



O SAMBA E O AMOR AO LUGAR SESSÃO TEMÁTICA: HISTÓRIA E LITERATURA, ARTE E CIDADE.

WALCLER DE LIMA MENDES JUNIOR

O presente artigo propõe investigar as relações entre certos enunciados contidos nas letras do cancionário popular, mais particularmente o samba, e o apelo ao sentimento de *topofilia* – amor ao lugar¹ – na cidade do Rio de Janeiro (MELLO, 1990). Considerando-se a eloquência dos discursos e a força das intervenções do Estado sob o axioma da transformação e modernização da cidade, propomos dialogar com o período da *Belle-Époque* carioca que se circunscreve entre o final do século XIX e os anos 20, o que não significa ficar restrito a esse recorte histórico.

Acredito que através da introdução desse diálogo ascenda uma possível função da canção popular como agente mediador das relações de ordem e desordem na cidade do Rio de Janeiro. A partir daí, o artigo busca constatar, através de alguns exemplos, como a canção popular urbana lê e propõe condutas de convivência nos espaços público e privado produzindo – propositalmente ou não – referências identitárias que, mais do que qualquer outra plataforma antes da televisão (literatura, teatro, cinema, jornal), tem a capacidade de configurar-se, através do rádio, como o agente mediador que difunde imaginários de maneira mais e melhor atualizada e aproximada aos acontecimentos cotidianos. Em uma sociedade majoritariamente ágrafa, a palavra falada, cantada, assume um poder simbólico sem paralelos. Esse poder só seria rivalizado após os anos 80 quando, de fato, o mercado fonográfico torna-se refém da televisão através da cultura

¹ “O lugar em sua condição de estabilidade, fechado, íntimo, humanizado, é um centro de bem querência, afetividade e encontros, o qual se desbrava no dia-a-dia. O espaço, por oposição, é amplo, vulnerável, temido e rejeitado” (TUAN, 1983;

do “videoclipe”, da relação das gravadoras com os programas de auditório, enfim, da valorização da imagem em detrimento daquilo que se escuta. Note-se que entre os anos sessenta e setenta essa hegemonia da televisão em relação ao rádio (ou da imagem sobre o som) não era assim tão evidente, não só pelas limitações técnicas do veículo, que por si já representavam um entrave ao controle dos eventos, como pela própria cultura radiofônica no Brasil. Mas, essa é uma outra história que definitivamente escapa da tônica do presente artigo.

Trocando em miúdos, o que se pretende, então, é estabelecer um diálogo entre as músicas e as transformações sociais, na tessitura das relações das condutas de ordem/desordem que se dão no bojo do apelo ao sentimento de topofilia que a própria cidade inspira em seus habitantes. É preciso estar atento para o fato de que as vozes do cancionero tanto propõem quando são propostas pelas transformações da cidade em ritmo de modernização.

Como primeiro passo, façamos um foco sobre uma manifestação que nos acompanha há tempos idos e que, grosso modo, está relacionada com as camadas mais empobrecidas da população: o carnaval. Ainda que comumente classificado como manifestação de origem popular, o carnaval no Brasil, ou melhor, o espaço do carnaval no Brasil, articulou interesses, conflitos e roçagares entre classes sociais que em nenhuma outra circunstância perceberam-se tão próximas. Durante o século XIX o carnaval foi marcado por debates em torno do Entrudo, a guerra de limões, que a princípio se propunha a confundir hierarquias e a instituir um hiato, um respiro, uma suspensão no rigor da ordem urbana de uma sociedade colonial e cortesã a caminho da modernidade e da República². Porém, como em toda zona de conflito, o espaço do Entrudo não era assim tão óbvio. Para muitos historiadores, apesar do afrouxamento das normas e códigos de conduta, a festa do Entrudo continuava reproduzindo a segregação e as distâncias sociais, marcadas pela rigidez hierárquica da sociedade carioca oitocentista.

Membros da elite podiam lançar projéteis e líquidos sobre escravos, por exemplo, mas a esses restava rirem-se das brincadeiras sem nunca revidar. Nas ruas realizavam-se as batalhas entre negros e entre empregados do pequeno

MELLO, 1991). “Experiências, símbolos, significados e permanências contribuem para forjar o sentido de lugar” (MELLO, 2006).

² O tal brinquedo de Entrudo/ Que lhe chamam carnaval/ É uma idéia infernal/ Confundem-se hierarquias/ É tudo igual em três dias/ Há um cisma entre o povo/ Que são dias de loucura/ E que sofra a criatura/ Que não gosta do brinquedo/ (...) Oh! e o que mais revolta/ É ver ousado pretinho/ Vir jogar seu limãozinho/ Na linda branca donzela/ Que incauta chega à janela/ Vir de lá um sevandija/ Um devasso, um beberrão/ Macular com negra mão/ O seio da castidade/ E prosseguir com a maldade. (E. de Sá. O Mágico, 29 de fev. de 1852).

comércio.(...) As moças, vigiadas e cerceadas na vida cotidiana, aproveitavam-se do relaxamento carnavalesco para entrar em contato com rapazes do seu nível social e, deste modo, estabeleciam-se relações matrimoniais de interesse das famílias. Dentro das casas brincavam as famílias, respeitando-se as diferenças de nível econômico e social e utilizando-se de projéteis mais sofisticados, como as laranjas e limões de cheiro, enquanto nas ruas, os negros, os pobres, os ambulantes as prostitutas e os moleques molhavam-se, e sujavam-se com polvilho, pós de barro, águas de chafarizes e de sarjetas e um ou outro limão de cheiro roubado das casas senhoriais. Desse modo seria mais acertado falar dos vários entrudos em lugar de tentar reduzir as brincadeiras carnavalescas cariocas deste período a uma única manifestação (FERREIRA, 2005, p. 30).

Dessa forma, o Entrudo é vivido como uma festa partida: a sinhá-moça que oferta delicadamente um limão de cheiro ao galante cavalheiro sob a sacada do sobrado, e a lambança dos moleques de rua jogando água da sarjeta numa escrava que equilibra com dificuldade o cesto de roupa limpa sobre a cabeça. Apesar desse muro invisível e invulnerável protegendo a elite dos outros, o carnaval, já em sua gênese, pelo menos para muitas vozes tradicionalistas dos poderes político, religioso e econômico, representava uma ameaça ao estado das coisas em sociedade. Ainda assim, em nenhum momento, por nenhuma autoridade, é proposta sua extinção. Propõem-se, isto sim, seu controle, sua domesticação, de maneira que a festa de características portuguesa, medieval e pública, passo a passo, fosse se europeizando, aburguesando e, dentro do possível, privatizando-se. Dos bailes de máscara nos clubes à Rua do Ouvidor em meados do século XIX aos desfiles de cursos pela recém inaugurada Avenida Central em 1906, a história do carnaval é a história do controle e adestramento da diversão, da festa pública, segundo os critérios morais da classe dominante. A questão é que, no decorrer do processo de aburguesamento e modernização dessa sociedade, tais critérios também se apresentaram bastante diluídos, difusos e confusos tal qual os corpos em movimentos carnavalescos. Haja vista que a mesma Avenida Central dos cursos de luxo assistiu, *pari passu*, a chegada dos ranchos e cordões populares deslocando, nos dias de festa, o subúrbio para o centro (VELLOSO, 2004).

Sobre isso, podemos afirmar sem sustos que os anos da Belle-Époque carioca marcam um período de redefinição da identidade nacional. O povo ocupando a rua, o ritmo do capitalismo, a urbanização, a fábrica, as condições do trabalho assalariado, as possibilidades de prazer, luxo e erotização que a cidade oferece aos corpos citadinos são

fatores que colaboram para a formação de uma representação da identidade nacional sintetizada na cidade, em particular no Rio de Janeiro, que se coaduna com as metrópoles do mundo – Paris, Nova York, Buenos Aires, Londres – numa síntese ainda mais completa que aponta para um ideal único de cidade burguesa que materializa a modernidade. O Brasil não seria mais representado pelo índio vigoroso e europeizado de José de Alencar, pelo banto africano ou pela mestiça orientalidade ibérica. A construção da nova identidade nacional entre os anos da Belle-Époque, é marcada por dois períodos distintos. Primeiro por uma negação de tudo o que remetesse ao primeiro esforço de invenção de uma história do Brasil, que data do século XIX e aponta para nossas raízes étnico-culturais, o índio, o africano e o português. Depois, a partir dos anos 20, por uma re-aceitação desses mesmos três elementos originais, que, de elementos de opróbrio e vergonha, transformam-se – dentro dessa nova concepção de construção do Brasil – em fatores vantajosos, responsáveis por nosso hibridismo e originalidade. Exemplos não nos faltam: o primitivismo nos quadros de Tarsila, o anti-herói Macunaíma, os instrumentos de congada na orquestração de Villa-Lobos, e, claro, a incorporação do maxixe, do samba e do choro na vida social dos salões da elite carioca. Chiquinha Gonzaga e seu “Corta-Jaca”, Donga e seu “Pelo telefone” e a poesia de Patativa adentram a vida dos salões e saraus da alta sociedade carioca.

Até aqui contamos a história das vozes e manifestações de uma elite intelectual e até certo ponto política que lê e produz uma representação da cultura e da sociedade brasileira, incorporando elementos da linguagem e das manifestações ditas populares. Porém, é certo que o objeto lido, em se tratando de um recorte social, em se tratando de pessoas, também tem a capacidade não só de se auto-referir, como ler o outro. E, é nesse ponto que gostaria de me deter. A produção de signos³ e símbolos⁴ de uma cidade – ainda mais uma cidade que se pretendia síntese de um território do tamanho do Brasil – ocorre pelo entrecruzamento de olhares e vozes, umas mais, outras menos privilegiadas no acesso aos meios de divulgação e amplificação dos signos e símbolos. Ainda assim, o espaço cognitivo das representações é, por sua natureza múltipla, um lugar de conflitos gerados por opiniões antagônicas, leituras não consensuais sobre cada novo fato, objeto, fenômeno, ação que se incorpora ao repertório dos acontecimentos cotidianos.

³ Signo sob a leitura de Wittgenstein que incorpora o significante (coisa) e o significado (o que se diz da coisa) tendo em vista que são construídos de forma simultânea pelo sujeito no ato de produção do signo.

⁴ Símbolo como a parte representativa a ser destacada do todo (Tuan, 1980).

O morro, a favela, por exemplo, pode ser lido de infinitas nuances, dentro de um gradiente de representações que varia dos tons mais pessimistas – morro, lugar do degredo, da barbárie, da violência desmedida, da falta de Estado, das condições insalubres, lugar onde a cidade não chega – até as tonalidades mais amenas e amorosas – morro, lugar do samba, da poesia, do amor pertinho das estrelas, das relações de vizinhança e compadrio, das amizades desinteressadas, da alegria franca e do trabalho duro e honesto. É claro, que as mensagens emitidas através das letras dos sambas que colaboraram na construção desse imaginário foram contaminadas por todas as matizes de discursos provenientes de múltiplos sujeitos. Porém, pode-se afirmar que a apologia da vida do morro como contraposição à vida na cidade, para o bem ou para o mal, é uma construção, cujos primórdios, tem como principal plataforma o cancionero popular, em particular o samba. Desde a criação das primeiras Escolas de Samba, como a Mangueira em 1929, cujo fundador, Cartola, é até hoje reverenciado como um mestre da música brasileira por pessoas de todas as camadas sociais, o morro passa a produzir uma voz própria que não mais está confinada às suas fronteiras, ao contrário, derrama-se sobre a cidade abaixo, ora chocando-se ora somando-se com as outras vozes que a cidade produz.

Assim, sem esquecer da miséria material e das agruras físicas, bastante palpáveis, do dia-a-dia de quem mora numa favela, podemos crer na existência igualmente palpável de um morro construído pelas letras dos sambas, a doar significado e a reforçar laços de pertencimento e vizinhança, principalmente, a seus habitantes, mas também aos “outsiders”, os moradores da cidade de asfalto, que passam a ler o morro também sob o verniz de seus compositores que caem nas graças do rádio e da indústria cultural. Logo, podemos afirmar que as representações que o morro inspira cria míticas⁵ e tradições próprias suficientemente fortes para se sustentarem no imaginário de seus moradores de forma positiva, dando fôlego ao sentido de comunidade e participação na continuidade histórica do lugar. Os sambas a seguir falam desse morro idealizado que tanto contribuiu para a manutenção e recriação do sentimento de *topofilia*.

Habitada por gente simples e tão pobre

⁵ “Locais próximos ou distantes, em diferentes escalas, mesmo não vividos pessoalmente, podem se tornar lugares concebidos ou míticos a partir dos relatos ou quando cantados, na medida em que haveria, neste tipo de comunicação uma certa relação de intimidade. (...) O lugar mítico situado em um dos níveis mais sofisticados do pensamento humano, diz respeito aos eldorados ou terras fantásticas relativas aos projetos irrealizáveis ou cultivado como um éden a ser alcançado nesta ou em outra dimensão” (MELLO, 2006).

*que só tem o sol que todos cobre
como podes Mangueira cantar
Pois então saiba que não desejamos mais nada
a noite e a lua prateada
silenciosa ouve as nossas canções
Tens lá no alto um cruzeiro
onde fazemos nossas orações
e temos orgulho de ser os primeiros campeões.
Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora
e as outras escolas até choram invejando a sua posição.
Minha mangueira na sala de recepção
aqui se abraça o inimigo como se fosse um irmão.*
(Sala de recepção – Cartola)

*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 meus grifos, nas palavras: **passado** e **história**, tem toda a relevância com o que está sendo proposto até 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 o enfraquecimento dos vínculos de comunidade e continuidade histórica do lugar, que vai ter como primeira consequência o enfraquecimento do diálogo entre as representações – expressões artístico-culturais que exaltam o lugar e sua gente – e o cotidiano do lugar e, como consequência final, a vulnerabilidade do lugar em relação ao discurso da violência urbana que invade o noticiário para delírio dos jornalistas. Peralva observa que as transformações econômico-sociais que ganham corpo a partir dos anos 80, consequência, em grande parte, da abertura política, apontam para uma mudança radical na forma de inserção social do pobre. Peralva dá as pistas de como o modelo individualista e competitivo, antes exclusivo da classe média e da elite, passa a ser adotado pelo pobre como estratégia de inserção na sociedade. O consumo substitui a forma de inserção social anterior, baseada em laços de família, vizinhança e trabalho regular – muitas vezes do operário fabril que se percebia como um igual entre familiares, vizinhos e, claro, companheiros de trabalho. Esse vínculo – representado pelo sindicato, cuja ação política se dava ali, no ambiente de trabalho, entre iguais – fazia das conquistas

por melhores condições de vida um exercício da coletividade, e não do indivíduo, com características de manifestações democráticas e participativas. Nos anos 80 reconheceu-se o enfraquecimento desses laços.

Dos sambas abaixo, os dois primeiros abordam o tema do individualismo, da falta de honestidade, que orbita o modelo de vida até então identificado com as classes privilegiadas onde proliferariam indivíduos obcecados pela idéia de subir de padrão econômico sob qualquer circunstância, coisa típica da sociedade arrivista carioca vivida por Noel Rosa nas primeiras décadas do século XX. Arriscando um pouco, podemos sugerir que esse mesmo sentimento retorna com bastante força na década de 80, apoiado pelo renascimento do discurso neoliberal de empresários e empreendedores (sic). Paulinho da Viola capta essa tendência com alguns anos de antecedência (em meados dos anos setenta) no samba, Pecado Capital. O terceiro samba trata de cooperação, de laços de amizade, reconhecimento e solidariedade que se estabelecem entre indivíduos de uma mesma comunidade, diante das adversidades materiais e das dificuldades de inserção social pelas vias formais.

*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)*

*Dinheiro na mão é vendaval, é vendaval
na vida de um sonhador, de um sonhador
Quanta gente aí se engana e cai da cama com toda a ilusão que sonhou
É a grandeza se desfaz quando a solidão é mais, alguém já falou:
Mas é preciso viver e viver não é brincadeira não
Quando o jeito é se virar cada cuida de si irmão desconhece irmão e aí
Dinheiro na mão é vendaval dinheiro na mão é solução e solidão.
(Pecado Capital – Paulinho da Viola)*

*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)

Podemos nos questionar até que ponto esse sentimento individualista e arrivista do empreendedor, revigorado diante das condições atuais de segregação e enclaves sociais que por sua vez apóiam-se na redescoberta do paradigma etnocentrista lombrosiano capaz de selecionar numa multidão o indivíduo e a classe perigosa, não estaria colaborando no fenômeno de cancelamento da cidade, cancelamento da publicidade da vida em cidade. Isto é, o cancelamento do caráter público que a vida em cidade pressupõe (Pechman, 2004). Que eu percebo como sendo uma espécie de interrupção entre a história da cidade e a história dos seus habitantes, como se estes, a exemplo das sociedades organizadas em feudos e estamentos, pudessem prescindir daquela, encastelados em condomínios e escritórios. Numa sociedade atravessada pelo solapamento da leitura da grande imprensa – que, grosso modo, necessita produzir informações urgentes, que, por sua vez, resultam em análises, quase sempre, incompletas para a complexidade social que pretendem abordar – podemos pensar até que ponto certas práticas de criação e autoria que dialogam com o lugar podem ser transformadoras no sentido de possibilitar a redescoberta de singularidades que por sua vez revertam o quadro que sentencia as cidades aos condomínios, shoppings e favelas (espaços supercontrolados) e os indivíduos à ameaça da convivência normatizada pela barbárie. Iniciativas como associações comunitárias, centros de formação profissionalizante, centros de cultura, rádios comunitárias, jornais comunitários, produção local de documentários, festividades e manifestações culturais, atividades esportivas e artísticas desenvolvidas na comunidade, para a comunidade e por cidadãos da comunidade⁶, com o objetivo de ampliar a inserção dos indivíduos na sociedade, seriam

⁶ Alguns exemplos atuais dessas pequenas iniciativas são: 1) A luta dos quilombolas da Ilha de Marambaia contra a Marinha do Brasil, primeiro pelo reconhecimento do grupo como quilombo, depois pelo reconhecimento do direito de uso da terra, atualmente em poder da Marinha. 2) A criação da *Rádio Grande Tijuca* que atende às comunidades do Borel e adjacências. A trajetória da rádio, que começou como “rádio poste” (auto-falantes pregados aos postes da favela), transformando-se em “rádio pirata”, e, finalmente em rádio comunitária é caracterizada pelo desejo de ser uma voz da comunidade que se antagoniza à representação espetacular da violência e do medo promovida pelos meios de comunicação de massa ao selecionar e noticiar os fatos que ocorrem na comunidade do Borel. 3) A criação do centro de recreação e atividades culturais de “Vila Aliança” em Bangu, sob a direção de Dona Zica que, junto à associação de moradores, atende crianças e jovens através de atividades esportivas, artísticas e educativas, com ênfase no teatro, dança, futebol, capoeira e leitura de contos infantis. 4) A iniciativa da escola comunitária de música: *Meu Kantinho, Centro de Cultura*, do músico Sebastião Cloves, violonista de Jamelão, que desenvolve um trabalho voluntário voltado para os moradores da região da Penha Circular. O centro é um foco de resistência e divulgação de gêneros musicais “genuinamente brasileiros” como o Samba e o Choro. Acontecem no local várias festividades como festas juninas, Dia dos pais e Dia das mães, Festa de N. S. da Penha, Santa Cecília e São Jorge. 5) A criação da *TV-ROC*, TV comunitária a cabo

exemplos dessa prática, que poderia sugerir a categoria do sujeito-autoral, propondo-o como o autor que, através de seu discurso, denuncia o esvaziamento e a despolitização do conflito urbano, promovidos, pelo menos em parte, propositalmente ou não, pelos meios de comunicação de massa. O sujeito-autoral seria capaz de confeccionar um tecido simbólico que adere ao espaço vivido, construindo narrativas que buscam interromper o esvaziamento do espaço público, ao mesmo tempo em que se caracteriza como alternativa à leitura monolítica que a grande imprensa faz do seu lugar. A música, a dança, o teatro, a literatura, a pintura, as artes em geral, quando produzidas por sujeitos pertencentes ao lugar, prestam-se como representações alternativas, como plataformas de representação simbólica do lugar, propondo usos e formas de relacionar-se com o espaço em que se vive que vão questionar as leituras monolíticas, cegas às singularidades e tessituras cotidianas, que, por exemplo, abordam a favela e a periferia, quase sempre, com notícias de violência e decesso. O sujeito-autoral caracteriza-se por reescrever – conscientemente ou não – a escritura urbana, através de pequenos gestos, leituras e olhares sobre o espaço cotidiano de forma a propor, em suas práticas, uma nova escritura urbana, onde o espaço-cidadão, a *ágora* moderna, reassuma o seu lugar no “centro” da cidade. Esse sujeito está plasmado no cidadão comum, isto é, em todo indivíduo sensível ao minguar do espaço-cidadão. Este é o ponto nevrálgico do artigo a partir do qual já é possível a elaboração do argumento de inspirações arendtianas que aponta para a importância da prática autoral nas relações de pertencimento entre a pessoa e a cidade.

Ao interagir como ser social, público e participante da história da cidade (ou do lugar ao qual se sente motivado a exercitar práticas de pertencimento), o sujeito desenvolve em si um sentido de imortalidade, isto é, a história de sua vida se confunde com a história da própria cidade que tem por princípio e função ser o *tópos* central da linguagem e das representações que perpetuam a existência⁷. Hannah Arendt⁸ afirma que

que, a preços subsidiados, disponibiliza uma quantidade considerável de canais de vários países (Espanha, Itália, França, Inglaterra, Portugal, etc.) aos moradores da Favela da Rocinha, abrindo opções de programação ao monopólio da Rede Globo. 6) A formação do Corpo de Dança da Maré, com 63 integrantes, adolescentes, da Favela da Maré, organizados pelo Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, que resultaram em três espetáculos: *Mãe Gentil*, *Danças da Maré* e *Folhas Guanabaras*. Uma das integrantes declarou: “Depois que entrei no grupo de dança comecei a frequentar lugares bonitos, viajar para São Paulo, Salvador, de avião, fico triste de ver meus pais que trabalham tanto sem ter oportunidade de viver as mesmas coisas” (VARELLA, 2002, p.109).

⁷ Ao descrever a cidade benjaminiana, Matos afirma que: “A história individual e a coletiva são inseparáveis, a rua lateja fora e dentro daquele que vai percorrê-la e mapeá-la” (MATOS, 1944, p.44).

⁸ Arendt em *A condição humana* observa que: “Inserida num cosmo onde tudo era imortal, a mortalidade passou a ser o emblema da existência humana. Os homens são os mortais, as únicas coisas mortais que existem porque, ao contrário dos animais, não existem apenas como membros de uma espécie cuja imortalidade é garantida pela procriação. A mortalidade dos homens reside no fato de que a vida individual, com uma história vital identificável desde o nascimento até a morte, advém da vida biológica. Essa vida individual difere de todas as outras coisas pelo curso retilíneo de seu movimento que,

a luta pela imortalidade é o modo de vida do cidadão. Porém, ao ser quebrado o elo entre o homem finito e a cidade longeva, ou, numa perspectiva *arendtiana*, ao ser quebrado o elo entre o sujeito e sua criação, a mortalidade apodera-se das práticas e percepções do indivíduo, não mais cidadão, não mais sujeito, nem autor e nem criador do espaço urbano. A partir desse cisma, entre indivíduo e espaço público, a necessidade de experimentar e consumir emoções de caráter individualista, tal qual a exigência por resultados cada vez mais imediatos e funcionais torna-se o mote que governa as práticas. Na lógica desse indivíduo imediatista e pragmático, a morte e o desaparecimento da memória são inevitáveis. Esse desaparecimento ocorreria durante o processo de experimentação de desejos individualistas que pouco ou nada dialogam com a idéia de obra, de autoria, e muito se aproximam da prática do consumo de massa que, *ex-post*, reafirma ao indivíduo sua condição mortal⁹. Sob o imediatismo da realização do desejo de consumo, imposto pela lógica racional da sociedade contemporânea, sempre respondendo às leis do mercado, tornariam-se exíguas as chances de desenvolvimento de laços afetivos entre indivíduo e cidade, visto que a construção desses laços raramente se dá de forma correlata às expectativas de reprodução e acúmulo de capital, *ex-ante*, propostas pela prática do consumo e pela inserção social do indivíduo como consumidor, diferente de uma inserção pela via do trabalho, pelas relações de vizinhança ou pela ação política no sentido amplo do termo¹⁰.

Trocando em miúdos, essa interrupção entre a história da pessoa e a história da cidade, pode ser desfeita. Numa perspectiva de inspiração arendtiana, quando a pessoa se percebe integrada e participante da história da cidade através de seu trabalho, de sua obra e ações que colaboram comunitariamente na produção de signos representativos da

por assim dizer, intercepta o movimento circular da vida biológica. É isto a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha reta num universo em que tudo o que se move o faz num sentido cíclico. (...) A tarefa e a grandeza potencial dos mortais tem a ver com sua capacidade de produzir coisas – obras, feitos e palavras – que mereceriam pertencer e, pelo menos até certo ponto, pertencem à eternidade, de sorte que através delas, os mortais possam encontrar o seu lugar num cosmo onde tudo é imortal exceto eles próprios. Por sua capacidade de feitos imortais, por poderem deixar atrás de si vestígios imorredouros, os homens, a despeito de sua mortalidade individual, atingem seu próprio tipo de imortalidade e demonstram sua natureza <<divina>>.” (ARENDR, 2000, p.27)

⁹ Não é por acaso que, Everardo Rocha, em “A sociedade do sonho”, propõe que a temporalidade da publicidade seja circular e anti-histórica, com a finalidade de ludibriar o consumidor ao vender a imortalidade desse universo como que agregada aos produtos.

¹⁰ Peralva, em *Violência e Democracia, o paradoxo Brasileiro*, assinala “a oposição perceptível entre as atitudes e as representações típico-ideais dos trabalhadores adultos e dos jovens pobres. Os primeiros – homens, chefes de família, no mais das vezes operários da construção ou prestadores de serviços – reivindicavam ativamente os valores do trabalho e consideravam-se provedores das necessidades familiares. Os jovens tinham de si mesmos uma imagem de consumidores potenciais. Tal mudança era evidentemente fundamental do ponto de vista das condições de estruturação do vínculo social. O trabalho não havia deixado de ser no Brasil uma experiência cotidiana da juventude pobre, mas já havia deixado de ser um elemento central de articulação da experiência popular. Ele havia deixado de ser meio de vida para tornar-se vetor de um consumo personalizado. O acesso ao consumo havia-se ampliado em comparação com o passado, ao mesmo tempo, já não era mais exclusivamente determinado pelas prioridades coletivas familiares, individualizando-se cada vez mais” (PERALVA, 2000, p.31).

cidade e do seu lugar na cidade, ela desenvolve para si uma espécie de sentido de imortalidade. A história de sua vida torna-se imbricada com a história da própria cidade que, a princípio, é longeva. Ao contrário, quando o elo homem-cidade é rompido, não há o que justifique o sentido comunitário, emerge daí um modo de vida regido pela égide da satisfação e dos resultados individualistas, em que o desaparecimento da memória individual é eminente. Sob tais perspectivas tornam-se mínimas as chances de reconhecimento dos laços históricos entre o indivíduo e a cidade. Vinícius de Moraes capta esse sentimento de exílio em seu próprio chão, que ocorre quando as referências do lugar já não são capazes de doar significados afetivos à vida das pessoas.

*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, é preciso cantar e alegrar a cidade...*
(Marcha de quarta-feira de cinzas – Carlos Lyra e Vinícius de Moraes)

Esse processo de individualização que se agudiza, principalmente, a partir da década de 80, com os primeiros abalos sobre uma sociedade ainda estruturada pelo trabalho regular, com forte presença dos sindicatos, guarda aspectos em comum com o arrivismo da sociedade do Rio de Janeiro do início do século XX. Porém, podemos apontar uma diferença estrutural entre o arrivismo da sociedade carioca belle-epoquiana e a aderência ao discurso neoliberal da sociedade atual: enquanto na sociedade da belle-époque carioca este arrivismo está circunscrito à elite ou a burguesia ascendente, nos anos 80, esse sentimento, ou modo de vida, se expande democraticamente para o pobre, com conseqüências ainda mais esgarçantes à manutenção das regras mínimas de convivência e laços afetivos entre os indivíduos e a cidade.

Na contra-mão do que vem sendo discutido até aqui, o samba a seguir, composto na década de 70 – isto é, antes de se desencadear o processo de transformação social do pobre emulando o modelo burguês de consumo – é um forte exemplo da importância da manutenção das tradições e do amor ao lugar. É interessante destacar na letra o sentido de continuidade da tradição materializada na valorização do compositor popular que cruza as gerações.

*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, 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 ser cotado, junto com o Pão de Açúcar e com o Corcovado, para receber estátua do Cristo Redentor.

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 e criação de ícones próprios como Cartola, Nelson Cavaquinho, Sinhô, Tia Ciata, Noel Rosa, Carlos Cachça, 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 produção de uma cartografia afetiva desse lugar; quando tal fenômeno se põe em andamento, é que se percebe a importância da 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 Cachça)

Nicholas Entrinkin, citado em “O *humanismo contemporâneo em geografia*” de Mello afirma que “o lugar é um foco de ação emocional do homem”. Daí a importância de se estabelecer, segundo a terminologia de Milton Santos 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”*.¹¹

Ainda sobre representações, a partir dos anos vinte, o samba cantou a cidade desejada e exaltou o morro como lugar de paz, de natureza singela, de gente honesta, alegre, trabalhadora, romanceando a malandragem, as relações de apreço entre moradores, a beleza da cabrocha, da mulata, o gingado, o luxo das fantasias e a exuberância das escolas que cresciam da simplicidade e da pobreza. Ainda que não correspondessem à realidade de fato, essas representações fortaleciam vínculos e solidificavam o desejo do pobre por inserção, cidadania e reconhecimento social, coisas que lhe foram, desde o início do século, sistematicamente, negadas pelas elites.

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 bares, nas esquinas 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 do tráfico que atinge proporções inimagináveis, tanto reais quanto simbólicas. Quebrar esse paradigma que se materializa no inconsciente coletivo é condição primeira para a retomada dos laços afetivos e para a valorização dos espaços cognitivos de representação, tornando os espaços marginalizados, como o morro ou os bairros populares, novamente regidos pelo *ethos* da malandragem (diferente do

¹¹ 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 está super povoada e o Joá transformou-se em zona de condomínios cercados e vigiados por guaritas particulares.

banditismo) 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.

A terra que constantemente se move sob os pés de quem pára para pensá-la, infelizmente, ou não, segue seu movimento. Voltar aos tempos idos, nem pensar, mesmo porque a memória, obcecada pelo saudosismo, é quase sempre perdulária, otimista e condescendente, com as agruras, maus tratos e injustiças do passado. Também, o samba, como ritmo representativo da favela, já deu lugar faz tempo para o “funk”, o “rap” e a cultura do “hip-hop” que cala mais forte nos corações e mentes dos jovens pobres das favelas e periferias. Sendo que a batida sincopada do funk e do rap se funde com outros ritmos, como o maracatu, gerando o movimento do “Manguebeat”, o rock e o próprio samba, como no caso de artistas como Ivo Meirelles, Pedro Luís e a banda O Rappa, cujas letras de Marcelo Yuka já deram o que pensar e discutir. Quando as expressões de representação do lugar assumem uma postura, não de exaltação do lugar, como no samba, mas de assunção de uma condição de exclusão e marginalização que agora esperneia e grita para ingressar no mundo globalizado, outras tessituras devem ser consideradas. Segundo Souza (2004), a figura do malandro, claramente nascida das classes baixas e utilizando-se de um simulacro de indumentária e prática burguesa¹², sintetiza uma espécie de tipo social híbrido que em última análise propõe o apagar das classes sociais e do conflito. O malandro seria assim o protótipo do brasileiro como raça singular e original ao propor uma miscigenação, um estreitamento relacional entre a cultura de elite e a popular.

O rap de MV Bill apresenta da perspectiva do próprio excluído, uma visão diferenciada e que se opõe diametralmente à imagem da interpenetração entre as classes e as raças e do brasileiro

¹² “Ele se veste como o burguês sendo uma espécie de seu arremedo na aparência, desfrutando de uma condição de vida que lhe permite, livrá-lo dos constrangimentos da disciplina burguesa” (SOUZA, 2004).

como tipo único. Pela primeira vez o pária fala com voz própria, com idéias que são suas e não tomadas de empréstimo. Ao fazê-lo, ele ocupa uma espécie de vanguarda crítica que ainda não tem o seu contraponto erudito. Afinal não basta descrever e constatar a nossa anomia (SOUZA, 2004).

Por isso, o rap brasileiro, de uma maneira geral, não se presta à “glorificação do oprimido”, como o tipo esperto e safo expresso na figura do malandro, como o oprimido que espera o reino dos céus prometido pela Igreja ou como o proletariado valoroso “guardião da verdade e do futuro” expresso no Manifesto Comunista. Ao contrário, o rap propõe tocar na ferida aberta da miséria, do *lumpen* incompreendido pelo marxismo, expondo a dor, a violência e a injustiça que não tem nada de original e de bacana, a começar pelo ritmo que se reproduz como sendo basicamente o mesmo, mundo afora, com pequenas nuances regionais. Quem sabe, através dessa estética internacional, o rap não nos esteja sinalizando que a dor, a fome e a miséria do indiano, do africano ou do brasileiro – fora pequenas nuances – não tem nada de original e nada de bacana.

Independentemente de tratar-se de samba, rap, ou maracatu, o fato é que a música popular tem se sustentado como plataforma doadora de sentidos à vida das pessoas, através da expressão simbólica de cotidianos, eventos, lugares e espaços. O objetivo aqui era analisar essas conexões, levantando aspectos singulares e contraditórios da relação entre a música, o sujeito e o lugar, destacando a utilização da canção popular como discurso mediador das fronteiras de ordem e desordem urbana, assim como das fronteiras geo-sociais urbanas, ora propondo a conciliação, o consenso, ora acentuando as alteridades, denunciando as injustiças e as desigualdades sócio-territoriais.

Referências:

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CERTEAU, Michel de. Teoria e método no estudo das práticas cotidianas. In: Org. SZMERECSANYI, Maria Irene. *Cotidiano, cultura popular e planejamento urbano*. São Paulo: FAUUSP, 1985.

FERREIRA, Felipe. Inventado Carnavais. O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

MATOS, Olgária. O direito à paisagem. In: PECHMAN, Robert (Org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

MELLO, J. B. F. O Rio de Janeiro dos Compositores Populares. – uma introdução à Geografia Humanística. Dissertação (Mestrado em Geografia). Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.

MELLO, J.B.F. Espaços da Escuridão e Lugares da Luminosidade na Perspectiva Humanística em Geografia. In: www.igeo.uerj.br/VICBG-2004/Eixo3/E3_048.htm data:26/01/2006.

PECHMAN, Robert. Pedra e discurso: cidade, história e literatura. Semear. Revista da Cátedria Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Rio de Janeiro, n. 3, 1999.

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

PORTELLA, Eduardo. Rio, síntese aberta. *Cidade e literatura*. Rio de Janeiro, n. 2, 1988.

SANTOS, Milton. Por uma geografia nova. São Paulo: HUCITEC, 1978.

SOUZA, Jessé. As metamorfoses do malandro. In: Decantando a República, inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, v. 3 (org.) CAVALCANTE, Berenica; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2004.

TUAN, Yi-Fu. Topofilia. São Paulo: DIFEL, 1980.

TUAN, YI-Fu. Espaço e Lugar. São Paulo: DIFEL, 1983.

VELLOSO. Mônica Pimenta. A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

VARELLA, Dráuzio; BERTAZZO, Ivaldo; BERENSTEIN, Paola; SEIBLITZ, Pedro. Maré, Vida na Favela. Rio e Janeiro. Editora Casa da Palavra, 2002.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: J. Zahar: Ed. UFRJ, 1995.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999.