

**CERTOS VERSOS E MÚLTIPLOS TONS SOBRE LUGAR, AMIZADE E
IDENTIDADE NO RIO DE JANEIRO DOS COMPOSITORES DA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA**

João Baptista Ferreira de MELLO

NeghaRIO – Núcleo de Estudos sobre Geografia Humanística, Artes e Cidade do
Rio de Janeiro

UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rua São Francisco Xavier, 524 sala 4118 F

Rio de Janeiro – Rio de Janeiro

neghario@uol.com.br

Os laços de afetividade que ligam o homem ao lugar provocam relatos verbais e escritos dos cidadãos comuns, artistas, poetas e intelectuais. Nesta galeria de amizade, trocas e identidade encontra-se o compositor popular. Este, com sensibilidade, capta e transmite os mais diversos sentimentos e o próprio entendimento dos indivíduos e grupos sociais com respeito às suas geografias hodiernas ou pretéritas. Assim, nesse diapasão, merece destaque o acervo riquíssimo de interiorizações, solidariedade, projeções e reminiscências registradas pela indústria fonográfica ao longo do século vinte com respeito à Cidade Maravilhosa de São Sebastião do Rio de Janeiro. Apropriando-se de tal repertório, a pesquisa, apoiada nos princípios da geografia humanística, procura interpretar a alma dos lugares do Rio, em suas mais diversas escalas e esferas, seja a cidade como um ponto no mapa ou os seus bairros, favelas, logradouros, símbolos e lugares pulverizados em suas formas materiais, mas eternizados na alma de toda gente.

Nestes termos, música popular, compositor, lugar e Rio de Janeiro comparecem como palavras-chave seguindo os preceitos da geografia humanística, uma perspectiva interessada em entender a alma dos lugares a partir das experiências vividas pelos indivíduos e grupos sociais. Apoiada nos princípios da

fenomenologia e da hermenêutica, esta perspectiva entende ser o lugar parte integrante do ser, sendo cada ser humano um geógrafo informal capacitado para discorrer sobre a alma dos lugares, por ser o homem quem produz, aprende, vive e transmite geografia, como no caso dos compositores da mpb.

O lugar (ou lar), nas mais diversas escalas, integra um mundo filosófico e vivido, existencial e coletivo, de enraizamentos, fé e conagração tecido por meio da permanência, o estoque de conhecimento, a herança cultural e envolvimento que conduzem à posse e a afeição denotando pertencimento, aconchego e intimidade, mas também lutas e glórias, enfim, uma "morada familiar" ou lar, por excelência, seja ao nível individual, seja público, compartilhado e forjado por intermédio de edificantes significados.

Por conseguinte, o lugar ou lar – íntimo, fechado, humanizado – no conjunto da criação, trocas e identidade, pode assumir igualmente a condição de intermundo (ou intersubjetividade) referente ao universo comum a um grupo social, por ser cenário, campo de forças e das interações dos seres humanos (Tuan, 1983; 1998; Buttimer, 1985b; Mello, 2000).

Isto posto, a cidade do Rio de Janeiro apresenta-se tal qual um livro aberto à interpretação através da assinatura dos compositores da música popular brasileira e o esforço em se atingir tal meta tem como apoio as filosofias fenomenológica e hermenêutica. Etimologicamente, o vocábulo hermenêutica, significa afirmar, proclamar, esclarecer e traduzir. A raiz deste vocábulo reside no verbo grego "hermeneuein", usualmente traduzido por "interpretar" e no substantivo "hermeneia", "interpretação". As duas palavras remetem ao deus-comunicador-alado Hermes – a quem os gregos atribuíam a descoberta da linguagem e da escrita – em sua função anunciadora, o responsável em trazer as mensagens divinas, sendo até mesmo considerado o mensageiro das coisas divinas para com os homens, na medida em que dizer, afirmar ou proclamar sugerem um relevante ato de interpretação (PALMER, 1970). Por conseguinte, o hermenêuta era o sábio com a tarefa de traduzir as mensagens bíblicas para uma linguagem corrente. No decorrer do tempo, contudo, a hermenêutica evoluiu de sua condição de decodificadora dos textos sagrados para a interpretação dos aspectos literários, históricos ou culturais a partir dos esforços de diversos filósofos.

Nestas circunstâncias, o fervor citadino ou bairrista resulta do incentivo cultivado pelo estoque de conhecimento e dos esforços emocional ou intelectual. Decorre de acontecimentos corriqueiros e notáveis, do orgulho, das tradições e do bem comum, ocorridos no chão dos ancestrais, fonte de vida, dos conflitos, das bênçãos dos céus, do sol e das tempestades, das façanhas, dos frutos, do suor, do regozijo, das permutas, das agruras e dos sonhos proporcionados neste lar/lugar, apenas simbolicamente apropriado, cuja dimensão se perde no horizonte. De toda maneira, a lealdade para com a cidade promove, ao mesmo tempo, uma significação especial de lar/lugar/símbolo de toda gente em uma cidade acolhedora como o Rio de Janeiro (Tuan, 1983; 1991; Mello, 1991; 2000). Com vistas ao seu desenrolar o presente texto inicia o seu percurso com “Cidade Maravilhosa”, a marchinha-hino de André Filho, escrita em 1934, avança através do século vinte e finaliza a sua trajetória no último ano do milênio passado com “Sebastian”, homenagem/súplica ao santo padroeiro da cidade, escrita a quatro mãos por ícones da arte nacional como o carioca-mineiro Milton Nascimento e o Ministro da Cultura do Governo Luiz Inácio Lula da Silva, o cantor e compositor baiano Gilberto Gil. Nestes termos consideremos a seguir um pequeno, mas complexo e heterogêneo mosaico construído por um leque riquíssimo de interiorizações e envolvimento dos autores do cancionário popular em suas experiências vividas e apreendidas no espaço urbano carioca.

“... cidade maravilhosa/coração do meu Brasil ...” (1934).

Com a marchinha “Cidade Maravilhosa” – defendida por Aurora Miranda – o compositor André Filho obteve o segundo lugar no concurso de músicas carnavalescas realizado em 1934: “cidade maravilhosa/cheia de encantos mil/cidade maravilhosa/coração do meu Brasil ... jardim florido de amor e saudade/terra que a todos seduz/que Deus te cubra de felicidade/ninho de sonho e de luz”.

O compositor André Filho nasceu (1906) e morreu (1974) no Rio de Janeiro. Órfão, criado pela avó, desde cedo começou a estudar ritmo e harmonia. Foi colega de escola do famoso radialista Almirante e escreveu sucessos para os cantores Mário Reis, Carmem Miranda e Sílvio Caldas. Por volta do início dos anos quarenta esteve internado com problemas psíquicos em uma casa de saúde particular, afastando-se desde então da vida artística. Sua música “Cidade Maravilhosa” -

transformada em “Hino da Cidade”, em 1960, quando da transferência da capital para Brasília – décadas depois de lançada, continua popularíssima, abrindo e encerrando shows, festas ou bailes carnavalescos. (Enciclopédia ..., 1977:36).

“Cidade maravilhosa/cheia de encantos mil/cidade maravilhosa/coração do meu Brasil ...”. A expressão “Cidade Maravilhosa” teria sido cunhada por Coelho Neto em 1908, ou pela neta do escritor Victor Hugo, Jeanne Catulle Mendes, por conta de seu livro “La Ville Merveilleuse” de 1912, em decorrência da nova feição que o Rio de Janeiro assumia no início do século. Tal designação foi reapropriada e difundida por André Filho em sua marchinha carnavalesca. De 1908 – após ganhar logradouros oxigenados e prédios suntuosos na busca incessante de copiar o modelo da capital francesa - a 1934, quando do lançamento da música em tela, o espaço urbano carioca sofreu uma série de intervenções e melhoramentos, como a inauguração do Teatro Municipal, o aprontamento do porto, a derrubada do morro do Castelo, o aterro do bairro da Urca e a abertura da avenida Rui Barbosa (ROCHA, 1986; ABREU, 1997; MELLO, 1991; LESSA, 2000). Assim, na sua composição poética, o músico André Filho ratifica o orgulho do povo carioca em habitar na “... cidade maravilhosa/coração do meu Brasil ...”, o que reflete uma metafórica postura etnocêntrica.

O etnocentrismo, como se sabe, diz respeito a um fenômeno universal de supervalorização do “centro”, “umbigo”, “mais saudável” ou “melhor lugar do mundo” e pode ser também compreendido como egocentrismo coletivo. As pessoas do “centro” estabelecem discriminação entre “nós” (“superiores”) e “eles” (“de menor valor”, “de cultura inferior”) olhando para estes de forma “blasé” e, por vezes, com apatia, sarcasmo ou agressividade. Nestas circunstâncias, a maioria dos povos entende que habita o centro do mundo. Assim sendo, o que está distante do seu lugar vivido tem pouco ou nenhum valor. Essa alegoria, com elementos positivos e negativos, contribui também para a construção da utopia.

A conjunção da consciência criativa e o fantástico imaginado formam o lugar mítico. A utopia não se restringe às idéias de seu primeiro pensador Thomas Morus (1480 – 1535), mas igualmente ao lugar imaginário, do sonho, dos projetos irrealizáveis, da quimera, do inacessível ou idealizado como um eldorado suntuoso.

O mundo da utopia é composto de bairros, jardins, ruas largas, arborizadas, funcionais, higiênicas e arejadas, monumentos magnificentes e prédios grandes e belos. A “cidade espetáculo” dos pensadores utópicos é benquista pelos preceitos burgueses por ser ordeira, limpa e harmônica, o que facilita o controle. O homem, não podendo repetir na Terra o paraíso que as religiões propagam, procura empreender cópias de lugares míticos. No mundo hodierno, como o conhecimento do Planeta é difundido nos “quatro cantos da Terra”, os paraísos são cidades como o Rio de Janeiro ou Paris (TUAN, 1983; MELLO, 1991).

Por ser a “Cidade Maravilhosa”, terra dos encantos e o “... coração do meu Brasil ...”, ou o “centro”, a posição etnocêntrica do compositor André Filho, e dos cariocas, confunde-se com a idéia de lugar mítico. O Rio de Janeiro é, então, compreendido como um “eldorado urbano”. Desse modo, os cariocas encontram a “terra da promessa” ou o “paraíso” em seu próprio lugar vivido, ao contrário de outros povos de sociedade simples ou complexas que passam suas existências idealizando, construindo mentalmente ou transmitindo através das tradições religiosa, oral e escrita o sentimento e a perspectiva de se chegar ao éden, passagem noroeste, terra sem mal ou como queira se denominar “um mundo perfeito” (TUAN, 1983, CLASTRES, 1982).

“... Rio de Janeiro, gosto de você/gosto de quem gosta/deste céu, deste mar, desta gente feliz ...” (1954).

Em “Valsa de uma Cidade”, gravação de Lúcio Alves do ano de 1954, a dupla Antônio Maria e Ismael Neto confessa: “vento do mar no 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/deste céu, deste mar, desta gente feliz ...”.

O compositor Antônio Maria viveu a infância entre o engenho do avô e um velho sobrado de Recife, capital do estado de Pernambuco, onde nasceu em 1921. Com formação típica das famílias ricas, o menino Maria estudou francês, piano e, posteriormente, agronomia e técnica de irrigação das plantações de cana-de-açúcar. Em 1934 tornou-se locutor e apresentador da Rádio Clube de Pernambuco. Em 1940, mudou-se para o Rio de Janeiro atuando como locutor esportivo. Assumiu a direção da Rádio Tupi, assinou, durante anos, uma coluna em “O Jornal” e foi o primeiro diretor de produção, em 1951, na extinta Televisão Tupi (Enciclopédia ...,

1977:39). Compôs diversas músicas, entre elas “Manhã de Carnaval”, ao lado de Luís Bonfá, um dos maiores “hits” do cancionero popular brasileiro no exterior. O compositor Antônio Maria morreu no Rio de Janeiro em 1964. Seu parceiro, Ismael Neto nasceu em Belém, Pará, em 1925. Integrou o conjunto Os Cariocas, desde 1942, formado por irmãos e amigos do bairro da Tijuca, juntou-se, nos anos cinquenta, várias vezes, à Antônio Maria e morreu em 1956 (Enciclopédia ..., 1977:425).

A “Valsa de uma Cidade”, uma dedicatória musicada, resulta de aspectos articulados da natureza e da sociedade cariocas, formando um quadro único que instigaram os sentimentos topofílicos de autores nascidos em outros estados do país, amantes da cidade e integrados ao mundo carioca.

Elementos da natureza (vento, mar, sol) e o vai-e-vem do povo carioca na “... calçada cheia de gente a passar/e a me ver passar ...” reforçam sobejamente os elos afetivos das pessoas com a “Cidade Maravilhosa”. O regozijo e o amor não se limitam tão somente ao que se poderia chamar de base territorial e a interação com seu povo (“... Rio de Janeiro, gosto de você ...”), mas se estendem aos nativos e às pessoas envolvidas nos atos de congraçamento para com a cidade (“... gosto de quem gosta/deste céu, deste mar, desta gente feliz ...”). O carioca e os indivíduos que assim se consideram, com espírito alegre e simpático, contribuem em muito, para alicerçar os laços topofílicos, pois a empatia para com o lugar é construída, outrossim, no convívio com a sua gente.

O conceito vivido concernente aos laços topofílicos diz respeito a todo tipo de ligação afetiva entre o homem e o lugar, vínculos estes que “diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão” (TUAN, 1980:107). Por topofilia entende-se o espaço apropriado, da convivência e da felicidade, alçado à categoria de lar ou lugar vivido da proteção, do aposento e do abrigo (BACHELARD, 1978; TUAN, 1980; MELLO, 1991).

“Eu sou o samba/ a voz do morro/ sou eu mesmo sim, senhor/ quero mostrar ao mundo/ que tenho valor/ eu sou o rei do terreiro/ eu sou o samba/ sou natural daqui do Rio de Janeiro/ sou eu quem leva a alegria/ para milhões / de corações brasileiros ...” (1955)

O carioca Zé Kéti, negro e neto de um pianista companheiro de Pixinguinha, nasceu em 1921 e teve contato com a música do morro aos treze anos de idade, com os sambistas da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Nos anos cinqüenta, na lendária Rádio Nacional do Rio de Janeiro encontrou em Marlene a intérprete para o seu “Samba Rasgado” em parceria com Jayme Silva. Zé Kéti morou nos subúrbios da Piedade e Bento Ribeiro, este nas proximidades da sede da escola de samba da Portela, em Madureira, para onde foi levado, tornando-se um dos membros da ala de compositores (Enciclopédia ..., 1977:571). Em 1965, Zé Kéti encenou, com imensa repercussão o show “Opinião” ao lado do compositor João do Vale e da musa da bossa nova, que aliou-se ao samba de morro, a cantora Nara Leão, permanecendo mais tarde em cartaz com a atriz e cantora Marília Medalha. Morto em 1999, entre os grandes sucessos carnavalescos de Zé Kéti destaca-se a marcha-rancho “Máscara Negra” por sua mensagem poética e beleza melódica.

O samba de Zé Kéti, “A Voz do Morro” (1955), contagia pela alegria e pela beleza e ganhou expressão pela voz potente de Jorge Goulart, recebendo outros valorosos registros como o da dupla Elis Regina e Jair Rodrigues no antológico poutpourri do LP “Dois na Bossa” (1965) gravado ao vivo no Teatro Paramount de São Paulo. A letra, orgulhosa, pontua: “eu sou o samba/ a voz do morro/ sou eu mesmo sim, senhor/ quero mostrar ao mundo que tenho valor/ eu sou o rei do terreiro ...”. Quer dizer, o ritmo deixou a Praça Onze dos bambas do samba e migrou para os morros-favelas imprimindo sua marca. Ao lado disso, desejando impor-se como elemento de projeção além mar a letra atesta: “... quero mostrar ao mundo/ que tenho valor ...”. Ao mesmo tempo, ufanista, afirma ser “... o rei do terreiro ...” e mais ainda ao enfatizar: “... sou eu quem leva a alegria/ para milhões de corações brasileiros”, sabendo de sua força e potencial de difusão que de “tão forte e recorrente” no cancionário popular persiste como “meio de identificação e de valorização do lugar” (SOUTO DE OLIVEIRA; MARCIER, 1998:82).

“meu bairro/meu Campo Grande distante/do meu subúrbio galante ... juro que por nenhum dinheiro/me afastaria de ti ...” (1962).

Na canção “Meu Bairro”, registrada em disco pelo cantor Nelson Gonçalves em 1962, o compositor Adelino Moreira revela: “meu bairro/meu Campo Grande

distante/do meu subúrbio galante/berço das canções de amor/meu bairro/da igreja do Desterro/que dá perdão para o meu erro/erro de ser um sonhador/meu bairro/velha “Esquina dos Pecados”/Dez de Maio, Aliados/onde sorrindo vivi/meu bairro/da minha estrada do Monteiro/juro que por nenhum dinheiro/me afastaria de ti/você não pense mulher/que me convence/a deixar meu bairro/pelo seu olhar profundo/porque meu bairro/também tem mulher bonita/que de veludo, ou de chita/é a mais linda do mundo/você não pense mulher/que eu deixaria/Campo Grande Rozita Sofia/Cosmos do meu coração/onde eu curti minha primeira dor/onde nasceu um verdadeiro amor/e a minha primeira canção”.

Adelino Moreira nasceu em 1918 na cidade de Porto, Portugal, e morreu no Rio de Janeiro em 2002. Filho de joalheiro, emigrou, para o Brasil, com a família em 1919 fixando-se no bairro de Campo Grande, zona oeste da cidade. Frequentou os bancos escolares até o segundo ano Científico, abandonando os estudos para trabalhar com o pai. A partir de 1938, no citado bairro da zona oeste da cidade, Adelino Moreira começou a aprender a tocar bandolim e guitarra portuguesa (Enciclopédia ..., 1977: 502). Nos anos cinquenta e sessenta o referido compositor assinou diversos sucessos bem ao gosto das camadas populares, mas esnobados pela crítica especializada. Algumas dessas músicas, sucessos de Ângela Maria, Núbia Lafaiete, entre outros, voltaram às paredes de sucessos nos anos oitenta e noventa nas vozes de Maria Bethânia e Simone.

O bairro, único e carismático, em sua singularidade, é o lugar vivido por excelência, percorrido com segurança, onde muitos se conhecem e, portanto, se familiarizam.

O bairro, no qual se habita, não é conhecido em sua totalidade. Todavia, os laços de afinidade são muito expressivos nesses centros de significância, nos quais, muitas oportunidades, não há tabuletas indicando a sua designação. Mas, a experiência repetida dos homens, transformada em fraternidade, identifica ou traça os limites de seu território. Os administradores estabelecem fronteiras rígidas para os bairros. Entretanto, para os moradores do lugar a demarcação é tênue, fluida e não muito nítida, podendo variar para lhes conceder, status, por exemplo (TUAN, 1980; FRÉMONT, 1980; SOUZA, 1989; MELLO, 1991).

Os três primeiros versos da canção “Meu Bairro” contêm expressões e vocábulos relevantes para uma análise geográfica: “meu bairro/meu Campo Grande distante/do meu subúrbio galante ...”. A expressão “meu bairro” carrega uma “colossal carga experiencial” (SOUZA, 1989:150), revestida de vivência e posse. Conceituar o lugar vivido, ao qual o indivíduo está unido por vínculos diversos, como distante pode ser entendido como um grande paradoxo. Todavia, cabe frisar, a ambigüidade é um dos traços marcantes do ser humano. Distante em relação a que ponto? Certamente ao núcleo urbano, representado pelo centro, zona sul e parte da zona norte. Mesmo assim, como a pessoa desenvolve suas atividades cotidianas no bairro vivido, (zona oeste da cidade), é interessante, senão desconcertante, observar a noção de distância colocada em relação ao seu próprio universo íntimo. No tocante ao vocábulo subúrbio, a classificação de um lugar como tal varia enormemente no tempo, no espaço e na literatura. Etimologicamente subúrbio é o suburgo, a aldeola sem movimento, a sub-urbe, arrebalde de cidade ou de outra povoação, que está próximo da cidade.

As nações desenvolvidas podem implementar intervenções urbanísticas na periferia das cidades atraindo as classes privilegiadas para esses espaços. Nos Estados Unidos da América, o cinema tem sido pródigo em mostrar, os subúrbios são habitados por pessoas de alta renda que vivem em verdadeiros paraísos, com mansões em dois ambientes, cercadas de verde e sem muros. Desse modo, os subúrbios aliam as vantagens do campo, com aquelas encontradas na cidade como o equipamento urbano sofisticado (TUAN, 1980). No Brasil e, particularmente, no Rio de Janeiro, os subúrbios foram, inicialmente erigidos, à beira das estradas de ferro, em locais anteriormente dedicados à agricultura, por pessoas de estrato de renda modesto. Ao longo do tempo, contudo, a expansão dos chamados subúrbios cariocas tem seduzido igualmente parte da classe média. Em conseqüência, alguns subúrbios cariocas, como Campo Grande, desempenham, concomitantemente as funções de subcentros de comércio e serviços e outrossim lugar vivido de moradia.

A empatia, a convivência, a afeição e o apego ao bairro provocam o sentimento de bairrofilia o qual viceja na freqüência à igreja (“igrejinha do Desterro”), na convivência no canto das ruas, onde nem sempre são desenvolvidos atos aprovados pela sociedade (“a esquina do pecado”), na ida ao clube (“Aliados”), na rua percorrida no dia-a-dia (“... minha estrada do Monteiro ...”), na exaltação à

beleza da mulher (“... que de veludo ou de chita/é a mais linda do mundo ...”) e nas ricas experiências (“... onde nasceu um verdadeiro amor/e a minha primeira canção ...”). Por isso mesmo o poeta não cede a qualquer pretexto e garante que “... por nenhum dinheiro ...” se afastaria do seu bairro.

“... este samba é só porque/Rio, eu gosto de você ...” (1963).

“Minha alma canta/vejo o Rio de Janeiro ...”. Estes são os primeiros versos de Antônio Carlos Jobim em seu “Samba do Avião” gravado em 1963. O compositor prossegue, na música, inventariando sua emoção e sua vibração: “... estou morrendo de saudade/Rio, seu mar, praias sem fim/Rio, você que foi feito pra mim/Cristo Redentor/braços abertos sobre a Guanabara/ este samba é só porque/Rio, eu gosto de você/a morena vai sambar/seu corpo todo balançar/aperte o cinto vamos chegar/dentro de mais um minuto estaremos no Galeão/Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ (Copacabana)/... Rio, de céu, de sol, de mar/água brilhando/olha a pista chegando/e vamos nós/aterrar”.

O lugar, ente querido recebe considerações especiais. As pessoas distinguem o(s) seu(s) mundo(s) vivido(s) com apelidos e o tratamento de tu ou você. Tais envolvimentos que brotam com a experiência, a confiança e a afeição revelam intimidade que, na acepção da palavra, é a qualidade do “que está muito dentro” ou o “que atua no interior”. Nestas circunstâncias, o lugar é “um foco de ação emocional do homem” (ENTRIKIN, 1980:5). Conseqüentemente, o regresso ao mundo vivido é coroado com um misto de excitação e júbilo (“minha alma canta/vejo o Rio de Janeiro ...”). No retorno de Jobim fica evidente que durante o seu afastamento o mundo vivido não fora esquecido e há mesmo um reencontro empático: (“... estou morrendo de saudade ...”), sendo a natureza da cidade, e um dos seus grandes marcos, imediatamente identificada e cantada (“... Rio, seu mar, praias sem fim/Rio, você que foi feito pra mim ...”). Afeito à sua terra, o compositor julga, e, como se sabe, não está sozinho neste tipo de juízo, que o universo vivido fora criado para si próprio. Em seguida, um outro expressivo ponto pleno de acolhida, fé e espiritualidade e, conseqüentemente, simbólico e sagrado, situado na cidade-estado (o então estado da Guanabara) é avistado, em meio à curiosidade do passageiro, da janela do avião, “... Cristo Redentor/braços abertos sobre a Guanabara ...”, referência ao monumento situado no alto do morro do Corcovado.

Na segunda parte do samba, como forma de recompensa pela dádiva recebida (o lugar vivido), o autor pondera e conversa com uma celebridade especial, o espaço carioca: "... este samba é só porque/Rio, eu gosto de você ...". Logo após, Jobim focaliza a mulher e a cultura da cidade, bem como a descida do avião em solo carioca: "... a morena vai sambar/seu corpo todo balançar/apertem os cintos/vamos chegar/dentro de mais um minuto estaremos no Galeão/Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ (Copacabana/Copacabana) ... Rio do sol, de céu, de mar/água brilhando/olha a pista chegando/e vamos nós/aterrar". Com Tom Jobim a bordo, o avião pousa no Aeroporto Internacional do Galeão, localizado na Ilha do Governador, junto à baía de Guanabara, que serviu aos cariocas até 1977, quando contíguo à sua área foi aprontado, sobre área aterrada, o A. I.R.J. (Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro), oficialmente denominado, com a morte do maestro-compositor (1994), como Aeroporto Internacional Antônio Carlos Jobim.

"Rio que mora no mar ... é sol, é sal, é sul ..." (1963).

A música "Rio" foi lançada em disco, pela cantora Marlene, a soberana dos auditórios superlotados, de acordo com as palavras do escritor e biógrafo do movimento da bossa nova, o crítico Ruy Castro: "foi para ela que Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli mostraram Rio, que ela gravou em primeira mão" (Estado de São Paulo, Caderno 2, de 10/04/1999). "Rio" recebeu, igualmente, outras primorosas leituras dos cantores Lúcio Alves, Sylvinha Telles, Peri Ribeiro e o conjunto Os Cariocas. No balanço de "Rio" Menescal e Bôscoli sublinham: "Rio, que mora no mar/sorrio do meu Rio que tem no seu mar/lindas flores que nascem morenas/em jardins de sol/Rio serras de veludo/sorrio do meu Rio que sorri de tudo/que é dourado quase todo dia/e alegre como a luz/Rio é mar é terno se fazer amar/o meu Rio é lua/amiga branca e nua/é sol, é sal, é sul/são mãos se descobrindo em tanto azul/por isso que meu Rio/da mulher beleza/acaba num instante/com qualquer tristeza/meu Rio que não dorme/porque não se cansa/meu Rio que balança/sorrio, sorrio, sorrio".

O compositor e jornalista Ronaldo Bôscoli, carioca de 1929, descendente de família ligada ao basquete, cinema e teatro participou do início do movimento da bossa nova "organizando seus primeiros shows na Faculdade de Arquitetura e no Clube Israelita, além de escrever crônicas na Última Hora, do Rio de Janeiro,

propagando o movimento”. Juntou-se a Miele e dirigiu diversos shows no “Beco das Garrafas” com Wilson Simonal e Rosinha de Valença, no Golden Room do Copacabana Palace com a atriz Joan Crawford, em 1967, e espetáculos de Roberto Carlos e Elis Regina, com quem esteve casado. Com o parceiro e produtor Roberto Menescal escreveu alguns dos clássicos da bossa nova (Enciclopédia ..., 1977:106). Este, por sua vez, com a morte do parceiro, continua compondo e fazendo arranjos para CDs de qualidade como os do cantor Emílio Santiago e da intérprete Leila Pinheiro.

“Rio que mora no mar ...”. O “Rio” da dupla Menescal e Bôscoli resume-se à faixa litorânea entre o mar e as “... serras de veludo ...” da Zona Sul da cidade realçando o posicionamento etnocêntrico, em consonância com a própria norma de procedimento dos intérpretes da bossa nova que cantavam “o sorriso, a flor e o violão” e ainda o mar, Copacabana e a Zona Sul do Rio de Janeiro, enfim o próprio lugar vivido.

Nos versos da música “Rio” (“... serras de veludo ...”) não há qualquer menção às favelas presentes nos morros da Zona Sul. Na verdade, as vertentes de suas montanhas chamam atenção pelo verde das matas, daí a expressão “... serras de veludo ...”, bem como pela ocupação humana, com as pessoas de classes de renda média e alta residindo em alguns edifícios erguidos em suas encostas, afora as populações carentes habitando as grandes favelas. Mas, o “Rio” de Menescal e Bôscoli “... é sol, é sal, é sul ...”, remonta a este tripé de amenidades sempre acrescido ao preço dos imóveis dessa privilegiada porção da cidade, repleta de casas noturnas, o “... Rio que não dorme/porque não se cansa/meu Rio que balança ...” ao som refinado da bossa, dos anos sessenta.

“... Rio é quatrocentão/mas, é um broto no meu coração ...” (1965).

A música “Rancho do Rio” de João Roberto Kelly e J. Rui, foi sucesso nas vozes dos cantores Milton e Dalva de Oliveira, em 1965, em meio à enxurrada de belas músicas que louvaram o quarto centenário da cidade. João Roberto Kelly nasceu no Rio de Janeiro em 1937. Filho do ministro da Educação Celso Kelly, aos onze anos começou a tocar piano, “de ouvido”, aprendendo com a mãe e avó pianistas. Kelly estudou piano e fez partituras para peças, shows e abertura de programas de televisão (Enciclopédia ..., 1977:394) transformando-se em um

grande vencedor de carnavais, com “Cabeleira do Zezé” ou “Mulata Yê, Yê, Yê”, homenagem à Vera Lúcia Couto dos Santos, “... a mulata bossa nova ... [que] esnobando as louras e as morenas do Brasil ...”, venceu o concurso Miss Guanabara realizado em 1964, assegurando o direito de representar o Brasil no concurso Miss Beleza Internacional, em Long Beach, na Califórnia, quebrando o tabu e sendo a primeira negra a se classificar entre as finalistas em um certame internacional de beleza.

Os compositores João Roberto Kelly e J. Rui iniciam os versos da marchar-rancho em tela remontando há quatro séculos: “foi Estácio de Sá quem fundou/e São Sebastião abençoou ...”. Estácio de Sá fundou a cidade, entre os morros Cara de Cão e Pão de Açúcar, por uma questão geopolítica, com vistas à expulsão dos franceses que se estabeleceram na baía de Guanabara entre 1555-1565, tendo como alvo a criação da França Antártica, e, ainda, por uma outra tática utilizada pelos portugueses em diversas partes da Colônia, qual seja a conquista do território a partir das baías. Não havendo sítio, contudo, para a cidade crescer, os portugueses a transferiram para uma outra posição estratégica: o morro do Castelo, até porque do alto podia-se avistar o invasor francês ou os índios Tamoios em acordo com aqueles, no dia 20 de janeiro de 1567, dia de São Sebastião. Em sua honra, a cidade, fundada em nome do rei, passou a ser oficialmente denominada de São Sebastião do Rio de Janeiro (MELLO, 1991; CORRÊA, 1997; ABREU, 1997).

A letra do “Rancho do Rio”, quase toda trançada com fios de intimidade, em um salto no tempo, confidencia a idade do Rio de Janeiro (“... Rio é quatrocentão ...”) e além de elegê-lo, não um “trintão” ou “quatrocentão” comum, mas um “quatrocentão”, alega em seguida: “... mas é um broto no meu coração ...”, jovialidade esta que desperta afeição. Em outros versos reforça com convicção as relações mantidas com a cidade (“... eu falo assim porque/Rio/eu conheço você ...”), tratando-a na terceira pessoa do singular, e faz questão de clamar que este ser especial conserva a sua eterna juventude: “... com essa idade que o bom Deus lhe deu/para cantar/tralalá/e para amar/você está mais broto do que eu”.

“Esta/ é a praça Onze tão querida/ do carnaval a própria vida ... a praça existe/ alegre ou triste/ em nossa imaginação ...” (1965).

“Rancho da Praça Onze” de João Roberto Kelly e Chico Anísio, sucesso da cantora Dalva de Oliveira em 1965, é uma outra música a modelar e reconstruir o antológico reduto dos sambistas: “esta/é a praça Onze tão querida/do carnaval a própria vida/tudo é sempre carnaval/vamos ver dessa praça a poesia/e sempre em tom de alegria/fazê-la internacional/a praça existe/alegre ou triste/em nossa imaginação/a praça é nossa/ e como é nossa/do Rio quatrocentão/esse é o meu Rio boa praça/simbolizando nesta praça/tantas praças que ele tem/vamos da Zona Norte à Zona Sul/deixar a vida toda azul/mostrar da vida o que faz bem”.

O compositor Chico Anísio, um dos autores dos versos acima transcritos, natural do estado do Ceará, é redator, dramaturgo, ator e um dos mais consagrados humoristas do país.

“Esta é a Praça Onze tão querida/do carnaval a própria vida ...” apresentam os compositores. “... A praça existe/alegre ou triste/em nossa imaginação ...”. Décadas após ao seu arrasamento o logradouro em tela, foco de recordações, tem sido fervorosa e repetidamente eternizado de várias maneiras. Sua qualidade simbólica, sustentada e modelada através dos tempos, persiste de tal forma que o “berço do samba”, no ano do 4º Centenário da cidade, quando a música em questão foi composta, comparece ao “... meu Rio boa praça ...” como emblema representativo de “... tantas praças que ele tem ...”, em uma cerimônia que procura garantir a compreensão a respeito do fascínio exercido pela Praça Onze de outrora, reduto, fonte de desaguadouro da cultura eminentemente popular da cidade do Rio de Janeiro.

“tem certos dias/em que eu penso em minha gente ... igual a como quando eu passo no subúrbio ... vindo de trem de algum lugar ...” (1969).

Anos após a morte do violonista Garoto, os compositores Vinícius de Moraes e Chico Buarque de Hollanda colocaram versos em “Gente Humilde”, uma antiga melodia de sua autoria. O compositor e violonista Garoto nasceu em São Paulo (capital), em 1915. Filho de portugueses, seguiu os passos do pai instrumentista. Garoto morreu em 1955, quando intencionava excursionar pela Europa (Enciclopédia ..., 1977:305). O escritor, teatrólogo, cantor e compositor Chico Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro, em 1944. Aos dois anos de idade migrou com a família para São Paulo e com oito anos para a Itália, onde seu pai, o

historiador Sérgio Buarque de Hollanda, fora lecionar. Chico Buarque não concluiu o curso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, iniciado em 1963, mas despontou como um dos maiores nomes da intelectualidade brasileira, com enorme prestígio popular (Enciclopédia ..., 1977:345). Suas letras surpreenderam o país pela contundência de suas mensagens. Longos e apaixonados discursos musicados como “Pedro Pedreiro” (1965), abordando o sofrido balé nas migrações cotidianas, empreendidas pelas pessoas das periferias das grandes cidades do país; o lirismo de “A Banda” (1966); a crítica ácida de “Construção” (1971), a propósito das condições de vida do trabalhador da construção civil ou ainda o protesto político de “Apesar de Você” (1978), conquistaram o povo brasileiro com grande impacto e imensa repercussão, além de seus livros que alcançam a lista dos “best sellers” no Brasil.

A canção “Gente Humilde”, gravada em 1969 pela cantora Ângela Maria, tornou-se um dos maiores sucessos de sua gloriosa carreira: “tem certos dias/em que eu penso em minha gente, e sinto assim/todo o meu peito se apertar ... igual a como/quando eu passo no subúrbio/eu muito bem/vindo de trem de algum lugar/e aí me dá/uma inveja dessa gente/que vai em frente/sem nem ter com quem contar/são casas simples/com cadeiras na calçada/e na fachada/escrito em cima que é um lar/pela varanda/flores tristes e baldias/como a alegria/que não tem onde encostar/e aí me dá uma tristeza/no meu peito/feito um despeito/de eu não ter como lutar/e eu que não creio/peço a Deus por minha gente/é gente humilde/que vontade de chorar”.

Na versão lírica dos compositores de “Gente Humilde” um indivíduo dedica parte de seu tempo a meditar, emocionadamente, sobre o mundo dos chamados subúrbios cariocas. Compadecido, em uma viagem “... vindo de trem de algum lugar ...”, o indivíduo admira o modo de vida dos suburbanos e o aspecto do conjunto de bairros dos subúrbios: “... são casas simples/com cadeiras na calçada/e na fachada/escrito em cima que é um lar/pela varanda/flores tristes e baldias/como a alegria/que não tem onde encostar ...”. Dialético e ambivalente, ateu e crente, o indivíduo entrelaçado com a “... gente humilde ...” do subúrbio confessa: “... e eu que não creio/peço da Deus por minha gente/é gente humilde/que vontade de chorar”.

O estoque de conhecimento, mesmo precário, e os laços de vizinhança estimulam o sentimento de solidariedade estabelecendo uma relação recíproca entre

as comunidades. Nas grandes cidades a solidariedade, que na filosofia é entendida como a “dependência mútua entre os homens, em virtude da qual uns não podem ser felizes e desenvolver-se, sem que os outros também o possam”, (Pequeno Dicionário ..., 1980:1127), aflora da relação mútua ou da adesão dos indivíduos e grupos sociais diversos aninhados em torno de uma causa comum, que visa denunciar ou romper as desigualdades sócio-espaciais.

A homenagem dos compositores Vinícius de Moraes e Chico Buarque de bairros nobres da zona sul do Rio de Janeiro, aos subúrbios cariocas prefere se calar com respeito aos subcentros, bairros industriais e edificações verticais existentes ao longo das estradas de ferro Central do Brasil ou da Leopoldina. Com o “boom” imobiliário e o vertiginoso alastramento da cidade, nos dias de hoje, décadas depois, o belíssimo e comovente sentimentalismo de “Gente Humilde”, se quisesse repetir o mesmo panorama homogêneo dos subúrbios, teria que se refugiar ou buscar bairros afastados ou ainda um outro bairro situado no traçado dos eixos ferroviários.

“à minha direita raia um sol vermelho e branco/ à minha esquerda um verde e rosa vem dormir/ à minha frente ecoa um grito de gol/ atrás de mim dorme a Floresta do Andaraí ...” (1984)

O samba “Flor dos Tempos”, lançado em disco por Martinho da Vila em 1984, é de autoria de Ruy Quaresma e Nei Lopes.

O compositor Nei Lopes é escritor, colabora com o movimento negro e foi responsável pelo enredo da escola de samba Unidos de Vila Isabel do ano de 1991. Seu parceiro, Ruy Quaresma, além de compositor e instrumentista, é arranjador.

Em “Flor dos Tempos” (1984) os compositores utilizam uma maneira absolutamente particular e poética para localizar o bairro vivido. Decodificando para uma linguagem tradicional da ciência espacial entende-se que a leste encontra-se o morro do Salgueiro (bairro da Tijuca) onde está sediada a escola das cores vermelho e branco dos Acadêmicos do Salgueiro; a oeste, o morro de Mangueira, cujas cores verde e rosa são defendidas pela agremiação do mesmo nome, um dos símbolos da alma carioca; ao norte o estádio do Maracanã e ao sul um dos grandes (e não raros) espaços verdes da “Cidade Maravilhosa”. Assim, os compositores

focalizam e citam outros pontos de referência do universo vivido, o bairro de Vila Isabel, na zona norte da cidade, cercado dos morros e das culturas musical e esportiva e transbordando em poesia no samba “Flor dos Tempos”

“... vem do túnel pra cá/ pecado não há e nem areia/ sou suburbano/ sou caprichoso, assumido e orgulhoso/ é isso aí, operário marmiteiro/ e muambeiro lá de Acari ...” (1993)

Com o enredo “Não Existe Pecado do Lado de Cá do Túnel Rebouças” de Almir de Araújo, Tico do Gato e do campeão de carnavais Marquinho Lessa o Grêmio Recreativo Escola de Samba Caprichosos de Pilares desfilou no carnaval de 1993. A letra do samba convida e, ao mesmo tempo, confidencia: “vem pro lado de cá/ vem se acabar na minha aldeia/ vem do túnel pra cá/ pecado não há e nem areia/ sou suburbano/ sou caprichoso, assumido e orgulhoso/ é isso aí, operário marmiteiro/ e muambeiro lá de Acari/ é de carona que eu vou, é de carona/ nesse vai e vem, no vai e vem/ tem surfista diferente/ tirando onda em cima do trem/ aqui ô ô, à sombra da tamarineira/ pagode, risos, brincadeiras/ a praça é criança pé no chão/ e bate forte, bate norte o coração/ um velho fusca é minha curtidão/ sou baloeiro, eu sou/ sou peladeiro, eu sou/ eu sou o mengo no Maracanã/ bato macumba bem rezada na avenida/ pra ver a minha escola campeã/ eu vou daqui pra lá/ de frango e saravá/ e no burguês farofafá”.

O samba, procura seguir o espírito brincalhão e descontraído típico dos subúrbios cariocas, elevando seus atributos estabelecendo como limite o Túnel Rebouças que separa os bairros nobres da zona sul da cidade, da zona norte e da chamada área suburbana carioca. De início a letra convida: “vem pro lado de cá ...” e confidencia: “... pecado não há e nem areia ...”, contrastando com o outro lado do Rio pleno de afamadas praias, ainda que alguns subúrbios também sejam detentores de orla marítima. O samba prossegue festejando, com satisfação e altivez a condição de suburbano em oposição a uma postura preconceituosa e etnocêntrica (“... sou caprichoso, assumido e orgulhoso/ é isso aí, operário marmiteiro/ e muambeiro lá de Acari ...”). Mais a seguir fala de transgressões ao não pagar o trem – um símbolo suburbano, por excelência - e dos “surfistas”, liberdade semântica para os “caroneiros”, que viajam perigosamente sobre o teto dessas viaturas. Outros focos são postados nos versos “... pagode, risos, brincadeiras/ a

praça é criança pé no chão ...” documentando suas qualidades e desenvoltura nos planos da música, da alegria e do despojamento. “... E – projeta a música - bate forte, bate norte o coração ...” referência à zona norte, um rumo certo de grande força física, orgânica e sentimental. O samba ainda detalha experiências deleitosas com veículo particular de antiga marca (“... um velho fusca é minha curtição ...”), o júbilo de ser “... baloeiro ...” e “... peladeiro ...”, a torcida por um clube “... no Maracanã ...”, templo do futebol e até mesmo uma “... macumba bem rezada na avenida/ pra ver minha escola campeã ...” e no trânsito “... daqui pra lá ...” declara, sem pudores, ser adepto da “...farofafá ...”, o carregamento de alimentos como medida de economia para ser consumida em lugares como parques ou praias e condenado por pessoas residentes em lugares de melhor poder aquisitivo.

“Mangureira/ estou aqui na plataforma/ da estação primeira/ o morro veio me chamar/ de terno branco/ e chapéu de palha/ vou me apresentar/ à minha nova parceira (a majestosa parceira)/ já andei subir meu piano/ pra mangueira/ a minha música não é de levantar poeira/ mas pode entrar no barracão/ onde a cabrocha pendura/ a saia no amanhecer da/ quarta-feira, mangueira/ Estação Primeira/ pela vida inteira/ Mangueira”(1994).

Em “Piano na Mangueira” (1994) os gênios de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Hollanda desembarcam “... na plataforma/ da estação primeira ...”, em decorrência da homenagem conferida no enredo “Se Todos Fossem Iguais a Você”, de 1992, da Estação Primeira de Mangueira dedicado a Tom Jobim, “honra e glória da música popular brasileira”, como assinaria Luiz Vieira, outro talentoso nome da arte do país. Do convite “... o morro veio me chamar ...”, à incorporação dos trajes distintos: “... de terno branco/ e chapéu de palha ...” perpassando pelo reconhecimento “... vou me apresentar/ à minha nova parceira (majestosa parceira) ...” e na fusão das culturas “...mandei subir o meu piano/ pra Mangueira ...”, os compositores admitem: “... a minha música não é de levantar poeira ...”. Todavia, a letra explicita que mesmo assim “... pode entrar no barracão ...” e difundida além dos limites do morro da Mangueira ganhar ressonância internacional com a gravação da megastar americana Dione Warwick que registraria em disco e, ao lado de Chico Buarque, o samba reverência à “... Mangueira, estação primeira ...”, outrora a primeira estação da estrada de ferro Central do Brasil, (afora a Gare Dom Pedro II), tornando-se, no transcurso do tempo, na cadência frenética do ritmo do samba e no

compasso de seus desfilantes, um dos emblemas de máxima grandeza em corações e mentes de grande parte da população brasileira e mesmo turistas internacionais.

“cariocas são dourados/ ... cariocas não gostam de dias nublados/ ... cariocas nascem bambas/ ... cariocas são tão sexies/ ... cariocas não gostam de sinal fechado” (1994)

A gaúcha Adriana Calcanhotto, filha de pai baterista de jazz e bossa nova, nasceu em 03/10/1965, mesma data do aniversário de sua mãe, bailarina e professora, e do cantor Orlando Silva como aponta o seu site (www.adrianacalcanhotto.com.br). Quando criança ouvia as músicas executadas nas rádios prestigiadas pela babá e, por outro lado, pelos pais. Isso contribuiu para a sua formação eclética no campo da música gravando não apenas suas composições, como também de Dorival Caymmi, Chico Buarque, Gilson de Souza, Roberto Carlos e Herivelto Martins. Começou a carreira artística em Porto Alegre. Nesta cidade protagonizou uma performance nua a pedido da cantora Rita Lee no ginásio esportivo do Gigantinho. No mesmo ano dedicou um show exclusivamente a músicas de carnaval de todos os tempos. Em 1989 mudou-se para o Rio de Janeiro sendo hospedada pela atriz e colunista Maria Lúcia Dahl. Seu primeiro grande sucesso, “Naquela Estação” de Caetano Veloso e João Donato, aconteceu em 1990, incluído no CD “Enguiço”. No ano seguinte ganhou o 4o Prêmio Sharp de Música como “revelação feminina”. Em 1993 recebeu o disco de ouro por “Senhas”. Em 1996 Maria Bethânia gravou suas músicas “Âmbar” e “Uns Versos”. Em 2000 promoveu uma vitoriosa turnê pelo país, com destaque para suas apresentações no Teatro Rival do Rio de Janeiro e, no ano seguinte, foi laureada com o Troféu Imprensa, promovido pelo SBT, no Programa Sílvio Santos, como melhor cantora. Calcanhotto repaginou com imensa repercussão popular o “yê yê yê”, como se dizia na época, “Devolva-me”, um dos trunfos da chamada Jovem Guarda de Lilian Knapp e Renato Barros, sucesso da dupla Leno e Lílian, dos idos dos anos sessenta. Calcanhotto recebeu também da extraordinária cantora Maria Odette uma interpretação magistral para a sua “Esquadros”.

Na trilha de sucessos alheios e de sua assinatura autoral em “Cariocas” (1994), com seu estilo peculiar e moderno, a gaúcha apresenta o seu parecer com relação ao gosto, posturas e modo de ser das pessoas da cidade do Rio de Janeiro:

“cariocas são bonitos/ cariocas são bacanas/ cariocas são sacanas/ cariocas são dourados/ cariocas são modernos/ cariocas são espertos/ cariocas são diretos/ cariocas não gostam de dias nublados/ cariocas nascem bambas/ cariocas são craques/ cariocas tem sotaque/ cariocas são alegres/ cariocas são atentos/ cariocas são tão sexies/ cariocas são tão claros/ cariocas não gostam de sinal fechado”.

Adriana Calcanhotto, com seus méritos excepcionais, fotografa a beleza, o despojamento e valores contemporâneos dos cariocas, flagra a cor dos habitantes do Rio banhados pelo sol da orla “... cariocas são dourados ...”; focaliza a agilidade e perspicácia “... cariocas são espertos ...”; bem como a determinação na franqueza “... cariocas são diretos ...” e a aversão a “... dias nublados ...”. Calcanhotto também delinea a capacidade nata dos cariocas em driblar e superar adversidades e o caráter excepcional no desempenho nas artes, nos esportes e na própria vida “... cariocas nascem bambas ... cariocas são craques ...”. A compositora/cantora não negligencia um aspecto muito particular da gente do Rio: “... cariocas tem sotaque ...”, alusão ao chiado na pronúncia dos vocábulos identificador de seus habitantes, além do aspecto comunicativo, jubiloso e descontraído: “... cariocas são alegres ...”, emendando em particularizar o tom atencioso do povo eleito o mais amigável e cordial do mundo em pesquisas científica e turística: “... cariocas são atentos ...”, aborda o charme e a sensualidade sugestiva e encantadora “... cariocas são tão sexies ...”, a franqueza “... cariocas são tão claros ...” e, no verso derradeiro, “... cariocas não gostam de sinal fechado”, enfoca uma faceta transgressora e comum dos motoristas da cidade.

“Sebastian, Sebastião / Diante da tua imagem / Tão castigada e tão bela / Penso na tua cidade / Peço que olhes por ela/ Cada parte do teu corpo/ Cada flecha envenenada/ Flechada por pura inveja/ É um pedaço de bairro/ É uma praça do Rio/ Enchendo de horror quem passa / Oô cidade, Oô menino/ Que me ardem de paixão/ Eu prefiro que essas flechas/ Saltem pra minha canção /Livrem da dor meus amados/ Que na cidade tranqüila/ Sarada cada ferida/ Tudo se transforme em vida/ Canteiro cheio de flores/ Pra que só chorem, querido, / Tu e a cidade, de amores” (2000).

A música “Sebastian”, homenagem súplica de dois ícones da música popular brasileira, Milton Nascimento e Gilberto Gil, fala dos infortúnios vividos pela cidade

de São Sebastião do Rio de Janeiro e, rogando proteção ao santo padroeiro, infunde ânimo na busca de melhores dias.

O “mineiro” Milton Nascimento nasceu no Rio de Janeiro, em 26 de outubro de 1942, transferindo-se ainda na primeira infância para o município de Três Pontas, nos domínios de Minas Gerais. Quando criança ganhou uma sanfona de presente. Mais tarde, jovem, atuou em um conjunto de baile e tornou-se disk-jockey da Rádio Clube de Três Pontas. Em 1963, em Belo Horizonte, trabalhou em escritório de contabilidade, dedicando-se ao canto em casas noturnas. Em 1966 defendeu a belíssima “Cidade Vazia” de Baden Powell e Lula Freire, no Festival Nacional da Música Popular da extinta Tv Excelsior. A música, no entanto, foi sucesso na voz da “divina” Elizeth Cardoso. Milton Nascimento em seguida ganhou uma gravação da sua “Canção do Sal” efetivada pela competência de sempre de uma iluminada Elis Regina. Amigo do cantor Agostinho dos Santos, em 1967, teve três composições inscritas pelo amigo afinadíssimo e exemplar intérprete do cancionero popular. Sua “Travessia” recebeu o segundo lugar justamente nesse Festival Internacional da Canção realizado no ginásio do Maracanãzinho nos idos de 1967. No mesmo ano apresentou-se com os músicos Novelli e Danilo Caymmi no Teatro Casa Grande do Rio de Janeiro. Pontificou no chamado “Clube de Esquina” formado, entre outros, pelo parceiro constante Fernando Brant, além de Ronaldo Bastos e Toninho Horta. Nas rádios o retumbante sucesso “Viola Enluarada” da dupla Marcos e Paulo Sérgio Valle ecoou pelo país na mesma época com Milton cantando em dupla com Marcos Valle. Um pouco mais tarde, ao lado da cantora Alaíde Costa, returbinou o sucesso carnavalesco do sempre inspirado Monsueto e também de Ayrton Amorim. Milton Nascimento gravou discos nos Estados Unidos e apresentou-se em diversos países como Alemanha, Suíça ou México. Respeitado por músicos e o grande público, como músico e intérprete, de volta às origens gravou, em 1999, o CD “Crooner” rebobinando sucessos alheios como “Lágrima Flor” de Billy Blanco e mesmo o standard americano “Only You” ou o bolero “Aqueles Olhos Verdes”, versão do inigualável Braguinha, além da sua “Barulho de Trem” (www.dicionariompb.com.br). Em 2000 gravou o CD Milton e Gil, outro importante momento de sua trajetória, no qual se encontra a composição “Sebastian”. Seu parceiro Gilberto Gil foi alçado ao galardão de Ministro da Cultura quando da posse do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em janeiro de 2003.

Em “Sebastian” Milton e Gil, repetindo o recurso e a devoção dos portugueses, do século XVI, apelam ao santo: “Sebastian, Sebastião / diante da tua imagem / tão castigada e tão bela / penso na tua cidade / peço que olhes por ela ...” estabelecendo elos entre o sofrimento do mártir e as cicatrizes existentes na cidade ao final do milênio. Como se sabe, o Rio de Janeiro, um ponto estratégico da colônia comandada pela Coroa lusitana, foi fundado como decorrência do estabelecimento dos franceses que pretendiam fundar uma França Antártica nos trópicos permanecendo por um período de doze anos (1555-1567) e somando forças nas ilhas e no recôncavo da baía de Guanabara. Procurando desarticular tal quadro, em homenagem ao infante Dom Sebastião e, ao mesmo tempo, implorando amparo contra as flechadas desferidas pelos índios, em aliança com os franceses protestantes, a cidade foi gestada em 1565, na entrada da baía de Guanabara e dedicada a São Sebastião, morto a flechadas. Na música Milton e Gil fazem uma analogia entre as chagas e as formosuras contemplativas do santo e as da cidade “tão castigada e tão bela ...”, para em seguida afirmarem: “penso na tua cidade / peço que olhes por ela ...”. Nesse ato conciliatório entre o sagrado e o profano lembram: “cada parte do teu corpo/ cada flecha envenenada/ flechada por pura inveja/ é um pedaço de bairro/ é uma praça do Rio/ enchendo de horror quem passa ...”. E, acreditando no recebimento da graça requerida, prosseguem otimistas e enlaçados com a gente do Rio: “... ôô cidade, Ôô menino/ que me ardem de paixão/ eu prefiro que essas flechas/ saltem pra minha canção /livrem da dor meus amados ...”. Milton e Gil ainda se permitem firmar uma analogia entre a cidade curada de seus males e, portanto, sadia, festiva e próspera, e a imagem de um santo sarado, referência a um corpo olímpicamente moldado como exibido pela imagem do soldado convertido em São Sebastião: “... que na cidade tranqüila/ sarada cada ferida/ tudo se transforme em vida/ canteiro cheio de flores/ pra que só chorem, querido, / tu e a cidade, de amores”. Assim, a canção de Milton Nascimento e Gilberto Gil insere-se no conjunto das medidas de resgate, uma espécie de toporreabilitação (Tuan, 1980), para que a cidade volte a ter a imagem, a segurança e as bênçãos de um passado atrativo e próspero em meio à sua eterna beleza conjugada pelas construções humanas e a sua exuberante e dadivosa natureza.

Referências

- ABREU, M. A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLAN, 1997.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BUTTIMER, A. Aprendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CHRISTOFOLETTI, A. *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: DIFEL, 1985a.
- BUTTIMER, A. Hogar, campo de movimento y sentido del lugar. In: GARCÍA RAMON, María Dolores. *Teoría y método en la geografía humana anglosajona*. Barcelona, Ariel, 1985b. pp. 227-241.
- CLASTRES, P. *A arqueologia da violência*. São Paulo, Brasiliense. 1983.
- CORRÊA, R. L. *Trajetórias geográficas*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil. 1997
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, ERUDITA, FOLCLÓRICA E POPULAR. São Paulo, Art, 1977, (2 volumes) 1190 p.
- ENTRIKIN, J. N. O humanismo contemporâneo em geografia. *Boletim de Geografia Teórica*. Rio Claro, São Paulo, vol. 10, nº 19: 5-30, 1980.
- LESSA, C. *O Rio de todos os Brasis*. Rio de Janeiro, Record. 2000.
- MELLO, J.B.F. de. O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira - 1928/1991 - uma introdução à geografia humanística. Orientador: R. L. Corrêa. *Dissertação de Mestrado*, Rio de Janeiro: Departamento de Geografia, UFRJ, 1991.
- MELLO, J.B.F. de. Dos espaços da escuridão aos lugares de extrema luminosidade - o universo da estrela Marlene como palco e documento para a construção de conceitos geográficos. Orientador: R. L. Corrêa. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- PALMER, E. *Hermenêutica*. Edições 70. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ROCHA, O. P. *A Era das demolições – cidade do Rio de Janeiro – 1870-1920*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1986.
- SCHUTZ, A. *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, 319 p.
- SEAMON, D. Body-subject, time-space routines, and place-ballets. In: BUTTIMER, A.; SEAMON, D. *The Human Experience of Space and Place*. New York: St. Martin's Press, 1980. 148-165 p.
- SOARES, L. E. *Hermenêutica e ciências humanas*. In: Estudos Históricos. Caminhos da historiografia. São Paulo: Vértice, 1988, p. 100-142
- SOUTO DE OLIVEIRA, J.; MARCIER, M. H. A palavra é: Favela. In: ZALUAR, A., ALVITO, M. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. pp. 61-

TUAN, Y. F. *Topofilia*. São Paulo: Difel, 1980.

TUAN, Y. F. *Espaço e lugar*. São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Y. F. *A view of geography*. *Geographical Review*. 81 (1): 99-106, 1991.

TUAN, Y. F. *Escapism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

www.adrianacalcanhotto.com.br

www.dicionariompb.com.br