

# HIBRIDISMOS NA DINÂMICA DAS NEGOCIAÇÕES SIMBÓLICAS NAS MATRIZES CULTURAIS BRASILEIRAS

Walter de Sousa Junior<sup>1</sup>

Coordenador do Grupo de Pesquisa sobre  
Culturas Híbridas do CPF/SESC<sup>2</sup> São Paulo

---

## RESUMO

O hibridismo cultural envolvido no processo cultural brasileiro foi determinante na constituição de boa parte de suas matrizes culturais. A influência mútua entre elementos da cultura erudita, da cultura popular e a cultura de massa nos legou expressões artísticas que não comportam rótulos definidores nem julgamentos que as tornem isoladas. Este artigo se dedica a analisar os principais suportes teóricos sobre esse processo, além de se deter em quatro matrizes culturais brasileiras: música, dramaturgia, narrativas populares e humor. Trata-se ainda de um resumo das atividades e discussões realizadas durante os encontros do Grupo de Pesquisa sobre Culturas Híbridas do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc.

**Palavras-chave:** hibridismo cultural, cultura brasileira, cultura popular, cultura de massa

## ABSTRACT

The cultural hybridism involved in the Brazilian cultural process was determinant in the constitution of a good part of its cultural matrices. The mutual influence between elements of erudite culture, popular culture and mass culture has bequeathed to us artistic expressions that do not carry definitive labels or judgments that make them isolated. This article is dedicated to analyzing the main theoretical supports about this process, as well as focusing on four Brazilian cultural matrices: music, dramaturgy, popular narratives and humor. It is also a summary of the activities and discussions held during the meetings of the Research Group on Hybrid Cultures of the Sesc Research and Training Center.

**Keywords:** cultural hybridism, Brazilian culture, popular culture, mass culture

---

1 Professor Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP.

2 Este trabalho não teria sido conduzido a contento, não fosse o esforço de Andrea de Araújo Nogueira, gerente do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, que acolheu a proposta de trabalho, e de Danilo Cymrot, pesquisador da mesma instituição que deu apoio operacional ao grupo, além de participar dos encontros.

O processo cultural brasileiro nasce mestiço e se desenvolve na mestiçagem. Mesmo aquilo que nos fazem aprender como uma “tradição genuína” é fruto da mistura de elementos oriundos das matrizes culturais europeias, africanas e indígenas – depois, acrescentam-se outras, asiáticas e americanas – e que se consolidam como a expressão de determinados tempos e espaços. A cultura de massa tem por mecanismo misturar ainda mais, o que, para diversos autores se trata de degradar as várias matrizes. Por conta disso, geram-se juízos de valor que, geralmente, recorrem à divisão clássica criada por pesquisadores e que marcam uma clara divisão social. Cultura erudita, então, é entendida como a burilada, complexa, canônica, enquanto a cultura popular é a orgânica, simplista, que carece de ser protegida para não degenerar. E a cultura de massa, que hoje dá a liga a esses universos distintos, surge como a expressão que, ao entender a cultura como produto, é incapaz de gerar sentidos de identidade social. Certamente são visões distorcidas de processos culturais complexos. Para desfazer esse senso não tão comum, já que algumas dessas visões são amparadas por farto referencial teórico, este artigo se dispõe a analisar de que maneira essas divisões se constituíram e a lançar novas formas de entender quatro matrizes culturais brasileiras: a música, a dramaturgia, as narrativas populares e o humor.

### **A NECESSIDADE DA CISÃO**

O contexto histórico da Era Moderna (final do século XVIII e início do século XIX), com a ascensão da sociedade burguesa e a urbanização dos grandes centros europeus, aponta para a iminência do processo de interligação das cidades por meio de estradas e a disseminação do conhecimento através da impressão de livros. Na visão de alguns intelectuais, isso colocaria em risco de influência cultural as comunidades rurais onde até então predominava a chamada cultura popular tradicional, termo usado pela Antropologia e pela História para se referir às culturas rurais que apresentam como características comuns a prática cultural cotidiana e espontânea, o seu caráter coletivo e tradicionalista garantidos pela transmissão oral entre gerações, sua abrangência local e sua função agregadora de identidade. Essa percepção fez com que esses intelectuais, notadamente de certa periferia cultural europeia (Alemanha e Espanha) e depois dos países centrais (Inglaterra, França e Itália) passassem a se interessar pela cultura popular por seu exotismo em relação à cultura erudita, passando a guardá-la, colecioná-la e, por fim, protegê-la de “contaminação”.

O colecionismo de objetos artísticos adquire feições de movimento cultural durante a ascensão do projeto do Romantismo, a partir de motivações estéticas (revolta contra o classicismo e seu artificialismo artístico),

intelectuais (reação contra o Iluminismo, visto como francesismo) e políticas (ascensão do nacionalismo, busca por uma consciência nacional baseada no povo, ou seja, uma transição do que é cultura regional para o nacional).

A descoberta do povo como fonte de preocupações culturais é movida pela idealização de uma cultura que guardaria uma pureza original perdida por conta dos movimentos artísticos eruditos e que manteve sua simplicidade natural na criação coletiva. Aliás, três são os fatores que fundam os mitos sobre a cultura popular (seguidos de argumentos desconstrutores entre parêntesis):

1. Primitivismo: As expressões coletadas datariam de um período primitivo e se mantiveram intactas ao tempo (embora a cultura popular tenha de fato uma história);

2. Comunitarismo: As criações populares são coletivas (embora a transmissão de uma tradição não iniba o desenvolvimento de um estilo individual);

3. Purismo: As pessoas incultas, os camponeses, os que viviam perto da natureza estavam isentos da cultura erudita (embora isso subestime a interação entre campo e cidade, e entre as culturas popular e erudita).

Esses fatores acabaram por alicerçar condições culturais que se tornaram os pressupostos iniciais, na virada do século XIX para o XX, da chamada cultura de massa. A primeira delas é a distinção entre cultura letrada, clássica, erudita, produzida até ali por uma elite antes eclesiástica, depois ligada à nobreza, e a popular, primitiva e passível de ser “salva” pela intelectualidade (portanto pela cultura erudita), que passará a usá-la como referência para a sua própria produção cultural. A segunda é o esforço de intelectuais pesquisadores da cultura popular em definir um método para a coleta, a classificação e a preservação das manifestações (imateriais) e dos artefatos (materiais) populares, dentro de um pretense campo científico batizado de folclorismo. No Brasil, esse ramo de pesquisa arregimentou diversos intelectuais de várias origens, sendo os dois grupos mais influentes os que estiveram ao redor de Sílvio Romero (românticos da geração de 1870) e de Mário de Andrade (modernistas da Semana de 1922).

### **DESCONSTRUINDO A CISÃO**

O decorrer do século XX viu surgir intelectuais dedicados a entender a formação da cultura popular anterior à Era Moderna, desempenhando esforços teóricos para analisar fenômenos históricos em que trocas difusas revelaram um trâmite constante entre os dois blocos cindidos.

A reconstituição da história do moleiro friulano Menocchio a partir de dois processos inquisitórios do século XVI, feita pelo historiador italiano Carlo Ginzburg, por exemplo, conseguiu mapear seu acesso aos livros impressos que disseminavam a cultura letrada, antes restrita às abadias, nas aldeias mais distantes. A questão central para Ginzburg é entender até que ponto a cultura das classes subalternas estava subordinada à cultura erudita, ou seja, se de fato somente à classe dominante cabia elaborar aspectos culturais, enquanto às classes subalternas cabia difundir esses aspectos, promovendo a sua deterioração ou deformação.

Para analisar o caso de Menocchio, Ginzburg irá lançar mão do conceito de micro-história, ou seja, o entendimento de que um indivíduo pode ser interpretado como microcosmo de um estrato social. Assim, Menocchio revela possibilidades latentes da cultura popular da sua época, uma vez que na interpretação de suas elaborações culturais aparecem extratos de obscuras mitologias camponesas, o radicalismo religioso, o naturalismo científico e as aspirações de renovação social.

Mesmo que Menocchio tenha entrado em contato, de maneira mediada, com ambientes cultos, suas afirmações em defesa da tolerância religiosa, seu desejo de renovação radical da sociedade apresentam um tom original e não parecem resultado de influências externas passivamente recebidas. As raízes de suas afirmações e desejos estão fincadas muito longe, num estrato obscuro, quase indecifrável, de remotas tradições camponesas (GINZBURG, 2008, p. 23).

O teórico que, na opinião do historiador, traz uma visão mais completa da cultura popular é Mikhail Bakhtin, que aprofundará as investigações sobre esse universo a partir da análise dos livros de François Rabelais (1494-1553), cuja importância literária está no uso das fontes populares, particularmente do humor popular, para renovar a literatura e fugir dos cânones literários do século XVI. A base de Rabelais são as festas públicas carnavalescas que, na Idade Média e no Renascimento, se opõem ao caráter religioso e feudal. Bakhtin irá ressaltar o papel do Carnaval, da Festa dos Tolos, da Festa do Asno, assim como de outras oportunidades de exaltação coletiva, religiosas ou civis, como ocasiões em que se estabelece uma dualidade do mundo. O carnaval, por exemplo, implica na entrada temporária no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância, onde há a eliminação provisória das relações hierárquicas. Estabelece-se uma paródia da vida ordinária, um mundo ao revés. Nele, emerge o riso festivo que é popular (todos riem), universal (tudo é cômico) e ambivalente (nega e afirma). Enfim, viver o carnaval de acordo com as leis da liberdade evoca a ideia de renovação universal.

A contribuição de Bakhtin para o entendimento da cultura popular será no sentido de mostrá-la como visão de mundo. Em consequência, o teórico aponta a transformação sofrida pela cultura popular na passagem

pelo Romantismo, a perda de sentido e de seu efeito regenerador, sua diluição em direção ao modernismo (que exprime uma visão burguesa), enfim, todo um esforço político, social e cultural para conformar o poder transformador do riso. Em sua análise, transparece o conceito de circularidade, retomado por Ginzburg, pois assim como Rabelais emprega a cultura cômica popular na construção dos romances *Gargântua e Pantagruel*, seus personagens vão parar nos festivais populares e nos carnavais.

### **CULTURA DE MASSA E INDÚSTRIA CULTURAL**

O advento da indústria cultural e da cultura de massa, dois conceitos distintos que tratam do mesmo fenômeno, vai interferir na discussão sobre a cultura popular e a cultura erudita propondo novos suportes teóricos, entre eles o da chamada Escola de Frankfurt, nome genérico dado ao grupo fundador do Instituto de Pesquisa Social (1923), dirigido por Max Horkheimer a partir de 1929 naquela cidade. No entanto, por conta da perseguição promovida pelo governo nazista, o grupo teve que se deslocar para os Estados Unidos em 1935, onde se filiou à Universidade de Columbia. Lá, se relacionou com o grupo de Paul Lazarsfeld, com quem colaborou em uma pesquisa sobre a recepção radiofônica. A experiência leva Horkheimer e Adorno a escreverem, em 1944, o livro *Dialética do Esclarecimento*, em que cunham o conceito de “indústria cultural”. Este se baseia na ideia de produção cultural em massa, processo que conforma a criação simbólica em um produto para atender e sustentar uma estética consumista. Assim como qualquer outra mercadoria, o produto cultural deve atender a uma demanda de mercado. Ao impor uma nova estética ao indivíduo, a indústria cultural promove a sua satisfação efêmera, o que cria um tipo de dominação ideológica, pois tal processo o torna acrítico, incapaz de fruir da mesma forma como fazia ante os objetos de arte.

A grande discussão que se impõe a esse processo é se existe possibilidade de uma nova cultura emergir da produção cultural industrial, uma vez que, segundo os frankfurtianos, ao determinar o consumo cultural ela se apropria de elementos tanto da cultura erudita como da cultura popular, com prejuízo de ambos. Ou seja, ela tira a seriedade da primeira e o elemento natural da segunda, ao passo que transfere a motivação do lucro às criações espirituais. Com isso, a lógica industrial contamina a livre criação e destrói a autonomia da arte.

A produção industrial simbólica segue o mesmo processo de divisão do trabalho da produção capitalista. Embora cada etapa possa ser vista como uma produção individual, ela apenas contribui para a ideologia da motivação do consumo. Aliás, essa ideologia não só desumaniza a ação e o conteúdo da produção individual (coisificando-a) como torna o artista uma

personalidade. Diante dessa constatação, Theodor Adorno aponta a melhor postura intelectual para entender a indústria cultural: não se pode subestimar sua influência nem tomá-la a sério. Portanto, deve-se interpretá-la criticamente e não se curvar ao seu monopólio.

Edgar Morin reflete sobre o problema promovendo uma interpretação cultural do fenômeno de massa: ela possui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, que concorre com as outras culturas. Assim como as duas outras concepções, ela agrega aspectos contextuais da sociedade em que emerge.

A sociedade de massa se integra a uma realidade policultural que a embebe e é embebida por ela. Talvez por isso os intelectuais a atiram nos infernos infraculturais ou atribuem a ela um efeito barbitúrico que serve à alienação da civilização burguesa, pois tem função mercantil e busca uma atitude consumidora. Essa interpretação é desagregadora, pois opõe a cultura culta à cultura de massa em pares antagônicos: qualidade x quantidade; criação x produção; espiritualidade x materialismo; estética x mercadoraria; elegância x grosseria; saber x ignorância.

Morin analisa o público a que atende essa cultura de massa. Ao se dirigir a todos os possíveis consumidores, ela precisa definir um gosto do homem médio ideal e sistematizar a oferta de variedade do produto cultural, homogeneizando os conteúdos. Uma forma de fazer isso é facilitando a comunicação entre as classes sociais, de modo a impulsionar o processo de identidade dos valores de consumo e criando os valores da classe média, sem que as próprias classes sociais abandonem a sua heterogeneidade.

Um efeito dessa sistematização é a promoção do individualismo. Com isso, a cultura de massa transforma os desejos em sonhos e os sonhos em desejos, pois o indivíduo procurará consumir sempre mais a sua própria vida: ele está ligado ao presente, pois o passado e o futuro não servem mais.

### **TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA AMÉRICA LATINA**

A cisão entre uma cultura culta e outra rude, reforçada pela leitura burguesa da Idade Moderna, a revisão dessa divisão por teóricos do século XX que viam trocas circulares entre ambas desde a Idade Média e a apropriação das duas no processo de construção de uma terceira “cultura”, esta de massa, a lidar com expectativas e sentidos de vida do ser contemporâneo, são interpretações abrangentes que auxiliam a entender o cenário específico da América Latina. O princípio histórico para essa análise se apoia no fato de que tais conceitos chegam à região por meio do processo de colonização, o que gera uma leitura de saída distorcida e descolada da realidade em que a discussão foi gerada. Como define Nestor Garcia

Canclini, esse quadro se estabelece na América Latina, onde “as tradições não se foram e a modernidade não acabou de chegar”, o que favorece os processos de miscigenação e hibridização cultural.

A proposta de Jesus Martín-Barbero para entender esse processo parte da análise dos sujeitos e das mediações sociais, especialmente das práticas de comunicação, elementos que conformam as matrizes culturais. É nelas que o tradicionalismo residual das interações sociais se encontra com as novas experiências, o que gera negociações simbólicas que vão moldar novas identidades individuais e sociais. Essas negociações, por sua vez, são guiadas por marcas ideológicas e passam pela conquista de uma hegemonia definidora das identidades de grupo. Portanto, são os campos de embate simbólico do processo de hibridização cultural. Martín-Barbero aponta algumas dessas matrizes como formadoras de um mercado de consumo de bens culturais, ou seja, em um estágio prévio à sociedade industrial, e que revelam a conquista da hegemonia a partir da adesão voluntária das classes populares a determinados discursos culturais. Não se trata, portanto, de um processo exclusivamente de coerção ou repressão, embora na maioria das vezes esses mecanismos estejam presentes. Essa etapa intermediária entre a cultura popular (folclórica e rural) e a cultura de massa (produzida industrialmente) que lança as bases da produção, da distribuição e do público da cultura popular-urbana coincide com a passagem da cultura oral para a cultura escrita.

Exemplos dessas matrizes são a literatura de cordel e o melodrama. A primeira trata da impressão em edições baratas com narrativas de origem rural, vendidas nos centros urbanos e que exigem a elaboração de uma expressão não mais calcada na oralidade, sem que, ao mesmo tempo, não disponha de recursos da literatura. Acusada de “rebaixamento literário” pelo escritor espanhol Lope de Vega, a literatura de cordel desenvolve uma narrativa estereotipada a partir da mistura dos gêneros literários clássicos (comédia, tragédia, drama etc.), além de recorrer ao uso de gravuras impressas em xilogravura. Seu público aprecia essas narrativas por estimularem a uma identidade de recente nostalgia do campo, o que as tornam fontes de mediação social.

Já o melodrama é um gênero teatral popular que vai se firmar após os espetáculos dramáticos baseados em narrativas orais rurais e comuns nas feiras terem sido proibidos para que os teatros oficiais mantivessem o monopólio da fala. A suspensão dessa proibição em 1806 fez surgir o melodrama, gênero dedicado “àqueles que não sabem ler”. Reflexo da Revolução Francesa, ele surge das paixões políticas para ancorar sua estrutura cênica e dramática na emoção. As narrativas melodramáticas são calcadas em tipos fixos baseados nas suas figuras corporais e morais, destacando-se o quarteto: traidor (que personifica o mal que seduz a vítima); vítima (que

encarna a inocência e a virtude); justiceiro (que salva a vítima e castiga o traidor) e bobo (responsável por promover a distensão da trama com recursos de comédia). Ele possui uma estrutura dramática esquemática, com personagens sem complexidade psicológica, e sempre polarizada na luta entre o bem e o mal, com a virtude triunfando ao final. Fixa-se como grande matriz cultural a partir da cultura de massa, migrando para novos meios e expressões, entre eles o jornal impresso (no folhetim, narrativa seriada e fragmentada em capítulos diários), na radionovela e na telenovela, sempre mantendo a mesma estrutura narrativa.

Nestor Garcia Canclini corrobora essa análise, estendendo-a à sociedade industrial e apontando a necessidade de destruir os três pavimentos em que a cultura latino-americana foi dispersada: popular, culto e massivo. Ele parte da ideia de que há uma heterogeneidade multitemporal em cada nação, que enseja imbricações distintas entre esses três pavimentos. Os confrontos se dão em três níveis: moderno x tradicional; culto x popular; hegemônico x subalterno. Seus efeitos acabam reforçando a divisão. Por exemplo, modernizadores extraem do interesse pelo avanço a sua hegemonia, enquanto o atraso do popular o condena à subalternidade. Se o popular se moderniza, para os grupos hegemônicos confirma-se que o tradicionalismo não tem saída; para os defensores do popular, se trata de uma evidência de que a dominação interfere na cultura e a impede de ser genuína.

Assim, de que forma se dimensiona a adesão do popular ao moderno? Canclini sugere seis novas perspectivas sobre essa questão e que desfazem mitos inviabilizadores dessa interação:

1. O desenvolvimento moderno não suprime a cultura popular, que é sempre estimulada pelo mercado e pelos governos;
2. As culturas rurais não representam majoritariamente a cultura popular, que se perpetua com a urbanização e mesmo com a internacionalização cultural;
3. O popular não se concentra nos objetos, mas no comportamento social e nos processos comunicacionais;
4. O popular não é monopólio dos setores populares, trata-se de uma construção híbrida. Por exemplo, é possível um grupo não-folclórico assumir um comportamento folclórico;
5. O popular não é vivido como complacência melancólica com a tradição. A paródia, por exemplo, subverte a tradição;
6. A preservação das tradições não é sempre o melhor recurso para a sua reelaboração. Há sempre a pressão de necessidades econômica e identitária no processo.

## **AS MATRIZES**

Apesar de termos avançado na discussão das matrizes culturais proposta por este artigo, apresentando argumentos para a compreensão dos hibridismos culturais na atualidade, é hora de retomar a análise das matrizes brasileiras, particularmente quatro delas – a música (o samba e o gênero caipira), a dramaturgia (a comédia de costumes e o melodrama circense), as narrativas populares (pias e profanas) e o humor (oral e radiofônico).

### **A) MÚSICA**

A chamada música caipira, com bases musicais e poéticas de origem rural, ao se estabelecer na cidade como expressão agregadora de características da cultura do caipira, enseja a formação de um gênero musical dentro daquilo que o público urbano irá entender sob a lógica da indústria fonográfica. A princípio, ela guarda elementos de identificação da população rural que se transferem para a capital, entre eles a transitoriedade (herdada do nomadismo do índio e da condição social constante na vida do caipira mameluco, assentado nas regiões limítrofes das sesmarias) e o seu caráter de fronteira (sem ser dono da terra, é sempre expulso, o que o obriga a se assentar em terras novas em direção às cidades). Construída na mancha geográfica conhecida por Paulistânia (além do interior de São Paulo, avança ao sul de Minas Gerais, norte do Paraná e às vastas terras de Goiás e Mato Grosso) ao longo do processo de colonização e sobrevivente da ocupação territorial decorrente da proibição do apresamento de índios, a cultura caipira guardou fortes traços do colonizador ibérico, do qual herdou seu principal suporte musical, a viola, e das influências indígenas (nas danças de bate-pé e no ritmo) e africanas (nos folguedos de resistência e na percussão).

Marco do processo de urbanização foi a gravação, em 1929, por obra do escritor Cornélio Pires, da série de discos em 78 rpm com registro de duplas do interior paulista e de casos anedóticos contados pelo próprio autor, que financiou a prensagem e fez a gravadora Columbia entender o potencial de mercado do gênero ao comercializar rapidamente as primeiras tiragens das gravações. Desde as primeiras gravações, até o gênero se tornar hegemônico cinco décadas depois, a música caipira percorreu um longo processo de homogeneização cultural. Para isso, passou por longo período de absorção de influências de gêneros musicais estrangeiros (guarânia paraguaia, rancheira mexicana, bolero cubano, country americano), processo que foi comprometendo seu papel inicial de suscitar a identidade do caipira que se urbanizava.

Além disso, algumas características da expressão musical caipira foram se perdendo no primeiro momento de urbanização, entre elas o acompanhamento na viola – instrumento a princípio erudito para as ordens católicas e que se popularizou entre os gentios – que é gradativamente substituído pelo violão e pela guitarra, e o próprio canto em duas vozes diferenciadas por terças, herança das festas populares do interior, que perde força com o aparecimento de intérpretes solistas.

Ao final do século XX, a música gravada em 1929 apresentava quatro ramificações: 1. Música “sertaneja”, que se tornou hegemônica, surgida das misturas com os gêneros de fora; 2. Música caipira original, mantendo a tradição e a forma desde a iniciativa de Cornélio Pires, com raras modificações; 3. O caipira como referência da MPB, expresso na produção dos cantores Renato Teixeira e Almir Sater; 4. Música instrumental de viola, que reconduz o instrumento à sua origem erudita.

Por processo similar passou o samba, gênero musical transformado em síntese nacional pelo Estado Novo nas décadas de 1930 e 1940, condição que perdura como estereótipo nacionalista ainda hoje. Embora o termo *samba* designe tanto o local onde os populares se reúnem para as festas sociais como a dança (a umbigada do batuque), sua origem urbana envolveu a organização em roda com um solista que se alterna improvisando versos sob a cadência da percussão. Esse solista lança um verso único respondido por refrão do coro. No Rio de Janeiro, a casa da Tia Ciata, da qual Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) era *habitué*, é apontada como um dos berços do gênero, trazido dos terreiros baianos. Lá, na definição de José Ramos Tinhorão, era samba de roda, música popular, composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos (partituras). O que o tornou um gênero urbano foi o uso de novo suporte técnico, ou seja, o disco e o rádio. Sob grande controvérsia, Donga participa da primeira gravação, em 1917, do samba *Pelo telefone*, assinando como autor juntamente com o jornalista Mauro de Almeida.

Figura de proa da passagem do terreiro para o disco foi José Barbosa da Silva, o Sinhô (1888-1930). Ele costumava dizer que “samba é que nem passarinho, é de quem apanhar primeiro”. Pianista e violonista, suas composições são uma mistura de gêneros populares, com letras que se referem a embates particulares na roda de samba. Ao passar suas composições para o disco, a execução se destaca em oposição à banalidade da letra, pois Sinhô interpreta as particularidades do ritmo, em especial as síncopas (o prolongamento de uma nota em tempo fraco sobre um tempo forte).

Em 1917, enfim, a Grande Sociedade Democráticos desfila na Av. Rio Branco, no Rio de Janeiro, cantando o samba *Pelo telefone*, registrado por Donga. Com finalidade de desfile, o samba ficou mais cadenciado,

modificando-se mais uma vez. É a fase de Ismael Silva, que enxerta novo ajuste musical, premido pela necessidade social da agremiação que, anos mais tarde, passará a se chamar “escola de samba”.

O samba gravado é um produto musical abrangente, portanto, propício para compor uma produção fonográfica. Embora de início a letra perca para a música, com provérbios populares chamando a atenção para a vida social, em breve surgiria o primeiro grande poeta do samba: Noel Rosa. Branco, estudado, classe média, ele transforma a letra do samba em crônica social urbana.

O samba, no disco, vive do jeito particular de tocar e cantar; já os compositores se ajustam a esquemas musicais. Mário de Andrade afirma que o samba gravado nasce como síntese, pois registra a música deslocada da festa e inaugura uma nova forma de audição, pois o samba precisa ser memorizado e divertir. No disco, mantêm-se os elementos estruturadores (a roda) e atende-se aos critérios de audibilidade de diversão (o mercado). Por isso nele se interpenetram o morro e a cidade, o negro e o branco.

## **B) DRAMATURGIA**

Diversos pesquisadores, entre eles o crítico teatral Décio de Almeida Prado, concordam que a comédia de costumes é o único gênero com uma verdadeira tradição nacional. Fruto da escola literária do Romantismo no Brasil, importada de Portugal sem o seu viés liberal, este limado pelos intelectuais ligados ao Imperador (que iniciam o movimento em 1836 com a publicação da revista *Nitheroy*), a comédia de costumes surge no efervescente cenário teatral do Império. A chegada da família real portuguesa em 1808 marca o início de um período ilustrado, que inclui a inauguração do Real Teatro de São João (1813). Até 1850, a Corte soma mais 23 casas de espetáculos, a maior parte delas apresentando espetáculos de companhias europeias.

Nesse cenário, desponta como expoente da dramaturgia da comédia o autor Martins Pena. Formado na Academia de Belas Artes por empenho de um padrinho com cargo graduado na alfândega, estreia em 1838 com o entremez *O juiz de paz na roça*, que reflete uma série de costumes e vícios da época: a política do favor, a corrupção, o atraso do aparato judicial e a má assimilação da cultura europeia. Martins Pena revela um olhar independente sobre a sociedade brasileira, não vinculado ao círculo de amigos do Imperador, usando a referência das representações de rua e da *Commedia dell'Arte*, gênero popular europeu.

Sua contraparte é Joaquim Manuel de Macêdo, membro do grupo do Imperador no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que inaugura o

romance de costumes com *A Moreninha*. Passou por todos os gêneros teatrais e produziu muitas comédias, usando sempre o recurso da analogia para fazer humor. Também optou por usar o divertimento como forma de moralizar seus contemporâneos, ou seja, faz a crítica dos costumes sem mexer nos valores básicos, entre eles o escravismo, que não passa despercebido pelas comédias de Pena.

Este também inova ao incluir em seus textos a festa popular. Aliás, na concorrida feira que antecede a Festa do Divino da Corte, realizada anualmente no Campo de Santana, a atração teatral na Barraca do Teles inclui a encenação de *O Judas em sábado de Aleluia*, de Martins Pena, consagrada tanto no teatro do imperador quanto no pequeno palco da barraca, ambiente frequentado também pelos escritores do círculo romântico, entre eles Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Porto Alegre e Paula Brito, além do ator João Caetano. Uma brecha de influências entre o teatro erudito e o popular, sem a concorrência de pudores de ambos.

Também, João Caetano, que desde 1833 organiza a Companhia Nacional de teatro com o seu nome, ocupando o teatro de Niterói, completa seu repertório com melodramas franceses e portugueses, gênero popular que causava aversão ao teatro clássico europeu. Aliás, este também se popularizou rapidamente no país não a partir dos palcos, mas dos picadeiros dos circos, dividindo espetáculos com números de adestramento equestre, trazidos por companhias europeias influenciadas pelo pioneirismo do sargento da cavalaria Philip Astley, que em 1781 abriu o Royal Circus, casa de espetáculos que dá início ao circo moderno. Ao se associar a Franconi, em Paris, o modelo de Astley passou a incorporar o palco, onde irá se agregar um teatro influenciado pela *Commedia dell'Arte*, expressão dramática popular do gênero da comédia. Ele se tornará clássico no circo-teatro que virá para o Brasil e manterá suas características básicas: tipos fixos, roteiro mínimo, improvisado dos atores e flexibilidade do texto.

A renovação do circo-teatro, com o abandono das pantomimas musicadas e a adoção entusiástica dos melodramas, acontece gradualmente na virada do século XX, quando companhias estrangeiras no Brasil incorporam o gênero conhecido como a “dramaturgia do espanto”, por falar não pelo texto, mas pelo sentimento. Trata-se de gênero repleto de ação, recheado de duelos, confrontos, brigas, assassinatos etc. Sua narrativa é sempre a da exaltação, pois nela não há o meio-termo, sempre com a virtude triunfando ao final. Ela reflete também uma mútua influência entre palco e livro; neste último caso, a publicação compilada de capítulos antes editados em folhetim, ou seja, histórias seriadas que, no Brasil, foram forma de expressão de autores românticos, ao contrário do que ocorreu na França, em que havia autores de folhetim distintos dos autores de literatura romântica, que primavam pelo rigor literário formal.

O circo-teatro brasileiro contou com um acervo precioso publicado sob a rubrica de *Biblioteca Dramática Popular* pela Livraria Teixeira, de J. Vieira Pontes. Desde 1922, a coleção foi publicada em edição barata, com papel simples e número restrito de páginas, com melodramas portugueses e franceses. O repertório listado na contracapa da publicação dividia as peças pelo número de personagens masculinos e femininos, para facilitar a escolha do texto conforme o elenco disponível no circo.

A estrutura melodramática incorpora outras características, entre elas a presença do humor dentro do drama, com o cômico atuando como agente de ligação na trama para promover a distensão dramática a partir de piadas em geral improvisadas, fora do roteiro; e o uso de referencial da contemporaneidade, com temas do momento, noticiário, programas de rádio etc. A dramaturgia circense brasileira exprime o predicado de se amoldar às mais variadas linguagens artísticas e culturais, mantendo um vínculo profundo e histórico com a música e o cinema. É capaz de suscitar um tipo de sociabilidade amparada por um público popular que pode rir alto e rir junto, pois o palhaço é seu espelho, sempre no papel do criado nas comédias e nos melodramas.

### **C) NARRATIVAS POPULARES**

À parte dos gêneros musicais e teatrais que chegam ao país com a transferência de uma cultura erudita para a Colônia, a narrativa popular, uma cultura oral gestada nos anos de ocupação e também sob a influência ibérica, guardou especificidades típicas de matriz cultural. Filiado à escola folclorista, o pesquisador Oswaldo Xidieh vai analisar as narrativas sobre a vida de Cristo para descobrir que guardam filiação aos textos cristãos canônicos e não canônicos, enquanto abarcam o universo mágico-religioso do caboclo.

A coletânea que o pesquisador promove mostra traços de culturas anteriores ao Cristianismo ou filiadas ao Cristianismo primitivo, entre elas os evangelhos apócrifos, que guardam influência de narrativas populares da época, e as referências a Jesus presentes no Alcorão. Entre essas últimas aparece Jesus falando como adulto desde criança e demonstrando dons carismáticos e curadores (fatos narrados no Evangelho Árabe).

Xidieh conclui que

(...) os traços e os elementos das culturas erudita e popular podem entrar em processo mais ou menos intenso de permuta, empréstimo, cópia e imitação, que podem interagir-se, com maior ou menor intensidade, extensão e profundidade, dependendo dessa situação ou de fator eventual, precário, efêmero, unilateral e intencional, isto é, das vagas da moda, ou, então, das vicissitudes do convívio social (...) (XIDIEH, 1967, p. 85).

E como se encontram e se influenciam fontes tão diversas e distintas? O autor ressalta que nessa relação há resistência cultural, pois esses grupos aceitam regras impostas pelo colonizador sem abandonar seus próprios valores culturais. Ou seja: absorve e retém. Por fim, Xidieh analisa os estereótipos sociais presentes nas narrativas populares. Percebe que os papéis dos personagens são imutáveis, pois só existem bons inflexíveis e maus irremediáveis. Surgem personagens grotescos e palhaços, heróis e bufões, madrastas gananciosas e tipos anônimos que acompanham as narrativas, identificados por seu *status* social, entre eles o negro e o baiano. Embora de maneira pia, o humor está sempre presente, dizendo respeito diretamente às coisas sagradas.

Personagem por excelência das narrativas laicas nativas, o malandro aparece como mito popular na figura de Pedro Malasartes, “um herói sem nenhum caráter” (como o Macunaíma do modernismo). Ele é subversivo, persegue os poderosos, se vinga da desigualdade social. Para tanto, ele se pauta pela ordem. Enquanto os contos populares brasileiros em geral se encaminham para a ascensão social (moral) do personagem principal, os de Malasartes são ambíguos e mostram o quanto o personagem vive nos interstícios, característica de sua malandragem. Relata a narrativa original: Pedro e seu irmão João são pobres, seus pais são velhos, por isso precisam arrumar emprego; João, o mais velho, vai trabalhar numa fazenda, cujo dono é um velhaco; por descumprir o contrato de trabalho, João volta sem dinheiro e sem o coró das costas (a paga por quebra de contrato); Pedro, qualificado como “astucioso e vadio”, decide se vingar pelo irmão e é quando têm início as suas aventuras. Pedro Malasartes se apresenta como andarilho, portanto sem categoria social, enquanto o fazendeiro está no ponto mais alto da sociedade. Dessa forma, as relações entre os personagens está centrada na patronagem. A contrapartida da vingança de Malasartes contra o mau patrão faz com que ele use de astúcia. Malasartes cumpre as ordens do patrão ao seu jeito, sem quebrar as regras de contrato. Ao final, o malandro escapa de uma armadilha mas faz o fazendeiro praticar um crime, que é pago para que não vá preso. Com isso, Malasartes volta rico para casa. Eis o paradoxo de Malasartes: ele promove a destruição moral do patrão usando os instrumentos de exploração estipulados pelo próprio, mas com isso ele não sai do nível pessoal da vingança, sua ação não destrói o sistema (pois aí seria revolucionário). Ele abre brechas no jogo de poder, revelando como poder dos fracos o poder de obedecer (a obediência malandra).

Segundo análise de Roberto DaMatta, Malasartes se recusa a ser bandido, valentão, santo ou messias. Mas o econômico se sobrepõe ao moral: ele troca a desvantagem do patrão por vantagem pessoal. É o típico malandro, pois prima por uma existência social individualizada e vive somente do presente.

O mito popular de Malasartes pode ter sido a base para a personalidade de Leonardo, do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Qualificado como romance de costumes (por antecipar o Realismo), romance de anti-herói (como o defende Mário de Andrade) e romance picaresco (encontrando proximidade em *Lazarillo de Tormes*, romance anônimo publicado em 1554), o romance narra a trajetória de Leonardo, que, apaixonado, se casa ao final, sendo agraciado com farta herança. Na trajetória, no entanto, usa de astuciosas artimanhas, o que o aproxima de Malasartes. É esse o seu vínculo com a narrativa popular, pois o romance adentra o campo dos hibridismos. Ele oscila entre um plano voluntário (costumes da Corte) e outro plano involuntário (traços semifolclóricos); as influências eruditas vêm do domínio do Romantismo. Mas a comicidade sofre influência ainda do florescimento dos jornais cômicos e da caricatura política, do entremez de Martins Pena e da poesia cômica de Bernardo Guimarães. Enfim, pode ser interpretado como um romance representativo, pois concentra estratos universalizadores (como os arquétipos de várias culturas e que surgem no popular); assim como representações da vida do brasileiro (realismo social). *Memórias de um sargento de milícias* se insere na vasta acomodação geral que dissolve os extremos, pois não exprime uma visão da classe dominante, destoando da literatura de sua época.

#### **D) HUMOR**

A matriz do humor então deixa a narrativa popular e é apropriada pelos campos simbólicos dos meios de massa que se constituem no país a partir da segunda metade do século XIX. Embora tivesse início em 1823, com a publicação do jornal *O Paulista*, a imprensa paulistana esperou mais de década para conhecer seu primeiro jornal irreverente, *O Pensador* (1839), que Antonio de Alcântara Machado definiu como “pornográfico”. Suas críticas satíricas eram dirigidas à fé católica, aos fundos públicos e aos tipos da cidade.

Em 1844, surgem no Rio de Janeiro os jornais ilustrados, sendo o primeiro deles a *Lanterna Mágica*. A impressão litográfica, que possibilitou a estampagem de imagens desenhadas, só chegou a São Paulo duas décadas depois. O humor literário é inaugurado na capital paulista pelo jornal *Tebyriçá* (1842), que é processado por publicar quadrinhas satíricas ao Barão de Monte Alegre.

O viés caricatural dessa imprensa, além de florescer com o desenvolvimento tecnológico da impressão, avança com a chegada do ilustrador Ângelo Agostini a São Paulo, vindo de Paris. Com ele a caricatura passa a se conformar como corpo do humor jornalístico e vai se desenvolver,

enfim, com o aparecimento dos dois grandes jornais satíricos do século XIX: *O Diabo Coxo* (1864) e o *Cabrião* (1866), que usam a matéria-prima do humor cotidiano da cidade e suas transformações urbanas. *O Diabo Coxo*, um jornal dominical ilustrado, durou doze números e contava com a presença de Agostini. Suas páginas eram dominadas por intelectuais que assinavam com pseudônimos – os mesmos que escreviam pomposamente nos jornais do Império – e sua escrita ainda era bem próxima à das obras literárias.

Outro jornal humorístico foi *O Diário de São Paulo* (1865), que se definia como jornal livre. Ilustrado, pretendia-se diário e marcou o início dos anúncios em jornais do gênero. Mantinha uma singular coluna de correspondência caricata (*Cartas a Segismundo*, um roceiro de passagem por São Paulo). Nessas cartas, ficava evidente o estranhamento entre o colonial (rural) e a influência europeia (urbano), expresso em linguagem humorística própria dos folhetins.

Já o *Cabrião* contava com dois grandes ilustradores: além de Agostini, Nicolau Huascar Vergara. Anticlerical, usava como tema as questões urbanas de uma cidade em franca expansão populacional com a chegada de estrangeiros. A crítica também denotava a paisagem urbana em transformação com o progresso material. Aliás, era esse o grande tema da imprensa caricata. A aceleração vira o seu mote, muito porque a chegada do telégrafo em 1874 impõe um novo ritmo, mais veloz, à escrita jornalística. O ritmo da imigração também acelera, ampliando a cacofonia urbana. Um novo jornalismo de informação aparece no final do século XIX e com ele os jornalistas substituem os literatos que, junto com os ilustradores de humor, migram para as revistas.

Uma citação de Émile Zola resume a interferência entre os gêneros, a literatura e o jornalismo, apontando influências mútuas e uma visão otimista em relação a elas:

Se a literatura é uma recreação das letras, o divertimento reservado a uma classe, a imprensa está matando a literatura. Mas ela traz uma outra coisa, difunde a leitura, conclama um maior número de homens à inteligência da arte. A que fórmula ele chegará? Eu ignoro. Simplesmente constato que, se assistimos à agonia da literatura de elite, é porque a literatura de nossas democracias vai nascer (JANOVITCH, 2006, p. 92).

A fase seguinte, após o fim da primeira década do século XX, é conhecida como *Belle Époque*, período em que o jornalismo, a caricatura, a publicidade e o teatro musicado vão preparar o humor que será praticado no disco e no rádio nos anos 1930. O início da passagem do texto escrito para o texto radiofônico inclui a necessidade de se criar uma fala rápida e concisa, colada ao dia a dia, e, particularmente, à mistura linguística das ruas.

Um personagem que participa desse processo de elaboração do humor radiofônico é Aparício Torelly (depois cognominado Barão de Itararé), humorista gaúcho que atua no jornal *A Manhã*, a partir de 1926, assinando a coluna “A Manhã tem mais”. No mesmo ano, ele lança o semanário humorístico *A Manha*. Nele, recorre a diversos recursos humorísticos que vão do texto literário à oralização: do soneto-piada – forma elevada com conteúdo canhestro para criar a paródia – passando pela influência do texto publicitário, pela paródia dos veículos impressos formais, até alcançar a escrita oralizada do falar macarrônico. Nesse processo, ele vai subverter os ditos populares, criar lemas com sentido igualmente subvertido, tudo para basear um humor que mistura os registros familiares e privados com as questões públicas e coletivas. Em sua definição, “humorista é aquele que mostra a metade das verdades”. Embora não tenha atuado no rádio, o referenciou com o uso de linguagem oral nos seus escritos.

Outros falares carregados contribuem com o humor pré-rádio, entre eles o criado pelo engenheiro Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que atuou na imprensa humorística dos anos 1920. Nos anos 1930, colaborou com o jornal de Aparício Torelly e, em 1933, lançou o *Diário do Abaxô Piques*, jornal humorístico que escreveu sozinho e onde fez análises anárquicas das questões urbanísticas. Seu personagem síntese é Juó Bananère, italiano que se expressa por meio do dialeto macarrônico. Criou outros personagens de menor expressão, entre eles Salim Gamons (árabe), Tebato Nakara (japonês) e Pacheco D’Eca (português). Usou-os sempre para falar de preconceitos sociais em um cenário de construção do nacionalismo.

Machado nunca se interessou pela língua culta. Aproximou-se do teatro de revista (com Danton Vampré), da música popular e do humor radiofônico, tendo deixado algumas gravações pela Columbia. Morreu aos 41 anos, antes de alcançar o rádio. Seu grande herdeiro em termos de criação macarrônica foi Adoniran Barbosa, que, a partir de 1941, apresentou tipos diversos no rádio, entre eles Barbosinha Mal-Educado da Silva, Zé Cunversa, Giuseppe Pernaфина, Jean Rubinet, Moisés Rabinovith, Sinésio Trombone e Richard Morris.

Esses humoristas revelam o quanto a linguagem humorística do rádio usou o humor da *Belle Époque* e, junto com a música, ajudou a elaborar uma língua peculiar para o próprio meio, e que iria também mudar o jeito de falar urbano, tanto que foi acusado pela alta cultura de promover “deformações da linguagem”. O próprio Mário de Andrade aponta que o rádio possui uma linguagem particular, complexa, multifária, mixordiosa, com palavras, ditos, sintaxes de todas as classes, grupos e comunidades. Por sua vez, o humorista de rádio se sustenta como malabarista de universos heterogêneos, pois subverte a dicção inspirada na oratória jurídica do *speaker* (a alma da estação), cujo ícone foi César Ladeira. Em contrapartida, oferece ao humor o falar macarrônico das ruas.

Esses sotaques radiofônicos vão se consolidar a partir de programas antológicos como o *Cenas escolares*, de Renato Murce (depois *Piadas do Manduca*), de 1936, que vai causar reações dos professores e pelas mãos do mesmo produtor, a *PRK-20*, na Rádio Clube do Brasil, que dois anos depois se transfere da Rádio Mayrink Veiga e assume o nome de *PRK-30*, com Lauro Borges, que fazia o *speaker* Otelo Trigueiro, e Castro Barbosa, que dava vida a Megatério Nababo do Alicerce. Este último programa vai levar às últimas consequências o recurso da paródia, direcionando-a ao próprio rádio. Daí para a frente, a linguagem do rádio vai se tornar o idioma nacional.

### CONCLUSÃO

As quatro matrizes, analisadas sob as abordagens teóricas discutidas na primeira parte deste artigo, apontam para rupturas continuadas entre as forças do subdesenvolvimento em paralelo às da modernização. Com isso, o campo social se torna uma arena de negociação de sentidos em que transparece a força das mediações ante os discursos hegemônicos. Nestor García Canclini, por sua vez, empresta a ideia de mapa cultural, onde se localizam as seguintes etapas:

- Primeira etapa – 1900-1930: Uma massa popular invisível se expressa nas manifestações folclóricas;
- Segunda etapa – 1930-1960: Surge uma preocupação com a “identidade nacional”, com o apoio dos meios de comunicação de massa. O populismo se converte em nacionalismo;
- Terceira etapa – a partir de 1960: Imperam a sedução tecnológica e a incitação ao consumo.

É possível entender, a partir desse suporte metodológico, o que norteou culturalmente os processos de hibridização, seja no campo cultural, econômico e político das matrizes brasileiras. Foi essa, portanto, a contribuição das discussões do Grupo de Pesquisa sobre Culturas Híbridas do Centro de Pesquisa e Formação do SESC São Paulo. A partir dele, os pesquisadores conduziram investigações próprias, apresentadas como produção científica de conclusão do Grupo.

**BIBLIOGRAFIA**

- ARÊAS, Vilma. *A comédia no romantismo brasileiro*: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. *Novos Estudos – CEBRAP*, no. 76, nov. 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CÂNDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. São Paulo: Revista IEB, no. 8, 1970.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- JANOVITCH, Paula Ester. *Preso por trocadilho*. São Paulo: Alameda, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MAGNANI, José Guilherme Mentor. *Festa no pedaço – Cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Editora UNESP/Hucitec, 2003.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX (Neurose)*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SOUSA JUNIOR., Walter de. *Mapa cultural da música caipira: fronteira, identidade e mediações*. *Arte e Cultura da América Latina*, v. IX, 2003, p. 105-122.
- XIDIEH, Oswaldo. *Narrativas pias populares*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1967.