

Povo e elite. Cultura erudita e popular

Lúcia Regina Corrêa Monteiro.

Pretendemos destacar a relação entre o erudito e o popular na cultura brasileira inserida no contexto de rápidas transformações ocorridas no *fin-de-siècle* e alcançadas na época varguista com a "cultura de massa". A proposta deste trabalho é tentar unir o conceito de *Belle Époque* e de Modernidade, preocupando-nos com o *entretenimento* que se desenvolvia para depois analisar o Brasil inserido nesta mesma temática. Examinaremos, sem esgotar, permanências e mudanças no jogo da modernidade do século XIX para tecer as relações de proximidade e singularidade de diferentes locais e contextos históricos até as primeiras décadas do século XX.

Declarações do saber comum ou do saber científico como '*o povo não tem cultura*' ou '*a cultura popular são as nossas tradições*' são freqüentes e este '*povo*' é colocado em contraposição à '*elite*', constituindo-se num '*povo-massa*', de caráter tosco, grosseiro e indomesticável até que o '*lado erudito*' da sociedade ordene e traduza culturalmente, alcançando a controversa cultura de massa.

Nega-se, com estas defesas, o caráter dinâmico da cultura, a sua forma plural, o seu compartilhamento entre o erudito e o popular como expressão da circularidade dos aspectos culturais. Acreditamos que *cultura* deve ser vista como um sistema de significados, parte integrante da ação social organizada, comportando incoerências, ambigüidades, especificidades, articulações, compreensões variadas e, às vezes, conflitantes dos diferentes grupos sociais que trazem como resultado um sistema simbólico de uma '*gramática*' social determinada¹.

O popular se apropria de concepções ditas eruditas que não lhes pertencem e recriam nelas suas próprias expectativas, é o processo cultural que luta pela construção de uma "ilusão necessária"² de homogeneidade social sobre uma realidade que é

heterogênea e que se reproduz como tal. É a "história de mesclas" ³ da qual somos resultado.

Estabelece-se o caráter circular da cultura ou seja, a transitoriedade entre erudito e popular nas formulações e ações culturais através dos diferentes contextos históricos. Como escreve T.S. Eliot: "O movimento de uma cultura processa-se numa espécie de ciclo, em que cada classe alimenta as outras".⁴

Optamos por estudar três modelos de metrópoles que consideramos enriquecedoras para compreender alguns aspectos da modernidade e do entretenimento: Londres, França e Berlim. Em seguida nos deteremos na cidade do Rio de Janeiro.

1. Londres 1851-1901

A segunda metade do século XIX é o período da modernidade vitoriana nesta cidade gigante da Europa. Desde o segundo quartel do século constitui uma *megalópole* estendendo seus tentáculos em diferentes direções: desenvolvimento dos transportes e densificação do espaço municipal com o surgimento dos grandes bairros dormitórios que exigem a criação na década de 50 do Departamento de Serviços Públicos para drenagem de rios e recolhimento de lixo, por exemplo.

Londres aparece como centro de todas as atividades de lazer desde as mais tradicionais como o teatro, o *club* e o espetáculo esportivo. É a cidade onde ocorrem as grandes festividades populares em seus parques e ao longo do rio Tâmsa. Os *bateaux-mouches*, as estradas de ferro, o bonde (antes do metrô na virada do século), autorizam a evasão para os *cafés dançantes* ao ar livre. Londres é também uma 'babilônia do norte', reunindo todos os vícios, do jogo à prostituição e à droga. "Cidade de todos os luxos e sua originalidade é a imensidade e a impressão de esmagamento que dá ao estrangeiro".⁵

O marco da modernidade londrina é a "Exposição Universal" de 1851 onde a 'soberba orgulhosa' é ostentada ao mundo na feira comercial do Palácio da Indústria de 1.º de maio a 15 de outubro. Uma ilustre visitante - a Rainha Vitória - ficou tão impressionada que registrou em seu diário a 29 de abril: "Somos

capazes de fazer qualquer coisa"⁶. A capital é o modelo da 'Inglaterra moderna' que já admite o controle da natalidade e se apressa na descoberta dos preservativos de borracha em 1860.⁷ Até 1861, o ano luto da Rainha Vitória, o palácio ditava a moda em matéria de entretenimento: a música é apreciada e permite ao Príncipe Alberto reorganizar a orquestra particular da rainha. Dança-se todas as semanas galopes, polcas, "highland reels" que fazem furor na sociedade.⁸

A cidade se desenvolve de modo excêntrico: há um programa permanente de demolição e construção sendo a ferrovia a causa maior das reformas realizadas. O *fin-de-siècle*, uma 'versão anglicizada da Belle Époque' permite uma onda de opulência e extravagância além do hábito de fuga e escapismo: crescem os music-halls e as pantomimas especificamente inglesas. O sucesso desse entretenimento era tanto que o cenário limitado de um 'pub' (Public House) revelava-se cada vez mais insuficiente, daí a construção de salas de espetáculos para malabaristas, bailarinos, acrobatas, cômicos, cantores, da origem na "commedia dell'arte" (do arlequim e colombine) que desenvolve o cômico e o personagem travestido. Por volta de 1875 o music hall passa a ser mais aceitável para a burguesia da época (antes considerado lugar malafamado e de prostituição).⁹ Quanto ao teatro tradicional, temos a reação à demanda de público cada vez maior renovando-se a partir de 1860, porque crescia uma burguesia financeira com dinheiro e com tempo disponível às distrações. A mudança se organiza para proporcionar-lhes conforto físico e status social. Tradicionalmente o povo ocupava a platéia ('the pit'), a parte térrea do teatro mais próxima do palco e se interpunha entre o espetáculo e o resto do público. O aburguesamento e a procura da respeitabilidade fizeram então com que fosse progressivamente 'substituído' desse lugar privilegiado para a parte posterior da platéia e, depois, para o alto na galeria. A pretensão era afastar o "povo mais inquieto" que perturbava para a "torrinha" tornando-o "invisível senão inaudível" do "público do teatro".¹⁰

É interessante notar que a 'Sociedade dos Autores e Compositores Dramáticos' é criada em 1833 pois estes artistas estavam até então à mercê daqueles que montavam seus espetáculos

e se viam obrigados a aceitar somas irrisórias por suas peças. Essa sociedade não acarretava o enriquecimento dos autores mas protegia suas obras, chegando a ter contratos negociados para apresentações na América,¹¹ representando uma preocupação precoce com a organização e a sobrevivência pela "indústria" do entretenimento.

2. Paris 1880-1914

Em relação à França, é necessário destacar que o conceito de *fin-de-siècle* muitas vezes se confunde com o conceito de *Belle Époque*. A modernidade passava a ser a "natureza mesma das coisas" pois as pessoas acreditavam no progresso cada vez maior e inevitável. O *fin-de-siècle* (1880-1900) tinha conotação de uma era, um modo de vida e mesmo um estado de espírito.

Apenas na Primeira Guerra com a frustração dos modos de vida e pensamento que se tinham deteriorado passou-se a chamar os anos que a precederam de *Belle Époque* (1880-1914) e confundilo com *fin-de-siècle* como se os dois fossem um só: representando o 'olhar retrospectivo' através dos cadáveres e ruínas, da depressão econômica e moral. Um olhar de desencantamento.¹²

Observamos no *fin-de-siècle* francês a iluminação elétrica, a hora oficial, o abastecimento de água, esportes como o ciclismo ("maravilhoso cavalo individual"), o telégrafo, o telefone, o elevador, a máquina de escrever, esgoto, encanamento e aquecimento central, a *Comissão Nacional de Higiene Pública* (1892). Em relação ao entretenimento, o Teatro popular e o Café Concerto surgem e recebem maior atenção que a ópera e o teatro clássicos ou de Vanguarda.

Muita coisa melhorou na vida de muitas pessoas, mas não de todas, aliás, de uma pequena parcela. A maioria só desfrutará muito mais tarde o "século das privadas, dos banheiros e do aquecimento", como declara Georges d'Avenel em 1913.¹³ É, também, o século do entretenimento permitido pelas inovações técnicas. A produtividade moderna exigia de clientes modestos uma demanda de massa: tecidos, café, jornais, pão, vinho, transporte

barato e "music halls" (mais do que sapatos, arte e habitações decentes).

Por tudo isso o *fin-de-siècle* podia representar o 'moderno' ou 'atual' como também, a novidade com certa perplexidade e certa insegurança.¹⁴ Na sua forma mais aguda representava a era da 'competição', da 'luta pela vida' e esforços para satisfazer os 'apetites do baixo ventre' (traduzido como anarquia moral e dos costumes).¹⁵

Podia ser o 'fin-de-race', de uma raça doente que sobrevive com um só culto: o do amor (traduzido pela modernidade como sexo sem procriação), ou mesmo, o 'fim do mundo' expresso como a 'mão-do-diabo' por trás de tudo e exprimindo a degeneração ou decadência, então preocupação de uma minoria culta.

Em 1881 a França tinha 367.825 bares e, a partir de 1891, calcula-se cerca de 3300 novos botequins, a cada ano, nos vinte anos seguintes. Em 1883, quando Wagner morreu, suas obras já contavam com um público amplo. Berlioz, Beethoven, Brahms contribuíram para a educação musical e o deleite de *fin-de-siècle* ao cultismo: novos padrões de conduta nas salas de concerto como pontualidade, silêncio e aplausos. Entre 1880-1890, 500 mil parisienses iam ao teatro uma vez por semana ou dois milhões uma vez por mês: "A população de Paris vive no teatro, para o teatro e pelo teatro".¹⁶ Era a grande literatura que as pessoas conheciam, fossem eruditos ou populares.

O telefone e o ciclismo podem ser exemplos do mundo mágico, sobrenatural que viviam: o primeiro, intruso no espaço privado e 'suspeito' por um bom tempo, o segundo, símbolo do progresso material e moral: meio de regenerar o homem físico e lhe dar lições de governo e de defesa.

O mundo parisiense era visto como um lugar finito com infinitas possibilidades na política, literatura, educação e entretenimento. O *fin-de-siècle* tinha a mensagem positiva da capacidade, autosuficiência e progresso humanos até a grande frustração da guerra.

3- Berlim. 1919-1933

Em 1887, o metrô já funciona e nenhuma capital europeia é dotada de rede ferroviária tão desenvolvida: "uma cidade industrial de primeira ordem, a maior cidade industrial do continente".¹⁷ Segundo Colani, ela é capital mas não tem capitalidade: é capital da Prússia mas não da Alemanha inteira. Em 1871 ultrapassava Viena e tentava rivalizar Paris, mas "não exerce influência marcante sobre a nação, nem na política, nem na literatura, nem nas artes."¹⁸

Em 1910 alcança dois milhões de habitantes, chegando a três se somarmos os subúrbios berlinenses. Passa a ser para os alemães, apesar dos particularismos, 'a encarnação da megalópole moderna': movimento incessante, burburinho, anonimato, solidão, corrupção, prostituição. O dinamismo da inovação artística tem sua sede em Berlim: expressionismo, produção cinematográfica, teatro, arte universal. A capital é o expoente da nova cultura em processo de elaboração.¹⁹ Berlim representa, então, o verdadeiro e único poder como também o centro das decisões. Com a República de Weimar (11/08/1919) o Estado é Berlim.

Em relação ao entretenimento, Berlim apresenta oficinas e salas de cinema, o UFA-Palast²⁰, o Capitólio, teatros, restaurantes, cafés (especialmente o *Romanisches Café*), cervejarias (que possui 2 a 3 mil consumidores por noite). No oeste elegante a animação é constante nas boates, cabarés e music halls.

Entre 1920-1923, Berlim se afirma como uma metrópole cultural, onde se está verdadeiramente na *Vanguarda* e aberta às influências internacionais. Única cidade, além de Paris, a propor à Europa uma vida artística tão rica quanto diversificada: oferece 3 óperas, cerca de 50 teatros, uma centena de cabarés e mais de 300 cinemas. Exemplo significativo é o centro prestigioso da 'obra de arte total', o BAUHAUS (literalmente "Casa de Construção")²¹ que simboliza o superlativo na cultura de Weimar. Essa nova escola de arquitetura e desenho fundada em 1919 por Walter Gropius (1883-1969), impregna a vida cotidiana de Berlim: cenários de teatro aos de cinema, ilustrações de todos os gêneros incluindo a publicidade, utensílios de uso corrente. O vidro e o aço se tornam a maravilha arquitetônica dos anos 20, consagrando um ur-

banismo social de qualidade. É a associação técnica dos arranha-céus como solução para a crise de moradia social.

Berlim se tornou uma meca para o teatro, expressão privilegiada da Vanguarda, quando jovens revolucionários apresentavam suas criações ao lado de produtores com reputação estabelecida entre os quais Max Reinhardt (1873-1943). Erwin Piscator (1893-1966) apresentou, em setembro de 1928, a *Ópera dos Três Vinténs* baseada na Ópera do Mendigo de Bertolt Brecht (1898-1956), acompanhada da música de Kurt Weill (1900-1950). Os berlinenses aplaudiam e Munique viajava a proposta proletária e marxista.

Quanto ao cinema destacamos a força que toma uma vasta empresa comercial com um público do pós-guerra a espera da evasão para a crueldade histórica ou exótica: os 'palácios de cinema' de Berlim. Kracauer (1889-1966), especialista em cinema, escreve em 1926:

"Cada emoção está em sintonia com sua própria expressão acústica, sua própria cor - um caleidoscópio acústico e óptico que proporciona as condições adequadas para a atividade do palco, pantomima e balé. Finalmente a tela desce, e os atos do palco tridimensional sutilmente se misturam às ilusões bidimensionais."²²

Berlim é também a cidade-rádio: em 29/10/1923 o serviço de radiotelegrafia é inaugurado. Hans Bredow, secretário de Estado declara: "O rádio se abre ao público numa época em que a miséria econômica e a desorientação política atingiam um nível muito grave".²³ A pretensão era fazer dele um instrumento de cultura e de distração da massa. A primeira emissora de rádio alcança o território nacional em 1926, assumindo a mudança radical com Goebbels que discursa em 1933: "A cultura alemã diante da nova missão".²⁴ Entretanto, é necessário destacar, que antes mesmo da chegada ao poder dos nazistas, a indústria cinematográfica, a imprensa, as potências financeiras e o Estado estavam imbricados na Alemanha. Hans Bredow (1879-1957), presidente da Telefunken, é

nomeado diretor das telecomunicações em 1919 e depois, de 1926-1933, é nomeado comissário do Reich para a Radiodifusão.²⁵

O III Reich pôde fazer da UFA (nota 20) um meio eficaz de propaganda²⁶: reportava as operações militares e agia sobre a opinião internacional para reabilitar a reputação da Alemanha Imperial. O filme alemão deveria tornar-se "um pioneiro da germanidade".²⁷

Essa riqueza de possibilidades, de êxito, não encobre os fracassos, o desemprego, nem a emergência de uma boemia empobrecida. Em 1927 há 2 mil artistas, sem nenhuma renda declarada, recebendo ajuda municipal aos necessitados.²⁸ A crise de 1929 leva muitos artistas às sopas populares e à mendicância. É a época de proliferação de cantores de rua. Nesse quadro de crise podemos concluir que a República de Weimar foi um período histórico forte na indiscutível contribuição cultural e do entretenimento, a nível mundial, independente ao paradoxo trazido pela fragilidade do regime e a instauração da ditadura nazista com seus desdobramentos.

O Rio de Janeiro: da Belle Époque à Cultura de Massa.

A cidade do Rio de Janeiro, desde o "*fin-de-siècle*", é um centro de entretenimento e aparece para o mundo da modernidade: "*Lá estavam em confronto a cultura do campo e da cidade, a nacional e a estrangeira, a dos brancos e dos negros.*"²⁹ A reforma hausmanniana, o arrasamento do Morro do Castelo *refundando* a cidade moderna e a construção do modelo alemão de via estatal (do 'povo' trabalhador) na Presidente Vargas, são três momentos históricos que, ao nível cultural, de modo especial em relação ao entretenimento, alguns marcos emblemáticos se descacavam: a festa da Penha, o teatro clássico e Lírico e o teatro de revista, a confeitaria, o salão, *vaudevilles*, ópera, cabarés, 'chopps berrantes', o carnaval, a casa da Tia Ciata, cafés dançantes, o cinematógrafo e o rádio. Neles observamos a "*mulatice social*"³⁰, isto é, a interpenetração do erudito, do popular e do popularesco, além do trânsito entre artistas, públicos e olheiros do entretenimento que se torna, gradativamente, um fenômeno capitalista capaz de dinamizar o processo produtivo com um verdadeiro exército de trabalhado-

res nos palcos e/ ou nos bastidores.³¹ Nesse encadeamento notamos que a indústria do entretenimento do período Vargas tem raízes na 'belle époque' onde se originou o gosto do público.³² Needell ressalta que:

"Abraçar a Civilização significava deixar para trás aquilo que muitos na elite carioca viam como um passado colonial atrasado, e condenar os aspectos raciais e culturais da realidade carioca que a elite associava àquele passado."³³

No início do século XX existiam "seis grandes *music-halls*, sem que se incluía as barulhentas casas de 'chops' ", conhecidos pelo público como 'chopps berrantes'.³⁴ No *Guarda-Velha, Alcazar Parque* ou *Maison Moderne* e outros, dançarinas, malabaristas, cantores de canções ou canções, palhaços, transformistas, mágicos, domadores de animais, pantomineiros, musicistas exóticos chegam da Europa e da América. Nos "chopps" berrantes das ruas do Lavradio, Visconde do Rio Branco, Lapa e adjacências ('áreas liberadas' ou 'desinterditadas circunstancialmente'³⁵), onde o tíquete de entrada é substituído pela obrigatoriedade de consumação, os artistas têm um "palco minúsculo, quando não é um simples estrado de madeira, sem a menor decoração, sem maior aparato, para cantar, dançar e para dizer."³⁶ O público dança lundu, corta-jaca, 'parafuso', é a impudícia e a nervosidade na massa. O "Chopp berrante" é sucesso garantido, por isso, contrata-se no morro dançarino regional, seresteiro, cantador de samba.

A música do período da *belle époque* leva a uma complexidade social que mescla intensamente o erudito e o popular. Sua característica especial é a grande facilidade de alcance mesmo para os iletrados pois era acessível a todos e a troca se fazia sempre presente: a modinha, a cançoneta, o choro, o tango dos salões da elite, o refinamento de compositores europeizados como Antonio Carlos Gomes (1839-1896) que tem sua consagração no público milanês do Teatro do Scala, Alberto Nepomuceno (1864-1920), Ernesto Nazareth (1863-1934) com repertório para piano, Chiquinha Gonzaga (1847-1935) com seu "Ó Abre Alas" (1899), Heitor Villa Lobos (1887-1959) autodidata consagrado

por sua obra na Europa e no Brasil. Estes são alguns exemplos dos muitos em que o erudito (literatura musical codificada e formal, com escola e autoria estética como reforço do código cultural), do popularizado, do popular (caracterizado pelo anonimato das composições e voltado para as massas) e do folclórico (que guarda o popular e o popularesco)³⁷, se tornaram emblemas dessa complementaridade cultural, da fusão de estilos, isto é, nossa "mulatice social" que ampliava a mescla de nossa identidade cultural: é o *Choro* (espécie de música popular de câmara, tocada por instrumentistas habilidosos³⁸) e a *Modinha* (romântica e intimista, geralmente acompanhada ao piano) como atrações e original convergência de músicos populares e eruditos.

"É uma paixão, uma mania, uma febre - a dança. Nós somos um povo que vive dançando e onde houver um rapaz, uma moçoila, um pianista e um piano, estas quatro entidades eternas, aparece inevitável como a fatalidade, a dança [...]. A dança é a mãe do namoro, que é pai do casamento".³⁹

Em 1919 iniciava-se a *radiodifusão* com a fundação da Rádio Clube de Pernambuco. A radiodifusão funcionava como verdadeiro clube dependente da contribuição dos ouvintes: era a rádio-sociedade. O rádio foi reconhecido como de utilidade pública em 1920 e permitiu a Epiácio Pessoa fazer o 1.º discurso radiofônico em 1922, seguido de um trecho da Ópera "O Guarani" de Carlos Gomes. Porém, só tomou impulso com a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro fundada por Roquete Pinto, em 1923, considerado o pioneiro da Rádio Cultura⁴⁰. Logo depois, em 1925, é organizado o primeiro Congresso Teatral Brasileiro e, no ano seguinte, tramitava o anteprojeto do que seria a Lei Getúlio Vargas (decreto legislativo n.º 5492 de 16/07/1928⁴¹), que estabelecia o pagamento de direitos autorais por todas as empresas que lidassem com músicas. Esta lei foi um marco nas relações do meio artístico para com o Estado.⁴²

Esse encadeamento de datas na pré-revolução de 30 não é mera coincidência pois "*assinala o início de uma codificação da diversão e da vida artística*" e expressa o estado das relações entre o mundo do entretenimento e as transformações históricas que se processavam: em 1931 se reunia a Comissão de Técnicos para estudar o problema das comunicações de rádio e em 1932 se estabelecia o primeiro regulamento detalhado no decreto 21.111⁴³, além do consentimento oficial para a propaganda comercial do rádio⁴⁴.

A década de 30 consolida o rádio e o cinema em indústria de massa desenvolvendo um processo produtivo como um todo (implementos, técnicas, instalações, energia elétrica, etc.) e que implantavam novos usos, padrões de conduta e de sentimentos, orientando consumo de bens e a opinião pública. É importante destacar a significativa influência norte-americana: "*Desde 1929 a RCA Victor se instalara no Brasil para produzir discos sob o sistema de gravações elétricas, impondo um grande controle sobre a criação da canção brasileira*".⁴⁵

É nesse quadro que Getúlio Vargas buscou o apoio das massas para o projeto global iniciado em 1930 e consolidado em 1937, com a mediação de um líder carismático, mítico e paternalista, legitimado nas massas populares urbanas. É a modernidade dirigida pelo Estado, um 'Estado de Compromisso'⁴⁶.

Se antes de 1930 se verificava a ausência de um contato harmonioso entre povo e elite, o que se verifica após 1937 é a articulação entre estas camadas. A cultura popular deveria ser recolhida por um Estado inovador, que rompia com o passado político e fazia a 'restauração' como um ato de verdadeira fundação de um 'novo Estado' que construía e se identificava com a dignidade nacional. Não podemos esquecer que o povo não assiste passivo pois rompe, muitas vezes, com a proposta regeneradora e a burla de diferentes maneiras.

O rádio representou, desde 1934, instrumento importante no processo de elaboração do Estado Novo e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). É significativo citar que neste mesmo ano Simões Lopes viaja à Alemanha para observar o Mi-

nistério de Propaganda que Goebbels dirigia e, de Londres, relata o que vira ao presidente Getúlio Vargas. Impressionado, alerta que o Brasil também, deveria montar um departamento especial para propaganda⁴⁷.

Em 1936, o Serviço de Radiodifusão Educativa (SRE) é criado, tendo a Agência Nacional como coordenadora das informações nos ministérios. O Departamento Nacional de Propaganda, sugerido por Simões (em janeiro de 1936, uma edição do programa oficial Hora do Brasil foi transmitido diretamente para a Alemanha⁴⁸), é implantado em setembro de 1937, antes da instalação do Estado Novo. Após implantação deste, o DIP (criado em 1939, por Capanema que propunha *"ser um aparelho vivaz, de grande alcance, dotado de forte poder de irradiação e infiltração, tendo como função o esclarecimento, o preparo, a orientação, a edificação, numa palavra, a cultura de massas"*⁴⁹) procura centralizar "integração nacional" sem deixar de fora a imagem de um governo "doador" da educação e cultura, criando uma 'imagem afável, astuta e meio amalandrada' do presidente, ou seja acariocando a sua imagem⁵⁰.

Entre 1930-1940, com a difusão da canção (no rádio, com patrocínio e um sistema organizado de entretenimento) firmou-se a demanda das massas urbanas, que estavam mobilizadas pelo novo processo político populista. O Rádio alcançava sua maturidade (em 1939 já existiam 64 estações e 357.921 aparelhos no Brasil⁵¹) e engajava-se nos projetos do governo de integração nacional, seja com iniciativas espontâneas a exemplo dos programas de Almirante, de função educativa como doação de cultura, seja com pretensões intelectuais como as de Mario de Andrade, Villa Lobos ou Ronald de Carvalho, que o queriam como *"força viva de nacionalidade"*,⁵² mas alertando para o cuidado com a canção urbana vista como 'deletérea, baixa, comercial, sem classificação'.⁵³ A incorporação da Rádio Nacional ao Patrimônio da União consolidou o esforço de fazer a 'voz oficial do Estado', fazia o papel de abonador do governo interventor e dirigente do Estado Novo, permitindo, ainda, a construção do mito da nacionalidade, 'da nação soberana'. Observe-se a declaração de Rivadávia de Souza:

*"Nunca um instrumento de divulgação foi tão necessário à grande hora que o Brasil está vivendo do que o rádio. Sua poderosíssima força de penetração está chamada a prestar serviços extraordinários à reconstrução nacional. Como a imprensa, o livro e o cinema, os microfones brasileiros representarão as verdadeiras 'pontas de lança', as cunhas abertas no espírito das massas, através das quais marcharão colunas cerradas do nosso desenvolvimento econômico e da nossa consciência nacional."*⁵⁴

O rádio possibilitou no Brasil a notoriedade de dimensão nacional: criou novos ídolos, difundiu e popularizou a música, constituiu-se em veículo publicitário mais importante, profissionalizou aqueles que se dedicavam à música e ao esporte, estabeleceu o princípio formador de opinião pública.

No Estado Novo (em 13/01/1937, a lei 378 cria o Instituto Nacional de Cinema Educativo sob inspiração de Gustavo Capanema), o DIP produz (mais de 400 filmes em cinco anos⁵⁵) documentários e jornais cinematográficos que, embora de qualidade e parcialidade duvidosas, constituem preciosa documentação de imagens de época. A atmosfera de nacionalismo alimentada pelo Estado Novo deu origem entre outras manifestações ao chamado 'samba de exaltação', que fazia a apologia do Brasil, de sua gente e de suas riquezas. Ari Barroso com a célebre "Aquarela do Brasil" (1939), Ataulfo Alves e Wilson Batista com o "Bonde de São Januário" (1941), Herivelto Martins com a "Ave Maria no Morro" (1942) e tantos outros exemplos.

Podemos afirmar que o artista ou o compositor eram cronistas de um contexto histórico que, talvez lhes escapando em sua profundidade, era espelhado no cotidiano e expresso na arte onde se concentrava a metáfora da modernidade, da industrialização e da identidade nacional.

Chartier nos alerta que a vontade de inculcação cultural nunca anula o espaço próprio da sua recepção, do seu uso e da sua interpretação pois há sempre um espaço entre o que o 'texto' propõe e o que o 'leitor' faz dele: se apoderam, os usam e com-

preendem de acordo com a tensão entre intenções explícitas ou implícitas⁵⁶.

As variadas manifestações da cultura erudita/popular brasileira e seu imbricamento são fontes intermináveis de história subjacente ou explícita podendo revelar em grande parte o que fontes consideradas mais consistentes não seriam capazes de fazê-lo. Ao trabalharmos com entretenimento percebemos o quão "sério" é tentar inseri-lo e compreendê-lo no seu período histórico. Acreditamos que a discussão controversa da cultura erudita/popular é a forma de tomarmos consciência de nossa história rica em mescla e compartilhamento de uma identidade dentro de um projeto ainda inconcluso. O 'ritual' e o discurso da modernidade até a década de trinta apenas abriu uma teia de possibilidades entre "civilização" ou "barbárie" cultural. Ela é marcada de forma rigorosa por suas origens culturais e continua sendo tecida nos nossos dias.

Notas

- 1 Antonio Augusto ARANTES. *O que é Cultura Popular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, pp. 24-51.
- 2 Idem, p. 57.
- 3 Orlando de BARROS. *Custódio Mesquita, um compositor romântico. (O Entretenimento, a Canção Sentimental e a Política no tempo de Vargas. 1930-1945)*. São Paulo: USP, Tese de Doutorado, 1995, p. 3.
- 4 T.S ELIOT. *Notes Towards the definition of culture*. Londres, 1948, p. 37, apud Maria Beatriz NIZZA da SILVA, *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977, p. XXVI.
- 5 Monica CHARLOT e Roland MARX, (orgs.). *Londres, 1851-1901. A Era Vitoriana ou o Triunfo das Desigualdades*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1993, pp. 10-15.
- 6 Geoffrey PARKER (org.). *A Força da Iniciativa (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Time Life Books/ Abril Livros Ltda, 1996, p. 73.
- 7 CHARLOT, op. cit., p. 16.

- 8 Idem, p. 78.
- 9 Idem, pp. 106-108.
- 10 CHARLOT, op. cit., p.108.
- 11 Idem, pp. 109-110.
- 12 Eugen WEBER, *França Fin-de-Siècle*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, pp. 9-14.
- 13 Idem, p. 10.
- 14 Idem, p. 19.
- 15 Idem, pp. 20-21.
- 16 WEBER, op. cit., p. 195.
- 17 T. COLANI, *En Prusse il y a Trente ans (1886-1888). Études, notes, impressions de voyage*. Paris: Librairie Fischbacher, 1920, p. 82, apud Lionel RICHARD, (org.). *Berlim, 1919-1933. A Encarnação Extrema da Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 14.
- 18 Idem, p. 16.
- 19 RICHARD, op. cit., p. 15.
- 20 Idem, p. 127. UFA: Sociedade Universumfilm, criada em 1917 por iniciativa do Gal. Ludendorff, que ordenou a fusão das firmas cinematográficas mais importantes e a concentração da distribuição de filmes.
- 21 THALMANN, op. cit., pp.92-93.
- 22 Siegfried KRACAUER. *Culto ao Entretenimento nos Palácios de Cinema de Berlim*. In: *Espaço & Debates*, v.27, ano IX, 1989, p. 10.
- 23 RICHARD, op. cit., p. 27.
- 24 Idem, p. 131.
- 25 THALMANN, op.cit., p.96.
- 26 RICHARD, op. cit., p. 131.
- 27 Idem, p. 127.
- 28 RICHARD, op. cit., p. 25.
- 29 BARROS, op. cit., p. 2.

- 30 Idem, anotações de aula em 24/04/1996. *Mulatices social* representaria a permeabilidade cultural entre o erudito e o popular característico da brasilidade.
- 31 Idem, op. cit., p. 1 e p. 11.
- 32 BARROS, op. cit., p. 2.
- 33 Idem, p. 70.
- 34 Luiz EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, vol. 2, p. 477.
- 35 BARROS. Anotações de aula em 08/04/1996.
- 36 Idem, p. 491.
- 37 BARROS, anotações de aula em 24/04/1996.
- 38 José Geraldo Vinci de MORAES. *Cidade e Cultura na Primeira República*. São Paulo: Editora Atual, 1994, p. 83.
- 39 KÓSMOS, Rio de Janeiro: n.º 5, maio, 1906, s.p., apud, Rosa Maria Barboza de ARAÚJO, *A Vocação do Prazer. A Cidade e a Família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993, p. 276. Ver também: Mônica Pimenta VELLOSO, *As Tradições Populares na Belle Époque Carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988, pp. 48-49.
- 40 Fernando de AZEVEDO. *A Cultura Brasileira. A Transmissão da Cultura*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1958, p. 208.
- 41 Sérgio CABRAL. *Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira. Ensaio de Opinião*, In: Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 1975, pp. 36-41
- 42 BARROS, op. cit., p. 5
- 43 Idem, p. 296.
- 44 Idem, p. 8 e p. 297.
- 45 BARROS, *A presença Norte-Americana e as Cultura Popular Brasileira (1.ª metade do século)*. Texto Inédito: mimeo, 1996, p.2.
- 46 Idem, *Custódio Mesquita(...)*. op. cit., pp. 294-295.
- 47 BARROS, op. cit., *Custódio...*, p. 326, nota 45.
- 48 CABRAL, op. cit., p. 38.

- 49 Gustavo CAPANEMA, arquivo, apud, Simon SCHWARTZMAN, Helena M. B. BOMENY, Vanda M. R. COSTA. *Tempos de Capanema*. São Paulo: EDUSP, 1984, p.87.
- 50 Idem, p. 299.
- 51 AZEVEDO, op. cit., p. 208.
- 52 BARROS, op. cit., p. 306.
- 53 Idem, p. 309.
- 54 Rivadávia de SOUZA. *Jornal A Manhã*, 09/08/1941, p. 5, apud, Lia Calabre de AZEVEDO. *Rádio Nacional em Revista. O Exército Doméstico de Getúlio Vargas*. In: *História Hoje: Balanço e Perspectivas*, Rio de Janeiro: UERJ, IV Encontro Regional da ANPUH-RJ, 1990, p. 3
- 55 AZEVEDO, op. cit., p. 209.
- 56 Roger CHARTIER. *"Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, v. 8, n.º 16, jul/dez., 1996, p. 186.