

*Falas da cidade:
conflitos e negociações em torno da
identidade cultural no Rio de Janeiro*



Caricatura de Lamartine Babo.

Mônica Pimenta Velloso

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora do CNPq e do Setor de História da Fundação Casa de Rui Barbosa. Autora, entre outros livros, de *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1986. mpveloso@uol.com.br

Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro*

Mônica Pimenta Velloso

RESUMO

Ao evidenciar o processo conflituoso que marcou a invenção de uma língua brasileira, este artigo enfoca o Rio de Janeiro como cenário em que se travou tal disputa. Pólo agregador e disseminador de culturas, o Rio foi representado como “cidade síntese” e “laboratório de emoções”, destacando-se a idéia de uma “identidade vocálica” que apresentava a pronúncia carioca como definidora de um modo de ser nacional, em contraste com Portugal. Expressando o campo conflituoso da memória, a música foi destacada como um dos elementos fundacionais da brasilidade (rural/urbana). Junto à representação normatizadora do moderno espaço, irromperam linguagens exprimindo aspectos contrastantes da nacionalidade. Nesse debate, em que se entrecruzaram as vertentes do nacional-popular e do urbano-carioca, estiveram envolvidas as vozes mais distintas do meio artístico-intelectual: Antenor Nascentes, Raul Pederneiras, João do Rio, Orestes Barbosa, Monteiro Lobato, Peregrino Júnior, Catulo da Paixão Cearense e Mário de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: invenções da brasilidade; memórias e entrecruzamento de linguagens; música; cultura urbana carioca.

ABSTRACT

In highlighting the conflicting process that marked the invention of a Brazilian language, this article focuses on Rio de Janeiro city as the setting where such process unfolded. As a center that aggregated and spread cultures, Rio de Janeiro was represented as “synthesis-city” and “emotion laboratory”, and the idea of “vocalic identity” was put in relief, suggesting the Cariocan accent should define a national way of life in contrast with Portugal’s. By expressing the conflicting domain of memory, music was emphasized as one of the Brazility foundational elements. Together with the normative representation of the modern space, it emerged languages manifesting contrastive aspects of the nationality. The discussion around this process, in which the national-popular and Cariocan-urban tendencies intersected, involved the most distinctive voices from the artistic, intellectual sphere: Antenor Nascentes, Raul Pederneiras, João do Rio, Orestes Barbosa, Monteiro Lobato, Peregrino Júnior, Catulo da Paixão Cearense and Mário de Andrade.

KEYWORDS: invention of Brazility; memories and intersection of languages; music; Cariocan urban culture.



A cidade, com os seus bairros, lugares e traçado de ruas, não se configura apenas como materialidade, mas também como tecido vivo das relações sociais e campo de investimentos simbólicos. No início do século XX, o Rio de Janeiro foi palco de intensas controvérsias em torno da constituição da nacionalidade. Nesse processo, a linguagem destacou-se como *locus* estratégico de expressão identitária do urbano, do moderno e da

* Retomo aqui algumas idéias apresentadas em *Cultura das ruas no Rio de Janeiro: mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

nacionalidade. Representada como cidade-síntese, posto que pólo agregador de múltiplas influências culturais, o Rio de Janeiro foi eleito núcleo do idioma nacional. Essa questão desencadeou muitas polêmicas apaixonadas, colocando-se em jogo várias percepções e entendimentos.

A linguagem como lugar de memória

Compreendendo a linguagem, na sua necessária injunção com a cultura, este artigo busca discutir as tensões sociais entre escrita e oralidades, a língua literária e aquela falada no cotidiano. Essas tensões são sentidas, de maneira particularmente forte, no Rio de Janeiro dada a coexistência do oficialismo da vida cultural e de uma cultura das ruas marginal que oferecia alternativas de expressão e de participação social. Existia uma fala das ruas que exprimia pertencimento a etnias e espacialidades culturais, localizando-se, freqüentemente, à margem do desenho da cidade moderna. Desde o início do século, as gírias dos malandros, dos capoeiras, dos ciganos e do denominado “povo das ruas” vinha despertando interesse de parcela expressiva da intelectualidade, sendo objeto de registro do teatro de revistas, músicas, caricaturas e verbetes de dicionários especializados.

Esse lugar de memória da cidade afirmou-se por ocasião das comemorações relativas ao quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro, quando a obra *Rio de Janeiro em prosa e verso*, organizada por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, reservou uma sessão dedicada especialmente à linguagem e às gírias da cidade: “O carioca inventa a linguagem”. Raul Pederneiras, Antenor Nascentes e Sérgio Porto a assinam¹. O fato de diferentes gerações intelectuais se reunirem em torno do tema da linguagem revelava o empenho de investimento nessa memória.

A temática da valorização da linguagem, mais especificamente, de uma fala capaz de traduzir uma suposta identidade nacional, se inscreve em uma longa tradição histórica. Em termos de uma produção mais pontual, ela se originou nos tempos do Império, atravessou a República, condensando, nos modernismos carioca e paulista, um dos seus momentos mais ricos. Mas foi no interior do pensamento romântico, de meados do século XIX, que se configurou a formação de uma *consciência literário-idiomática*, apresentando-se o escritor como verdadeiro genealogista do Brasil-nação². Destacaram-se, em particular, as obras literárias de Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, José de Alencar e os estudos lingüísticos empreendidos pelas revistas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. O intuito era o de dar um “tratamento brasileiro” ao idioma, reforçando-se a questão da diversidade étnica.

Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Mário de Andrade também se dedicaram à escritura dessa genealogia inspirada no nacional-popular. Em “Evocação do Recife”, poema escrito em 1925, Manuel Bandeira critica a idéia da atualização cultural instrumentalizada através dos canais eruditos. Acena para a possibilidade de se trafegar numa contramão dessa linguagem:

*a vida não chegava pelos jornais nem pelos livros/ vinha da boca do povo na língua errada do povo/ língua certa do povo/ porque ele é que fala gostoso o português do Brasil. Ao passo que nós / o que fazemos / é macaquear / a sintaxe lusíada.*³

¹ Ver BANDEIRA, Manuel e ANDRADE, Carlos Drummond de (orgs.). *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

² Cf. SUSSEKIND, Flora. O escritor como genealogista. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

³ BANDEIRA, Manuel. Evocação do Recife. In: *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

⁴ Cf. Zumthor, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁵ Cf. TOPALOV, Cristian e DEPAULE, Jean-Charles. *A cidade através de suas palavras*. In: BRESCIANI, Maria Stella (org.). *Palavras da cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001, p. 21.

⁶ NASCENTES, Antenor. *O linguajar carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1935.

⁷ PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário da gíria*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1922.

No Rio de Janeiro, a proposta de normatização da linguagem, deu origem a fortes polêmicas. Frequentemente, defendeu-se a emergência de um "falar brasileiro", em contraposição ao idioma português. Quais os elementos que seriam identificados e acionados como essa fala que se queria fazer reconhecida como brasileira? Quais os grupos que estiveram envolvidos nessa controvérsia? Enfim, como e de que forma as categorias nacional-popular e urbano-carioca vão se entrecruzar e dialogar entre si?

Para acompanharmos esse debate, que permite perceber o campo conflituoso da memória, vou tomar como referência não exatamente um acontecimento, mas antes a sua repercussão social. Esse acontecimento, que muitas vezes passou em branco para os historiadores, diz respeito ao projeto da reforma ortográfica, apresentado pelos intelectuais da Academia Brasileira de Letras (ABL) em 1907. Visando obter a padronização da língua, o referido projeto propunha, ao final, a compilação de um dicionário de brasileirismos. A questão possibilita analisar a complexa relação linguagem e sociedade. Ao se discutir o projeto de uma reforma ortográfica, também estava se discutindo, mesmo que não intencionalmente, a natureza da escrita. Conseqüentemente, punha-se em questão a natureza dos sons, as oralidades e as mais distintas formas culturais, evidenciando-se, assim, o artificialismo da divisão conceitual tradicionalmente operada entre escrita e oralidade.⁴

Essas idéias sinalizam a complexidade da questão. A proposta de reforma ortográfica e o debate acalorado que desencadeou na sociedade, nos levam a entender como se constitui a representação dessa "cidade-síntese" e os matizes culturais aí investidos. O fato nos deixa entrever também os conflitos e acordos entre memórias, imaginários, valores e comportamentos, revelando-se o caráter heterodoxo e complexo da linguagem.

Dicionários e mapas: a ressemantização da cidade pelo humor

A linguagem inscreve-se na cidade e nos grupos sociais, sendo, simultaneamente, vetor e indício de conflitos e de negociações. Subentende uma esfera organizacional-administrativa e uma outra composta pelas diversas maneiras de falar cotidianas. A perspectiva do ordenamento privilegia a relação dos objetos entre si; o sujeito não intervém de modo decisivo. Já na outra esfera, composta pelo conjunto da dinâmica social cotidiana, destaca-se o papel do sujeito como permanente construtor de sentidos das palavras.⁵

Esses diferentes balizamentos da linguagem, revelando distintas inserções sociais, são particularmente agudizados nas sociedades modernas nos momentos em que se busca fixar a língua nacional. O processo através do qual essa língua passa a ser considerada oficial, única e legítima, é necessariamente conflituoso, em meio à luta social pela atribuição de sentidos das palavras. O contexto de 1900-1920 é especialmente rico, numa conjuntura em que ocorreram as comemorações do quarto centenário da descoberta do Brasil e, posteriormente, do centenário da independência. São nesses momentos que costumam ser realizados balanços da nacionalidade, assumindo a linguagem, aí, papel de destaque. Em 1922, Antenor Nascentes publicou *O linguajar carioca*⁶, Raul Pederneiras, a *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário da gíria*⁷ e Orestes Barbosa registrou a gíria dos malandros cariocas.



Caricatura de Orestes Barbosa.

No mencionado projeto da reforma ortográfica (1907) estava subjacente uma idéia: a dos literatos como construtores da reforma. Cabeeria, assim, ao panteão dos artistas da palavra, alocados na ABL, a função de normatizar e unificar as inúmeras formas de escrita. O projeto, no entanto, não chegou a ser viabilizado; a Academia desistiu do seu intento em 1919, por não conseguir o respaldo do governo, da imprensa e do conjunto dos literatos. Somente em 1945 a reforma seria retomada por intermédio de um acordo ortográfico oficial.⁸

Analisando o processo de modernização nas cidades latino-americanas, Angel Rama detectou as modificações das cidades das letras, que, ao ampliar-se, começaram a ser alvo de questionamentos. Incorporados ao círculo letrado, os jornalistas das gazetas populares, notadamente no México e Rio de Janeiro, passaram a contestar o poder letrado. Questionava-se, sobretudo, o papel elitista das academias. De modo geral, as academias hispano-americanas funcionaram como uma espécie de sucursal do idioma espanhol, enquanto a ABL foi criada, segundo Rama, para consagrar a futura língua brasileira⁹. É precisamente sobre esse ponto que incide a questão: o que seria a “língua brasileira”?

As contendas revelaram a pluralidade de memórias e linguagens presentes na dinâmica social urbana. A discussão sobre a necessidade de uniformização da escrita desencadeou uma verdadeira “guerra de relatos” sobre as atribuições de sentidos.¹⁰ O que estava sendo salientado era a constituição do próprio sentido das palavras, que, ao serem emitidas no cotidiano, perfaziam as falas da cidade.

As revistas humorísticas semanais apresentam-se como relevante fonte de análise historiográfica, possibilitando a reconstituição dessas memórias cotidianas. Através das caricaturas, trocadilhos e paródias temos uma dimensão do quanto essa questão foi capaz de mobilizar a opinião pública. De modo geral, o tom dos comentários era de uma crítica bem-humorada. Essa crítica era claramente endereçada a um grupo: os intelectuais da ABL. Manifestava-se, assim, o desacordo em relação ao papel exercido pela instituição na condução do processo de atualização da língua.

Desde o início do século XX até meados da década de 1920, surgiram várias sessões específicas nessas revistas — caso de *Tagarela*, *Fon-Fon* e *D. Quixote*¹¹ — em que são feitas paródias ao projeto do dicionário proposto pela ABL. No subtexto, está a crítica à percepção erudita dos acadêmicos frente à dinamicidade da língua falada nas ruas da cidade. Arremedando o tom de seriedade e de formalidade contido na proposta organizacional, esses dicionários brincavam com a polissemia das palavras, deslocando-as para o uso cotidiano. Dessa forma, vulgarizavam e desconstruíam o aspecto canônico da língua, conferindo-lhe novos sentidos.

Na sessão intitulada “Novo dicionário”, da revista *Fon-Fon*, criada por ocasião da reforma ortográfica, temos um inventário humorístico da cidade e da sua cultura política, procedendo-se à sua carnavalização. Inaugurada no dia 8 de junho de 1907, a sessão é aberta com uma epígrafe dedicada à *douta Academia de Letras que tão sabiamente empreendeu a reforma da língua*.

A República é definida como forma de governo que usam os estudantes. Já a política aparece como uma senhora muito cortês mas sem escrúpulo que

⁸ Cf. RODRIGUES, João Paulo Coelho de Sousa. *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 181-187.

⁹ Cf. RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 186

¹⁰ A expressão é utilizada por Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*, mostrando que o moderno espaço urbano é constituído pela inscrição e entrecruzamentos de falas e relatos que disputam a atribuição de sentidos.

¹¹ A revista *D Quixote* (1917-27) publicou o “Dicionário confuso”, resignificando as linguagens gerenciadas pela ABL, IHGB e Escola Nacional de Belas Artes. A temática foi analisada por mim em *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

¹² Os referidos verbetes estão arrolados na sessão “Novo dicionário”, publicada semanalmente pela revista *Fon-Fon*, durante os meses de junho a outubro de 1907.

¹³ Cf. Pesavento, Sandra *Uma outra cidade: o mundo dos excluídos no final do século XIX*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001, p. 25.

ensina a governar. Quanto ao *congressista*, seria o *indivíduo que os povos elegem para cuidar dos seus interesses (dele)*. Ainda dentro desse contexto anárquico, o *eleitorado* é definido como *rebanho de Panúrgio que existe nas listas e nos cemitérios*. A palavra *sociável* adquire sentido francamente carnavalizado, transformando-se na *qualidade do indivíduo que se pode alistar em um cordão*. Na *Fon-Fon*, a concepção da cidade como comunidade política e sede da nação é ressemantizada pela linguagem humorística. Realçando ao extremo a idéia de contraste, indo até a sua distorção, a caricatura consegue expressar as ambigüidades e desacertos sociais.

A palavra *comemorar*, tão acionada pelo discurso oficial da cidade-nação, ao ser ressignificada pelo léxico popular do Zé Povo, transforma-se em *comê mora* (*D. Quixote*, 10/8/1921). No dicionário da *Fon-Fon*, os tipos que integram o universo marginal e o submundo das ruas são catalogados pelo novo léxico urbano, aparecendo como *capoeiras*, *gatunos* e *minas*. Os elementos que fazem parte desse universo também são integrados, ganhando novas significações. *Canoa* é definida como *embarcação da polícia para pegar vagabundos* e *bala* se transforma no *confeito que mata*. Inspirando-se na cultura das ruas como espaço de expressão social anárquica, em contraposição à ideologia normatizadora do moderno espaço urbano, define-se *vacina* como *vírus da rebelião*. Igualmente vão ser apontados novos sentidos para termos como *maxixe*, conhecido como leguminosa, mas que pode significar *dança brasileira*, e *cabra*, mamífero, que pode ser entendido como mestiço¹².

Na releitura das palavras, é claro o processo de apropriação criativa. Transpostas do léxico oficial moderno, corporificado pelo discurso urbano-sanitarista, as palavras são deslocadas para a dinâmica da fala cotidiana. Termos referentes às novas etnias culturais, como *maxixe* e *cabra*, ganham, através do humor e da caricatura, visibilidade e lugar no corpo da nacionalidade.

Parodiando a ordem ortográfica oficial, o “Novo dicionário” ressemantizava os próprios contornos da cidade, dos seus espaços e habitantes, realçando a coexistência do oficial e da marginalidade nos próprios mecanismos da representação política. A “cidade das letras” — composta pelos “doutos acadêmicos” — coexiste e contrasta visivelmente com a das ruas. Temos aí a superposição de linguagens de uma cidade que, de um lado, buscava pautar-se pelas diretrizes do moderno urbanismo e, de outro, a cidade considerada anárquica e espontânea de onde emergia o fluxo das variações de sentido.

Os caricaturistas captaram, com muita garra e humor, essa ambiência contrastante de sentidos e valores, traduzindo-a não só por meio dos dicionários mas também dos mapas urbanos. É nítido o aspecto simbólico que preside a organização do moderno espaço urbano, adquirindo contornos especiais nas plantas urbanas. Visando materializar um conhecimento gráfico da cidade, os mapas se fundamentam nas classificações estéticas, morais e científicas. Classificações essas que constroem personagens, lugares e práticas sociais.¹³

As caricaturas de Raul Pederneiras (1874-1953) representam uma fonte de análise riquíssima para pensarmos a constituição dessas simbolizações, materializadas na linguagem. A caricatura “Planta da cidade” (*Tagarela*, 25/6/1903) sintetiza bem essa visão. Nela, cria-se uma topografia que contrasta vivamente com o imaginário urbano que se buscava fi-

xar. Na ocasião em que a maior parte da imprensa estampava o mapa da cidade a partir das reformas urbanas instituídas por Pereira Passos, Raul Pederneiras desenhou a *obra atual que não se endireita*.

O núcleo central era composto pela Praça da República — denominada ironicamente de *campo das adesões* — que daria origem às ruas: Travessa das Notas Falsas, Travessa dos Filantes, Travessa dos Pistolões e Avenida das Madamas, na qual se situaria o Colégio Suzana¹⁴. Bem próximo estaria o Morro do Senado e da Câmara, onde se localizariam os Surdos e Mudos e a Praia do Subsídio. Logo em seguida, destaca-se o Morro do Pinto, em frente do qual ficaria a Praia da Quebradeira. Mapeiam-se as ruas próximas: Travessa da Flauta, Rua dos Artistas Notáveis, Travessa do Berimbau.

Captando com inusitada ironia as injunções do moderno, a planta evoca outras territorialidades culturais, como a do chamado Povo da Lira. Era no Morro do Pinto que vivia a população pobre da cidade, notadamente o grupo recém-egresso da experiência da escravidão. A seresta era um dos traços marcantes da sociabilidade do grupo, daí as ruas próximas ao morro traduzirem a idéia de musicalidade. Já nas linhas limítrofes do mapa aparece o Campo Solitário e a casa do Zé Povo. Esse mapa da cidade pode ser lido como uma contrametáfora do regime republicano, sobressaindo o aspecto da corrupção, marginalidade e desigualdade sociais.

Explorando o campo simbólico e parodiando as suas construções, as caricaturas possibilitam pensar a linguagem e os lugares urbanos a partir da perspectiva do conjunto dos cidadãos, homens comuns, que experimentam vivências distintas no cotidiano.

Palavras faladas

Ao enfatizar a superposição contrastante das práticas e dos imaginários nas cidades latino-americanas, Maria Stella Bresciani defende a premência de colocá-la como foco de análise nos estudos referentes à cultura urbana¹⁵. Considero que essa percepção contrastante do urbano consegue ser operacionalizada, de maneira particularmente original, nas narrativas humorísticas. Contrapõem-se, aqui, em tom vivo e engraçado, o esforço normatizador da ABL e a fala das ruas, mediatizada pelo traço dos caricaturistas e pela escrita dos cronistas. Por intermédio desses mediadores culturais, podemos perceber a linguagem a partir da percepção do uso, acentuando-se a sua adaptabilidade, criatividade e flexibilidade.

Ao longo dos meus trabalhos, venho mostrando o candente interesse dos caricaturistas pela questão da pesquisa da linguagem, explorando-a, frequentemente, no entrecruzamento polissêmico das palavras e das imagens. Também a percepção do som pode dar margem à pluralidade de grafias e de sentidos.¹⁶ Sons, imagens e grafias permitem, enfim, que se estabeleça esse rico diálogo, ampliando-se o campo de possibilidades de atribuição de sentidos. Mas foi a linguagem falada que exerceu especial fascínio sobre a produção dos caricaturistas. Raul Pederneiras notabilizou-se por misturar, nas suas caricaturas, letras e desenhos sugerindo ao leitor divertidas decifrações pela leitura em voz alta. Em julho de 1914, no Teatro Fênix, ocorreu um evento que passaria a fazer parte da vida cultural carioca: o “Jornal falado”. O caricaturista Kalixto destacou-se entre os ases da imprensa que dramatizavam as notícias da semana. A ele cabia a

¹⁴ Suzana Castera era proprietária de um dos mais famosos bordéis do país, que, na virada do século XIX, marcou a história da cidade do Rio de Janeiro. Frequentado pelas elites políticas e intelectuais da época, o bordel ficou conhecido como espaço de reuniões onde muitas vezes se discutiam os destinos da cidade e da nacionalidade. Ver a propósito VELLOSO, Mônica Pimenta. *Cafés, revistas e salões: microcosmo intelectual e sociabilidade*. In: *Modernismo no Rio de Janeiro*, op. cit.

¹⁵ Cf. Bresciani, Maria Stella, op. cit., p. 8-16.

¹⁶ Ver Porter, Roy e Burke, Peter (orgs.). *Linguagem, indivíduo e sociedade: história social da linguagem*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993, p. 22.

função da ilustração, a partir da escuta e das *performances* dos atores. Escutar dizer, experimentar diferenças entre o ato de falar e de escrever, caricaturar, de forma risível, esse *gap* (letras/oralidade) foi um dos procedimentos mais inventivos da caricatura brasileira.

O domínio do idioma português sobre a língua brasileira foi objeto de inúmeras caricaturas e paródias. A expressão plástica dessas idéias é sinteticamente captada em “Trocadilho”, caricatura de Raul Pederneiras, publicada na *Revista da Semana*, em 16 de outubro de 1904. A língua aparece representada por uma personagem da cultura circense, espécie de domadora. Seus trajes sugerem os de uma portuguesa. Empunhando um chicote — e tendo uma pena de escrita escondida às costas —, ela procura domar as letras do alfabeto, transfiguradas em diminutos seres humanos. Estes tentam, a todo custo, escapular ao seu controle. Aos pés da domadora, está um volumoso manual denominado “Lexicon”.

Essa temática também ressurgiu em uma das crônicas de João do Rio, inserida em *A alma encantadora das ruas*. Da mesma forma que Raul Pederneiras e Manuel Bandeira, o cronista criticava a ascendência lusitana sobre o nosso idioma, entendendo-a como um cerceamento à criatividade da fala brasileira. Argumenta que a adoção do dicionário elaborado pelo português Antonio Cândido de Figueiredo (1846-1925) era prejudicial à nossa autonomia linguística. Buscando legitimar a expressividade das ruas na constituição do idioma, João do Rio sustenta:

a rua é transformadora das línguas. Os Cândido de Figueiredo do universo estafam-se em juntar regrinhas para enclausurar expressões; os prosadores bradam contra os Cândido. A rua continua, matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio clássico dos léxicos futuros.¹⁷

Essa idéia de legitimar as gírias e a fala das ruas como matriz da linguagem e da brasilidade é importante. É ela que vai se constituir em um dos fundamentos do imaginário do Rio de Janeiro como cidade-síntese.

A identidade vocálica: do sertão às ruas

Em artigo, publicado na *Revista do Brasil*, em 1921, o professor e filólogo Antenor Nascentes apresentava o Rio de Janeiro como cidade-síntese, capaz de produzir elementos para a elaboração do *dialeto brasileiro* ou da *língua nacional do Brasil*. Discordava da obra empreendida pelos gramáticos, argumentando que a adoção do português de Portugal era inconcebível como forma de padronizar o idioma nacional. Era incisivo: *o passado literário de Portugal é dos portugueses, e não nosso*.

Em *O linguajar carioca*, o autor formula uma idéia curiosa: a *identidade vocálica* como elemento diferenciador do português de Portugal. Considera que a pronúncia carioca é a pronúncia do Brasil, sendo essa marcada por mais frouxidão, demora, sonoridade e suavidade, em contraste com a do português. Se as gírias, o calão e os patuás eram considerados elementos representativos de um linguajar brasileiro, como proceder à sua seleção, ou como incluí-los nesse imaginário de uma *língua nacional do Brasil*?

A questão era complexa, estando em jogo o processo de invenção da própria identidade nacional. Buscar uma etnia fundacional — capaz de

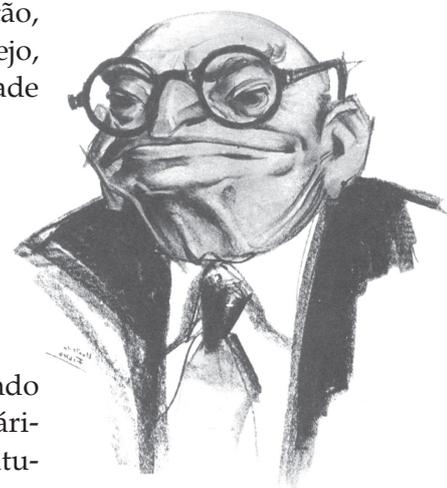
abrigar língua, religião, costumes, tradições e sentimentos de “lugar” — demandava uma operação de investimentos, alicerçada, segundo Hobsbawn, na invenção da tradição¹⁸. Comumente, à música foi atribuído esse papel fundacional. Compositores e intérpretes, considerados como representativos das diferentes etnias e culturas, acabaram corporificando a multiplicidade de vozes da brasilidade.

No início do século XX, as composições musicais de Catulo da Paixão Cearense, inspiradas no linguajar sertanejo, tiveram ampla acolhida no Rio de Janeiro. “Cabocla de Caxangá” e “Luar do sertão” (1910) destacavam-se, no cancionário popular, como as mais escutadas e queridas. Eram freqüentes na capital conferências e apresentações musicais de grupos sertanejos. Em agosto de 1914, Viriato Correa pronunciou no Café Assírio, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, uma conferência sobre as cantigas sertanejas. Seguida pela apresentação de um conjunto regional de músicos — cujos integrantes estavam vestidos com perneiras, peitoral de couro e gibão — sua fala causou forte impacto na seleta platéia do teatro. Nas revistas semanais, destinadas ao grande público, o espaço do sertão, normalmente, era evocado numa sessão de cartas em que um sertanejo, saudoso, narrava aos seus conterrâneos as suas impressões sobre a cidade grande.

Mas o grande sucesso desse imaginário do sertão era corporificado pela figura de Catulo da Paixão Cearense. Ele organizou para a livraria Quaresma, uma das mais freqüentadas da cidade, coletâneas de lundus, modinhas e canções, publicando também, pela mesma livraria, suas próprias obras *Meu sertão* (1918), *Sertão em flor* (1919), *Meu Brasil* (1928) e *Alma do sertão* (1928).

O fato mostra claramente a comunicação que estava se processando entre formas de oralidade musicais, linguagens faladas e escritas literárias. Catulo ganha relevo mesclando e integrando distintos suportes, culturas e imaginários. Na realidade, ele dava forma a algo que já estava presente na dinâmica cultural brasileira. Catulo era altamente prestigiado por figuras pertencentes à nossa elite político-intelectual, incluindo nomes como os de Roquette Pinto, Miguel Calmon, Marechal Rondon, Afrânio Peixoto, Assis Chateaubriand e Rui Barbosa. Além de ter trânsito entre as elites, Catulo também circulava entre os boêmios e caricaturistas, merecendo a admiração de Raul Pederneiras e José do Patrocínio Filho. Suas músicas eram cantadas pelos capadócios da Cidade Nova, chegando “Cabocla de caxangá” a fazer enorme sucesso no carnaval de 1913, para desgosto do seu autor, que declarara não ter escrito a música com esse fim¹⁹. Catulo representava, simultaneamente, *a voz do sertão*, conforme Rui Barbosa, e a “voz da rua”, que se fazia acompanhar de violão, cavaquinho e flauta.²⁰

Por meio de suas composições musicais, Catulo conseguiria unir duas identidades que estavam em jogo, entre meados da década de 1910 e 1920, representadas pelas ruas e pelo sertão. Ele foi um dos poucos músicos populares que teve a oportunidade de comparecer à Exposição Nacional de 1908. A modinha por ele interpretada produziu forte impacto entre as elites que compunham a maior parte da platéia, conforme relata a *Gazeta de Notícias* de 20/9/1908. Em 1922, ele também estaria presente na exposição internacional, comemorativa do centenário da independência brasileira. Apresentou-se ainda no Instituto Nacional de Música, conseguindo introduzir o violão nos salões da alta sociedade. O fato denota investi-



Monteiro Filho. Caricatura de Catullo.

¹⁸ Cf. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 56.

¹⁹ Cf. Martins, Guimarães (org.). *Modinhas*. São Paulo: Fermata, 1972. (apreciações de Carlos Maul e Luis da Câmara Cascudo)

²⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 15.

²¹ Essas idéias estão expostas nas crônicas Táxi: ortografia I e II, publicadas em ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas do Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

mentos expressivos na invenção de uma brasilidade sertaneja, sintetizada na figura do músico. O próprio Catulo, conforme observa Afrânio Peixoto na introdução de *Meu sertão* (1918), dizia ser *um sertanejo sem sertão*, orgulhando-se pelo fato de falar tão bem sobre o sertão sem tê-lo sequer conhecido.

Essas idéias mostram que ainda estava longe de ser consolidada a idéia do Rio de Janeiro como “cidade sambista”. Revelava-se também o investimento simbólico que marcava a criação das identidades, com base nos “sentimentos de lugar”. O sertão imaginado constituía-se em um dos pólos agregadores de sentido; Afrânio Peixoto costumava se apresentar como um *exilado do sertão*.

Mas o lugar sertão, em termos de inclusão de linguagem, era problemático. *É possível aceitar uma língua, na qual se façam versos inspirados no modo de falar caboclo?* indagava Monteiro Lobato. Considerava o autor que Catulo, ao fazer uma literatura sob inspiração da corruptela acaboclada, ignorava o Brasil que realmente lia e sentia, preferindo dirigir-se apenas aos sertanejos analfabetos.

Reforçando a importância de se criar uma linguagem brasileira, Peregrino Júnior, intelectual ligado à ABL, na *Revista do Brasil* de outubro 1921, descartava o *patuá bárbaro* de Catulo. Argumentava ser necessário abandonar o *classicismo lusitano*, sem, no entanto, incorrer no erro de adotar a *sintaxe sertaneja*. Nem o português de Portugal nem o sertanismo da cultura iletrada, encarnada por Catulo da Paixão Cearense. Se havia um determinado consenso quanto ao fato de que a cultura das ruas deveria ser a base inspiradora da língua nacional, o modo de efetuar essa integração é que estabelecia, de fato, as diferenças. Parte significativa dos intelectuais encampava a idéia da mediação da cultura letrada, sendo que alguns enfatizavam o papel diretor dos literatos. É o caso de Peregrino Júnior que defendia o sertanismo literário de Monteiro Lobato, elegendo-o como a tradução mais fiel e competente da alma brasileira:

Apanhando na enxurrada das ruas os brasileirismos, as expressões mais características e pitorescas do falar do nosso povo, o autor de Urupês está construindo o movimento admirável de uma nova língua literária, original, formosa, pitoresca, que melhor traduz, e mais diretamente, a alma brasileira, nas suas tradições, nos seus hábitos, nas suas emoções, nas suas vibrantes alegrias e íntimas tristezas, no contraste eterno da sua vida.

Tais idéias sobre a constituição de um linguajar brasileiro evidenciam o quanto era complexa a polêmica sobre as formas de inclusão da fala cotidiana. Mário de Andrade, um dos intelectuais que mais se empenhou no projeto de organização de uma língua brasileira, não considerava adequada a intervenção dos intelectuais ligados à ABL. No seu entendimento, os acadêmicos geralmente confundiam literatura e filologia e que, por isso, a reforma ortográfica proposta em nada conseguiria alterar a fala popular. Mário percebia uma lógica própria à ortografia popular. Fantasista e individualista, ela não obedeceria à etimologia e à fonética padrão²⁰. Considerava, além do mais, que o denominado desvirtuamento da língua portuguesa não passava de uma querela entre pai e filho. Era uma maneira de lidar com a complexidade da questão, marcando-se a centralidade do conflito:

O filho sempre teve vontade de saber mais do pai, que o pai do filho. Simplesmente porque dentro de casa o filho é claramente o que é, não esconde nem tendências nem defeitos, ao passo que o pai dentro de casa sempre foi um artista fingidor, se dando personalidade inexata, só pra filho ver. Assim, sempre que fora de casa nos contam alguma coisa de nossos pais, a gente devora o reconto com sofreguidão. E quanto a estropiarmos a língua portuguesa, jamais não houve pai neste mundo que não censurasse o palavreado que os filhos trazem da enorme e didática rua.²²

Parcela ponderável da intelectualidade e do meio artístico saía em defesa das ruas como espaço de expressão da fala, a ser legitimada e integrada como linguagem brasileira. Mas eram bem claras as distinções que se buscava estabelecer entre os agentes viabilizadores desse projeto. A obra de Monteiro Lobato era apontada como paradigmática, enquanto as composições musicais de Catulo representariam o aspecto “esdrúxulo” do nacional. Partia-se do pressuposto de que a integração da cultura das ruas devia ser sempre mediatizada pela *intelligentzia*.

A música como elemento fundacional da brasilidade

Ao longo do processo de invenção do idioma nacional, fica patente a inserção diferenciada da literatura e da música. A questão subjacente era a de que às expressões literárias, caberia organizar e normatizar as idéias relativas à busca fundacional da brasilidade, enquanto às expressões musicais, notadamente aquelas referentes às camadas populares, caberia o papel de inspirar essa busca. A literatura ficaria incumbida, portanto, do papel de normatizar e administrar a língua enquanto a música deveria inspirá-la poeticamente.

Essa idéia é importante: na tensão entre a língua literária e a falada, entre a cultura letrada e a oral, a música acabou, certamente, configurando uma possibilidade de mediação. A meio caminho da oralidade e da escrita, ela se apresenta como poderoso canal de comunicação lingüística, acionando elementos de ordem afetivo-intelectual, fortemente mobilizadores no tocante às idéias de pertencimento e de identidade. A voz das canções é aqui pensada como produtora de sentido e de identidades flutuantes²³. As vozes de Francisco Alves, Araci Cortes e de Mário Reis foram consideradas símbolos da identidade carioca. Pela pronúncia clara, enternecedora e sincera, elas conseguiriam captar a alma carioca representando a cidade. Essas idéias são expostas por Orestes Barbosa. Jornalista e compositor musical, ele se destacou como um dos inventores da imagem do Rio como a cidade sambista.

Reforçando a visão do Rio como cidade-síntese, Barbosa, defendia a importância da linguagem falada nas ruas. Essa linguagem seria corporificada sobretudo através da música, tida como alma da brasilidade:

cada povo tem a sua alma, produto das suas origens étnicas, do seu meio, das suas histórias, das suas paisagens, dos seus climas, das suas paixões. O Rio, laboratório de emoções, criou a sua alma e, com ela, o seu ritmo musical. (...) O carioca, aliás, é originalmente músico, desde as tabas dos seus índios.²⁴

O Rio de Janeiro, *laboratório de emoções*, seria capaz de criar a alma e o

²² ANDRADE, Mário de. Brasileiro e português. In: *op. cit.*, p. 190.

²³ Cf. DINIZ, Julio. *A voz: entre a palavra e o som*. Rio de Janeiro: Editora da PUC-RJ, 2003.

²⁴ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 14 e 15.

²⁵ *Idem, ibidem*, p.103.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 33.

ritmo musical da nacionalidade. A cidade teria o dom de *refinar os elementos culturais aqui aportados*, produzindo a síntese. Barbosa argumentava que aos sambistas cabia a invenção do idioma brasileiro, libertando-o da fixidez que lhe desejavam impor os intelectuais da ABL. Essa concepção da música como elemento fundacional da brasilidade, irrompendo como força original e espontânea, em contraposição aos ideais normativos da academia, encontrou certa receptividade no imaginário social brasileiro. A intervenção dos gramáticos é encarada como prejudicial, pois *não compreendem que a linguagem é um meio de comunicação (...) Perderam tempo, gramáticos e filósofos, uns e outros a estabelecerem regras, esquecidos de que as regras são os acordos lavrados pelo povo e que a origem de uma palavra não interessa praticamente porque elas mudam de sentido no perpassar das gerações.*²⁵

Buscando reforçar suas idéias sobre a vivacidade da língua brasileira, Orestes Barbosa recorre a uma fala de Graça Aranha: *o que se pode afirmar é que ela [a Academia] constrange a livre inspiração. Refreia o talento jovem, constituindo um grande mal na organização estética da nossa floresta de vocábulos, frases e idéias*²⁶. É interessante observar como o autor dialoga com a cidade das letras, fazendo-a comunicar-se com a cultura das ruas. Tomando emprestadas as palavras de Graça, um dissidente da Academia, Orestes Barbosa deixava entrever que também ele pensava em termos de uma organização estética em relação à língua brasileira. Espontaneidade, simplicidade, humor, comunicação e capacidade de síntese cultural são considerados traços da brasilidade, particularmente expressos no Rio de Janeiro. Por que no Rio?

A imagem do cosmopolitismo e da pluralidade cultural aparecem coladas à da marginalidade e da capacidade de inventividade. É justamente a partir dessa junção de elementos, de origens tão diversas, que se produz a imagem da cidade-síntese, da cidade como *laboratório de emoções*, capaz de impor-se, compondo, absorvendo e plasmando a brasilidade.

A expressão dessa síntese, segundo Orestes Barbosa, seria o samba. Traduzindo a língua falada nas ruas da cidade, o samba refletiria, nas suas letras, uma *síntese mental e verbal* das culturas com as quais estabeleceu contato. Essa idéia de um permanente trânsito entre culturas, acessado através da música, é significativa no campo da produção intelectual brasileira. Manuel Bandeira, Raul Pederneiras, Orestes Barbosa, João do Rio, de distintas maneiras, estavam vinculados ao universo musical carioca. Percebendo-o como espaço estratégico para a expressão da linguagem e das falas cotidianas, eles investiram aí seus esforços de análise e de interpretação da nacionalidade.

Esse imaginário do Rio de Janeiro como cidade-síntese da brasilidade via música popular teve ampla repercussão social. Mas nem sempre tal associação foi positivada e idealizada. Na crônica "Táxi: Sinhô", publicada no *Diário Nacional*, em 11/5/1929, Mário de Andrade ratifica a idéia do Rio como síntese cultural, recorrendo a uma figura emblemática, ligada ao universo do samba: Sinhô. Mário considera as canções de Sinhô verdadeiros poemas-cantados. São canções que traduziriam, segundo ele, um modo de ser carioca. Este incluiria o riso da experiência divertida, leveza de borboleta, ingenuidade originalíssima, sensualidade e esperteza defensiva (própria dos índios e das crianças).

Essa síntese da brasilidade é vista com reservas, pois resultaria numa excessiva flexibilização de valores, a ponto de comprometê-la eticamente.



Alvarus. Caricatura de Sinhô.

Mário entendia que ser carioca não implicava necessariamente o pertencimento a determinado território físico, mas sobretudo dizia respeito à adoção de um conjunto de valores. Nos seus escritos recorria, frequentemente, a uma metáfora geográfica para exprimir a idéia daqueles artistas que, a seu ver, teriam se distanciado do nacional: a ilha de Marapatá. Desde *Macunaíma*, ele já vinha se referindo a essa ilha distante, na foz do Rio Negro, como símbolo do isolamento e da falta de comunicação. Buscando definir o carioca, Mário recorre a Marapatá:

*São estes, os que deixaram a consciência e o caráter e tudo na ilha de Marapatá, os que fazem a entidade psicológica bem merecedora do qualificativo “carioca”. Mas será um erro grave, porém, imaginarem que estou insultando o carioca por afirmar que ele deixou consciência, caráter e tudo na ilha de Marapatá. Deixou sim, mas foi no que esses valores psicológicos e morais são ao mesmo tempo britânicos, fascistas, comunistas e republicanos do Brasil. (...) O carioca é principalmente isso: uma experiência do ser da qual a inteligência se fez simplesmente espectadora.*²⁷

Se na crônica há uma certa curiosidade, quase um encanto, pela capacidade de invenção e de criatividade do sambista, Mário acha temerário e, sobretudo, extremamente problemático, reconhecer esse retrato do Brasil. Sugere, no entanto, que se pense a canção de Sinhô fora do registro restrito daqueles que se supõem cultos. Pode-se, assim, atribuir ao samba traços recorrentes do caráter nacional brasileiro: espontaneidade, simplicidade, primitivismo e “desrazão”.

A discussão sobre o nacional-popular-brasileiro e o urbano-carioca, particularmente através do samba, também se faz presente nas reflexões de Mário:

*Sinhô, se não é brasileiro, é carioca. Pouco me importa de saber onde nasceu. Sinhô é carioca na música e na poesia dele. Possui nos textos incomensuráveis que inventa aquela safadice pura com que o carioca fala em “catedrais do amor”. Agora já estou querendo me afastar do assunto mais uma vez porque minha consciência está gritando aqui dentro:
“— O carioca não existe ou é o Brasil!”*²⁸

Mário externava desse jeito a sua surpresa com o Brasil, que, da mesma forma que o samba de Sinhô, ainda fugia à compreensão e à lógica do inteligível. Invenção de identidades e “experiências do ser”. Se, ao longo da década de 1920, ainda não existia um certo consenso quanto a uma definição da brasilidade, pelo menos havia o acordo em perceber uma questão: a “fala brasileira” como a via adequada para construí-la. Nesse ponto, por exemplo, estavam de acordo Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Noel Rosa. A “fala brasileira” é que nos individualizaria frente à língua portuguesa, porque capaz de expressar “coisas nossas”. Para Mário, esses experimentos de linguagem, verdadeira aventura, já vinham sendo realizados por alguns escritores como Euclides da Cunha, Machado de Assis, João Ribeiro e ele próprio²⁹. Já Manuel Bandeira entendia que *a vida vinha da boca do povo (...) porque ele é que fala gostoso o português do Brasil*. Esse falar gostoso se manifestava na pronúncia *com voz macia* do malandro, como queria o samba de Noel Rosa.

²⁷ ANDRADE, Mário de. Táxi: Sinhô. In: *op. cit.*, p. 103.

²⁸ *Idem*, p. 103.

²⁹ ANDRADE, Mario Táxi: fala brasileira. In: *op. cit.*, p. 113.

³⁰ Ver A imortal defesa da língua: a ABL prepara documento com a crítica ao atual ensino do português e ainda planeja dicionário. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 01 dez. 2002.

Hoje, quando se reacende a polêmica em torno da língua brasileira, seja através do debate na ABL entre lingüistas e gramáticos³⁰ ou da discussão sobre a elaboração de cartilhas pelo governo (com termos considerados politicamente corretos), o que está sendo posto em questão é o direito à autoria em relação à construção de sentidos das palavras e das expressões.



Artigo recebido em maio de 2005. Aprovado em junho de 2005.

