despertado em Mário de Andrade um estranhamento tão grande em relação ao seu padrão habitual de vivência, que ele refere essa experiência longamente a Manuel Bandeira, dando-lhe conta da gênese de seu poema sobre o carnaval carioca. Um dos poucos exemplos de convivência dos modernistas paulistas com manifestações populares urbanas foi o entusiasmo, passageiro, pelo palhaço Piolim.

No que tange à música popular urbana, não se deve inferir das observações acima que, por serem fundamentalmente elitistas em sua visão da cultura, os modernistas tenham excluído de suas considerações os ritmos urbanos. A âmbivalência está sempre presente. Mário de Andrade demonstra, em vários de seus escritos, interesse pelos gêneros musicais que se desenvolvem nos ambientes urbanos de algumas cidades brasileiras, como o samba e o maxixe.

Talvez haja, de forma inconsciente, nessa resistência ao musical urbano, um pouco de herança da atitude que¹⁴ no início da República as forças da ordem mantinham em relação às manifestações populares, que eram vistas como ameaça, porque não se enquadravam no tipo de modelo cultural adotado pela sociedade de então, que era o de contenção e que na prática levava a que se rejeitassem manifestações que eram consideradas como sendo de baixa cultura, associadas a um Brasil não moderno, arcaico.

O modernismo paulista marioandradino, a partir de 1924, recua de suas posições iniciais e passa a se comprometer com a preservação de uma ordem estética em que a atitude inicial de contestação vai, pouco a pouco, recuando e se acomodando. Esse recuo pode ser atribuído, ao menos em parte, ao temor de que as forças populares urbanas no campo da cultura, podessem macular a pureza da construção de uma alta cultura nacional. Explico-me: ao procurar manter a hegemonia no campo cultural, a corrente marioandradina tem que afastar sistematicamente suas rivais: na direita, a corrente verde-amarela, depois Anta, no Rio de Janeiro a corrente que respondia ao comando do trio Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Renato Almeida e as teorias do grupo da Revista Festa; à esquerda o grupo antropofágico e, principalmente o avanço das produções de caráter popular que não estivessem ancoradas em raízes da tradição folclórica. Além disso, essas manifestações estavam muitas vezes carregadas de forte carga crítica ao *status quo* cultural, condenando uma cultura que era excludente, que não aceitava as manifestações da rua.

Poderíamos então dizer que tanto em relação às manifestações populares urbanas quanto à antropofagia, o que a corrente marioandradina via como perigo era uma contestação às próprias categorias que elaborava e que informava os seus retratos-do-Brasil.

¹⁴ Ver NAVES, Santuza Cambraia – Ob. cit. p.36.

Como analisou Eduardo Jardim de Moraes em relação à antropofagia e que pode ser aplicado às manifestações culturais urbanas, pode-se dizer que:

“A visão analítica que havia sido adotada pelo Modernismo, e em particular por Mário de Andrade, em sua opção por uma abordagem etnográfica e folclórica do material popular – fundamento da vida nacional – teria aparecido, à primeira vista, como a possibilidade do reconhecimento das singularidades componentes da vida nacional. A crítica antropofágica vinha indicar que a utilização desta perspectiva analítica, tomada de uma etnografia que sacrificava a integridade do objeto analisado à imprecisa dominação de uma racionalidade que se afirmava como ‘civilizada’, terminava por conduzir o Modernismo à reafirmação do modo de ser dependente da entidade nacional”¹⁵.

A antropofagia contestava as posições da corrente marioandradina no que ela tinha de ligações com a cultura européia. Mas é também verdade que o movimento antropofágico, ao esposar a idéia do canibalismo, se utilizava de um categoria que já fora expressa não só nos textos do Futurismo como nos do movimento Dada, alguns dos quais Mário de Andrade possuía em sua biblioteca e possivelmente tenha emprestado a Oswald de Andrade. Assim, o movimento antropofágico era também bastante ligado às correntes européias. Mas com as músicas populares urbanas a situação era diferente. Era uma situação de independência cultural.

Antes de tudo, não havia nenhum “projeto” modernista na evolução da música que era produzida no Rio de Janeiro. Como não havia tal projeto, a absorção de influências quer de ritmos estrangeiros, quer de novas configurações que apareciam no panorama urbano, era feita de forma natural, sem necessidade de teorizações ou justificativas.

Paralelamente ao que se fazia na música popular urbana e ao diálogo que se estabelecia entre o popular e o erudito nos locais da boêmia, em outros “locais de sociabilidade” da cidade, continuavam a vigor os códigos culturais passadistas ou as correntes modernistas não comprometidas com o popular urbano. Evidentemente não é possível isolarem-se os ambientes e impedir que haja trocas de influências. Porém em linhas gerais podemos afirmar que havia no Rio de Janeiro de então, também uma corrente que adotava o mesmo modelo ideológico do movimento modernista paulista, todo centrado dentro de uma

¹⁵ Apud NAVES, Santuza Cabraia, op. cit., p.45.

perspectiva inteiramente dependente dos valores da chamada alta cultura. Mesmo nessa corrente podem-se detectar divergências, principalmente na forma de encarar o fenômeno político nos primeiros anos do modernismo.

Já vimos a auto-crítica política de Mário de Andrade. Vimos também que a partir de 1926, se não antes, começam a se definir no modernismo paulista várias colorações políticas que se cristalizarão ao longo do tempo e, ainda, a criação naquele mesmo ano do Partido Democrático, partido dissidente da oligarquia local. Alguns dos amigos de Mário de Andrade a ele aderiram. Mário, porém, evitava o envolvimento pessoal, mas na sua auto-crítica de 1942 ele estende essa não-participação à maioria de seus companheiros de geração (Menotti del Picchia parece ser a exceção, já que entre suas múltiplas atividades estava a de redator político do jornal da situação).

Se 1926 tem essa significação particular para São Paulo, 1922 assume na nossa historiografia o papel de data emblemática. Dos acontecimentos que marcaram aquele ano, interessa-nos agora o episódio que ficou conhecido pelo nome de 18 do Forte, onde dezoito militares dos que se rebelaram contra o Governo Federal saem em atitude desafiadora pelas areias de Copacabana para enfrentar as forças da repressão governamental, sendo quase todos abatidos. Marca esse acontecimento o início do chamado movimento tenentista.

Queremos destacar o envolvimento político de um dos personagens principais da fase inicial do modernismo, de uma certa forma o seu “padrinho”, Graça Aranha. Ao contrário dos seus afilhados modernistas de São Paulo, o escritor maranhense teve, desde sua mocidade, posições políticas definidas. Remanescente tardio da Escola de Recife, Graça Aranha manifestou simpatias – declarou-se mesmo – pelo anarquismo.

No seu pensamento o político foi sempre uma categoria presente, e que se vai manifestar em 1922. Se tinha conhecimento prévio ou não, se participou ou não, das articulações que levaram ao desfecho da praia de Copacabana, não se pode saber com certeza. Certo é que esteve detido em função do episódio. Em si, esse fato não deve ter tido nenhuma influência direta no movimento modernista, mas serve para caracterizar diferenças de encarar o político, pelo menos nessa fase, entre os participantes do movimento modernista do Rio e de São Paulo.

Pode-se argumentar que São Paulo teve também seu movimento de rebeldia, com o episódio Isidoro, em 1924; lá, porém, a reação dos modernistas é bem característica de um patriciado absenteísta: muitos deles – e Blaise Cendrars que então nos visitava pela primeira vez – se recolheram às suas (ou às de seus amigos) aristocráticas fazendas até que o movimento fosse derrotado. Mário de Andrade manifesta uma certa simpatia pelos rebeldes, mas fica só nisso.

Di Cavalcanti comenta que os modernistas de 22 pareciam desnorteados diante das transformações políticas que marcavam aquele ano e comenta:

“Lembro-me de ter muitas vezes conversado, naquela época, com Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade sobre o destino político do Brasil. Eles riam de mim e não compreendiam meu apego incipiente aos estudos de novas doutrinas sociais. Menotti e Oswald viviam presos ao P.R.P., eram amigos de Washington Luiz e Júlio Prestes, Guilherme e Mário filiavam-se ao recém-nascido Partido Democrático. Nenhum deles se interessava pela luta popular oriunda do crescimento industrial na área das grandes cidades e pela desorganização agrária.. As conversas que eu mantinha com líderes operários e intelectuais comunistas (...) quando transmitidas ao grupo dos literatos da Semana de Arte Moderna só serviam para que eles zombassem de mim acreditando-me um ‘criançola de sempre’”¹⁶.

Não se queira ver nesses comentários qualquer insinuação de medo ou de covardia nessa atitude dos modernistas paulistas, mas sim a observação de um elitismo, de um procurar não se imiscuir, pelo menos fisicamente, com problemas mais comuns, não ligados a um mundo que era visto através de óticas estetizantes.

Será possível atribuir-se à atitude de Graça Aranha um pendor maior de modernidade, no que contrastaria com o absenteísmo inicial dos modernistas paulistas? É difícil trabalhar-se essa chave política dentro do modernismo inicial, embora seja importante registrar a questão, principalmente porque muito do que depois se definirá como o problema central da segunda fase do movimento, o nacionalismo, vai levantar questões que se situarão em torno da política.

No cerne do problema estão as diferenças entre o que é Brasil e o que é ser brasileiro para os modernistas paulistas e para os do Rio de Janeiro. Para Mário de Andrade,

¹⁶ “DI CAVALCANTI, Emiliano – Ob. cit., p.36.

preocupado que estava em traçar as linhas que deveriam ser seguidas pela cultura nacional, o Brasil e o brasileiro, basicamente, ainda não eram. E não eram porque seus traços definidores não estavam totalmente delineados. Acho, porém, que essa negação da existência de um Brasil brasileiro tinha, no pensamento de Mário, outras causas além dessas.

O país era como era porque o brasileiro não se tinha ainda definido como raça. Era preguiçoso, cheio de luxúria e cobiçoso, não no sentido do ganho material, mas no de querer possuir as coisas sem esforçar-se, pela esperteza, o que se refletia sobremaneira no campo cultural, onde, como já vimos, o juízo que sobre ele fazia Mário era o pior possível. Esses pontos de vista estão corporificados na descrição de Macunaíma, “o herói sem nenhum caráter”. Não é sem razão que a rapsódia marioandradina traz logo nos seus parágrafos iniciais o exclamativo: “– Ai! Que preguiça! ...”.

As características apontadas acima são as que Paulo Prado descreve no seu *Retrato do Brasil*. É óbvia a influência do pensamento de Paulo Prado na obra de Mário de Andrade, mesmo que se argumente que *Macunaíma* começou a ser composto em 1926, portanto dois anos antes da publicação do *Retrato* de Paulo Prado. (Não sei quando começou a composição ou mesmo a concepção de *Retrato do Brasil*. Certamente não foi no ano de sua publicação). De qualquer forma é o próprio Mário de Andrade quem nos dá a pista, não só na conferência de 1942 (“Paulo Prado com seu pessimismo fecundo e o seu realismo, convertia sempre o assunto das livres elocubrações artísticas aos problemas da realidade brasileira”), como também em sua correspondência com Manuel Bandeira. Oswald de Andrade já tinha detectado essa influência¹⁷.

A influência existe, parece-me incontestável, mas creio que além dela podemos detectar que essa visão do brasileiro de então era partilhada por todo o grupo marioandradino. Não saberei dizer quem influenciou mais quem, se o grupo o indivíduo ou se o indivíduo o grupo (e aqui seriam basicamente dois indivíduos influenciando o grupo – Mário de Andrade e Paulo Prado). É evidente o teor elitizante das concepções desses dois retratos do Brasil, embora as soluções propostas para enfrentar o problema não sejam

¹⁷ Ver em ANDRADE, Oswald – *Estética e Política*, pp. 38 e 39. Diz Oswald: “Eu diria mesmo que o *Retrato do Brasil* é o glossário histórico de *Macunaíma*”.

necessariamente as mesmas. A de Mário de Andrade passa, necessariamente, pela nacionalização da cultura, pela nacionalização “racial” do brasileiro.

É não só na idéia de como se vai definir a cultura nacional, que proporcionaria a aquisição de um caráter pelo brasileiro, mas principalmente nas formas que vão tomar as práticas culturais, que se pode encontrar diferenças marcantes entre as correntes modernistas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Só seria verdadeira a “autenticidade nacional” que estivesse centralizada nas tradições culturais transmitidas pelo “populário”, por Mário sempre designando o folclórico. Essa parece ser a idéia central que reveste a procura da “autenticidade nacional” no pensamento de Mário de Andrade. O “populário” se desfez, se esgarçou no urbano, principalmente no urbano litorâneo. O litorâneo corresponde ao cosmopolitismo e este é uma expressão da “alienação nacional”. E as manifestações culturais que têm origem nesse ambiente cosmopolita não possuem essência nacional.

Esse seria o núcleo do pensamento de Mário de Andrade, que refletiria uma condenação às manifestações urbanas cariocas. Arnaldo Contier embora afirme que Mário de Andrade e Villa-Lobos nunca tivessem negado a importância do samba urbano, mostravam, apesar disso, alguns preconceitos quanto à música de consumo, “a música escrita para atender a demanda de um novo público que surgia nos centros urbanos do país”¹⁸.

Na mesma linha de raciocínio, Miguel Wisnik assinala o papel que os chamados “planeiros”, que, como dizia Mário de Andrade, eram os músicos “que se alugavam para tocar nos assustados da pequena burguesia e em seguida nas salas de espera dos primeiros cinemas” exerceram como transmissores de valores musicais de uma camada populacional para outra e que, além de fundir lundus e fados, danças negras e polcas e habaneras importadas, também “converteram formas vocais em formas tipicamente instrumentais”¹⁹. Para Wisnik a transferência se dá com muito mais facilidade no Rio de Janeiro por causa das características ambientais da cidade, de sua tradição boêmia e do trânsito que havia entre parte da camada intelectual, boêmios, música popular e remanescentes praticantes de

¹⁸ Ver CONTIER, Arnaldo D. – Ob. cit., p.77.

¹⁹ WISNIK, Miguel – *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*, p.27.

formas musicais mais próximas do folclore, como o grupo das tias baianas e, ainda, a música que se tocava na Cidade Nova. Em virtude disso o material musical que se vai formando no Rio de Janeiro já não é folclórico puro, mas uma mistura de sons vindos de várias camadas culturais²⁰.

Talvez se possa ver na resistência manifestada por Mário de Andrade a muitos dos aspectos da cultura carioca – e nessa resistência incluiria a que manifestava em relação à tendência à boêmia de muitos dos intelectuais cariocas, tendência que ele condenava em princípio – ao seu pendor para hierarquizar os planos culturais: cultura popular (folclórica)/alta cultura. A boêmia não pertencia ao domínio da alta cultura. Mário demonstra muitas vezes alto grau de menosprezo pelos sons populares produzidos pela civilização urbana. É preciso nuançar essa afirmativa. É possível que três anos morando no Rio, Mário tenha assimilado um pouco o pathos da cidade. Em carta de 1942 (19/02) a Moacir Werneck de Castro afirma ter gostado “muitíssimo” do samba *Ai que saudades da Amélia* (de Ataulfo Alves e Mário Lago), e que se sentia estrangulado de comoção com o grito “Guardai o vosso pandeiro, guardai!”, do *Praça Onze* (de Herivelto Martins e Grande Otelo). E faz, ainda nessa mesma correspondência uma aguda observação: “Já era tempo de alguém, mas alguém com muita sensibilidade e conhecimento de causa fazer um estudo sobre os textos do samba carioca”²¹. Vemos que apesar das restrições que fazia, por princípio, à música popular urbana, a sensibilidade de Mário captava, muitas vezes, a riqueza da poética dessa manifestação cultural, tal a citação a seguir:

“(...) além de ser com frequência genial na felicidade de dizer as coisas, (o samba) é de um inesperado de assuntos, de uma riqueza psicológica assombrosa. Ora o sujeito estourar naquela bruta saudade da Amélia, só porque está sentindo dificuldade com a nova, você já viu coisa mais humana e misturadamente humana? Tem despeito, tem esperteza, tem desabafo, tristeza ironia, safadez de malandro, tem ingenuidade, tem pureza lamacenta: é genial. Acho das manifestações mais complexas que há, como psicologia coletiva”²².

Mas chama a atenção nesse comentário de Mário, que vê o samba como manifestação complexa de psicologia coletiva, por contraste, a incapacidade de perceber que no *Praça*

²⁰ Ver WISNIK, ob. cit., p. 44.

²¹ CASTRO, Moacir Werneck de – *Mário de Andrade - Exílio no Rio*, p.189.

²² Idem, p.190.

Onze, por exemplo, por trás do lancinante grito de saudade, está também o protesto popular contra a destruição de um dos tradicionais redutos do samba, sacrificado em nome de uma modernização que lhe é imposta. Essa incapacidade de vislumbrar o protesto social escondido por um canto doloroso será, porventura, resultado da formação elitista de Mário, cujas algumas barreiras não soube vencer.

O protesto, mesmo encoberto, será uma das características da música popular urbana produzida no Rio de Janeiro. O que Mário de Andrade (e os modernistas paulistas) não conseguia entender era a possibilidade de criação de alguma coisa genuinamente nacional no meio do que achava ser a bagunça existencial da intelectualidade carioca. O Rio, como dizia Paulo Duarte, não era favorável ao estudo e à meditação e, conseqüentemente, à produção de trabalhos intelectualmente sérios.

As seguidas referências ao campo musical, nessa tentativa de explicar a procura da hegemonia de São Paulo no âmbito cultural, prende-se ao fato de que no campo musical, é mais fácil de se distinguirem os ruídos perturbadores das vozes populares urbanas, sacrílegas ao elitismo dos modernistas de São Paulo.

Essa música popular que começava a ser criada no Rio de Janeiro assumia no seu discurso os aspectos banais e pouco edificantes da cidade, “principalmente os associados à vida boêmia dos cafés-concertos, dos bas-fonds, além de outros ruídos urbanos e suburbanos que se fazem ouvir nas feiras, nos circos e demais espaços populares”²³. Esse discurso falava uma linguagem despojada, rica de novidades, que eram também captadas pelos modernistas cariocas, ou por parte deles²⁴. Mais importante do que isso, porém, é que essa troca ensejava uma visão da cultura bem menos hierarquizante do que aquela defendida pelos modernistas paulistas, por Mário de Andrade em particular.

Parte dos intelectuais cariocas, talvez a maioria deles, face a quase impossibilidade de viver de suas habilidades específicas (quer literárias, quer musicais, ou outras) tinha que

²³ Ver NAVES, Santuza Cambraia, op. cit., p.86.

²⁴ “(...) é bom para pensar as condições e o universo próprio dos nossos músicos populares, lançando uma ponte, pavimentada pela simplicidade, entre eles os literatos modernistas... (...) tais músicos freqüentavam os redutos boêmios cariocas que, embora humildes, atualizavam através da atitude gauche o alheamento aristocrático com relação à utilidade. Alguns desses músicos – entre os quais Noel Rosa – , desenvolvem uma linguagem ágil e isenta de gravidade, como se libertos das exigências da necessidade – no caso, a burguesa. Adotam uma atitude incorporativa para com os termos e expressões triviais que se criam constantemente no cotidiano da cidade, cada vez mais transformada pelo processo de modernização”. Idem, p.88.

acabar integrando a burocracia governamental, muitas vezes com baixos rendimentos. E as suas posições em relação a ela foram sempre ambíguas. Como muitos deles eram também boêmios, a conjugação desses dois fatores ensejava a possibilidade de um olhar peculiar sobre a política e a cultura. O café, lugar privilegiado da boêmia, criava uma arena de sociabilidade que permitia não só o cruzamento entre os dois planos da cultura – o da alta-cultura e o da cultura popular urbana – como propiciava condições para que, devido a essa convivência híbrida, a cultura que estava sendo criada fosse mais “democrática” (o termo cultura aqui tomado em seu sentido mais abrangente).

Como surgem esses novos centros culturais populares? A modernização da cidade no seu aspecto urbano, o crescimento da população de baixa renda, parte do “povão” empurrado para as favelas ou para os longínquos subúrbios, geram um novo tipo de padrão cultural, onde a “pureza” da alta-cultura acaba conspurcada pela presença dos “incultos”. Diz-nos Santuza Cambraia Naves:

“(...) as narrativas históricas enfatizam um corte, no final dos anos 20, com o padrão cultural que vigorava desde o início do século, visualizando um momento de transição de um registro mais atado à sensibilidade rural para uma estética de conformação aos padrões urbanos que se delineavam. Um dos instrumentos mais importantes para a realização dessas mudanças teria sido certamente o rádio, que passou a vincular a música que a população negra começava a desenvolver, a partir dos anos 20, nos morros do Rio de Janeiro, pouco consumida até então por outros segmentos da cidade”²⁵.

É dessa época, segundo Sérgio Cabral que: “(...) pela primeira vez, era gravado um samba com instrumentos de blocos e escolas de samba”, ressaltando ainda a originalidade do *Na Pavuna*, que é citado “como composição inaugural desses novos tempos”, no que toca tanto à letra quanto ao ritmo. Destaca também a “originalidade desse samba estranho para a época, por trazer pela primeira vez de maneira explícita em seu acompanhamento os sons dos batuques dos negros e por explorar em seus versos um tema que depois se tornou corrente no Rio de Janeiro: o bairrismo”²⁶.

Poderíamos dizer que se gerou um efeito colateral que deve ser atribuído às influências das mudanças modernizantes do Rio. Com a adoção do processo de gravação elétrica, foi

²⁵ Idem, p. 89.

²⁶ Apud Santuza Cambraia Naves, p.90.

possível reproduzir-se nos discos, com fidelidade, o que se tocava nos blocos e escolas de samba. A divulgação dessas linguagens vai acabar por influenciar, mais tarde, o ritmo e a instrumentação de composições clássicas baseadas no urbano.

Essa nova fase do samba que começa a surgir, no Rio de Janeiro, no final dos anos 20, principalmente no Estácio, vai-se caracterizar por um desligamento progressivo das raízes tradicionais do samba carioca na sua primeira fase, que era associado “a um estilo de vida pequeno-burguês, como o das comunidades baianas da Cidade Nova e adjacências”²⁷.

Aparecem então sons que se originam nos locais ligados à boêmia, ao carnaval e sobretudo ao cotidiano das populações das favelas. É um novo repertório urbano que se instala.

São vozes da margem que vão produzir um tipo de visão de mundo e de crítica à sociedade que não existe no modernismo da alta cultura – pelo menos naquela época – e que vai ser mais um elemento a caracterizar a expressão cultural do modernismo do Rio de Janeiro, embora essa visão de mundo ajude a criar o mito de ser a cidade preguiçosa e carnavalesca:

“Os músicos do morro representam, portanto, de maneira exemplar, um estilo de vida marcado pelo imponderável em diversos planos, quer se trate da vida amorosa, do café da manhã regado a cachaça, ou até mesmo da sobrevivência à custa dos mais diversos expedientes – do pequeno biscate diário à composição musical produzida em mesa de bar e ali mesmo negociada, por uns pouco trocados. A dramatização desse tipo de experiência pelos sambistas em muito coincide com a imagem que projeta o Rio de Janeiro, nos anos 20, como a cidade do carnaval e da preguiça. Constrói-se esse tipo de representação num momento de franca competição entre Rio e São Paulo, em que a capital federal aparece como o lugar por excelência do lazer, em contraposição a São Paulo, que se orienta pelo ideal de seriedade e pela valorização do trabalho”²⁸.

Difundido pelo rádio e pelo disco esse novo tipo de samba, aparece como mercadoria a ser consumida pela classe média e alta e começa a interessar até a intelectualidade oficializada pelas Academias. Em 1929, a revista *O Cruzeiro* reúne músicos eruditos – Luciano Gallet e Lozenzo Fernandes – e escritores pertencentes à Academia Brasileira de

²⁷ Idem, p.91.

²⁸ Idem, p.102.

Letras, como Ademar Tavares, Humberto de Campos e Olegário Mariano para participarem de um júri no qual, como secretário, encontramos Jaime Ovalle, que premiará as melhores músicas para o carnaval do ano seguinte²⁹. Em 1933 o Carnaval passa a ser festa oficial da cidade. A música que Mário de Andrade chamava de popularesca passa definitivamente a fazer parte da cultura do Rio de Janeiro.

Com isso institucionaliza-se um procedimento musical que vai gerar um tipo de manifestação que não mais se inspira diretamente no folclore, e vai na contra-mão da teorização sobre a verdadeira música brasileira, defendida por Mário de Andrade:

“Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação”.

“O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação, em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última, que desorganizaria a visão centralizadora e paternalista da cultura nacional”.

*“O popular pode ser admitido na esfera da arte, quando olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito”.*³⁰

Um diagnóstico irrefutável, o de Wisnik. O modelo modernista de música erudita é um modelo passivo, pois ao tomar a música folclórica como fonte para a criação do seu repertório artístico impõe uma característica que pode servir de freio às mudanças. Como diz Gilberto Mendes, a música folclórica não vai atuar de forma direta sobre a linguagem musical moderna, ao contrário, provoca restrições ao avanço dos ruídos da modernidade.

²⁹ Idem, p.104

³⁰ WISNIK, Miguel – *Getúlio da Paixão Cearense*, in *MÚSICA*, p. 133.

Por outro lado, a música popular urbana, age diretamente sobre a linguagem musical “trazendo contribuições das mais significativas ao seu desenvolvimento”³¹.

Quando Mário de Andrade defende, para o contexto do modernismo brasileiro, a produção de uma arte que seja “interessada”, podemos sentir nesse projeto um sabor de regressão. Para Mário esta seria uma arte umbilicalmente ligada à vida social da comunidade, tal como idealizava teria sido a música na Grécia, por exemplo. Mas em plena idade industrial conceber como centro de sua reflexão sobre a arte um projeto em tudo e por tudo utópico e passadista, remete-nos a pôr em discussão o papel que Mário estava propondo para a arte brasileira e quais as conseqüências de sua adoção. Teríamos que pensar em um outro esquema de fruição estética totalmente diferente do seguido nas sociedades modernas. A idéia de arte “interessada” em Mário provém da forma como concebia a arte popular.

Há uma evidente contradição entre a idéia de uma arte produzida para o universo da cultura erudita moderna, que é “individualista-esteticista” e uma arte “interessada” envolvida na vida produtiva comunitária. Esse olhar para trás marioandradino talvez correspondesse em um plano psicológico mais profundo a uma nostalgia por um mundo, uma sociedade organizada em torno de atividades que seriam sempre comunitárias, hierarquicamente estabelecidas, onde não houvesse competição, onde o indivíduo fosse apenas mais um dentro desse universo comunitário. Nisso poder-se-ia detectar traços de uma visão “romântica”. Seria Mário um protótipo do “romântico”?

Ainda, segundo Wisnik “a plataforma ideológica do nacionalismo musical” era uma plataforma defensiva, que pretendia estabelecer um cordão sanitário que isolasse a “boa música” da “música má”. Evidentemente a boa música seria a de fundo folclórico e a má “a popular urbana e a a erudita europeizante, quando esta quisesse passar por música brasileira, ou quando de vanguarda radical”³².

Escrevendo em 1983, a interpretação de Wisnik é caracterizada por ver no conflito entre a concepção do nacionalismo musical teorizado por Mário e a música urbana “uma posição defensiva contra o avanço da modernidade capitalista, representada pelos sinais de

³¹ Gilberto Mendes in A música. In ÁVILA, Afonso (org.) – *O Modernismo*. Perspectiva/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, São Paulo, 1975, p.130.

³² WISNIK, Miguel – Ob. cit., p.134.

ruptura lançados pela vanguarda estética e pelo mercado cultural”, que se vai situar nas décadas de 1930 e 1940, conflito que se tornará decisivo e explosivo na área musical durante os movimentados anos 1960. É nessa época que o encontro entre uma vanguarda internacional e a escola nacionalista na música vai-se transformar em um confronto aberto.

Será que essa interpretação é a única possível? Teria Mário de Andrade, no final dos anos 20 uma posição tão radicalmente contrária à modernidade capitalista como argumenta Wisnik? Acho que se pode ir mais além. O projeto básico da música nacionalista é formulado por Mário ao longo da década de 1920 e se corporifica no seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928. Se bem que então as forças do mercado cultural já começassem a se manifestar, elas não tinham ainda a influência tão forte como passaram a ter mais tarde, embora traços dessa influência já pudessem ser detectados. É lícito admitir, porém, que pelo menos parte desse projeto musical marioandradino, (que discutirei detalhadamente adiante) era devido muito mais a uma visão “aristocrática” da cultura, uma visão que se situava fora dos conflitos e das aspirações cotidianas de uma sociedade que ainda não era culta.

O modernismo paulista começa a se espalhar pelo país e a tentar impor seu projeto baseado em uma concepção nacionalista da alta-cultura como a única aceitável para a conjuntura nacional. Veremos depois como Mário de Andrade encarava esse projeto. Interessa agora investigar mais um pouco o modo como a cultura popular urbana do Rio de Janeiro foi reagindo ao avanço da modernidade nos seus “locais de sociabilidade”.

O samba é utilizado pelos compositores como poderosa arma de testemunho do social, através de uma crítica muitas vezes satíricas e quase sempre com traços humorísticos. Paralelamente, manifesta-se um veio lírico bem marcado, que evoluirá, mais tarde, para o samba-canção. Até o final da década de 1930 domina nas letras das composições a naturalidade, e só então – seguindo os acontecimentos nacionais e internacionais, além do recrudescimento da voga do nacionalismo – é que vai aparecer o samba-exaltação, com forte caráter cívico³³.

³³ NAVES, Santuza Cambraia – Ob. cit. p. 105.

Esse samba urbano, cujo grande representante, na época, era Noel Rosa, trouxe para o universo da música popular alternativas muito amplas que incluíam as “novidades discursivas introduzidas na vida urbana”³⁴.

As composições, não só as de Noel mas as de muitos dos outros sambistas do Rio de Janeiro, possuíam um “caráter coloquial urbano” que as tornava diferentes da canção sertaneja, que, por sua vez, apresentava um tom de semi-eruditismo e estava carregada de nostalgia bucólica. Essa canção sertaneja era vista por alguns modernistas como legítima representação da nossa autêntica sensibilidade musical.

Cabe lembrar aqui, por exemplo, que Paulo Prado, talvez movido pelo seu alto grau de sofisticação cosmopolita e, por isso mesmo, querendo mostrar seu sentimento “nacional”, tinha marcada preferência por Catulo da Paixão Cearense, considerado gênio da raça, fato que serve para mostrar como alguns modernistas paulistas encaravam o popular (mas não Mário de Andrade, que considerava Catulo poetaastro e músico de segunda categoria). Tinha que ser um popular que cantasse as belezas e amenidades do distante sertão; cantar a modernidade da cidade era função que cabia a eles, os modernistas cultos.

A estética gerada por essa música urbana se baseia no dia-a-dia da cidade, no impacto que as modificações causavam na consciência individual e individualista, nos problemas que por isso surgem para o poeta. Longe se está de fazer a vinculação dessa estética a qualquer idéia enraizada em um passado que se quer mítico, na tradição.

Permanece, entretanto, nesse universo da música popular que se ouve na cidade uma ambigüidade. Não se pode afirmar que a adoção do código urbano como fonte da produção musical popular tenha se tornado hegemônica. Ela vai conviver durante muito tempo com gêneros musicais com registros em outros códigos, como o rural e o sertanejo. Lembremos a prolongada permanência das duplas “caipiras” no rádio das décadas de 1940 e 1950.

Desde o início do século vinte o interesse pela pesquisa do folclore brasileiro³⁵ vai-se ampliando, levando a uma intensificação da literatura regionalista. A influência dessa

³⁴ Idem, p. 108.

³⁵ Sílvio Romero publica seus *Cantos populares do Brasil* em 1897. *Festas e tradições populares*, de Mello Moraes Filho é de 1901, *Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues de Carvalho, *Folclore Pernambucanop*, de Pereira de Melo (1908), *Os nossos brinquedos e Cantigas das crianças e do povo*, de Alexina deMagalhães Pinto (1909 e 1911) e *O Norte (impressões de viagem)*, de Osório Duque-Estrada (1909), atestam o interesse despertado pela pesquisa folclórica. (Ver NAVES, Santiza Cambrais, ob. cit., p.148). A título de curiosidade,

corrente é grande (por isso mesmo o sistemático combate do modernismo a ela), e se estendia à composições musicais de caráter popular (o predomínio da inspiração folclórica na música erudita só de dar a partir de Villa-Lobos).

Na década de 1930 ainda permanecia muito forte o ranço do mundo rural rondando a música da cidade. Décio de Almeida Prado atribui essa característica à permanência de uma sensibilidade típica do século XIX. Acredito porém que se possa dar uma outra interpretação e ver nessa sobrevivência ou ressurgência do rural – através da deturpação do folclórico, como é o caso de Catulo da Paixão Cearense – como uma maneira de criticar o padrão urbano moderno de ser, que se afasta daquele do interior sertanejo. Assim, o “luar do sertão” seria mais bonito do que o da cidade porque era livre das sujeiras da cidade.

A mistura de gêneros, a coexistência de sons de diversas origens é o que vai caracterizar essa época, que é nitidamente de transição. Já se disse um pouco antes que não existia propriamente um “projeto” de modernismo nessas manifestações musicais urbanas. Mas, se de forma consciente ou não, o que se pode notar é que a prática dessa música urbana no Rio de Janeiro vai levar à criação de um certo “estilo carioca”, caracterizado por um jeito de ser mais natural, menos pomposo culturalmente.

Mas não se pode desprezar o que se poderia chamar de “efeito demonstração” exercido pela alta cultura no campo do popular urbano. Com isso quero dizer que alguns músicos não usam a linguagem coloquial porque, ao contrário, aspiram a “um estilo poético erudito”. Não informados ou indiferentes às transformações que eram propostas pela nova linguagem moderna e, também, muito possivelmente presos à uma tradição cuja força de inércia era ainda então muito grande, esses compositores mantinham uma linha composicional ultrapassada. Seus principais representantes foram Catulo da Paixão Cearense e Cândido das Neves.

André Gardel assim define a estética de Catulo

“Líder do movimento sertanista na música, o ‘Vitor Hugo do sertão’, o ‘Lamarine das serenatas’, epítetos que ele mesmo se dá, Catulo da Paixão, poetaastro modinheiro semiparnasiano, é na verdade, o ícone máximo da postura paternalista

recordemos aqui que Sílvio Romero entregou a Alberto Nepomuceno uma coleção que coligiu de músicas folclóricas. Nepomuceno, impossibilitado de trabalhar-las acabou por passa-las à Villa-Lobos.

européizante da elite brasileira diante da arte popular e interiorana. Em meio à voga nacionalista de resgate das canções folclóricas do Norte e Nordeste (...) Catulo vem a ser o popular aceito pelas elites nas salas de concerto e casas de políticos e gente famosa, que ambicionavam ver de perto o pitoresco regional com puros olhos europeus, emprestando ao Brasil pobre do campo um lirismo que o compensaria do atraso”³⁶.

Na realidade existe na atitude de Mário de Andrade – além de seu genuíno interesse pelo valor folclórico das manifestações populares – um componente dessa posição europeizante de olhar superior sobre a cultura “verdadeiramente popular”. É fácil perceber esse traço quando, logo no início de seu envolvimento com o nacionalismo, o uso abusivo que faz em seus escritos de termos e expressões que para ele significavam a adoção de um falar nacional. A conseqüência, me parece, se pode notar na sua correspondência: uma enorme perda da espontaneidade e do coloquialismo, que são duas das suas maiores qualidades como missivista. Mais tarde, Mário retorna ao seu equilíbrio e suas cartas reconquistam aquele nível de espontaneidade que desde cedo as caracterizavam.

Entre as características que distinguem o modernismo praticado no Rio do de São Paulo pode ser destacada a do uso da linguagem. Essa linguagem que poderíamos classificar de mais democrática, era sobretudo espontânea, e resultava da convivência bastante estreita entre alguns dos modernistas cariocas e membros não só da boêmia literária e intelectual com os artistas das camadas populares e das favelas e, ainda, com elementos da “malandragem” carioca. Mais adiante vai-se ver como Mário de Andrade, e mesmo os modernistas paulistas liderados por ele vão encarar o problema do coloquial, tentando sistematizá-lo, mas de uma maneira que muitas vezes soa falso.

Ao contrário, no Rio de Janeiro não há essa tentativa de sistematização. Há uma prática constante do linguajar popular, mesmo pelos “eruditos” (Manuel Bandeira é um bom exemplo), que absorvem nessa convivência cotidiana muito do falar urbano que se ia criando. Essa é uma característica bastante marcada no Rio de Janeiro.

Criticando, satirizando, gozando, os intelectuais cariocas desempenham um papel modernizante – principalmente através da música popular urbana – onde sem teorizações maiores vão analisando o meio social onde vivem e incorporando em suas linguagens,

³⁶ Apud NAVES, Santuza Cambrais, op, cit., pp. 155e 156.

sejam musicais, literárias ou plásticas, as modificações que vão ocorrendo. Nesse modo de agir apresentam – pelo menos parte dessa intelectualidade – uma posição face ao mundo e à cultura bem menos aristocratizante que os seus contemporâneos de São Paulo. Mônica Veloso, por exemplo, cita várias instâncias no humor e na caricatura em que as nossas gírias são incorporadas e transmitidas ao falar da classe média.

Acho que basta um exemplo, para mim emblemático, de como se encarava o modernismo no Rio e em São Paulo. Aqui se cria uma revista popular que se chamou *Fon-Fon*. Em São Paulo, a primeira revista modernista, que também se socorre da buzina dos automóveis para demonstrar como estava alinhada com os novos tempos, vai-se chamar *Klaxon*.