UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL - IPPUR

O SAMBA COMO FERRAMENTA DE REPRESENTAÇÃO DA CIDADE

Walcler de Lima Mendes Júnior

ORIENTADOR
Prof. Robert Pechman

Monografia de conclusão do XIII Curso de Especialização em Planejamento Urbano e Uso do Solo do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da UFRJ.

Rio de Janeiro – RJ
Abril de 2003.

U. F. R. J.
BIBLIOTECA
IPPUR

ÍNDICE

Introdução 3

Capítulo I – Samba e melancolia, samba e exclusão. 5

Capítulo II – O samba desce a favela e adentra o palácio. 19

Capítulo III – O samba e o amor ao lugar. 30

Capítulo IV – O samba e a orgia. 41

Capítulo V – O sambista *flanêur*, o samba reencontra a cidade. 57

Conclusão ou "saideira". 65

Bibliografia 68

U. F. R. J.
BIBLIOTECA
I P P U R

INTRODUÇÃO

O que se busca nesse trabalho é observar a importância do samba e da música popular como ferramenta de representação da cidade. Isto é, verificar se o conjunto *compositor popular e sua obra* são tão importantes para a construção/manutenção das imagens de memória afetiva da cidade , quanto as crônicas de um escritor, as análises de um antropólogo ou as pesquisas de um historiador. Como caminho de verificação busca-se investigar as origens daquilo que determinou, à época, o que era tido como cultura popular e o que era valorizado como cultura oficial – Porque as modinhas tão populares no segundo reinado, tornam-se execráveis na República ? Porque o violão, tão importante no período romântico, dividindo com o piano lugar de destaque nas casas das famílias da elite carioca, é rebaixado à uma condição de marginalidade ? – Observar o momento histórico da virada do século XIX para o XX e as subsequentes décadas de 30 e 40, torna-se um exercício bastante esclarecedor no sentido de se entender por que a cultura popular durante as primeiras décadas da República é tão excluída, marginalizada e depreciada nos circuitos de produção de cultura formal e, porque, num dado momento seguinte, vai ser catapultada à condição de ícone nacional, instrumento de unificação do território, do povo e símbolo da soberania nacional.

Há diversas formas de se fazer a leitura de uma cidade. Através dos jornais, da crônica, da literatura em geral, da iconografia, dos laudos da Polícia, dos hospitais ou das casas de manicômio, do teatro, da arquitetura, da publicidade, da moda ou mesmo da gastronomia. Da singularidade das correspondências pessoais à pândega espalhafatosa dos discursos políticos em público, são inúmeros os temas que já se prestaram como ferramenta ao ofício de ler e interpretar a cidade do Rio de Janeiro, uma cidade que, do *fin de siècle* às primeiras décadas do século XX, se despedaçava no ritmo voraz de transformações que a modernidade impunha.. A belle-èpoque carioca, a República, a Reforma Passos, a crise social e habitacional, a maciça imigração européia, o êxodo campo-cidade, o excessivo contingente de trabalhadores livres, o desemprego, a fome, a truculência da ação moralizadora do poder público, a ordem burguesa, a reeuropeização social, as políticas higienizadoras, o *cientificismo* avalizando quaisquer injustiças que se percebam no caminho rumo ao progresso. – Dessas observações se constrói o cenário de uma época cuja ferramenta de análise e leitura escolhida será a música popular, mais particularmente, o **samba** e o universo social a seu redor. E porque o samba? O samba é um ritmo híbrido que nasce nos espaços ilegais da cidade – morros e terreiros – tocados por músicos populares que carregavam o estigma da malandragem e da ilegalidade em festas e encontros que a sociedade burguesa desqualificava sob a tutela do combate a orgia, a desordem, e em defesa da moral e dos bons costumes da família, social e economicamente, sintonizada com os novos e modernos tempos que se vislumbravam. Por essas características o samba é o grande antagonista eleito pela sociedade estabelecida, o vilão da modernidade, o monstrengo que o pince-nez e o smartismo querem extirpar das ruas de um Rio Machadiano que inveja Buenos Aires e sonha em ser Paris.

Finaliza-se essa introdução esclarecendo **objeto** e **problema** no sentido de desanuviar quaisquer dúvidas a respeito do trabalho. O **objeto** em questão é o samba e suas possibilidades de leitura da cidade a partir dos vínculos sócio-culturais que se estabelecem entre o cidadão e a pólis. O **problema** é o próprio exercício de leitura da cidade: ler a cidade através dos olhos do compositor popular que filtra e traduz os sentimentos de revolta medo e afeto das pessoas, sentimentos que se estabelecem – tão reais quanto os prédios, as ruas e a geografia da cidade – como os vínculos que fazem do homem e da urbs cúmplices de uma mesma história.

CAPÍTULO I

SAMBA E MELANCOLIA, SAMBA E EXCLUSÃO

A tristeza é senhora, desde que o samba é samba é assim
A lágrima clara sobre a pele escura, a noite e a chuva que cai lá fora
Solidão apavora, tudo demorando em ser, tão ruim
Mas alguma coisa acontece no quando dentro em mim
Cantando eu mando a tristeza embora
O samba ainda vai nascer, o samba ainda não chegou
O samba não vai morrer, veja o dia que raiou
O samba é o pai do prazer, o samba é o filho da dor
O grande poder transformador

(Desde que o samba é samba – Caetano Veloso)

Este samba, gravado nos anos 90, descreve por metáforas, muito da história de ostracismo e resgate deste gênero musical dentro do universo cultural carioca. A

importância desse samba, em particular, como objeto de representação social e afetiva do indivíduo pobre e negro é indiscutível. Primeiro pela forma como descreve a solidão/exclusão imposta à cultura popular, particularmente ao samba, em sua luta por legitimar-se como forma representativa de interpretação e leitura da cidade e da sociedade. Segundo pelo próprio estilo da composição que remete aos sambas clássicos, de uma época em que os sambistas ainda eram tão vítimas de perseguições policiais, quanto de ações discriminatórias e excludentes por parte da cultura de elite e do poder oficial. O samba era marginalizado não pela qualidade do estilo enquanto expressão artística, mas pela condição social a qual se atrelava – favela, pobreza e negritude.

A solidão descrita no samba nos orienta para duas possibilidades de interpretação. A saber: levando-se em conta a popularidade e mesmo o respeito que os compositores de samba despertam em seus semelhantes sociais à época – malandros, prostitutas, pedintes, operários, estivadores, moradores de favelas, cortiços e bairros populares – é pouco provável que tais compositores compartilhassem da mesma solidão misantrópica que inspirou os poetas parnasianos, pelos idos do século XIX, isolados e tísicos em seus bolorentos e humildes quartos de pensão a sonhar delírios amorosos com suas divas inalcançáveis da alta sociedade burguesa. A solidão/exclusão de toda uma camada da sociedade carioca, nas primeiras décadas do século XX, é a segunda leitura possível que o samba em questão inspira. Apesar das inúmeras, e muitas vezes conflitantes, interpretações que os historiadores e estudiosos em geral fazem da sociedade carioca neste período, há um aspecto que lhes é de concordância uníssona e inquestionável: o isolamento e exclusão das classes populares que se põe em prática a partir das medidas de higienização e remodelamento da cidade, medidas que se estendem desde a Reforma Passos (1902 – 1906) até a década de vinte, quando se inicia a urbanização de Copacabana, reforçando a idéia de divisão da cidade em Zona Norte e Zona Sul, traduzidas respectivamente em bairros populares e bairros de elite.

Os executores dessa transformação se apressaram em classificá-la de *regenerativa*, visto que, apoiados em um discurso pretensamente científico e progressista, defendiam a *reeuropeização* da sociedade a partir da perspectiva de valores de uma burguesia emergente que nega e envergonha-se tanto das tradições genuinamente brasileiras, quanto das raças que aqui se originam a partir de nossa miscigenação – caboclo,

mulato, cafuzo, mameluco, sem falar do negro e do índio – que por sua vez resulta na síntese de nosso hibridismo cultural, também motivo de vergonha e fraqueza nacional. O ideal é ser puro e europeu.

Além dos bairros populares e distantes a outra opção desses expurgados foi a favela. Isolada, ilegal, transgressora, perigosa, a favela é estigmatizada por uma cidade que não a reconhece e que sequer percebe o crescimento das casas de pau, de barro, de zinco e latas de querosene que se erguem silenciosas por trás da mata e das folhas de bananeira. Casas que materializam um Brasil teimoso, de quilombos, de cheiro de senzala, de gostos cítricos e apimentados, de gestos e maneirismos *malemolentes* que parecem caminhar sem tino e sem rumo certo ao ritmo dos batuques, que desafiam o repetitivo e modorrento barulho das máquinas de nosso capitalismo tardio, e que impulsionam, obedientes, o frenesi urbano. No meio da mata, cercado pela cidade moderna, o teimoso batuque mantêm-se quase inaudível por sob o estalar das máquinas, traduzindo o desejo das vozes que ali se escondem, como quem diz em sílabas sincopadas... *Daqui não saio, daqui ninguém me tira, onde é que eu vou morar ? O senhor tem paciência de esperar, ainda mais com quatro filhos...* A inocente marcha de carnaval "*Daqui não saio*" de *Paquito* e *Romeu Gentil* é, em parte, a voz dessa teimosia, que aos poucos se ergue contra a intolerância da elite e o descaso do poder público.

É bastante sintomático que o primeiro samba gravado – "Pelo telefone", de Donga, 1917 – fale não só de um instrumento da modernidade, o telefone, como também expresse o desejo de comunicação entre o mundo marginalizado e excluído do samba – "*manda avisar o chefe da folia...*" e o mundo oficial da ordem burguesa e da legalidade – "*manda avisar o chefe da polícia...*". Antes ainda, em 1899, Chiquinha Gonzaga daria o primeiro grito de liberdade de uma cultura confinada à **periferia** da sociedade, e que agora pedia passagem para se apresentar no **centro** dos acontecimentos, isto é no **centro** da cidade: "*Ô abre alas que eu quero passar, eu sou da lira, não posso negar...*" Como observa Sidney Chalhoub em seu livro, "*Trabalho, lar e botequim*" – "*A primeira década do século é o período terminante e decisivo do longo processo estrutural de uma ordem burguesa na cidade do Rio de Janeiro*". Ainda segundo o autor, o maior inimigo dessa ordem, que se sedimenta de cima para baixo (da elite para as classes menos favorecidas) e de dentro para fora (do centro da cidade para a periferia), é o ócio. E qual não seria o mais

perfeito arquétipo desse ócio se não a figura do malandro, de chapéu caído, lenço no pescoço, uma navalha no bolso e um violão nos braços? Parece bastante claro que a perseguição/exclusão sofrida pela cultura popular por parte do poder público passava pela transformação do ex-escravo, o indivíduo liberto de 1888, no trabalhador livre e remunerado do início do século XX, idéia que se via ameaçada, segundo a visão da elite dominante, pelo comportamento arredio de uma classe social representada pela figura do malandro que se opunha ao padrão de vida burguês baseado no trabalho, acúmulo e consumo de bens, serviços e comodidades. Assim o primeiro conceito posto em prática pelo poder vigente é o que busca confundir a idéia de **liberdade** com a de **libertinagem.** Dessa forma, completa Chalhoub... "*Para o liberto se tornar bom cidadão deve significar, acima de tudo, amar o trabalho em si, independente das vantagens materiais que possam daí advir. Educar o liberto significa transmitir-lhe a noção de que o trabalho é o valor supremo da vida em sociedade; o trabalho é o elemento supremo da vida civilizada*". Visto que o trabalho civiliza, na outra face da moeda, o samba, por seu caráter corrosivo da ordem burguesa, só poderia carregar consigo a barbárie, que, sem piedade, se depositaria no ventre civilizado da sociedade burguesa, degenerando-a e atrasando-a, alargando assim, o abismo de desenvolvimento que separava o Brasil da Europa. A idéia de barbárie, se confundiria, portanto, com desordem, vadiagem, orgia, ócio e finalmente, com pobreza. Seguindo a lógica dos fatos, ainda que assim o desejasse, o pobre não poderia se **civilizar,** haja visto que a falta de emprego e o excedente de oferta de mão-de-obra só não eram maiores que a demanda e a crise habitacional, desencadeada pela *Reforma Passos,* que expulsa, joga às ruas, exclui, expolia e segrega a população pobre segundo os mesmo critérios burgueses de embelezamento e higienização da cidade. Conclui-se assim, em poucas palavras, que o pobre é castigado pelo pecado – o pecado de ser pobre – que de fato e direito, foi pelo rico inventado.

É claro que, sempre que pôde, o samba nunca abriu mão de dar o troco e provocar a elite, a burguesia, o progresso, a incompetência do poder público e a ordem estabelecida. Em 1916, Aureliano Leal, o então, chefe de polícia da cidade do Rio de Janeiro ordenou a seus subordinados que avisassem aos infratores com antecedência e pelo telefone, a apreensão do material usado no jogo. A atitude mentecapta e corrupta do chefe de polícia acabou gerando uma letra extra oficial da música "*Pelo telefone*" de Donga. A

"versão do povo" como ficou conhecida dizia assim... *"O chefe da polícia, pelo telefone, mandou avisar que na Carioca tem uma roleta para se jogar, ai, ai, ai, o chefe gosta de roleta ó maninha, ninguém mais fica forreta é maninha, Chefe Aureliano, sinhô, sinhô, é bom menino, sinhô, sinhô, prá se jogar, sinhô, sinhô, de todo jeito, o bacará, o pinguelim é tudo assim..."* A seu modo, com ironia e sarcasmo, o pobre revidava, como atestam os três sambas abaixo que, respectivamente, satirizam o trabalho, o progresso e o poder público...

Cheguei cansado do trabalho, logo a vizinha me falou
Oh, Seu Oscar, tá fazendo meia hora
Que sua mulher foi se embora, e um bilhete deixou
O bilhete assim dizia:
Não posso mais, eu quero é viver na orgia
Fiz tudo para ser seu bem estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando meu corpo noite e dia
Mas tudo foi em vão ela é da orgia

(Oh, Seu Oscar – Wilson Batista)

Não vadeia Clementina!
Fui feita pra vadiar, vou vadiar, vou vadiar, vou vadiar
Energia nuclear, o homem foi a lua
É o que se houve falar...mas a fome continua
É o progresso Clementina, trouxe tanta confusão
Um litro de gasolina por cem gramas de feijão

(Partido Clementina de Jesus – Candeia)

Esta cidade que ainda é maravilhosa tão cantada em verso e prosa
desde os tempos da vovó.
Tem um problema crônico renitente, qualquer chuva faz enchente
Não precisa ser toró
Basta que chova mais ou menos meia hora é batata não demora
Enche tudo por aí
Toda a cidade é uma enorme cachoeira-que da Praça da Bandeira
Vou de lancha ao Catumbi

(Cidade Lagoa – Cícero Nunes e Sebastião Fonseca)

Sem trabalho e sem moradia resta ao pobre subir o morro como opção a distância e ao isolamento dos bairros periféricos. Nos morros se cria uma cultura dos excluídos que, na cidade, só encontraria eco nos bairros pobres da Saúde, da Gamboa, nos terreiros da praça Onze, também conhecida como **Pequena África,** e nos bairros da pequena burguesia do Estácio e de Vila Isabel. Mais tarde Renato Cordeiro vai se referir a esse Rio antigo como sendo as "*ruínas das cidades invisíveis sob a cidade, os vestígios de um outro Rio que vai desaparecendo com o advento da grande metrópole*" Gilberto Freyre, em comentário extraído da tese de Hermano Vianna, "O mistério do samba" observa que a "*favela é um exemplo de um resto de Rio de antes de Passos, pendurado por cima do Rio novo*". Esta citação data da década de vinte, pós semana de vinte e dois, quando as elites intelectuais começam a despertar para a importância da cultura popular e o quanto se desperdiça impondo-lhe o muro isolador do ostracismo. Vale a pena citar outro comentário de Freyre também extraído da tese de Vianna... "*me iniciei noutra espécie desses brasileirismos, no Rio por assim dizer afro-carioca e noturno. O Rio de Pixinguinha e Patrício. O Rio ainda de violões, de serenatas, de mulatas quase coloniais que à autenticidade brasileira acrescentavam, como as iaiás brancas de Botafogo e as Sinhás de Santa Tereza, uma graça que eu não vira nunca nem nas mulatas nem nas iaiás brancas do Norte. Era a graça carioca. Era o Rio de Villa-Lobos.*" É interessante observar aqui como o antropólogo, tal e qual o compositor popular, permite a paixão entrelaçar-se aos conceitos que aos poucos vão se construindo em sua obra. Seguem dois sambas que exaltam as qualidades da mulher brasileira mestiça que Freyre percebe tão bem em sua visita à cidade do Rio de Janeiro.

Esse corpo moreno, cheiroso e gostoso que só você tem
É um corpo delgado da cor do pecado que faz tão bem
Esse beijo molhado escandalizado que você me deu
Tem um sabor diferente que a boca da gente jamais esqueceu

(Da cor do pecado – Bororó)

Ô mulata assanhada que passa com graça fingindo inocente tirando o sossego da gente
Ô mulata se eu pudesse e se meu dinheiro desse eu te dava sem pensar
Este céu, esta terra, este mar, ela finge que não sabe que tem feitiço no olhar
Ai meu Deus que bom seria se voltasse a escravidão, eu comprava essa mulata
E prendia no meu coração e depois a pretoria é que resolvia a questão

(Mulata assanhada – Ataulfo Alves)

A tese de Vianna se baseia num encontro entre intelectuais e sambistas que materializa, segundo o autor, o início do fim do ostracismo e do isolamento imposto, pela classe dominante, ao samba e consequentemente ao pobre. Nada como as próprias palavras de Freyre, protagonista desse encontro, para descrever o que ali se passou: *Ontem com alguns amigos – Prudente, Sérgio – passei uma noite que quase ficou de-manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, a tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga, outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício a cantar. Grande noite cariocamente brasileira.*

É através desse intercâmbio de interesses que aparentemente vai se quebrando a **solidão** e o **isolamento** impostos à cultura popular e ao cotidiano das camadas populares. Porém é a partir daí que o samba, a princípio, expressão dos anseios e experiências de uma classe social estigmatizada e pobre, vai também se pluralizando, se prestando como ferramenta de expressão das elites intelectuais e da classe média branca cujo primeiro grande representante é o compositor Noel Rosa, que seduzido pelo ritmo dos batuques, sobe o morro em busca do *mistério do samba*, pondo em prática, nos anos trinta, o que Vianna teoriza em 95 ao afirmar que... "o *músico popular é o mediador cultural de mundos artísticos distintos...*" Seguem dois sambas que articulam esse intercâmbio social e cultural que aos poucos vai se estabelecendo na cidade.

Samba do partido alto só vai cabrocha que samba de fato, samba do partido alto
Só vai mulato filho de baiana e a gente rica de Copacabana
Dotô formado de ané de oro Branca cheirosa de cabelo loiro, samba do partido alto
Também vai nego que é gente boa crioula prosa gente da corda
Porque no samba nego tem patente, melodia que maltrata a gente. samba do partido alto

(Samba de fato – Pixinguinha e Baiano)

Batuque é um privilégio ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria, é sorrir de nostalgia dentro da melodia
Por isso agora lá na Penha, vou mandar minha morena prá cantar com satisfação e
com harmonia essa triste melodia que é meu samba em feitio de oração
O samba na verdade não vem do morro nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão sentirá que o samba então nasce no coração

(Feitio de Oração – Noel Rosa e Vadico)

De certa forma a solução encontrada pela cultura popular, em geral, e do samba, em particular, foi a de transformar-se, no sentido de se adequar também aos padrões da classe média e da sociedade capitalista burguesa, rendendo-se ao rádio, à indústria fonográfica e à sedutora superexposição que caracteriza, hoje em dia, o carnaval das Escolas de Samba.

Porém o caráter crítico e contestador à ordem preestabelecida se manteve. Oswald de Andrade, citado por Waldenyr Caldas em "Luz néon, canção e cultura na cidade", afirmava, pelos idos de 1933, que *"a situação revolucionária desta bosta mental sul-americana apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o operário – era o boêmio. Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o manifesto comunista, e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio"* . Essa cultura da malandragem, que Waldenyr Caldas bem observa, era, desde os primórdios do samba, o lado podre, temido e combatido pelo poder administrativo. Seja através da pura e simples repressão policial, seja pela exclusão ou isolamento social, o combate à cultura popular é sem trégua, submetendo-a a uma espécie de **apartheid cultural** que só nos anos vinte será contestado pelo grupo de intelectuais contemporâneos de G. Freyre que se projetam como aliados do samba e da malandragem. Os três sambas a seguir falam da

U. F. R. J.
BIBLIOTECA
I.P P U R

violência na favela, da injustiça social e da repressão policial sobre o universo do samba, da malandragem e da boêmia...

O escurinho era um escuro direitinho agora está com mania de brigão
Parece praga de madrinha ou macumba de alguma escurinha que lhe fez ingratidão
Saiu da cana, inda não faz uma semana, inté a mulher do Zé Pretinho carregou
Botou abaixo o tabuleiro da baiana porque pediu fiado e ela não fiou...

(O escurinho – Geraldo Pereira)

Lá vem o Chico Brito descendo o morro nas mãos do meganha
É mais um processo é mais uma façanha
Chico Brito fez do baralho seu maior esporte
No morro dizem que fuma uma erva do norte
Se o homem nasceu bom e bom não se conservou
A culpa é da sociedade que o transformou

(Chico Brito – Wilson Batista)

Bento fez anos e para almoçar me convidou
Me disse que ia matar um cabrito e onde tem cabrito eu vou
E quando o comes e bebes começou, no melhor da cabritada
A polícia e o dono do bicho chegou
Puseram a gente sem culpa no carro da radiopatrulha e levaram
Levaram também o coitado do cabrito e toda a bebida quebraram
Seu comissário, zangado, não estava querendo ninguém dispensar
O patrão da Sebastiana é que foi no distrito e mandou me soltar

(Cabritada mal sucedida – Geraldo Pereira)

Desse **melting pot** de forças influentes sobre o samba composto pela repressão oficial, pelo desejo de inclusão e participação na história da cidade alimentado pelos compositores, do apoio da classe intelectual e da miscigenação com a classe média, **o samba torna-se uma ferramenta cultural das mais importantes para a construção de uma identidade nacional** chegando mesmo a exportar ícones de relevância internacional como Carmen Miranda e a música de Ary Barroso.

Tanto Waldenyr Caldas quanto Hermano Vianna afirmam que a música é um dos elementos mais expressivos do hibridismo cultural resultante das transformações sociais que o Brasil sofre no início do século XX. Antônio Cândido, citado por Vianna, diria que: *"A música popular tem essa capacidade de quebrar barreiras servindo de elemento unificador ou de canal de comunicação para grupos bastante diversos da sociedade brasileira."*

Porém vale a pena destacar que todo esse sincretismo e dissídio cultural não se dão de forma assim tão democrática e livre de preconceitos de ambos os lados – pobres e ricos – como é possível concluir, depois de lidas as observações dos intelectuais citados acima. Essa racha de caráter sócio-cultural se verifica por exemplo em "*O X do problema*" quando Noel Rosa afirma que... *"Nasci no Estácio, fui educado na roda de bambas, fui diplomado na escola de samba... aqui no Estácio não posso mudar minha massa de sangue, você pode crer, palmeira do Mangue não vive na areia de Copacabana"*, polemizando a questão da cidade partida em Zona Norte e Zona Sul. Lamartine Babo numa manifestação de racismo subliminar e desejos contraditórios diria... *"mas como a cor não pega mulata, mulata eu quero o teu amor"*. Moreira da Silva toca também no tema da cidade partida entre universos ricos e pobres, mas que de certa forma se encontram, ainda que o preconceito e o espanto permaneçam...

Eu tenho uma pequena linda que mora em Copacabana, que gosta de andar bacana
E toda semana ela vem com um vestido alinhado, e por dentro do plissado
Quando ela passa todo mundo fica admirado, eu fico até encabulado
Por que ela é tão boa que parece a patroa e eu o empregado

(Garota de Copacabana – Moreira da Silva)

Pacífica ou não é pela via desse **melting pot** de acontecimentos políticos, sociais e culturais que aos poucos a cultura popular vai ganhando voz e poder de expressão não só do lugar – morros, subúrbios, bairros periféricos, comunidades pobres – mas como força de expressão da cidade como um todo, incluindo aí o Centro e os bairros da Zona Sul. Um bom exemplo disso é a marcha de carnaval, bastante conhecida e divulgada, Cidade Maravilhosa, de André Filho, que acabou se transformando em hino oficial da cidade... *"Cidade Maravilhosa, cheia de encantos mil, Cidade Maravilhosa, coração do meu*

Brasil". Ou ainda a sensacional caçoada que Braguinha dá nos franceses, para delírio nosso e espanto deles, inspirada pela saudade de um bairro específico da Zona Sul carioca... *Paris, Paris tens loiras mas não tens morenas, com tantas mulheres de olhos azuis, tu és a cidade luz, Paris, Paris, je'taime, mas eu gosto mesmo é do Leme.* Porém o melhor exemplo de como o samba quebra barreiras para falar da cidade como um todo é o samba idílico, quase sensual, verdadeira ode a capital carioca, intitulado Cidade Mulher...

Cidade de amor e ventura que tem mais doçura que uma ilusão
Cidade mais bela que o sorriso maior que o paraíso, maior que a tentação
Cidade que ninguém resiste na beleza triste de um samba-canção
Cidade de flores sem abrolhos que encantando nossos olhos prende o nosso coração
Cidade notável, inimitável, maior e mais bela que outra qualquer
Cidade sensível, irresistível, cidade do amor, cidade mulher...

(Cidade mulher – Noel Rosa)

O comentário do cronista Benjamim Costallat, resignado como um marido traído, que reconhece ser impossível viver longe da beleza da esposa infiel, se encaixa como uma luva completando a idéia do samba de Noel... "*Só mesmo uma cidade assim, bonita e envolvente como uma mulher apaixonada, é que tem o direito de nos fazer sofrer como estamos sofrendo...* E não há como negar, que é justamente quando exprime a solidão, a melancolia e os sentimentos de derrota e exclusão, que o samba se torna uma ferramenta inigualável de representação afetiva do lugar e dos laços sociais que ali se subscrevem.

Flávio Moreira da Costa, biógrafo de Nelson Cavaquinho, afirma que o compositor "*fazia de suas derrotas na vida a matéria-prima para suas melodias*". O sucesso e o reconhecimento chegaram para Nelson de forma contraditória, meio pela metade. Tanto o é que, mesmo depois de Nelson ser considerado ícone do samba como compositor, intérprete e instrumentista, sua esposa continuou trabalhando como empregada doméstica para uma família em Copacabana, enquanto que ele próprio, por pelo menos duas vezes, foi flagrado tocando violão pelas mesas dos restaurantes da Zona Sul defendendo um "tostão" ou um prato de comida. O que não é de se espantar, levando-se em

conta que o compositor de Folhas Secas, passou a vida tocando em botequins para bêbados, bandidos e prostitutas em troca de cachaça e da alcunha de "*amigo dos aflitos*".

Quando eu piso em folhas secas, caídas de uma mangueira, lembro da minha escola
E dos poetas da minha Estação primeira
Não sei quantas vezes, subi o morro cantando
Sempre o sol me queimando, e assim eu vou me acabando
Quando o tempo avisar que eu não posso mais cantar
Sei que vou sentir saudades, ao lado do meu violão, da minha mocidade

(Folhas Secas – Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)

Quanto ao Café Nice e aos teatros da praça Tiradentes, templos da música popular comercializada e engendrada aos moldes do sistema econômico formal, desses templos, Nelson sempre esteve distante, seus palcos eram botecos como o Cabaré dos Bandidos, cujo nome já diz tudo. Lugares baratos, pés sujos, onde as pessoas pobres e simples como o próprio Nelson, se reuniam, para beber, cantar, namorar e, vez por outra trocar uns tapas e tiros. Por isso consta na biografia de Flávio Moreira esta precisa afirmação que diz... "*bem mais do que artista, Nelson era parte da cidade*". Outro momento relevante da biografia é quando se relata o encontro, na década de 60, entre Nelson e Tom Jobim, observando ali o encontro de dois **países** distintos: um Brasil rico e outro pobre. Um internacional, progressista, letrado, graduado, oficial e branco. Outro "localizado", excluído, isolado, marginalizado, semi-analfabeto, pobre e negro. Vale dizer ainda que enquanto Tom conhecia a fundo a música de Nelson Cavaquinho, Nelson, por sua vez, isolado e excluído daquele Brasil branco e progressista, mal tinha ouvido falar em Tom Jobim. Este paradoxo é observado por Waldenyr Costa ao comentar como a industrialização e o progresso no Rio e em São Paulo decretam a morte do malandro: "*O estilo lúdico-romântico de viver dessas capitais se modifica, as relações pessoais passam a ser mais formais e o próprio processo de urbanização virá a emprestar outra feição a elas tornando-as mais modernas e mais impessoais. Uma mudança cultural enfim, na qual a figura de malandros e boêmios românticos como Wilson Batista, entre tantos outros, passaria a ser uma espécie em extinção. Até mesmo os seresteiros amadores e eventuais das grandes cidades não sobreviveriam à urbanização e ao industrialismo no país.*

Sobraram apenas as lembranças, a memória e os registros deixados pelos boêmios românticos." Seguem dois sambas que falam desse malandro que existiu por certo espaço de tempo e lugar e que aos poucos foi sendo apagado da memória afetiva da cidade. Hoje esse malandro extinto vive apenas na memória das letras das canções e pelo tempo que estas canções estiverem vivas na memória da cidade. O primeiro samba a seguir, o de Chico Buarque fala justamente desse malandro que extinguiu-se, rendendo-se à condição de trabalhador, enquanto que o samba de Ary Barroso fala do malandro do tempo que ainda guardava seu comportamento e sua essência boêmia :

Eu fui fazer um samba em homenagem a nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui a Lapa e perdi a viagem, aquela tal malandragem não existe mais
Agora já não é normal o que dá de malandro regular profissional
Malandro com aparato de malandro oficial, malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social, malandro com contrato,
Com gravata e tralha e tal que nunca se dá mal
Mas o malandro prá valer não espalha aposentou a navalha
tem mulher e filho e tralha e tal
Dizem as más línguas que ele até trabalha, mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central

(Homenagem ao malandro – Chico Buarque)

Encontrei o meu pedaço na Avenida de camisa amarela ô, dançando a Florisbela...
Convidei-o a voltar prá casa em minha companhia, exibiu-me um sorriso de ironia
e desapareceu no turbilhão da galeria
Não estava nada bom o meu pedaço na verdade estava bem mamado, bem chumbado, atravessado,
foi por aí cambaleando, se acabando num cordão, com um reco-reco na mão
Mais tarde o encontrei num café zurrapa do Largo da Lapa
Folião de raça tomando o quinto copo de cachaça, isto não é chalaça

(Camisa amarela – Ary Barroso)

Nas crônicas de Lima Barreto e Emílio Kemps, colhidas e coladas por Nicolau Servcenko em seu livro "*Literatura como missão*", percebe-se bem o quão arrivista se torna a sociedade carioca, e pode-se imaginar daí o quanto seria difícil para a cultura e em especial ao samba, sobreviver intacta à tamanhas e truculentas transformações... "*O individualismo levado aos exageros destruidores do egoísmo enfraqueceu os laços de solidariedade... infelizmente a noção de sacrifício se extingue com os processos do individualismo revolucionário, cujo preceito supremo é o* ***cada um por si***"... "*O Rio de Janeiro é o cosmopolitismo, é a ambição da fortuna de todas as criaturas, talvez, de todas as nações da terra, cada qual querendo vencer e dominar pelo dinheiro e pelo luxo, de qualquer maneira e a qualquer preço*"... "*Se a dissolução dos costumes que todos anunciam como existente, há, antes dela houve a dissolução do sentimento, do imarcescível sentimento de solidariedade entre os homens*".

Nada pode ser mais sintomático do que terminar este capítulo com o samba de dois compositores brancos e letrados, da classe média abastada da Zona Sul carioca, porém de tudo que foi dito até aqui a poesia de Vinícius e a música de Tom Jobim é o que melhor sintetiza a idéia.

O morro não tem vez
e o que ele fez
Já foi demais
Mas vejam bem vocês
quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar...

(O morro não tem vez – Tom Jobim e Vinícius de Moraes)

CAPÍTULO II

O SAMBA DESCE A FAVELA E ADENTRA O PALÁCIO

Minha cabocla a favela vai abaixo, quanta saudade tu terás desse torrão
Da casinha pequenina de madeira que nos enche o coração
Que saudade ao nos lembramos das promessas que fizemos constantemente na capela
Pra que Deus nunca deixe de olhar por nós da malandragem e pelo morro da Favela
Vê agora a ingratidão da humanidade, o poder da flor somítica, amarela
Quem sem brilho vive na cidade impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela
Minha cabocla a Favela vai abaixo ajunta os troço vamo embora pro Bangu
Buraco Quente, adeus pra sempre meu buraco eu só te esqueço no buraco do Caju
Isto deve ser despeito dessa gente porque o samba não se passa para ela
Porque lá o luar é diferente não é como o luar que se vê desta favela
No Estácio, querosene ou no Salgueiro, meu mulato não te espero na janela
Vou morar na Cidade Nova pra voltar meu coração para o morro da Favela

(A Favela vai abaixo – Sinhô)

O samba acima, composto em 1928, fala da remoção do morro da Favela planejado e executado pelo urbanista francês Agache. Este samba diz muito sobre o antagonismo entre cidade e morro, ricos e pobres que criava vulto no espaço urbano carioca. Aliás é digno de menção, lembrar que o próprio *Sinhô*, compositor do samba, serviu de intermediário dos moradores junto as autoridades com o objetivo de evitar a remoção.

O início do século XX, logo após a Reforma Passos, é caracterizado por uma grave crise habitacional, sem paralelos na história da cidade. Como foi citado no capítulo anterior, essa crise atinge em cheio a camada mais pobre da população, através da demolição de inúmeros casarões de cômodos, cortiços e pensões que se prestavam como moradia a população de parcos recursos. Os processos de interdição e demolição desses prédios sob a escusa da higienização/modernização da cidade, que se rasgava em bulevares, praças e parques a exemplo da Paris de Haussmann, tiveram como conseqüência direta o deslocamento de um enorme contingente populacional, ou para a periferia – lutando contra a falta de infra-estrutura mínima de transporte e saneamento – ou para a favela cujas condições não eram nem um pouco mais animadoras, apesar da proximidade com o centro, o que aumentava as chances de seus moradores conseguir algum tipo de trabalho, principalmente nas docas próximas a Praça Mauá. Os sambas a seguir falam dessa crise habitacional do ponto de vista do pobre: ora vagando pelas ruas, ora empoleirado nas favelas.

O orvalho vem caindo, vai molhar o meu chapéu
E também vão sumindo, as estrelas lá no céu
Tenho andado tão mal, a minha casa é uma folha de jornal
Meu cortinado é o vasto céu de Anil e o meu despertador é o guarda civil...

(O orvalho vem caindo – Noel Rosa e Almirante)

Vai barracão pendurado no morro e pedindo socorro com a cidade a seus pés
barracão de zinco, tradição do meu país, barracão de zinco, pobre és tão infeliz

(Barracão – Luiz Antônio e Oldemar Magalhães)

A quanto tempo eu não tenho onde morar se é chuva apanho chuva se é sol apanho sol
Francamente pra viver nessa agonia eu preferia ter nascido caracol
Levava minha casa nas costas muito bem não pagava aluguel nem luvas a ninguém
Morava um dia aqui o outro acolá, Leblon, Copacabana. Madureira ou Irajá

(Marcha do Caracol – Peter Pan e Afonso Teixeira)

Enquanto a indigência ameaça o pobre sem recursos, sem apoio do governo, sem emprego e sem esperança de um futuro melhor, a gripe espanhola, em 1918, extermina, segundo testemunho do compositor Carlos Cachaça, "*grande parte do populacho mangueirense*". Carlos e Cartola fariam parceria a partir da década de vinte tocando em lugares do morro da Mangueira como o Buraco Quente e o Pendura-a-saia até fundarem em 1928 a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

Salve o morro do Vintém, Pendura-a-saia que eu quero ver
Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar

(Brasil Pandeiro – Assis Valente)

Abre-se aqui um parêntese para melhor explicar a letra do samba acima. Quando Assis Valente compôs Brasil Pandeiro, já durante o regime getulista do Estado Novo e em plena sintonia com a política da boa-vizinhança promovida por Roosevelt, fechava-se um ciclo de perseguição, exclusão e isolamento da música popular. O que se tentará responder adiante é como e por que o **Pendura-a-saia** deixa de ser alvo de patrulhas e batidas policiais para se tornar um ícone nacional digno de menção aos primos ricos da próspera América do Norte. Ou ainda, porque o **pandeiro,** que por vezes chegou a ser confiscado pela polícia (há pelo menos um caso célebre ocorrido com o sambista João da Baiana, que não compareceu a festa do Senador Pinheiro Machado por ter tido seu pandeiro apreendido pela polícia, quando se dirigia para a casa do dito Senador), não por se tratar de uma arma perigosa, mas por seu caráter simbólico, corruptível dos valores da moral burguesa, pôde ser colocado sem maiores cerimônias nas mãos do *Tio San,* que por sua vez, aprovou o tempero da baiana e a batucada de iôiô e iáiá. Por ora fecha-se esse parêntese

para que se retorne a questão habitacional, porém com a promessa de esmiuçar mais adiante as questões que foram somente tangenciadas aqui.

Voltemos ao início do século e a formação das primeiras favelas da cidade que ocorre paralelamente à criação e elaboração do samba. Quando o cronista João do Rio, devidamente acompanhado de autoridades, visita uma das hospedarias baratas, que resistem aos processo de demolição, também conhecidas por **Zunga**, esclarecem-se os motivos que originaram as favelas. Afinal se o Zunga era a opção à favela, percebe-se a sordidez da incomparável miséria – em muitos aspectos, ainda pior do que a senzala – à qual foram atirados os pobres após a reurbanização da cidade. Seguem palavras do próprio João do Rio descrevendo o último, e mais sufocante, dos três andares de um Zunga. "*Havia com efeito mais um andar, mas quase não se podia chegar lá, estava a escada cheia de corpos, gente enfiada em trapos, que se estirava em degraus, gente que se agarrava aos balaústres do corrimão – mulheres receosas da promiscuidade, de saias enrodilhadas. Os agentes abriam caminho, acordando a canalha com a ponta dos cacetes. Eu tapava o nariz. A atmosfera sufocava. Mais um pavimento e arrebentaríamos. Parecia que todas as respirações subiam, envenenando as escadas, e o cheiro, o fedor, um fedor fulminante, impregnara-se nas nossas próprias mãos, desprendia-se das paredes, do assoalho carcomido, do teto, dos corpos sem limpeza. Em cima, então era a vertigem. A sala estava cheia. Já não havia divisões, tabiques, não se podia andar sem esmagar um corpo vivo. A metade daquele gado humano trabalhava; rebentava nas descargas dos vapores, enchendo os paióis de carvão, carregando fardos. Mais uma hora e acordaria para esperar no cais os batelões que a levasse ao cepo do labor, e que empedra o cérebro e rebenta os músculos. Grande parte desses pobres entes fora atirada ali, no esconderijo daquele covil, pela falta de fortuna. Para se livrar da polícia, dormiam sem ar, sufocados, na mais repugnante promiscuidade... Desci. Doíam-me as têmporas. Era impossível o cheiro de todo aquele entulho humano.*

Em "*A favela que eu vi*" publicada em 1924 é a vez do cronista Benjamim Costallat fazer suas observações sobre as condições do pobre que habita os primórdios de uma comunidade de morro que, ignorada pelo poder público, cria para si um mundo a parte, descolado do resto da cidade, regido por leis, códigos, cultura e moral que só se aplicam ali. Seguem trechos desse retrato. "*Falavam-me sempre do perigo de subir à favela. Nos seus*

terríveis valentes. Nos seus malandros que assaltam com a mesma facilidade que se dá bom dia. O maior perigo que eu encontrei na Favela foi o risco de despencar lá de cima pela pedreira ou pelo morro abaixo. E dizer que há uma população inteira que todos os dias sobe e desce a favela, mulheres, que fazem o terrível trajeto com latas cheias de água na cabeça, e bêbedos, alegres de cachaça, as pernas bambas, ziguezagueando, por cima dos precipícios, sem sofrer um arranhão. Os pequeninos casebres também sustentam-se no ar, por cima de verdadeiros abismos, num milagre de equilíbrio mas também não caem. (...) Sem higiene, sem conforto, naqueles pequeninos casebres fétidos e imundos, que se arriscam, a cada instante, a voar com o vento ou despencar-se lá de cima; aquela população de homens valentes – estivadores, carvoeiros, embarcadiços – e de mulheres anemiadas e fracas, e de crianças mal alimentadas e em trapos, cria porcos, bebe cachaça, toca cavaquinho e canta! Os sambas a seguir cantam o mesmo que Costallat descreve em sua crônica. O equilíbrio das latas na cabeça ao se descer o morro, a criança levada pela mão, o trabalho duro que não destingue homens e mulheres.

Lata d'água na cabeça lá vai Maria, lá vai Maria
Sobe o morro, não se cansa, pela mão leva a criança, lá vai Maria
Maria lava a roupa lá no alto lutando pelo pão de cada dia
Sonhando com a vida do asfalto que acaba quando o morro principia

(Lata d'água – Luís Antônio e J. Junior)

Ensaboa mulata ensaboa, ensaboa tô ensaboando
Ensaboa mulata ensaboa, ensaboa tô ensaboando
Tô lavando a minha roupa, lá em casa tão me chamando Dondon
Ensaboa mulata ensaboa, ensaboa tô ensaboando

(Ensaboa – Cartola)

Expulsos das casas de pensão e cortiços que se põe abaixo, espremidos nos **zungas,** empoleirados nas favelas ou remanejados para os distantes bairros da periferia, o trabalhador carioca é forçado a empurrar goela abaixo todo tipo de privação e humilhação por conta da modernização. Em outras palavras, o pobre "paga o pato" pelo embelezamento da cidade, e o que é ainda pior, se vê excluído do usufruto desse progresso. Sua

participação é interditada de forma preconceituosa, truculenta e opressiva. De fato a sociedade da belle-èpoque carioca envergonha-se da pobreza, quer escondê-la, e, se possível, junto com ela as tradições, os brasileirismos, nosso passado colonial, monarquista, indígena, regionalista, nossa miscigenação racial, nosso sincretismo religioso, enfim toda uma riqueza de ritmos, cores, cantos, formas, cheiros e sabores em troca do **smartismo** e **snobismo,** cinza e preto, que chega da Europa e dos Estados Unidos de chapéu e sobretudo para se derreter sob o sol escaldante de nossos trópicos. Diante de mundos tão opostos, de uma sociedade tão terrivelmente polarizada, não é de se surpreender que revoltas como a da vacina e greves, principalmente de portuários fossem tão comuns à época, provocando reações ainda mais repressoras por parte do Governo. A letra a seguir fala dessa polarização social e da postura antagônica que o samba adota em relação aos estrangeirismos

O cinema falado é o grande culpado da transformação
Dessa gente que sente que o barracão prende mais do que o xadrez
Lá no morro se eu fizer uma falseta a Risoleta desiste logo do francês e do Inglês
A gíria que o nosso morro criou, bem cedo a cidade aceitou e usou
Mas tarde o malandro deixou de sambar dando pinote na gafieira a dançar o fox-trote
Essa gente hoje em dia que tem a mania de exibição
Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia é brasileiro, já passou de português
Amor lá no morro é amor prá chuchu, as rimas do samba não são I love you
E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny só pode ser conversa de telefone

(Não tem tradução – Noel Rosa, F. Alves e Ismael Silva)

Dessa conjugação do sem teto com o sem trabalho surge o vagabundo que Sevcenko descreve assim: " *Ora, na condição de elevado índice de desemprego estrutural e permanente sob que vivia a sociedade carioca, grande parte da população estava reduzida à situação de vadios compulsórios, revezando-se entre as únicas práticas alternativas que lha restavam: o subemprego, a mendicância, a criminalidade, os expedientes eventuais e incertos.* " Mais adiante, em seu livro, Sevcenko apresenta trechos de matérias do cronista João do Rio descrevendo em detalhes algumas ocupações classificadas de subemprego e qual não é o espanto de, entre os alternativos e humilhantes ofícios de *vendedores*

ambulantes, tatuadores, ledoras de mão, ratoeiros, trapeiros, caçadores de gato, coletores de botas e sapatos, no meio de tantos trabalhos exóticos e pouco admiráveis estar o de *compositor de modinhas...* Aqui percebe-se a que patamar é relegada a cultura popular. Essa mesma cultura que seria resgatada por representantes da elite cultural como Villa-Lobos e alçada a condição de ferramenta unificadora da nação durante a ditadura do Estado Novo. Seguem dois exemplos de como o samba enaltecerá a ditadura getulista anos mais tarde.

Brasil, meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos
O Brasil samba que dá Bamboleio que faz gingar
O Brasil do meu amor terra de Nosso Senhor...
Oi esse Brasil lindo e trigueiro, é o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro

(Aquarela do Brasil – Ary Barroso)

As selvas te deram na noite ritmos bárbaros
Os negros trouxeram de longe reservas de pranto
Os brancos falaram de amores em suas canções
E dessa mistura de vozes nasceu o teu pranto...
Mas agora o teu cantar meu Brasil quero escutar
nas preces da sertaneja, nas ondas do rio-mar
Oh, esse rio turbilhão, entre selvas e rojão,
continente a caminhar, no céu, no mar, na terra, canta Brasil!

(Canta Brasil – Alcyr P. Ribeiro e David Nasser)

Hermano Vianna, em *"O mistério do samba"* observa que o mito de passagem entre **samba ilegal** e **samba oficial** é explicado em grande parte pela questão da mestiçagem, abordada, já em 1933, por Gilberto Freyre em Casa grande e Senzala, posteriormente em Sobrados e Mucambos e mais adiante em Ordem e Progresso. Como observa Vianna, Casa grande e Senzala busca recriar as origens nacionais, busca a retomada da tradição que se perdera nos anos da Belle-èpoque. Dessa forma o mestiço e

todas as representações da cultura passam de objeto de vergonha a motivo de orgulho nacional, fazendo de sua desvantagem, isto é o caráter híbrido, logo não puro, a peculiaridade que torna tanto o homem brasileiro quanto sua cultura, especiais, e mais rico que os outros. Vianna também afirma que toda manifestação cultural popular – e inclua-se aí o samba – é um híbrido cuja criação advém, não só "*de grupos de negros pobres moradores de morros do Rio de Janeiro, mas de outros grupos, de outras classes, outras raças e outras nações que participaram desse processo*". O autor fala das fusões dos ritmos ibéricos com os africanos, nos encontros entre a Corte de Portugal com o batuque e o lundu, dos compositores mestiços do século XIX, e finalmente da importância da Modinha como ritmo que atravessa verticalmente as classes sociais no Segundo Reinado. Pode-se ainda citar a polca e o maxixe, muito bem representados por Chiquinha Gonzaga. São ritmos anteriores ao samba, complementares, e que muito contribuíram para que o samba atingisse a sua forma mais evoluída, diversificada e distinta.

A necessidade desse parágrafo sobre os elementos formadores do samba – os quais tornaremos a rever mais adiante neste estudo – se faz pertinente, visto que, o hibridismo, a miscigenação e a mestiçagem são a partir da década de 30 nossos grandes valores nacionais e se tornam – nas palavras de Vianna – "*algo a ser cuidadosamente preservado, pois são a garantia de nossa especificidade (diante das outras nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço.*"

Isso aqui ô ô, é um pouquinho do Brasil iáiá
Desse país que canta e é feliz, feliz, feliz
É também um pouco de uma raça que não tem medo de fumaça
E não se entrega não...
Morena boa que me faz sonhar bota a sandália de prata
E vem pro samba sambar

(*Sandália de Prata – Ary Barroso*)

Autores como Silvio Romero, Antônio Cândido, Euclides da Cunha, Roquette Pinto fazem coro com Gilberto Freyre. Afirma-se que o brasileiro puro não é o índio. "*O brasileiro nasce quando começa a mestiçagem*". Essa política da mestiçagem que se incrementa a partir da década de 30, ao mesmo tempo que catapulta o samba – por suas

raízes miscigenadas e sua forma híbrida – ao patamar de ritmo nacional, é também, no campo da política, uma resposta à tendência separatista dos Estados do Sul que acusam o **melting pot** racial brasileiro de "caos étnico". A constituição de 1934, preocupada em consolidar a unidade nacional, apoia a idéia da mestiçagem criando uma série de leis de imigração e trabalhistas que demonstram, segundo Vianna, "*uma preocupação cada vez maior do Estado brasileiro com sua 'integração étnica', o nome oficial para a miscigenação.*" Já em 1926 Freyre edita seu Manifesto Regionalista, citado por Vianna, com idéias tais como "*Quem se aproxima do povo desce a raízes e fontes da vida*", ou ainda, "*Quem se chega ao povo está entre mestres e se torna aprendiz*". Prestando-se como um instrumento da política nacional o samba penetrou o Palácio do Catete na voz da portuguesa Carmem Miranda (A nacionalidade da cantora, de fato, caracteriza ainda mais miscigenação cultural) . Em 1941 Walt Disney vem conhecer as Escolas e Samba que desde o início da década de trinta já tinham seus desfiles patrocinados pelo Governo. Da visita de Disney – obedecendo a política da Boa-vizinhança de Roosevelt – concretiza-se a criação de um desenho (no qual o Pato Donald sobe a favela e dança ao som de "*Os quindins de Iáiá" de Ary Barroso*) e de um personagem, **Zé Carioca**, claramente inspirado no paradigma do malandro de morro de chapéu caído, lenço no pescoço, navalha no bolso e violão nos braços, o mesmo malandro que anos atrás seria tão duramente perseguido, temido e marginalizado pelo poder e pela sociedade. Outro destaque dessa trajetória do samba foi o encontro de Carmem Miranda com o Presidente Roosevelt na Casa Branca. Depois de se tornar sucesso no cinema de Hollywood, cantando sambas e encarnando o exótico estereótipo da **baiana** com parangolês e cachos de frutas na cabeça, a artista retorna ao Brasil e encontra uma grave resistência dos defensores de um nacionalismo puro(?), ou mestiço(?), que condena a artista por ter cantado músicas com letras em inglês. Carmem em resposta grava o samba "*Disseram que eu voltei americanizada.*"

Completa-se esta idéia com as palavras de Vianna que observa a relevância do samba no cenário político social e econômico que se nos apresentava: "*A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do*

Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música nacional o Brasil tem sido, desde então, o Reino do samba."

Se o país como um todo, o governo e a economia nacional, claramente tiram vantagens das representações criadas pelo samba para sedimentar a idéia de unidade nacional ou nacionalismo, o que se investiga agora e o que se pergunta, com larga curiosidade, é como estaria a favela diante desse quadro de progresso e nacionalização dos valores da elite e da sociedade formal ?

Escrito na década de 50, o livro "Quarto de despejo", citado por Waldenyr Caldas, fala das experiências pessoais da autora, Carolina Maria de Jesus, que, favelada e pobre, nos abre as entranhas de uma favela sem samba. A autora assim define a cidade: "*O Palácio é a sala de visitas, a Prefeitura é a sala de jantar, a cidade é o jardim e a favela é o quintal onde todos jogam os lixos.* Maria de Jesus é a voz de uma cultura de excluídos, de famintos, cujas glórias do samba não se revertem em benefícios para parte de seus principais criadores. Não é a toa que a exemplo de Nelson Cavaquinho, que tocava por esmola e comida, Cartola chegou a ser flagrado pelo jornalista Sérgio Porto lavando carros em Ipanema na década de 60, isso depois de já ter composto e gravado músicas como "As rosas não falam" e o "Mundo é um moinho". As histórias tristes no mundo alegre do samba pululam, Noel Rosa morre tuberculoso antes dos trinta, Geraldo Pereira morre depois de uma briga na lapa com o travesti Madame Satã, João da Baiana morre aos 85 anos pobre e esquecido na Casa dos Artistas no Rio de Janeiro – espécie de asilo para velhos artistas abandonados pela família e pelo sucesso.

É no ventre dessa sociedade contraditória, ambígua, ora mãe, ora madrasta que é parido o samba, que, por sua vez, também é indefinido, contraditório e ambíguo, ora filho pródigo que torna ao lar compartilhando os louros da glória e do sucesso com seus progenitores, ora filho ingrato que jamais retorna, deixando o compositor morrer no mais completo ostracismo, ou sem receber o devido mérito e respeito que lhe seriam devidos pela envergadura da obra, como ocorre nos casos de Cartola e Nelson Cavaquinho.

Cartola e Nelson fazem parte de uma safra de compositores que estão inseridos na história da cidade do Rio de Janeiro, até por que seria impossível contá-la, sob qualquer aspecto, sem citar pelo menos alguns desses "representadores" do espaço afetivo da cidade, criadores de imagens do cotidiano urbano, que transformam o caos dos desejos

incompletos, dos esquecimentos, das injustiças, dos medos, traições, abandonos e vinganças em poesia. Os compositores populares são, ao lado dos cronistas e dos historiadores, os grandes responsáveis pela manutenção da memória da cidade. Por vezes são traídos pela memória coletiva urbana e atirados ao ostracismo, mesmo assim, nunca revidam, jamais devolvem a traição, seguem fiéis ao ofício de traduzir em palavras e canções o que vêem e o que sentem, ainda que os espinhos da mágoa lhe sangrem os dedos ao dedilhar as cordas de aço do violão. Seguem exemplos incontestes da genialidade de Cartola e Nelson Cavaquinho.

Bate outra vez com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão enfim
Volto ao jardim com a certeza que devo chorar
Pois bem sei que não queres voltar para mim
Queixo-me as rosas mas que bobagem as rosas não falam
Simplesmente as rosas exalam o perfume que roubam de ti
Devias vir para ver os meus olho tristonhos e quem sabe
Sonhava os meus sonhos por fim

(As rosas não falam – Cartola)

Tire o teu sorriso do caminho que eu quero passar com a minha dor
Hoje prá você eu sou espinho, espinho não machuca a flor
Eu só errei quando juntei minha alma a tua
O sol não pode viver perto da lua
É no espelho que vejo a minha mágoa
A minha dor e os meus olhos rasos d'água
Eu na sua vida já fui uma flor
Hoje sou espinho sem amor

(A flor e o espinho – Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)

CAPÍTULO III

O SAMBA E O AMOR AO LUGAR

Diferente do morro despido de samba e carnaval proposto por Carolina Maria de Jesus na São Paulo da década de 50, o que se investiga aqui é o morro feito de samba, as representações que o lugar inspira criando míticas de vizinhança e tradições próprias que, mesmo que desenvolvendo-se parcialmente independentes da historia da cidade, são suficientemente fortes para se sustentarem no imaginário de seus moradores de forma positiva, dando-lhes sentido de comunidade e participação na continuidade histórica do lugar. Os sambas a seguir falam desse morro idealizado que tanto contribui para a manutenção e recriação do sentimento de *topofilia*, amor ao lugar...

Não deixe o samba morrer. não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba, de samba prá gente sambar

(Não deixe o samba morrer – Edson e Aluísio)

U. F. R. J.
BIBLIOTECA
I P P U R

Barracão de zinco, sem telhado e sem pintura lá no alto do morro é bangalô
Lá não existe felicidade de arranha-céu pois quem mora lá no morro,
já vive pertinho do céu
Tem alvorada, tem passarada, alvorecer
Sinfonia de pardais anunciando o amanhecer
E o morro inteiro no fim do dia reza uma prece a Ave Maria

(Ave Maria do morro – Herivelto Martins)

Mangueira teu cenário é uma beleza, que a natureza criou,
O morro com seus barracões de zinco, quando amanhece que esplendor !
Todo mundo te conhece ao longe pelo som do teu tamborim
E o rufar do teu tambor ...Chegou ô ô ô ...A Mangueira chegou ô ô
Mangueira teu ***passado*** *de glória está marcado na* ***história*** *é verde e rosa a tua bandeira para mostrar a essa gente que o samba é lá em Mangueira*

(Exaltação à Mangueira – Enéas B. da Silva e Aluísio A. da Costa)

Os grifos nas palavras **passado** e **história,** do samba acima, tem motivo e pertinência com o que está sendo discutido aqui. Um dos reflexos mais desestruturadores da história da sociabilidade na cidade do Rio de Janeiro – observado por Angelina Peralva em "*Democracia e Violência*", e localizado pela autora, cronologicamente, na década de 80 – é justamente a quebra desses vínculos de comunidade e continuidade histórica do lugar, que vai ter como primeira consequência o enfraquecimento das representações – expressões artístico-culturais que exaltam o lugar e sua gente – e como consequência última a imposição do conceito de violência urbana que invade o noticiário para delírio dos jornalistas e desespero nosso. Peralva observa que as transformações político-econômico-sociais que ganham corpo a partir dos anos 80, favorecidas em grande parte pela reabertura política, geram uma mudança radical na forma de inserção social do pobre. Peralva em seu livro – "*Democracia e violência: o paradoxo brasileiro*" – dá as pistas de como um modelo burguês, individualista, consumista, regido pelo signo do arrivismo que beira a barbárie, surge como alternativa na forma do pobre inserir-se na sociedade. O consumo substitui a forma de inserção social anterior, baseada nos laços de vizinhança, coletividade, emprego e trabalho regular – muitas vezes do operário fabril que se caracterizava não só como um

indivíduo integrado a sua família e vizinhos, mas também por seu vínculo no local onde se empregava. Esse vínculo – representado pelo sindicato, cuja ação política se dava ali, no ambiente de trabalho, no meio de iguais – fazia das conquistas por melhores condições de trabalho e salário um exercício constante da coletividade, com características de ação democrática, afirmativa e participativa. Porém no pós anos 80, como é proposto por Peralva, enfraquecem-se todos esses laços. Vão-se os tempos em que o consumo era tido como algo vazio de significado, praticado por pessoas fúteis, de sentimentos superficiais e mesquinhos, como atestam as canções abaixo. A primeira fala da falta de honestidade que orbita o modelo de vida dedicado a subir de padrão econômico sob qualquer circunstância . A segunda fala dos laços de conhecimento e solidariedade que se estabelecem entre indivíduos da comunidade. A terceira traduz o amor puro e simples do morro como paradigma de sentimentos genuínos e nobres...

Você tem palacete reluzente tem jóias e criados a vontade
Sem ter nenhuma herança ou parente só anda de automóvel na cidade
E o povo já pergunta com maldade...onde está a honestidade ?
O seu dinheiro nasce de repente e embora não de saiba se é verdade
Você acha nas ruas, diariamente, anéis, dinheiro e felicidade
Vassoura dos salões da sociedade que varre o que estiver na sua frente
Promove festivais de caridade em nome de qualquer defunto ausente

(Onde está a honestidade – Noel Rosa)

O Antonico, vou lhe pedir um favor, que só depende da sua boa vontade
É necessário uma viração pro Nestor que está vivendo em grande dificuldade
Ele está mesmo dançando na corda bamba, ele é aquele que na Escola de Samba
Toca cuíca, toca surdo e tamborim, faça por ele como se fosse por mim
Até muamba já fizeram pro rapaz, porque no samba ninguém faz o que ele faz
Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser, e agradeço pelo que você fizer

(Antonico – Ismael Silva)

Nossas roupas comuns dependuradas, na corda qual bandeiras agitadas
Pareciam um estranho festival
Festa dos nossos trapos coloridos, a mostrar que nos morros mal vestidos
É sempre feriado nacional
A porta do barracão era sem trinco, mas a lua a furar nosso zinco
Salpicava de estrelas nosso chão
Tu pisavas nos astros distraída sem saber que a ventura dessa vida
É a cabrocha, o luar e o violão

(Chão de estrelas – Silvio Caldas e Orestes Barbosa)

Um bom exemplo do que se disse até aqui sobre a importância dos símbolos de representatividade do lugar, é a análise do caso da Cidade de Deus. Formada em sua maioria por moradores expulsos das favelas da Zona Sul e do Centro da cidade, a Cidade de Deus, diferente da Mangueira, do Salgueiro ou do Estácio, carece de história afetiva, isto é, carece de elementos que se prestem a criação de representatividades que por sua vez gerem laços afetivos entre lugar e indivíduo, como: orgulho pelo lugar, desejo de melhorar o lugar, peculiaridades do lugar a serem destacadas, tradições culturais ali desenvolvidas e, por fim, a memória histórica da conquista e ocupação do lugar que sugere desafio e vitória sobre o poder formal constituído. Muito pela contrário, a Cidade de Deus é ocupada por pessoas que foram para lá remanejadas e, logo, expulsas e excluídas da história da cidade. Esta interrupção entre a história do indivíduo e a história da cidade, abre o caminho para a hipótese que se propõem aqui: **Apenas quando incluído como ser social integrado e participante da história da cidade, e/ou do local que habita e ao qual se sente pertencer, o homem desenvolve em si o sentido da imortalidade.** A história da sua vida se confunde com a da própria cidade que, a principio, é imortal. Quebrado o elo **homem-cidade,** o sentido de não perenidade e morte (que por sua vez gera o imediatismo, uma expectativa a curtíssimo prazo, entre ação e resultado da ação) se apodera das iniciativas e percepções do indivíduo. A necessidade de se viver emoções individuais, de satisfação e resultados imediatos, torna-se o mote que governa as ações, posto que a eminência da morte e do desaparecimento da memória individual – que já não encontra eco na memória coletiva, que, por sua vez, já não se vincula a memória e a história da cidade – é incontestável. O desaparecimento do indivíduo pode ocorrer a qualquer hora em seu

percurso solitário e egoísta em busca da realização dos desejos próprios. Sob essa perspectiva de tão curto prazo tornam-se ainda menores as chances de se desenvolverem laços afetivos entre o indivíduo e a cidade.

Pelas ruas o que se vê é uma gente que nem se vê
Que nem se sorri se beija e se abraça e sai caminhando
Dançando e cantando cantigas de amor
E no entanto é preciso cantar, mas que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade...

(Marcha de quarta-feira de cinzas – Carlos Lyra e Vinícius de Moraes)

Esse processo que se desenvolve a partir da década de 80, como observou Peralva, tem muitos aspectos em comum com o arrivismo da sociedade do Rio de Janeiro do início do século XX analisado por Sevcenko. A diferença é que, enquanto na sociedade da belle-èpoque carioca este arrivismo está circunscrito à elite ou a burguesia ascendente, nos anos 80, esse sentimento, ou modo de vida, se expande democraticamente para as classes pobres e miseráveis, com conseqüências inimagináveis à manutenção das regras mínimas de convivência e laços afetivos entre indivíduos e/ou entre indivíduo e pólis. O samba a seguir, composto na década de 70, isto é, antes de se desencadear o processo de transformação da identidade social do pobre copiando o modelo burguês de consumo, é um forte exemplo da importância da manutenção das tradições e do amor ao lugar. É interessante observar como essa tradição cruza as gerações através da valorização do compositor popular.

Essa velha Mangueira que nos deu Cartola e Nelson Cavaquinho
É a mesma Mangueira que nos dá Zagaia e Pandeirinho
Ela é a tradição dos nossos carnavais, quando me lembro que saudade me traz
A mocidade vai seguindo a mesma trilha, e a Mangueira como sempre ainda brilha
Brilha igual as estrelas e tanto seduz, Mangueira, fiel companheira de Oswaldo Cruz
Cartola sempre em seus versos já dizia que a Estação Primeira dava poesia
E Nelson Cavaquinho ainda diz se lutares pela Mangueira serás feliz, bem feliz

(Mangueira e suas tradições – Monarco)

Benjamim Costallat, em *"A Favela que eu vi", escrito em 1924, exclama "Deus protege a Favela !"*, para depois afirmar que a Favela merece a proteção divina por que ela é alegre em sua miséria. *"Aquela gente que não tem nada dá uma profunda lição de alegria àqueles que tem tudo"*. Mais adiante torna a criticar a sociedade burguesa consumista e blasé: *"A Favela que samba quando deveria chorar, é um maravilhoso exemplo para aqueles que tem tudo e que ainda não estão satisfeitos"* . Alguns anos antes em plena belle-èpoque carioca, João do Rio em visita ao morro de Santo Antônio no Centro, através da ambigüidade de seus comentários, ora carregados de valores pré-concebidos pela moral burguesa, ora não, nos dá uma boa idéia do quão árdua não foi a luta do samba e do morro para construir seus laços afetivos e sua identidade: *"E quando de novo cheguei ao alto do morro, dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria cantadeira, com a visão dos casinhotos e das caras daquele povo vigoroso, refestelado na indigência em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro de uma grande cidade a construção inédita de um acampamento de indolência, livre de todas as leis. De repente, me lembrei de que a varíola cairia ali, ferozmente, que talvez eu tivesse passado pela toca de variolosos. Então apressei o passo de todo. Vinham a empalidecer na pérola da madrugada as estrelas palpitantes e canoramente galos cantavam por trás das ervas altas, nos quintais vizinhos"*. O morro de Santo Antônio acabou tendo o mesmo triste fim do morro do Castelo, foi posto abaixo e sua população expulsa. O tragicômico da história é que em 1921 o morro de Santo Antônio, chegou a disputar com o Pão de Açúcar e com o Corcovado a instalação da estátua do Cristo Redentor.

O morro de Santo Antônio, já não é morro nem nada...

(samba tirado da crônica "Os livres acampamentos da miséria" de João do Rio)

Orestes Barbosa, compositor de "*Chão de Estrelas*" faz o seguinte comentário sobre o morro da Favela, o mesmo visitado anos antes por Costallat: *"Há sem dúvida, duas cidades no Rio. A misteriosa é a que mais me encanta. Eu gosto de vê-la e senti-la na luta*

contra a outra – a cidade que todos tem muito prazer em conhecer... Tão viciado e tão perverso quanto a Favela, Botafogo não entusiasma porque é postiço". Antônio Maria na década de 60 observando a difícil convivência entre ricos e pobres na Lagoa Rodrigo de Freitas, antes da remoção da Favela da Catacumba diria que "*só uma coisa os une: a lagoa, que todos gostam de olhar, com a mesma humildade, o mesmo consolo e o mesmo enlevo, a mesma fortuna. Só a beleza nivela os homens economicamente desnivelados*". Antônio Maria, compositor de Manhã de Carnaval e Samba de Orfeu completa a observação acima: "*A humanidade está necessitando urgentemente de afeto e milagre*". O mesmo afeto que inúmeros sambas fazem referência ao descreverem seu "lugar" e sua "gente".

Manhã tão bonita manhã de um dia feliz que chegou
O sol no céu surgiu e em cada cor brilhou
Voltou o sonho então ao coração...
Canta o meu coração alegria voltou tão feliz a manhã desse amor

(Manhã de Carnaval – Luiz Bonfá e Antônio Maria)

Para completar a idéia de apropriação e criação de símbolos de afetividade do lugar, vale citar a felicíssima observação do cronista Marques Rabelo sobre o bairro do qual guarda mais afeto na cidade: *"Só compreendo viver no Rio. Conheço o Rio como meu coração. E não moro em Vila Isabel só para ter saudades de lá."*

Quem nasce lá na Vila nem sequer vacila em abraçar o samba
Que faz dançar os galhos do arvoredo e faz a lua nascer mais cedo
Lá em Vila Isabel quem é bacharel não tem medo de bamba
São Paulo dá café Minas dá leite e a Vila Isabel dá samba
A Vila tem um feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém que nos faz bem
Tendo um nome de princesa transformou o samba num feitiço decente
Que prende a gente...
Eu sei tudo que faço, sei por onde passo, paixão não me aniquila
Mas tenho que dizer, modéstia a parte meus senhores, eu sou da Vila !

(Feitiço da Vila – Noel Rosa e Vadico)

É justamente quando o lugar se torna fonte de inspiração criando ícones próprios como Cartola, Nelson Cavaquinho, Sinhô, Tia Ciata, Noel Rosa, Carlos Cachaça, Madame Satã, ou espaços históricos como o Buraco quente, o Pendura-a-saia, o Cabaré dos Bandidos e todos os personagens e símbolos que permitem a escrita da cartografia afetiva desse lugar; quando tal fenômeno se põe em andamento, é que se percebe a importância dessa memória coletiva, como fio condutor, prolongando a memória do indivíduo para além do seu tempo de vida, perpetuando-a, colando-a com a perenidade dos símbolos afetivos do lugar, que, por sua vez, convida a toda hora, este mesmo indivíduo, a ser ator e audiência do espetáculo urbano, autor e leitor da escrita afetiva da história da cidade.

Mas o sambista vive eternamente no coração da gente
Os versos da Mangueira são modestos
mas há sempre força de expressão
Nossos barracos são castelos em nossa imaginação

(Sempre Mangueira – Nelson Cavaquinho e Geraldo Queiroz)

Alvorada lá no morro que beleza ninguém chora não há tristeza ninguém sente dissabor
O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo e a natureza sorrindo tingindo, tingindo

(Alvorada – Cartola e Carlos Cachaça)

Nicholas Entrinkin, citado em "*O humanismo contemporâneo em geografia*" de Ferreira de Mello afirma que "*o lugar é um foco de ação emocional do homem*". Daí a importância de se estabelecer, segundo a nomenclatura de Milton Santos – em citação da mesma tese – símbolos fixos como: o Bondinho do Pão de Açúcar... "*Hoje o Pão de Açúcar está mais acolhedor, tomem seus lugares no Bondinho por favor*"; o Maracanã... "*Domingo, eu vou pro Maracanã, vou ver o meu time jogar, o time que sou fã*", a Confeitaria Colombo... "*O velho na porta da Colombo, foi um assombro, saçaricando*" ou a Avenida Central (Rio Branco)... "*Encontrei o meu pedaço na Avenida de camisa amarela, cantando a Florisbela...*". Estes símbolos *fixos*, segundo Milton Santos, interagem com os *fluxos*, que, por sua vez, representam o consumo, o movimento, a circulação e a distribuição de coisas e de pessoas no espaço geográfico da cidade. Os *fixos* são a marca do

homem no espaço que ocorre de duas formas: pela construção arquitetônica que interfere diretamente no meio ambiente (prédios, túneis, pontes, avenidas, aterros) ou pelo simples ato de conferir significado extra a elementos da natureza (como o significado especial de uma montanha como o Corcovado ou o Pão de Açúcar; de uma pedra como a Pedra da Gávea ou a Pedra Bonita; de uma praia como Copacabana ou Barra da Tijuca; de uma lagoa como a Rodrigo de Freitas ou a de Marapendi) Por isso Milton Santos afirma que os *fixos ao mesmo tempo provocam e necessitam da atenção dos fluxos.*

Dentro das representações possíveis que a cidade permite sobre seus "fixos", o compositor Braguinha, sem imaginar no que a Barra da Tijuca se transformaria, compôs, em 1957, a marchinha "Vai com Jeito", quando a Barra não passava de um conjunto inóspito de areais e matagais à beira-mar, classificada, a exemplo da Ilha de Paquetá e do Joá, como espaço público discreto e reservado para práticas sexuais... "*se alguém lhe convidar, pra tomar banho em Paquetá, pra piquenique na Barra da Tijuca ou pra fazer um programa no Joá, menina vai, com jeito vai, se não um dia a casa cai*". (Observação pertinente: a transformação que os três "fixos" sofreram impossibilitariam, hoje em dia, qualquer dos três convites à menina da música: Paquetá está poluída, a Barra superpovoada e o Joá virou zona de risco, com alto índice de roubo de carros e assaltos a residências.)

Ainda sobre representações, a partir dos anos vinte, o samba cantou a cidade desejada, exaltando o morro como lugar de paz, de natureza singela, de gente honesta, alegre, trabalhadora, romanceando a boa malandragem, as relações de apreço entre moradores, a beleza da mulher cabrocha, a morena, a mulata, o gingado, o luxo das fantasias e a exuberância das escolas que cresciam no ventre da simplicidade daquela gente humilde. Ainda que não correspondessem a realidade de fato, essas representações fortaleciam vínculos e solidificavam o desejo do pobre pela cidadania e reconhecimento social que lhes eram, desde o início do século, sistematicamente, negados pelas elites do poder constituído.

Hoje, a mudança que Peralva observou nos anos oitenta, agudiza-se, fazendo com que a imagem do morro se turve. Hoje, ainda que o samba, teimosamente, faça-se presente nas quadras, nos barracões, nos terreiros e nos espaços do carnaval, o fato é que o morro, cada vez mais, traveste-se do paradigma da violência tornando-se o *locus* da guerra urbana que atinge proporções inimagináveis tanto reais quanto simbólicas. O morro é o

crime e vice-versa. Quebrar esse paradigma que se incorpora e se materializa no inconsciente coletivo é condição primeira para a retomada tanto dos laços afetivos entre agentes heterogêneos e polarizados – ricos e pobres – , apaziguando as tensões sociais (*só a beleza nivela os homens economicamente desnivelados*), quanto da valorização dos espaços cognitivos de representação, tornando os espaços marginalizados como o morro, os bairros populares ou o subúrbio, novamente, regidos pelo *ethos* da boa malandragem e da resistência pacífica e festiva ao modelo social burguês. (lá não existe felicidade de arranha-céu...). Esse desencantamento da alma carioca é exemplarmente pontuado por Eduardo Portella em "*Rio, Síntese aberta*" : "*A cidade perdeu, a uma só vez, a alma e a aura. A primeira porque deixou que se degradassem as relações interpessoais,..., a segunda porque se entregou às fantasiosas promessas de eficácia do produtivismo mais cego. Por isso busca reverter a experiência de desencantamento mais até do que alinhar o esforço de reconstrução.* Nada poderia representar melhor essa cidade desejada, essa quimera urbana de puro encantamento e enlevo, que os versos da valsa de Ismael Netto e Antônio Maria. O mesmo Antônio Maria que afirmava em crônica que só a beleza nivela as desigualdades...

Vento do mar em meu rosto e o sol a queimar, queimar
Calçada cheia de gente a passar e a me ver passar
Rio de Janeiro, gosto de você, gosto de quem gosta
desse céu, desse mar, dessa gente feliz
Bem que eu quis escrever um poema de amor e o amor
Estava em tudo o que eu vi em tudo o quanto eu amei

(Valsa de uma cidade – Ismael Netto e Antônio Maria)

Ainda se tratando da necessidade de recuperação da imagem e do imaginário do lugar, vale a pena incluir aqui a canção mais contemporânea de Paulo Baiano e Marcos Sacramento...

Teus seios os vi numa festa entre copos e luzes, pessoas, olhares e sorrisos
São seios, são seios pontudos, os bicos acesos
Ares de Pão de Açúcar e do Cara de Cão
São Salvador, São Sebastião, Glória, glória, glória

Os brilhos eu via de longe e até hoje me lambem
Seus mares batendo, batendo...
São brilhos, são filhos das águas que entram na barra
E lavam o Pão de Açúcar e o Cara de Cão
São Salvador, São Sebastião, glória, glória, glória
Eu vim da barca cantareira da ilusão prá essa chapada te amar
Timbrar meu coração e a claridade que faz dessa cidade meu chão
É o meu mais puro devaneio, meu samba pauleiro é meu Rio de Janeiro

(Ares do rio – Paulo Baiano e Marcos Sacramento)

Da mesma forma nada melhor exprimiu o orgulho e a felicidade saudosa de se ter vivido no morro quanto o samba-canção que já leva no título o nome de Favela...

Favela ô, Favela, Favela que trago no meu coração
Ao recordar com saudade a minha felicidade
Favela do sonho de amor e do samba-canção
Hoje tão longe de ti se vejo a lua surgir
Relembro a batucada eu começo a chorar
Favela das noites de samba, berço dourado dos bambas
Favela é tudo o que eu posso falar
Minha Favela querida onde eu senti minha vida
Presa a um romance de amor numa doce ilusão
Em uma saudade bem rara na distância que nos separa, eu guardo de ti esta recordação.

(Favela – Roberto Martins e Waldemar Silva)

CAPÍTULO IV

O SAMBA E A ORGIA

Abre a janela formosa mulher e vem dizer adeus a quem te adora
Apesar de te amar como sempre amei na hora da ***orgia*** *eu vou embora*
Vou partir e tens que me dar perdão por que fica contigo meu coração
Podes crer que acabando a ***orgia*** *voltarei para a tua companhia*

(Abre a janela – Arlindo Marques Jr. e Roberto Robertis)

Não se deve amar sem ser amado, é melhor morrer crucificado
Deus me livre das mulheres de hoje em dia. desprezam um homem só por causa da ***orgia***
Gosto que me enrosco de ouvir dizer que a parte mais fraca é a mulher
Mas o homem com toda a sua fortaleza, desce da nobreza e faz o que ela quer...

(Gosto que me enrosco – Sinhô)

Escute benzinho você não pode me deixar, este triângulo de amor não pode acabar
Não vamos nos separar somos versos da poesia você e eu, ***orgia***
Separar mas prá quê se separar você e eu, ***orgia***
Acredito nos versos por isso te peço mais compreensão
me conheceste no samba no meio de bamba pandeiro na mão
Quando estou vadiando neguinha reclama a sua companhia você e eu, ***orgia***
Se eu morrer na ***orgia*** *tá certo neguinha que vou lá pro céu*
Vou vadiar lá em cima com Silas, com Ciro Monteiro, com Zito, e Noel
Quero morrer nos seus braços porque você é minha estrela vadia você e eu, ***orgia***
Orgia é aquela folia é uma esticada pela madrugada
é um papo bom discussão violão no fim de semana aquela feijoada
cachaça é uma água mais benta do que a que o padre batiza na pia, você e eu, ***orgia***

(Você e eu, orgia - Nelson Cavaquinho)

Segundo Flávio Moreira da Costa o termo **orgia,** ao ser empregado no universo popular do samba, adquire um outro sentido, que se aplica, exclusivamente, à gênese da cultura do samba. Não se trata de uma *Festa de Baco*, ou *bacanal*, nem de *festa licenciosa*, termos que definem o vocábulo nos dicionários de língua portuguesa. Nas palavras de Flávio Moreira, para o sambista, "*orgia é sair na noite, cair na batucada, beber muito, participar de pagode e carnaval. Namorar também, se for possível.*"

A elite e a burguesia sempre viram a música popular e suas manifestações como cúmplices e parceiras da criminalidade e, mais ainda, sempre as condenou, incontinente, por transgressão e mácula do modelo e dos bons costumes da ordem social. O vocabulário adotado pelos sambistas – que se auto declaravam **malandros**, mas não passavam de músicos; e as tais rodas de samba, que não passavam de festas movida a música e bebida, mas que se confundiam, graças ao nome, **orgia**, com bacanais – parecia transparecer uma certa atitude de *mea culpa* por parte dos produtores da cultura popular. Como se lhes fosse inevitável escapar do conceito chulo que a elite os empunha, vestindo a carapuça da marginalidade e da falta de ética, pelo menos em termos semânticos e cognitivos – de percepção e significado léxico das palavras **orgia** e **malandro** – ainda que em atitude e fé, fossem bem mais éticos que aqueles que os condenavam, como atestam as críticas implacáveis de autores como Lima Barreto e Benjamim Costallat que abrem as

entranhas do cotidiano de vícios da frágil moral burguesa da belle-èpoque carioca – sociedade de comportamento teatral que se amparava num discurso vitoriano e moralista, para, de forma ambígua, corromper e profanar tudo e todos que dela se aproximavam.

Ainda assim, os rótulos preconceituosos de *malandro compositor de samba* e *samba manifestação marginal* incorporaram-se ao universo da música popular e, em especial, ao samba tocado nos morros, terreiros e botecos...

O mundo me condena e ninguém tem pena falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber se eu vou morrer de sede ou se eu vou morrer de fome
Mas a filosofia hoje me auxilia a viver indiferente assim
Nessa prontidão sem fim vou fingindo que sou rico prá ninguém zombar de mim
Não me incomodo que voce me diga que a sociedade é minha inimiga
Cantando neste mundo vivo escravo do meu samba muito embora vagabundo
Quanto a voce da aristocracia que tem dinheiro mas não compra a alegria
Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente que cultiva a hipocrisia

(Filosofia – Noel Rosa)

Esse desvirtuamento social que a música popular é acusada de provocar, remete-se há tempos idos. De fato o compositor popular dialoga a séculos com o preconceito e o medo da elite. Medo, que da boca livre dos menestréis se esvanecesse a já fragilizada e miscigenada moral ibérica – resultante híbrida da fusão da cultura moura com a européia – que veio dar em nossos portos recém colonizados. Aleílton Fonseca, em *Enredo romântico, música ao fundo*, destaca que na última década do século XVIII, o compositor negro de modinhas brasileiras, Caldas Barbosa, causou grande sensação na Corte em Portugal. Sua música ao mesmo tempo que era apreciada pela Corte, em especial pelos jovens, suscitava severas críticas por parte da intelectualidade, principalmente pelo seu caráter lascivo e corruptor da moral monárquica. Segue trecho do Dr. Antônio Ribeiro dos Santos, Doutor em cânones e freqüentador de saraus na Corte portuguesa... "*Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e pública do que este trovador de Vênus e de Cupido: a tafularia do amor, a meiguice do Brasil, e em geral a moleza americana que faz o caráter de suas trovas, respiram os ares voluptuosos de Pafos e de Citero e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das damas...*"

O doutor segue a carta elogiando a qualidade musical das composições do mestiço brasileiro porém reafirma seu repúdio às palavras cantadas nos versos. O Lorde inglês William Beckford, embaixador da Inglaterra em Portugal por volta de 1787, exprime de forma ambígua e desconfortável sua admiração pela música popular brasileira... "*Os que nunca ouviram esta espécie de música devem e terão de permanecer na ignorância das mais enfeitiçadoras melodias que jamais existiram desde os tempos dos sibaritas. Consistem de longas medidas, interrompidas como se o alento se escapasse nos excessos da emoção e a alma vacilasse em encontrar a afim de algum objeto amado. Com uma leveza infantil, elas entram nos corações antes que esses se possam defender de sua influência lânguida; e sonha-se que se está degustando um leite, quando se está recebendo o veneno da voluptuosidade nos mais íntimos recessos da existência.*" Essa ambigüidade de julgamento, que aprova a forma (melodias), mas condena o conteúdo(poesia), é bastante comum nas análises que se fazem das expressões populares à época.

A despeito disso, é fato, que o apreço musical, e os dotes interpretativos ao piano e ao canto sempre fizeram parte da educação da juventude elitizada desde o romantismo do Primeiro e Segundo Reinados até as primeiras décadas do século XX. Ao lado das polcas, das mazurcas, das valsas em geral e da música de Chopin e Strauss em particular; as modinhas compunham o repertório preferido pelas moças dos casarões patriarcais da cidade e da casa-grande da fazenda. Sobre a influência das modinhas nas relações familiares do Brasil imperial, Gilberto Freyre em *Sobrados e Mucambos* diria... "*Através do século XIX as modinhas chorosas, tristes, de namoro infeliz, de amor abafado no peito, continuaram a fazer as vezes da canção de ninar. (...) Sob esse ponto de vista, não faltou influência amolecedora da mulher sobre o brasileiro.*"

Voa azulão, azulão companheiro vai...
Vai ver minha amada
Diz que sem ela o sertão não é mais sertão
Ah voa azulão vai contar companheiro vai...

(Azulão – Jaime Ovalle e Manoel Bandeira)

Porém o antagonismo entre o popular e o erudito sempre encobriram, como o pano de fundo cenográfico do palco de um teatro, um antagonismo ainda maior, que se

desenrolava nas coxias desse mesmo teatro, envolvendo a questão das desigualdades sociais e econômicas entre a elite e o resto da população. A romper com esta tradição de cultura polarizada surge a figura de Chiquinha Gonzaga, que, em verdade, rompeu primeiro com o seu casamento e com a segurança e estabilidade que este lhe proporcionava. Chiquinha abre mão da moral burguesa, em troca da música e do *bas-fond* da belle-èpoque carioca – dos cabarés, da boêmia e, com a devida licença do vocabulário popular, da **orgia**. Por causa do conteúdo político da letra da música "Aperta o botão", que teve toda a edição da partitura apreendida e destruída pela polícia, Chiquinha chegou a ser presa por algumas horas sob a acusação de subversão ao governo republicano, anos mais tarde (1914), apaziguados os ânimos, o choro Corta-jaca, de Chiquinha, é tocado no Palácio do Catete pela primeira dama, Nair Hermes da Fonseca. Este fato desperta o comentário do historiador Aleílton Fonseca sobre a discriminação da música popular brasileira por parte da elite... *"Um exemplo de como o preconceito contra a música popular e sua aceitação conviviam na alta esfera social na segunda década deste século, encontra-se no episódio em que o célebre Corta-jaca foi executado no Palácio do Catete...O fato suscitou por parte do Senador Rui Barbosa uma veemente critica : 'É a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do caterete e do samba. Mas nas recepções presidenciais, o Corta-jaca é executado com todas as honras da música de Wagner e não se quer que a consciência desse país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria'."* O tempo e a aceitação pública provaram o quanto Chiquinha estava certa e Rui Barbosa errado.

Porém as interações entre a música popular e a mulher na sociedade do início do século XX não se resumiram a Chiquinha e seu comprometimento com as expressões genuinamente brasileiras. A belle-èpoque carioca importou uma série de artistas, algumas, autênticas francesas, outras, nem tanto, para cantar, dançar e alegrar os cabarés e teatros da cidade. Como observa L.M. Menezes em *"Os estrangeiros e o comércio do prazer nas ruas do Rio"*... *"A alegre vida dos cafés, cantantes e dançantes, dos restaurantes, dos teatros e das confeitarias modificou o cotidiano da mulher carioca. paulatinamente esta ganhou o mundo do lazer, ao mesmo tempo em que começava a se inserir no mundo do trabalho. Cada vez mais a 'mulher honesta' ganhou as ruas e dividiu espaços comuns com cortesãs de luxo, na vida noturna, e com o baixo meretrício na circulação das ruas"* Làsinha Luís

Caldas em "*A Colombo na vida do Rio*" observa que até as cinco da tarde a confeitaria era freqüentada por "*senhoras distintas, das famílias mais em evidência da sociedade carioca*", *porém a partir desse horário "apareciam as 'demi-mondaines' mais conhecidas e era grande a roda formada pelos homens que, terminando o trabalho do dia, nos escritórios ou nos Ministérios, para lá se dirigiam em busca de agradáveis momentos"* . Como dizia a marchinha de Luís Antônio e Oldemar Magalhães... "*Sa-saçaricando, todo mundo leva a vida no arame, sa-saçaricando, a viúva, o brotinho e a madame...O velho na porta da Colombo, é um assombro, saçaricando...*" O resto do texto de Làsinha segue tentando justificar uma moral burguesa enfraquecida pelo poder corrupto, pelo vício e pela tirania do lucro... "*Tudo mantido através de uma norma de gentileza e, sobretudo, de disciplina, por parte dos freqüentadores e da gente da casa, velando pelos seus interesses materiais mas também pelos interesses superiores, os do bom conceito em que esta sempre foi tida*". O que espanta é que este texto foi escrito na década de setenta, provando como foi poderoso e bem articulado o discurso que construiu o mito do arremedo de moral vitoriana, torta e postiça, engendrado pela burguesia carioca em nossa sociedade no início do século. Também é interessante constatar, através das palavras de Làsinha, como esse mito encontra eco, meio século depois de formuladas as primeiras críticas ao arrivismo e a artificialidade teatral dessa sociedade. Sociedade que, sob o jugo da repressão policial, quer impor a ordem burguesa. Porém, essa mesma burguesia corrupta e sem princípios éticos, viciada em drogas, jogo e prostitutas, não serve de modelo para ninguém. O mesmo quadro, passado na confeitaria Colombo, é descrito à época e em cores bem mais vivas por Luís Edmundo, vale a pena a comparação... "*Até as cinco da tarde as famílias imperam. Quadro íntimo e burguês, simpático e amável quadro. Não raro sai daí, quando menos se espera, um casamento, um desquite amigável, quando não sai um drama passional, ou uma tragédia dessas que a gente lê, às vezes, nas gazetas. Dê repente olhando o relógio do fundo, começa o êxodo em massa. E todos, quase ao mesmo tempo, o que muito impressiona os que desconhecem detalhes curiosos da vida dessa casa. Mutação do cenário na confeitaria. Vão chegando as 'madamas', os 'coronéis', os 'caetetus'. Olha-se o relógio – cinco e meia.* Luís Edmundo em "O Rio de Janeiro do meu tempo" faz outro retrato que não se pode daqui omitir. Dessa vez, o cronista expõe o *bas-fond* da Praça Tiradentes e seus teatros, vamos a ele... "*Quando os teatros fecham, o movimento da praça*

referve. São atrizes que chegam em cupês particulares, e descem atravessando a sala do café que vai dar no restaurante, num halo de importância e perfume; são as grandes cocottes acompanhadas de velhos abrilhantados, de polainas brancas e monóculos; são gigolôs dos chamados de luxo, a coçar nas algibeiras magras, o que lhes dá apenas para pagar um copo de cerveja, um prato de comida e talvez um charuto; são diretores de jornais, banqueiros, senadores e deputados, brasseu d'affaires... As gargalhadas das cocottes transborda como o champagne em taças de cristal."

Boneca de pano gingando num cabaré
Poderia ser bonequinha de louça, tão moça, mas não é
Um dia alguém lhe chamou de boneca e ela sendo mulher acreditou
O tempo foi passando e ela se desmanchando
Hoje quem olha pra ela não diz quem é
Em vez de boneca de louça,
hoje é boneca de pano em um sombrio cabaré

(Boneca de pano – Assis Valente)

Boneca de trapo pedaço de vida que vive perdida no mundo a rolar
Farrapo de gente que inconsciente peca só por prazer, vive só pra pecar
Boneca eu te quero com todos os vícios, com todo pecado com tudo afinal
Eu quero este corpo que a plebe deseja embora ele seja prenúncio do mal
Boneca noturna que gosta da lua que é fã das estrelas e adora o luar
Que sai pela noite e amanhece na rua e a muito não sabe o que é a luz solar
Boneca vadia de manhas e artifícios eu quero teu amor só porque
Aceito os teus erros pecados e vícios porque na minha vida meu vício é você

(Meu vício é você – Adelino Moreira)

Costallat em o segredo dos sanatórios conta a história de uma garota linda de olhos azuis, uma boneca loira que acaba se casando com um cocainômano e igualmente se viciando... "*E é assim que o final de sua lua-de-mel, os dous jovens esposos o passavam, cada um segregado, em um pavilhão diferente, de um sanatório comum... – os velhos e lindos contos de fada de antigamente acabavam assim: 'E eles se casaram e tiveram muitos filhos...' Que estranha época será esta meu Deus em que até os contos de fada estão*

inteiramente desmoralizados" João do Rio em *Modern Girls* dá a sua versão para as transformações que dilaceraram a família moderna e corromperam a sociedade. O texto do cronista, de fato, nos faz perguntar se, mais do que o casario antigo, as ruas estreitas e os morros que bloqueavam as avenidas, não foram igualmente demolidos e terraplenados, pela nevrose do novo, o apreço dos sentimentos genuínos e honestos, extirpados a golpes de fórceps do coração dos homens... *"As modern girls! Não imagina você a minha pena quando as vejo sorrido com imprudência, copiando o andar das cocottes, exagerando o desembaraço, aceitando o primeiro chegado para o flirt, uma maluqueira de sentidos só comparável às crises rituais do vício asiático!... Elas são modernas, elas são coquetes, elas querem aparecer, brilhar, superar. Elas pedem o louvor, o olhar concupiscente, como as artistas, os deputados, as cocottes; as palavras de desejo como os maus alucinados títeres da Luxúria. E tudo por imitação, porque o instante é esse, porque o momento desvairante é de um galope desenfreado de excessos sem termo, porque já não há juízo"*

Ainda é cedo amor mal começaste a conhecer a vida
Já anuncias a hora da partida, sem saber mesmo o rumo que irás tomar
Preste atenção querida embora eu saiba que estás decidida
Em cada esquina cai um pouco a tua vida
Em pouco tempo não serás mais quem tu és
Ouça-me bem amor, preste atenção, o mundo é um moinho
Vai triturar teus sonhos tão mesquinhos, vai reduzir as ilusões a pó
Preste atenção querida de cada amor tu herdarás só o cinismo
Quando notares estás a beira do abismo, abismo que cavaste com teus pés

(O mundo é um moinho – Cartola)

João do Rio completa a idéia descrevendo a que ruínas a modernidade carrega a alma do homem... *"Observa a sociedade, o torvelinho, o caos, o sorvedouro, o fiorde humano que é uma grande cidade."*

Segundo o cronista Wanderley Pinho citado por Luís César Ribeiro em *"Imagens e representações da mulher na construção da modernidade em Copacabana"*, foram grandes as transformações do universo feminino na primeira metade do século XX.

Escrito em 1945, o texto de Pinho ilustra claramente essas transformações... "*as candongas e sinhás, pálidas e tímidas de há meio século, arrepiar-se-iam ao ver uma grã-fina de perna cruzada e escanhoada, coxas à mostra, o corpo quase nu de piteira e cigarrilha, a bebericar whisky entre baforadas de fumo, num bar de Copacabana, diante de um cavalheiro em tanga e o peito desnudo*". Costallat em "Mistérios do Rio" observa a transformação arquitetônica da cidade determinando o cambio de comportamento... "*O Rio sofria então a formidável transformação... De cidade bem brasileira com as suas chácaras como as da Tijuca e suas casas como as de Botafogo, sempre com a velha e esguia palmeira dizendo o número de* boas *e pacatas gerações que por ali passaram – O Rio começou a ser a grande cidade internacional com Copacabana, e com Leblon, construídos à americana, feitos de bungalows e de jardinetes simétricos e asfaltados.*" Soma-se aqui o comentário de Victor Hugo Pereira sobre o texto "O decote" de Nelson Rodrigues..." *Dona Margarida foi à casa do filho pedir que, em nome da moral familiar, desse um basta nos adultérios da esposa, com quem ela não falava há muito tempo, entre outras coisa porque 'sua beleza a irritava'. O contraste evidente entre a caracterização da sogra enérgica viril e asmática; e da nora bonita e adúltera, relaciona-se a representações vigentes na época quanto aos dois bairros, a severa e tradicional Tijuca e a permissiva e moderna Copacabana.*"

Até esse ponto do capítulo os textos citados dizem respeito às mudanças de comportamento, à quebra da moral, às transformações da cidade, porém, tudo o que foi dito até aqui limita-se ao universo da cidade legal, da sociedade burguesa. Fala-se de uma mulher e de um espaço social que se encontra entre a pequena e a alta burguesia. Far-se-á um corte aqui à guisa de penetrar o universo samba-morro-pobre, o universo da cidade ilegal, onde também foram verificadas transformações sociais, que se deram de forma distinta daquela verificada na burguesia. De fato, a relação homem-mulher que o samba e a realidade das classes proletárias vive é outra, bem diferente da internacional Copacabana *construída à americana* ou da tradicional Tijuca e *suas chácaras.*

A primeira diferença que se observa é em relação ao trabalho. Para a mulher do morro, pobre, negra, ou para a suburbana que viajava de trem de Bangu para o centro do Rio, trabalhar, era uma questão de vida ou morte. Longe de ser um capricho avaro, libertário, feminista ou pequeno-burguês, a mulher pobre trabalhava porque o marido ou

companheiro conviviam diariamente com o fantasma do desemprego. A mulher, de fato, trabalhava para completar a renda da casa, visto que seria pouquíssimo provável que o salário do homem suprisse as necessidades básicas. Muitas vezes cabia somente a ela o sustento do homem, que desempregado, ora se acabava na estiva do cais do porto, com suas precárias e inconstantes ofertas de trabalho, ora se acabava na orgia dos bares, da bebida e do samba...

Meu moreno fez bobagem, maltratou meu pobre coração
Aproveitou a minha ausência e botou mulher sambando no meu barracão
Quando eu penso que outra mulher requebrou pro meu moreno ver,
nem dá jeito de cantar, dá vontade de chorar e de morrer.
Deixou que ela passeasse na favela com meu peignoir
Minha sandália de veludo deu a ela prá sapatear.
E eu bem longe me acabando, trabalhando prá viver
Por causa dele dancei rumba e fox-trote para inglês ver.

(Fez bobagem – Assis Valente)

Um bom exemplo dessas mulheres trabalhadoras e seus maridos boêmios são os relacionamentos de Cartola e Nelson Cavaquinho com suas respectivas esposas. Dona Zica era cozinheira e costureira de fantasias da Mangueira. Durvalina trabalhava de empregada doméstica em Copacabana. Ambas pouco acompanhavam as empreitadas boêmias de seus maridos. Se bem que, justiça seja feita, Cartola era bem menos adepto da orgia que Nelson Cavaquinho e suas histórias de galinhas mortas, entre o braço e o bojo do violão, que levava para casa, depois da orgia, afim de acalmar a esposa.

Sidney Chalhoub apresenta em "Trabalho lar e botequim" um senso do Distrito Federal realizado em 1906 onde o número de mulheres trabalhando em serviço doméstico superava, e muito, o de homens, eram 94.730 mulheres para 23.174 homens. Assim, completa Chalhoub... "*O trabalho remunerado da mulher pobre, portanto, era, em geral, uma extensão de suas funções domésticas, sendo realizado dentro de sua própria casa ou na casa da família que a empregava. Sendo assim era relativamente fácil para essas mulheres arrumarem uma colocação como lavadeiras, cozinheiras, engomadeiras, etc. Muitas ainda se dedicavam a fazer doces e salgadinhos em casa, indo depois para a*

rua vendê-los junto com os filhos mais crescidos." Daí a posição de importância que a mulher pobre adquire em casa por trabalhar e por conseguir trabalho com certa facilidade.

Se é de mim podem falar, se é de mim podem falar
meu amor não tem dinheiro não vai roubar para me dar
Quando a polícia vier e souber, quem paga a casa pra homem é mulher
No tempo que ele podia me tratava muito bem
Hoje está desempregado não me dá porque não tem
Quando eu estava mal de vida ele foi meu camarada
Hoje dou casa e comida dinheiro e roupa lavada
Quando a polícia vier e souber quem paga a casa pra homem é mulher.

(Quem paga a casa pra homem é mulher – João da Baiana)

Porém essa relativa importância dentro do ambiente conjugal não livrou a mulher da violência e do machismo de seus companheiros, e, quanto mais pobre, quanto menos recurso e acesso a serviços e educação, mais a mulher era vítima de agressões domésticas. Quanto a isso Chalhoub observa em sua pesquisa nos laudos e processos à época que, via de regra, os promotores e agentes jurídicos partiam do seguinte pressuposto – *"qualquer relação amorosa tende a um modelo absoluto e universal segundo o qual o homem ocupa o polo ativo e dominador, enquanto a mulher ocupa o polo passivo e submisso. Sendo assim, as crises amorosas registradas nos processos se explicam geralmente a partir da constatação de que a mulher não assumiu devidamente a sua passividade e submissão, quebrando assim o estado de equilíbrio desigual que deveria caracterizar qualquer relação homem-mulher."*

Vem, vem que eu dou tudo a você menos vaidade
Tenho vontade mas é que não pode ser
O amor é o do malandro, meu bem
Melhor do que ele ninguém
Se ele te bate é porque gosta de ti
Porque bater em quem não se gosta eu nunca vi

(Amor de malandro – Ismael Silva e Francisco Alves)

Eu fui tão maltratada foi tanta pancada que ele me deu
Que estou toda doida, estou toda ferida ninguém me socorreu
Ninguém lá em casa apareceu mas eu vou ao distrito
Está mais do que visto isso não vai ficar assim
Vou contar tintim por tintim tudo nele eu aturo, menos tapas e murros isso não é pra mim
Ele sai para a orgia passa três quatro dias sem aparecer
Quando vem está zangado está contrariado e eu nem sei porque
Mas eu agora vou saber eu sou tão camarada a ele não falta nada
Ganha um terno por mês ainda agora pancada,
eu parei desta vez vou arranjar um português

(Vou te contar tintim por tintim – Cartola)

Há de se considerar também que esse equilíbrio relativo de poder entre a mulher pobre e seu companheiro acaba refletindo, segundo Chalhoub, em relações mais francas, mais honestas, que, se por uma lado, "*talvez indiquem uma menor durabilidade, e talvez até instabilidade, nas relações homem-mulher entre essas pessoas, ao mesmo tempo, (...), talvez abrissem as portas para um relacionamento mais significativo afetivamente com considerável espaço para o amor e o carinho.*

Surge a alvorada folhas a voar, e o inverno do meu tempo começa a brotar a minar
E os sonhos do passado, do passado estão tão presentes
No amor que não envelhece jamais, eu tenho paz, ela tem paz
Nossas vidas muito sofridas, caminhos tortuosos
Entre flores e espinhos demais, já não sinto saudade de nada que fiz
No inverno do tempo da vida, Oh Deus eu me sinto feliz

(O inverno do meu tempo – Cartola e Roberto Nascimento)

Lutando muito mais contra o machismo da sociedade do que contra as condições do mercado de trabalho que se apresentavam bem mais ingratas para o homem sem recursos do que para a mulher em igual circunstância, essa classe de operárias, empregadas e trabalhadoras em geral, valorizavam, e muito, seus ofícios como atesta Chalhoub citando um caso dos laudos da Polícia do Rio de Janeiro, cuja vítima foi

espancada por não atender a determinação do marido que desejava ver a esposa abdicar do trabalho... "*Sua decisão de não sacrificar o emprego para atender o marido sugere dois fatos importantes a respeito da mulher pobre em geral neste contexto: primeiro a mulher valorizava o seu trabalho não só porque era essencial para a sua sobrevivência, mas também porque garantia certa independência em relação aos homens; segundo a sua relativa independência a colocava em condições de recusar a continuação de uma relação que já havia esgotado suas possibilidades afetivas e, mais do que isso, lhe permitia ter uma participação mais ativa no desenrolar de toda uma relação amorosa, não se submetendo passivamente aos anseios de dominação do homem*".

Noel Rosa, no samba "Três apitos", descreve a frustração do homem quando se apaixona por uma mulher que está mais interessada no trabalho que no amor...

Quando o apito da fábrica de tecidos, vem ferir os meus ouvidos eu me lembro de você
Mas você anda sem dúvida bem zangada ou
está interessada em fingir que não me vê
Você que atende ao apito de uma chaminé de barro
Porque não atende ao grito tão aflito da buzina do meu carro
Você no inverno sem meia vai pro trabalho, não faz fé no agasalho nem no frio você crê
Mas você é mesmo artigo que não se imita
quando a fábrica apita faz reclame de você
Nos meus olhos você lê que eu sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente impertinente que dá ordens a você
Sou do sereno poeta muito soturno, vou virar guarda noturno e você sabe o porque
Mas você não sabe que enquanto você faz pano,
faço junto ao piano esses versos pra você

(Três apitos – Noel Rosa)

Retornando à cidade legal, João do Rio afirmaria que... "*O amor não existe nas classes cultas, e na alta sociedade, compostas de esnobes da civilização. Basta analisar um pouco para se compreender como o amor aparece cada vez menos nas classes superiores... A civilização incompleta, como a temos hoje, sendo o colete de todos os sentidos, a estiolação do amor, pelo menos do grande amor ardente que se chama paixão.*"

Exageros de estilo à parte, de fato, a teatralidade e o artificialismo atávicos da sociedade das primeiras décadas do século XX, comprometeram as relações pessoais, não só entre homens e mulheres mas entre filhos, pais, irmãos, enfim, toda a gama de laços sociais da família urbana brasileira, regida por um *vitorianismo* tosco, de aparências, que, paradoxalmente, se punha a corromper, na alcova, a mesma moral e princípios que pregava e defendia em público. Para uns isto era determinado pelo clima tropical, que, como destaca Gilberto Freyre, em Casa Grande e Senzala, seria responsável à induzir as pessoas à poligamia e a sensualidade... "*Montesquieu e tempos depois o escritor político, tão em voga na Alemanha de antes da guerra, Treitschke, atribuíram ao clima tropical a sensualidade, a poligamia e a escravidão. A primeira devido ao fato de as meninas parecerem tornar-se mais cedo mulheres nos trópicos do que nos países de clima frio ou temperado. A própria escravidão julga-a Treitschke 'o complemento do harém' e, por conseguinte da sensualidade precoce.*" Freyre contesta isso ao observar que os fluidos menstruais precoces também são observados em mulheres de regiões polares. Outra possibilidade para tal seria nossa origem miscigenada, os mistérios e feitiços africanos atuando sobre a alma indefesa do branco. Isto é contestado novamente por Freyre ao observar a necessidade de rituais de excitação, longos e elaborados, apontando que, entre os negros africanos, haveria a tendência a uma "*maior moderação do apetite sexual que entre os europeus. É uma sexualidade, a dos negros africanos, que para excitar-se necessita de estímulos picantes. Danças afrodisíacas. Culto fálico. Enquanto que no civilizado o apetite sexual de ordinário se excita sem grandes provocações.*" Visto que, segundo Freyre, nem uma das duas possibilidades se aplicam a contento, resta pensar se a degradação dos costumes não seria uma contingência da própria europeização postiça e artificial de uma sociedade que se vê tentada a, do dia para a noite, negar suas origens, tradições e cultura para se maquiar de anglicismos e galicismos, fazendo da mentira a verdade, do torpe a moral, do opróbrio o orgulho, do arrivismo a qualidade.

Percebe-se que quanto mais alto o patamar social ocupado pela mulher, mais a mercê dessa cultura arrivista ela se encontra, sendo constantemente bombardeada por mensagens e reclames que fazem propaganda da ambição de luxo e prazer. Como observa João do Rio... "*Foi-se o tempo da frase – 'a boa qualidade impõe-se.' Não há boa qualidade: há reclamo, há concorrência, a intensidade de reclamo do rumor. Todos nós*

U. F. R. J.
BIBLIOTECA
I P P U R

estamos à porta de uma barraca de feira, ganindo a excelência de nossos produtos... O reclame, meu caro, é o aproveitamento de um mal contemporâneo, o mal de aparecer." "E a curiosidade", sobre os que aparecem, "*é tão excessiva que perdeu o pudor*". Desse torvelinho cruel de ambições e desejos fúteis, como esperar que brote o amor romantizado que alimentou os sonhos parnasianos dos amantes do século anterior? A invasão da intimidade, o apetite dos homens, a curiosidade precoce das mulheres, a convivência, num mesmo espaço urbano, da família com a "*moral vermelha do cabaret*" fotografada por Costallat que assim explica a imagem que criou... "*porque a virtude, na moral do cabaret, seria a vergonha...*"

Percebe-se que o que fora outrora privado, torna-se assunto público. O recato e o pudor são invadidos e violentados pela velocidade dos tempos modernos, pela curiosidade da multidão anônima e pela nova moral da nova burguesia. Até mesmo o amor desaparece de sua forma original, daquela que fora planejada pelo romantismo e pela tradição patriarcal das famílias, que poucos anos antes, com olhares severos, protegiam suas sinhás por trás das gelosias e caramanchões dos casarios e chácaras do Rio antigo. Os dois sambas a seguir encerram o capítulo ilustrando com precisão como o amor e os relacionamentos tornam-se públicos. No primeiro, os personagens são cercados por metáforas e dúvidas quanto a sua integridade moral que mais afirmam do que perguntam. Cria-se uma aura de parco mistério que só através das lentes turvas da hipocrisia não seria permitido enxergar o que ali se sugere: o jogo de interesses, a prostituição velada, a poligamia, o desejo pelo luxo...

Seu Libório tem três vizinhas, Manon, Margot, Frufru
saem todas as tardinhas carregando o seu lulu
Ninguém sabe o que elas fazem porém todo mundo diz
Que o seu Libório é quem manda
Ah! como o Libório é feliz
A Manon é a mais loirinha que boneca de Paris
A Margot é queimadinha pelo sol do meu país
A Frufru tem um sinalzinho na pontinha do nariz
E o seu Libório é quem manda
Ah! como o Libório é feliz

Seu Libório tem três vizinhas, usam todas um v-8
que lhes deu um coronel,
tem vestidos de alto preço e perfumes a granel
vive assim feliz e contente com o que o destino lhe deu
Pois o seu Libório é quem manda
Ah!... e o seu Libório sou eu...

(Seu Libório – João de Barro e Alberto Ribeiro)

O segundo samba, trata da separação de um casal, cujo relacionamento parece estar sempre exposto a público, envolvendo a opinião e o conhecimento dos amigos e até dos inimigos. Como se alimentar a curiosidade alheia fosse, antes que uma satisfação social, um dever público. Também a submissão da mulher burguesa fica bem retratada, nos trechos que dizem... "*tudo penso e nada falo*" e "*não mereço a comida que você pagou pra mim.*"

Nosso amor que eu não esqueço e que teve o seu começo numa festa de São João
Morre hoje sem foguete, sem retrato e sem bilhete, sem luar e sem violão
Perto de você me calo tudo penso e nada falo, tenho medo de chorar
Nunca mais quero o seu beijo, mas meu último desejo, você não pode negar
Se alguma pessoa amiga pedir que você lhe diga se você me quer ou não
Diga que você me adora que você lamenta e chora a nossa separação
Às pessoas que eu detesto diga sempre que eu não presto que meu lar é um botequim
E que eu arruinei a sua vida que eu não mereço a comida que você pagou pra mim

(Último Desejo – Noel Rosa)

CAPÍTULO V

O SAMBISTA *FLANÊUR*, O SAMBA REENCONTRA A CIDADE

As representações das diferentes formas de se andar, se buscar e se perder pela cidade, observando o seduzir, o corromper que a pólis labiríntica opera sobre as almas ainda provincianas, incautas diante das novas e gigantescas proporções que a *urbs* adquire; tais representações, que a música popular emite através do olhar do compositor, é o que se pretende analisar no início deste capítulo.

De noite eu rondo a cidade a te procurar sem encontrar
No meio de olhares espio em todos os bares você não está
Volto pra casa abatida desencantada da vida
O sonho alegria me dá nele você está
Ah se eu tivesse quem me quisesse esse alguém me diria...
'Desiste esta busca é inútil...' Eu não desistiria
porém com perfeita paciência sigo a te buscar hei de te encontrar
Bebendo com outras mulheres, rolando dadinho, jogando bilhar
E nesse dia então vai dar na primeira edição
cena de sangue num bar da Avenida São João

(Ronda – Paulo Vanzolini)

A primeira representação não se passa na cidade do Rio de Janeiro mas em São Paulo, bairrismo a parte, a cena descrita, de fato, traduzir-se-ia em qualquer metrópole. A busca da personagem tem algo de *proustiana* posto que esta busca lhe parece ser menos uma opção que uma necessidade, tal qual no romance "*Um amor de Swann*", onde o personagem do título busca de forma vertiginosa a cortesã Odette de Crècy, pelos teatros, cafés e cabarés da cidade feérica, chafurdando seu nome e a aristocracia de seu status social pelas ruas de Paris *do fin de siècle, pós reforma urbana, pós Haussmann.* Crê-se que a busca que se desenrola na canção não seja uma opção, mas uma necessidade. A pista, o autor nos dá, ao fazer a personagem afirmar que: mesmo tendo outro alguém que lhe quisesse, ainda assim não desistiria da busca.

Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí
em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati
Botou um canivete no cinto e um pandeiro na mão
e sorria quando o povo dizia, sossega leão, sossega leão
(...)
Porque ele pega as minhas coisas vai dar o que falar
Se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta até o sol raiar

(Sossega leão – Assis Valente)

Em Luz Néon de Waldenyr Caldas é dito que: as ruas, se as vemos estreitas ou largas, é por nossa ousadia ou temor. Nesta segunda representação o personagem enfrenta a cidade. Enfrenta a moral burguesa já abordada nos capítulos anteriores. O personagem de Assis Valente ousa e faz as ruas mais estreitas para si.

E por falar em saudades onde anda você onde andam seus olhos que a gente não vê
Onde anda esse corpo que me deixou morto de tanto prazer
E por falar em beleza onde anda a canção que se ouvia na noite dos bares de então
Onde a gente ficava, onde a ente se amava em total solidão
Hoje eu saio na noite vazia numa boêmia sem razão de ser
Na rotina dos bares que apesar dos pesares me trazem você
E por falar em paixão em razão de viver, você bem que podia me aparecer
Nesses mesmos lugares na noite, nos bares onde anda você?

(Onde anda você – Vinícius de Morais)

Ao contrário de *Ronda*, onde o ato de buscar, gerado pelo desencontro na cidade, se basta e se encerra dando fim e sentido à ação, aqui a busca propõe algo mais. De fato o compositor caminha pela cidade propondo um duplo resgate. Primeiro o resgate de um tempo que as transformações da cidade apagaram... *onde anda a canção que se ouvia na noite dos bares de então...*, depois o poeta propõe o resgate do amor perdido... *e por falar em paixão, em razão de viver você bem que podia me aparecer...*

Deixe-me ir preciso andar vou por aí a procurar, rir prá não chorar
Quero assistir ao sol nascer ver as águas do rio correr
Ouvir os pássaros cantar, eu quero nascer, quero viver
Deixe-me ir preciso andar vou por aí a procurar, rir prá não chorar
Se alguém por mim perguntar diga que eu só vou voltar quando eu me encontrar
Quero assistir ao sol nascer ver as águas do rio correr
Ouvir os pássaros cantar, eu quero nascer, quero viver
Deixe-me ir preciso andar vou por aí a procurar rir prá não chorar

(Preciso me encontrar - Candeias)

Aqui o sambista nega a cidade que possivelmente o traíra – *quero assistir o sol nascer, ver as águas do rio correr, ouvir os pássaros cantar...* –. O sambista vai ao campo em busca de suas origens perdidas – *quero nascer, quero viver* – para, depois de refeito poder retornar ao caos urbano – *só vou voltar quando eu me encontrar.* O sambista faz uma crítica a modernidade próxima a antipastoral de Baudelaire, proposta por Marshall Berman em "*O declínio do homem público...*": "*O tema antipastoral emerge pela primeira vez no ensaio de 1855, sobre a moderna idéia de progresso aplicada a belas artes. Aqui Baudelaire se serve de uma familiar retórica reacionária para lançar desdém não só sobre a moderna idéia de progresso mas sobre o pensamento e a vida modernos como um todo*". Raymond Williams em "O campo e a cidade na história e na literatura" analisa o poeta Charles Jenner (1736-1774) cuja crítica a cidade é ainda mais contundente em suas "*Éclogas Urbanas ou Londrinas*": "*Não vejo bosque verde, fonte pequenina, nem ribeirão descendo a encosta da colina/ Para onde quer que eu volte os olhos curiosos vejo fileiras de tijolos mal cheirosos/ E monteiros nauseabundos que apodrecem, nos quais os porcos buscam abrigo e se aquecem/ se em qualquer lugar que se vá só se vêem imagens que vejo cá no beco também/ Se ruído e pó não inspiram idéias serenas e as diligências ainda mais enfeiam a cena/ Porque buscar a musa em sítios tão ingratos? Fico em casa a escrever e poupo meus sapatos.*" O poeta inglês apresenta não só uma visão crítica a cidade como também à própria idéia de flanar pelas ruas, costume que só apareceria cem anos depois.

Depois de trabalhar toda a semana meu sábado eu não vou desperdiçar
Já fiz o meu programa para essa noite e sei por onde começar
Um bom lugar para encontrar, Copacabana, prá passear a beira mar, Copacabana
Depois num bar à meia luz, Copacabana, eu esperei por essa noite uma semana
Um bom jantar depois de dançar, Copacabana, um só lugar para se amar, Copacabana
A noite passa tão depressa mas vou voltar lá prá semana se encontrar um novo amor...

(Sábado em Copacabana – Dorival Caymmi e Carlos Guinle)

Aqui o poeta reencontra o amor à cidade, o prazer de caminhá-la, de usá-la como *locus* público e democrático que mais do que permite, instiga-nos à prática de uma sociabilidade que vai além dos laços familiares ou de vizinhança. A cidade nos instiga à busca de imprevistos e se abre generosa como espaço afetivo propício à prática do

encontro, do encontro inesperado, do encontro amoroso. Ao contrário da cidade *Jobiniana* de "**Lígia**" – *Eu nunca quis tê-la ao meu lado num fim de semana num chope gelado em Copacabana andar pela praia até o Leblon* – *e* de "**Retrato em Branco e preto**" – *Já conheço os passos dessa estrada sei que não vai dar em nada seus segredos sei de cor* – aqui o desejo se realiza, se materializa a partir da surpresa, do inesperado, para enlevo e prazer do poeta, sem contudo abrir mão do desafio do novo... *vou voltar lá prá semana se encontrar um novo amor, Copacabana.*

Meu chapéu do lado, tamanco arrastando, lenço no pescoço, navalha no bolso
Eu passo gingando provoco e desafio eu tenho orgulho de ser tão vadio
Sei que eles falam do meu proceder eu vejo quem trabalha andar no miserê
Eu sou vadio porque tive inclinação, eu me lembro era criança tirava samba-canção
Comigo não, eu quero ver quem tem razão, e eles tocam e você canta e eu não dou

(Lenço no Pescoço – Wilson Batista)

Talvez a figura, genuinamente brasileira, mais próxima do paradigma europeu do poeta *Flanêur* – que surge em meados do século XIX na Paris de Balzac e Baudelaire e, mais adiante de Marcel Proust – seja o nosso boêmio e vadio **malandro**, não tanto pela navalha e violão mas pela atitude absolutamente blasé diante do trabalho e das normas sociais burguesas que cultuam o acúmulo de bens e capitais como objetivo primeiro de vida. É natural do malandro o espírito crítico diante do preestabelecido. Vejamos a definição do cronista João do Rio sobre o que seja flanar... "*Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo é refletir, é ser basbaque e contar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da populaça, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os meninos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos diante das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinhas das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido 'dilettanti' de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até sua grande tela paga pelo estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lôbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja...*"

Em outro momento deste trabalho o malandro já foi comparado (Oswald de Andrade) com o revolucionário marxista que se impõe diante da exploração promovida pelo capitalista. Essa comparação com o flanêur, é igualmente incompleta haja visto que na definição de João do Rio o flanêur caminha pelos dois mundo da sociedade polarizada da virada do século. Ao malandro não lhe é permitida a entrada nos palacetes e teatros da elite, porém o espírito vadio e basbaque, assim como a arte de observar e contar, isso, lhe é concedido com sobras. O instrumento da observação, a arte de ver, ao sambista, foi-lhe ofertada sem mesquinharia, como atesta o samba Conversa de botequim de Noel que é um retrato perfeito de uma cena cotidiana, marcada pela eterno conflito, as vezes violento e preconceituoso, como será analisado em Chalhoub mais adiante, as vezes, cômico e delicioso como se vê aqui...

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga a beça, um guardanapo, um copo d'água bem gelada
Fecha a porta da direita com muito cuidado
que eu não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vai perguntar ao seu freguês do lado qual foi o resultado do futebol
Se você ficar limpando a mesa, não me levanto nem pago a despesa
Vá pedir ao seu patrão uma caneta, um tinteiro, um envelope e um cartão
Não se esqueça de me dar palitos e um cigarro prá espantar mosquitos
Vá dizer ao charuteiro que me empreste umas revistas, um isqueiro e um cinzeiro
Telefone ao menos uma vez para 344333 e ordene ao seu Osório
que mande um guarda chuva aqui pro nosso escritório
Seu garçom me empreste algum dinheiro que eu deixei o meu com o bicheiro
Vá dizer ao seu gerente que pendure essa despesa no cabide ali em frente

(Conversa de botequim – Noel Rosa, Vadico e F. Alves)

Do episódio da queima dos quiosques, durante a administração de Passos, chega-se ao resultado de um espaço público menos democrático, de uma rua menos propícia à surpresas, ao imprevisto, ao uso criativo. Porém, essa não era a preocupação nem a forma de pensar da elite, como atesta o cronista Luís Edmundo, também em sintonia com o pensamento da burguesia... "*o quiosque é uma improvisação achamboada e vulgar de*

madeira e zinco, espelunca fecal, empestando à distância e em cujo bojo vil um homem se engaiola, vendendo ao pé rapado – vinhos, broas, café, sardinha frita, côdeas de pão dormido, fumo, lascas de porco, queijo e bacalhau". Luís Edmundo segue mostrando-se ainda mais indignado... "*Estão os fregueses do antro em derredor, recostados, à vontade, os braços na platibanda de madeira, que sugere um balcão, os chapéus derrubados sobre os olhos, fumando e cuspinhando sobre o solo. Cada quiosque mostra, em torno, um tapete de terra úmida, um círculo de lama. Tudo aquilo é saliva. Antes do trago, o pé rapado cospe. Depois, vira nas goelas o copázio e suspira um ah! Que diz satisfação, gozo e conforto. Nova cusparada. E da grossa, da boa... Para um cálice de cachaça, há sempre dois ou três de saliva. A obscenidade vem depois.*" Não é difícil reconhecer a figura do malandro de Wilson Batista de chapéu caído de lado, lenço, canivete e violão, entre os freqüentadores desses quiosques. Como se vê o quiosque contrariava a estética moderna e chique que se tentava impor à cidade. Assim, do centro da cidade, isto é do lugar de trabalho e modernização, os quiosques são banidos, queimados, conta a história, por "*homens de negócio que resolveram agir por conta própria: munidos de latas de querosene e caixas de fósforos atearam fogo em inúmeros quiosques do centro da cidade*". Chalhoub observa que a destruição dos quiosques leva os malandros, vagabundos, trabalhadores da estiva, prostitutas, bêbados, enfim, os personagens da boêmia e da **orgia** a se concentrarem no espaço privado do botequim... "*Ao contrário do quiosque, o botequim é um estabelecimento com uma área interna mais espaçosa, onde se encontra não só o dono e seus caixeiros e fregueses, mas também as mesas, cadeiras e estoques de mercadoria do proprietário. Este, portanto, tende a zelar pela ordem em seu estabelecimento, do contrário verá ameaçada a integridade do capital investido no pequeno empreendimento econômico. Restringir os hábitos de conversar e bebericar ao espaço interno do botequim significa, então, tornar mais explícito o antagonismo entre o pequeno proprietário e seus fregueses, transformando o primeiro em um aliado mais efetivo da força policial na vigilância contínua que se quer exercer sobre os homens pobres – aqueles que devem ser submetidos à condição de trabalhadores assalariados.*" Chalhoub vai além ao perguntar-se se a resistência do pobre ao controle e ao modelo burguês não estaria na base das razões de nosso capitalismo postiço e incompleto... "*Deve-se meditar, aliás, se a existência na cidade dessa cultura popular vigorosa e largamente insubmissa no momento crucial da formação*

do mercado capitalista de trabalho assalariado explica, em alguma medida, o fato óbvio de que vivemos, hoje em dia, numa sociedade capitalista que não deu certo." Aqui a figura do malandro *flanêur* de João do Rio e do malandro revolucionário de Oswald de Andrade se fundem num só malandro que ri e desafia o poder estabelecido.

Malandragem a parte, a importância das imagens deixadas pela cultura popular é inconteste, o lirismo dos versos transborda de forma extravagante. A cena de Conversa de Botequim guarda nela tudo o que se colocou sobre esse antagonismo proprietário-freguês, porém, com humor, ginga, malícia. Do ponto de vista histórico, o mais enriquecedor e interessante, é que tudo é visto sob a singularidade da ótica do malandro e não da ordem. Waldenyr Caldas fala que cantar a "Saudosa maloca" – *Saudosa maloca, maloca querida, din din donde nóis passemo os dias feliz de nossas vidas...* – de Adoniran Barbosa é uma forma de não esquecê-la... *"Se as linhas arquitetônicas do 'palacete assobradado' não puderam resistir ao progresso para se tornar patrimônio cultural da cidade, 'Saudosa maloca' as substituiu e hoje é reconhecida como um grande patrimônio cultural/musical da cidade de São Paulo".* A memória musical ocupa o lugar da memória arquitetônica que se perdeu. E quando todos os botecos de Vila Isabel derem lugar aos shoppings e aos modernos centros de consumo, ainda estará gravada em disco e, se Deus permitir, em alguns corações, a *Conversa de Botequim* de Noel.

CONCLUSÃO OU "SAIDEIRA"

Segundo o poeta alemão do século XVIII, Friedrich Hólderlin, "*é poeticamente que o homem habita*". Shakespeare em Coriolano, ato 3 cena 1, afirma: "*O que é a cidade senão o povo? Sim. O povo é a cidade.*" Juntando estas duas afirmações – a cidade é o povo e é poeticamente que ele habita – percebe-se o quão pertinente é ouvir e ver a cidade através de seus artistas no sentido de entender as representações que ela é capaz de inspirar. Representatividades que nada mais são do que a diversidade do repertório de desejos e aflições que emanam dos que habitam a cidade. Segundo João Baptista de Mello, "*o compositor popular, sensível como todo artista, é capaz de apreender e transmitir os mais diversos sentimentos dos indivíduos e grupos sociais*". João Baptista de Mello, continua, afirmando que "*No caso específico do Rio de Janeiro existe uma ligação muito forte entre a cidade e seus compositores, sobretudo a partir de 1870 com o advento de modalidades rítmicas como o maxixe, o chorinho, o samba, a marchinha e, mais recentemente, a bossa nova.*"

Aprofundar e alargar os conceitos do tema cultura e cidade apropriando-se não só das teorias, conceitos e hipóteses pertinentes, mas, também da cultura musical da cidade foi o foco e a razão de ser desse estudo. Ao falar em cultura e cidade refiro-me mais especificamente a cultura da sociabilidade na cidade, partindo do princípio que há uma variedade imensurável ou uma diversidade extravagante de imagens culturais que a cidade produz. Este fenômeno nos permite infinitas leituras do tema da sociabilidade que, como tal, me parece ser a ótica mais apropriada para observação e estudo da cidade.

Afirmo isso porque, considerando-se o momento atual, no qual os saberes tendem a uma "tecnocracia" de estudos de indicativos, descritivos e quantitativos, onde os números assumem a imagem de um ídolo inquestionável e imparcial – como se os números nunca mentissem, como se nunca pudessem ser manipulados para benefício deste ou daquele ponto de vista – em um momento no qual, mais do que nunca, tudo é explicado pela ótica reducionista e simplificadora da economia, taxando de "externalidades" os contextos que dela escapam, me ocorre ser mais do que pertinente evidenciar-se o resgate histórico da cidade sob a ótica da cultura musical e da sociabilidade.

Partindo-se dos princípios econômicos ricardianos e malthusianos chega-se a explicação do mercado acomodando e regendo todas as reações e relações humanas pela via da competição e da seleção natural do mais apto, mais funcional e mais adequado ao meio social para sobreviver e vencer. Com a devida licença ao discurso acadêmico formal, isto, para mim, é reduzir o homem a condição de bicho. É negar do homem a capacidade de ser solidário e de por em prática atos de solidariedade, fé, esperança, amor e amizade. Ou pior, é reduzir tais atributos a esfera das "externalidades", como prefere a economia de mercado *ricardiana*.

Resgatar e evidenciar as qualidades e riquezas do coração e da alma humana, que o cancioneiro popular e a cultura em geral traduzem, me parece mais importante à preservação e ao bem viver da espécie humana, do que buscar torná-la ainda mais funcional e produtiva. Afinal foi praticando o senso humanitário e comunitário, muito mais do que copiando os bichos, que sobrevivemos. Se resta dúvida, basta um rápido olhar sobre o reino animal para se concluir que definitivamente não somos, na natureza, a espécie mais forte, nem a mais veloz, nem a mais hábil para subir em árvores, não temos os dentes e garras mais afiados, nem temos o corpo mais preparado para os rigores do inverno polar ou do

calor equatorial. No entanto a espécie humana, em todas as regiões do planeta, habita e se auto estabelece no topo da cadeia alimentar. Usando as palavras de Chalhoub, "*bizantinismos acadêmicos*" a parte, pergunta-se "por que diabos" a teoria econômica insiste em nos reduzir a condição de bichos, predadores e presas, capsulados numa cadeia mercantilista regida pelo consumo e pela concorrência selvagem? A propósito disso pergunta-se de novo: quantas vezes se deixa de fazer o que é mais funcional e coerente sob a ótica *ricardiana* ou *malthusiana* para ajudar um amigo, um parente ou até um desconhecido em dificuldades? Quantas vezes se abre mão de tudo por aquela pessoa ingrata só para não ter mais que revê-la? E quantas vezes, já refeito do trauma, se é capaz de amar de novo?

Acredito que as questões mais importantes da vida do homem passem a uma distância abusivamente infinita daquelas propostas por Ricardo e por Malthus. Acredito, por outro lado, que essas questões se encontrem no centro dos acontecimentos sociais em espaços públicos adequados à prática da sociabilidade.

Sob essa ótica, o sucesso do indivíduo – entenda-se por sucesso a realização dos desejos – se estabeleceria menos por sua capacidade de possuir e conquistar no plano mercadológico do que pela realização plena de por em prática a *philia*, ou seja a capacidade do indivíduo de se sociabilizar com os outros. É aí que reside a paixão do homem. O quanto dessa paixão se é capaz de concretizar, satisfazendo e realizando o desejo pelo "outro", é o que vai determinar os líderes, os poderosos, os conquistadores, os amantes ou, simplesmente, os indivíduos – parafraseando um termo de Malthus – mais adaptados e mais aptos ao meio social e ao bem viver. Essa é a razão e a pertinência do estudo aqui proposto.

Eu não ando só, só ando em boa companhia
com meu violão, minha canção e a boêmia.

(Para viver um grande amor - Vinícius de Moraes)

BIBLIOGRAFIA

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

CALDAS, Waldenyr. *Luz néon, canção e cultura na cidade*. São Paulo, Livros Studio Nobel Ltda., 1995.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1986.

COSTA, Flávio Moreira da. *Nelson Cavaquinho*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.

COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*, Biblioteca Carioca, 1990.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 17ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

FONSECA, Aleílton. *Enredo romântico, música ao fundo*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996.

GOMES, Danilo. *Antigos Cafés do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1989.

LUIS CARLOS, Làsinha. *A Colombo na vida do Rio*. Rio de Janeiro, Gráfica olímpica, 1970.

MARTINS, Luís. *João do Rio uma antologia*. Rio de Janeiro, Sabiá (sem data).

MELLO, João Baptista. *Uma introdução à geografia humanística*. Tese de mestrado, UFRJ/PPGG, 1991.

MENEZES, Lená Medeiro de. *Os estrangeiros e o comércio do prazer nas ruas do Rio*. Arquivo Nacional, 1992.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estritamente vigiadas, o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2002.

PERALVA, Angelina. *Violência e democracia: o paradoxo brasileiro*. São Paulo, Paz e Terra, 2000.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1957.

RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1995.

RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *João do Rio, o olhar de Flanêur na Belle Èpoque Tropical*. Rio de janeiro. FGV, 2000.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Editora Brasiliense, 1995.

SOUZA, Célia Ferraz e PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Imagens urbanas*. Em LAVINAS, Lena e RIBEIRO, Luiz Cézar. *Imagens e representações sobre a mulher na construção da modernidade de Copacabana*. UFRGS, 1997.

WILLIANS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995.