

OS TAMBORES E AS FLECHAS DE SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO

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

Na confluência dos tempos-lugares de um caudaloso Rio musical vicejaram canções de porte com o rufar dos tambores anunciando a Cidade Maravilhosa e as flechas venenosas indicando momentos torturantes que merecem ser vencidos para que a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro volte a exibir o vigor, a graça, o esplendor e o despojamento de outrora. Tais acordes, mapeados por um expressivo segmento da sociedade, os compositores da música popular brasileira, ganharam permanência e expressão ao longo do século vinte. Neste embalo, de um lado pulsa uma urbe com seus encantos, sinuosidade das montanhas, natureza dadivosa e sua gente entendida, no início deste terceiro milênio, como o povo mais cordial e amigável do mundo em pesquisas científica e turística. No entanto, as dissonâncias das margens do Rio, assomam nas delícias envoltas em cartões postais e símbolos exuberantes, bem como em lugares paradisíacos, fantasias escapistas e inebriantes. No outro lado do curso do Rio os contrastes afloram com “... a face dura do mal ...”, nas favelas de reconhecida cultura popular, na periferia empobrecida, nos desmandos do narcoterror e no achincalhe em ditos como “moro onde Judas perdeu as botas”. No âmbito de tais posturas, a pesquisa afinada com os princípios da geografia humanística, focaliza um elenco de canções evidenciando as delícias do Rio em contraponto ao quadro de agruras, nas muralhas da natureza, do cotidiano e da imaginação e nos destoantes universos vividos nos quais atulham-se problemas “... e a arte de viver da fé ..”, em meio à lida do dia a dia, a euforia comum à gente mais simples e na esperança sempre renovada de melhores dias e lugares vividos no ritmo de sedutoras geografias.

No eco dos clarins e de vozes uníssonas, convém lembrar, há um repertório extraordinário. Trata-se, na realidade, de um documento valioso a ser apreciado. As canções, em sua grande maioria, permanecem como verdadeiros emblemas e referências, introjetadas no âmago das pessoas e eternizadas na boca do povo e na memória. Outras poucas melodias, no entanto, perderam-se na voragem do tempo, mas merecem destaque, quando a cidade é investigada sob o ângulo de seus próprios moradores e amantes, vale repetir, representados por um expressivo nicho da sociedade, qual seja os compositores da música popular brasileira.

Afinados com uma cidade dadivosa no convívio social, ostentatória em suas formas naturais, imponente nas edificações humanas e plena de funções e/ou simbologias, compositores, intérpretes, maestros e instrumentistas uniram seus talentos e apuro musical e destacaram momentos significativos e os meandros do Rio, cujo traço comum aglutina beleza, hospitalidade, acolhida, bem estar, embates, ações e a lida do dia-a-dia.

Esse conjunto de encantamento, trabalho, sofrimento e delírios pode ser interpretado no bojo das canções, cujos ritmos variam do samba em seus diversos matizes, à bossa nova, sua filha sofisticada e bastarda, passando pelos seculares maxixe, modinhas, afora marchinhas, baladas, toadas, baiões e, excepcionalmente até o rock and roll ou, com a mudança do panorama musical, o funk e o rap adaptados na periferia carioca e cooptados depois pela mídia e jovens de classes sociais diversas. Nestas circunstâncias, arranjadores extraordinários valorizaram as composições a eles conferidas e traduzidas por intérpretes de todas as vertentes do cancionero popular do país.

Os cantores, nestes termos, contribuem de maneira incisiva para a veiculação das mensagens poéticas assinadas pelos compositores e credenciam-se, igualmente, como divulgadores da alma dos lugares apresentando uma geografia bordada por tons e versos evocativos de sentimentos, dilemas, delírios, aromas, rejeições, devaneios, conhecimentos e reminiscências. Na prática, assemelhando-se aos professores que transmitem aos seus alunos os ensinamentos apreendidos na universidade e aqueles consignados nos livros, os intérpretes tornam-se interlocutores das mensagens produzidas pelos compositores, no tocante a lugares que eles tanto dominam ou conhecem, como outrossim de geografias a eles

apresentadas. Desse modo, da mesma maneira que os estudantes dos bancos escolares, o público trava contato com suas ou outras porções espaciais inflando a auto-estima e, igualmente, ampliando o seu horizonte geográfico.

O nome dos cantores, nesse contexto, figura ao lado dos compositores como reconhecimento do papel exercido por esses abnegados artistas da emoção, da palavra e da emissão. Na realidade, os cantores colaboram, de maneira incisiva, para veicular as obras musicadas, tornando-se, de certa maneira, parceiros informais dos compositores. Estes são, evidentemente, fonte de inspiração para um texto como este e merecedores de todas as honras. Nesse balanço, para cada canção há, com relação aos seus criadores, um apanhado geral enfocando lugar de origem e residência, classe social, instrução e assim por diante, na tentativa de uma melhor compreensão de seus pertencimentos ou adesão a este ou aquele lugar.

Em outras palavras, convém enfatizar, trata-se de uma expressão cultural rica em depoimentos esculpidos por compositores oriundos dos mais diversos locais que revelam experiências com o seu grupo social e lugar, ou que comungam e se solidarizam com outros estratos sociais e geografias afetivamente próximas. A música popular, na verdade, reúne intelectuais de classes privilegiadas e cidadãos de origem humilde, incluindo até mesmo analfabetos. A força e os significados relatados pela literatura musicada emergem do íntimo, da alma dos compositores, a partir de suas vivências, concepções, entendimento e solidariedade, sendo carregadas de emoção sobre o sentido do lugar (Tuan, 1983; Buttimer, 1985a; 1985b; Mello, 1991; 2000).

Na convergência de idéias, apego, fôlego e sonhos, o Rio de Janeiro, estuário de manifestações artísticas e culturais, detém uma brilhante constelação de músicas dedicadas à sua geografia. Um pequeno elenco desse cancionero figura a seguir sendo o repertório interpretado à luz dos versos das canções alinhadas em ordem cronológica e analisadas na íntegra, quando necessário, ou apenas, parcialmente.

Diante do exposto, convém ressaltar, 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 indivíduo 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 música popular brasileira.

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, 1985a, 1985b, Mello, 1991; 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 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. Com efeito, afirmar ou proclamar sugerem ser um relevante ato de interpretação (PALMER, 1970). Por conseguinte, como herança e tradição, 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 e pesquisadores.

Nestas circunstâncias, podemos traduzir o fervor citadino ou bairrista como resultado 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 bençãos dos céus, do sol e das tempestades, das façanhas, dos frutos, do suor, do regozijo, das permutas, dos padecimentos 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, irmã de Carmem – 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 1961, 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. Da aurora do século vinte – 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 conclusão do teleférico do Pão de Açúcar, a derrubada do morro do Castelo, o aterro do bairro da Urca, a abertura da avenida Rui Barbosa, o erguimento da estátua do Cristo do Corcovado (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 monumentais. 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, Mello, 1991, Clastres, 2004).

“... Rio, lindos sonhos de fadas/ noites sempre estreladas/ e praias azuis ...” (1934).

Com “Primavera no Rio” o compositor Braguinha abischoitou um outro grande sucesso no âmbito das músicas dos eternos carnavais. Na marchinha, lançada em disco pela “Pequena Notável”, a cantora Carmem Miranda, o compositor festeja: “o Rio amanheceu cantando/ toda a cidade amanheceu em flor/ e os namorados vão pras ruas em bando/ porque a primavera é a estação do amor/ Rio/ lindos sonhos de fadas/ noites sempre estreladas/ e praias azuis/ Rio /dos meus sonhos dourados/ berço dos namorados /cidade da luz/ Rio, das manhãs prateadas/ das morenas queimadas /ao brilho do sol/ Rio/ és cidade desejo/ tens a ardência de um beijo/ em cada arrebol”. ”.

O compositor João de Barro (Braguinha), filho de um industrial-gerente da Fábrica de Tecidos Confiança, (bairro de Vila Isabel), desde criança cantava ao lado de sua avó pianista e estudou em dois dos melhores colégios da “Cidade Maravilhosa”: Santo Inácio e Batista. Dos anos trinta em diante Braguinha vem acumulando grandes sucessos melódicos e carnavalescos em seu currículo. Além disso, Braguinha foi diretor artístico do selo de discos Continental (Enciclopédia ..., 1977:376).

Uma cidade graciosa, radiante e de projeto paisagístico único (conjugando elementos humanos e a exuberância da natureza) é delineada nos versos da famosa marchinha no “Rio/ dos meus sonhos dourados ... das manhãs prateadas ... ao brilho do sol”. Na concepção do autor um lugar paradisíaco e das delícias surge no Rio dos “... lindos sonhos de fadas ... dos meus sonhos dourados ...” pleno de “... manhãs prateadas ... ao brilho do sol ...”, por isso mesmo batizado por Braguinha como a “... cidade da luz ...”, em decorrência sua luminosidade natural.

“Cidade de amor e ternura/ que tem mais doçura /que uma ilusão ...” (1936).

Em “Cidade Mulher” (1936) o compositor Noel Rosa, eivado pelo faustoso banquete oferecido pela natureza do Rio de Janeiro, esbanja a sua verve artística para cantar a “... cidade mais bela que o sorriso/ maior que o paraíso/ maior que a tentação...”. Na letra da música o autor apresenta ainda a seguinte teia de enaltecimentos: “... cidade notável/ inimitável/ maior e mais bela que outra qualquer/ cidade sensível/ irresistível/ cidade do amor ... cidade mulher/ cidade do sonho e grandeza/ que guarda riqueza/ na terra e no mar/ cidade do céu sempre azulado/ teu sol é namorado/ da noite de luar/ cidade padrão de beleza/ foi a natureza/ quem te protegeu/ cidade de amores sem pecados:/ foi juntinho ao Corcovado,/ que Jesus Cristo nasceu”.

Na bateria de elogios cadenciada pelo ritmo da marchinha gravada pelo cantor Orlando Silva, o compositor Noel Rosa faz uma analogia entre as belezas feminina e da urbe carioca. O poeta busca assim na formosura feminina um parâmetro para explicar as proporções harmoniosas, insinuantes e agradáveis da “Cidade Mulher”, numa das poucas oportunidades em que se lembra de falar da presença humana “... na cidade padrão de beleza ...”, “... de amores sem pecado ...”, onde, segundo ousa conjecturar, “... juntinho ao Corcovado ... Jesus Cristo nasceu”.

“... 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 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, a 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 conagração 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).

“... 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 uma de suas maiores expressões 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 aeroplano 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 de 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, justa homenagem a uma das maiores glórias das artes brasileiras em todos os tempos.

“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/ sorriso do meu Rio que tem no seu mar/ lindas flores que nascem morenas/ em jardins de sol/ Rio serras de veludo/ sorriso 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, sobrinho-neto de Chiquinha Gonzaga, 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. Bôscoli morreu no Rio de Janeiro em 1994. Com o parceiro e produtor Roberto Menescal escreveu alguns dos clássicos da bossa nova (Enciclopédia ..., 1977:106; www.dicionariompb.com.br). 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 em encostas íngremes nas chamadas favelas. Mas, o “Rio” de Menescal e Bôscoli “... é sol, é sal, é sul ...”, e remete 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, em gravações distintas, nas vozes de 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, um grande vencedor de carnavais, estudou piano e fez partituras para peças, shows e abertura de programas de televisão (Enciclopédia ..., 1977:394).

Os compositores João Roberto Kelly e J. Rui iniciam os versos da marchar-rancho em foco remontando há quatro séculos: “foi Estácio de Sá quem fundou/ e São Sebastião abençoou ...”. Estácio de Sá fundou a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (seu nome oficial), 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, em 20 de janeiro de 1567, dia de São Sebastião, para uma outra posição estratégica: o morro do Castelo até porque do alto podia-se avistar o invasor francês ou os seus aliados, os índios Tamoios (MELLO, 1991; CORRÊA, 1997; ABREU, 1997; 2005).

A letra do “Rancho do Rio”, 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 “quarentão” 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”.

“...eu vou pro Rio de Janeiro/ ver o escrete brasileiro jogar...”.

Nos anos setenta o compositor Raul Sampaio, ex-integrante do Trio de Ouro, entregou para o seu sobrinho, Sérgio Sampaio gravar o samba “Cala a Boca Zé Bedeu” com a seguinte mensagem: “... ontem ao chegar em casa/ (às quatro horas)/ tava com a mala na mão/ dizendo que ia embora/ nas asas de um avião/ olhou pra mim/ e me disse sem pestanejar:/ eu vou pro Rio de Janeiro/ ver o escrete brasileiro jogar ...”.

O esporte, fonte de turismo, exerce uma expressiva centralidade, nas mais diversas escalas. O Rio de Janeiro, cidade espetáculo, por sua natureza pródiga e arquitetura despojada, contribui, com sua ambiência, para os ajuntamentos em ocasiões de grande impacto e convivência, seja a beira-mar, seja em parques, ou em suas artérias, estádios e ginásios esportivos, transformados em arenas de aglomerações fantásticas.

Hodiernamente, como sentencia Maffesoli (1997:114), corre-se atrás das festas, para se viver “a graça do estar junto”, o “o gozo partilhado” e o “sentimento coletivo”. Música, esporte, religião e mesmo política passam pela imagem espetacular e são pretextos para reuniões gigantescas nas quais pode-se comungar e vivenciar com os outros (Maffesoli, 1997; Mello, 2000).

Particularmente, o esporte arrebatava multidões de admiradores e apaixonados torcedores. Metrôpoles, como o Rio de Janeiro, promotoras de grandes eventos recebem consumidores e visitantes dos mais variados rincões do país. No entanto, a área de influência de uma metrópole nacional é seletiva, obedecendo, primordialmente, a critério de renda. A informação, os valores e a intimidade, com certos hábitos culturais, também, influem nas decisões das pessoas, mas, como se sabe, em um país, como o Brasil, assolado por uma das maiores e mais desumanas concentrações de renda do Planeta, apenas uma pequena fatia de seu contingente populacional pode viajar “... nas asas de um avião...” e dizer “... sem pestanejar:/ eu vou pro Rio de Janeiro/ ver o escrete brasileiro jogar...”.

“...ah! eu quero o Rio antigo... cidade sem Aterro como Deus criou...” (1979).

Em “Rio Antigo”, samba gravado em 1979 pela cantora Alcione, Chico Anísio e Nonato Buzar confessam: “... ah! eu quero o Rio Antigo/ com crianças na calçada/ brincando sem perigo/ sem metrô, sem frescão/ o ontem e o amanhã... cidade sem Aterro como Deus criou...”.

Na letra “Rio Antigo”, tecida de nostalgia, a dupla de compositores aponta que, com o passar dos anos, a cidade continua cada vez mais despertando melancolia em quem a conheceu em outros tempos, ou teve conhecimento sobre o seu passado, quando o Rio de Janeiro não dispunha de metrô, “frescão” e o Aterro (Parque do Flamengo).

O metrô, quando de sua construção, causou muitos transtornos à vida de relações da cidade. Começou a operar – embora o seu projeto fosse muito mais antigo – em 1979, com vistas a desafogar um pouco o intenso tráfego das ruas do espaço urbano carioca. O “frescão”, tipo de ônibus, com ar condicionado, atende a um nicho de consumidores exigentes, que foge do clima tropical da cidade e pode pagar o preço de sua tarifa. Já, o “... Aterro...”, - assim popularmente chamado, como na música de Nonato Buzar e Chico Anísio - é um dos exemplos mais significativos do processo de expansão que a paisagem carioca tem recebido ao longo de sua experiência. Avançando sobre a parte da baía de Guanabara e situado entre esta, bem como nas cercanias da Área Central e Zona Sul da “Cidade Maravilhosa”, e colocando-se entre os maiores parques urbanos do mundo, abriga, junto a um concorrido balneário e sobre uma extensa faixa ajardinada – além de diversos monumentos, clubes náuticos, restaurantes, museus de artes e militares, quadras de basquete e campos esportivos – também o Aeroporto Santos Dumont e vias que servem como escoadouro do tráfego de veículos. Os primeiros aterros em seu perímetro foram executados entre 1779 e 1783 com o arrasamento do Morro de Mangueiras, resultando na extinção da infectada lagoa do Boqueirão e no surgimento do Passeio Público. Outros pequenos aterros foram realizados sob a responsabilidade dos moradores locais com autorização e, por vezes, ressarcimento da Câmara Municipal. Em 1919, na antevéspera da exposição comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, o “... Aterro...” teve as suas dimensões acentuadamente ampliadas. Para a concretização de tal objetivo, o morro do Castelo – “berço da cidade” – foi arrasado e seus edifícios históricos destruídos, entre eles a antiga Catedral, além de prédios residenciais. Seu entulho continha um volume de

tal monta que serviu igualmente para aterrar parte da orla marítima do bairro da Urca, um trecho da Lagoa e a área do aeroporto Santos Dumont. Uma outra etapa de alargamento do Parque Brigadeiro Eduardo Gomes – seu nome oficial – data de 1954 com a demolição do morro de Santo Antônio, outra elevação que, de acordo com as políticas públicas, obstruía o espraiamento do centro da cidade (O Rio de Janeiro e suas praças, 1988; Mello, 1993; Abreu, 1997).

O Rio de Janeiro, convém frisar, sofreu uma série de demolições de morros e aterros de lagoas ou mangues e parte da orla marítima, principalmente no Centro da cidade, mas somente o Parque ou Aterro do Flamengo é assim chamado. Os compositores ao argumentarem no samba “... quero o Rio antigo ... cidade sem aterro como Deus criou ...” estão protestando diretamente contra o solo construído pelo homem. Quer dizer, a cidade é bela, não precisa ser profanada pela ação dos planejadores, podendo ser humana e despojada sem os artifícios das políticas urbanas. Assim, a cidade dos sonhos e ideal dos utópicos é, por vezes, repudiada por indivíduos ou certos segmentos da sociedade.

“lar doce lar que o Senhor abençoou/ enchendo o Rio de amor ...” (1981)

No alvorecer dos anos oitenta a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro apresentou ao público o samba-de-enredo “Rio de Janeiro” de Buguinho, Henrique e Mauro Torrão: “só ‘você’/ enche minh’alma de alegria e prazer/ dá ao sol o mais sublime amanhecer/ quero lhe abraçar e desejar/ muitos anos de existência/ oh meu Rio de Janeiro... oh bela ... formosa ... eterna capital ... / do povo carioca ‘tão legal’ ... lar doce lar que o Senhor abençoou/ enchendo o Rio ... de amor ...”.

Dia primeiro de março: aniversário da cidade fundada em 01/03/1565. O salgueirense samba enredo de 1981 presta homenagem a um ser íntimo e dadivoso: “só você’/ enche minh’alma de alegria e prazer/ dá ao sol o mais sublime amanhecer/ quero lhe abraçar e desejar/ muitos anos de existência/ oh meu Rio de Janeiro ... oh bela ... formosa ... eterna capital ...”. Neste balanço, traços revelados em outras canções, como o tratamento familiar/ cotidiano (“... você ...”), e o espetáculo da natureza do “... mais sublime amanhecer ...”, fazem parte dos versos de “Rio de Janeiro”.

Como se sabe, em épocas de festas as pessoas costumam felicitar seus conhecidos e amigos, com solicitude, esquecendo-se dos problemas ou decepções. Da mesma forma procedeu a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro ao verter louvores e congratulações ao “... lar doce lar que o Senhor abençoou ...”. A cidade, desse modo, reduzida figurada, carinhosa e simbolicamente a um lar, recebe dos compositores o mesmo tratamento conceitual dispensado pelos geógrafos humanísticos aos locais queridos e de significação dos indivíduos e grupos sociais.

O lugar – de acordo com os preceitos fenomenológicos e da geografia humanística – é um ninho aconchegante e pode aflorar em escalas diversas. A cama, a casa e o bairro são lugares – experienciados diretamente – assim como a cidade e a pátria, estimadas por uma série de elementos simbólicos, emocionantes, da identidade, do pertencimento, das relações sociais e econômicas ou da propriedade vividos ou projetados no curso da vida ou pela arte, os esportes ou a educação. O lugar, ornado por concepções diversas, reveste-se de celebrações – como no samba em foco – fantasias e reminiscências, manifestando-se na lida do dia-a-dia, em sua condição de estabilidade e confinamento (Tuan, 1983; 1998; Mello, 1991; 2000).

“Rio de ladeiras, civilização encruzilhada/ cada ribanceira é uma nação/ a sua maneira com ladrão/ lavadeiras, honra, tradição/ fronteiras, munição pesada... Rio do lado sem beira/ cidadãos/ inteiramente loucos / com carradas de razão... São Sebastião crivado nublai minha visão/ na noite de grande fogueira desvairada...” (1986)

A genialidade do compositor, escritor e cantor Chico Buarque de Hollanda criou a música “Derradeira Estação” (1986) com base nos infortúnios causados pelo narcoterror no Rio de Janeiro. Tal questão tem sido abordada pela geografia, nos últimos tempos, enfocando territorialidades de fenômenos do terciário informal como o narcotráfico que abriga um expressivo contingente de pessoas e, ao mesmo tempo, transformam os seus espaços de atuação em pontos centrais atraindo consumidores dos mais diversos lugares e classes sociais, significando que este quadro marginal pode ser estudado igualmente através do prisma da centralidade.

Efetivamente, as centralidades desempenhadas pelo narcotráfico mobilizam um fabuloso exército de componentes, uma legião de consumidores e um poder que estarrece a opinião pública. Com efeito, essas centralidades (marginais) estão circunscritas aos “territórios independentes”, como aqueles apropriados pelos narcotraficantes. No Rio de Janeiro esses territórios são estrategicamente estruturados nas encostas dos morros, como pode ser apreendido nos versos do samba “Estação Derradeira” de Chico Buarque de Holanda, com a população favelada sendo relegada a um segundo plano pelo Poder Público, o que “tem contribuído para deslegitimar o Estado e legitimar o poder paralelo do narcotráfico aos olhos de tantos moradores das favelas” (Souza, 1994). Assim, o “dono do lugar”, para atingir aos seus objetivos, investe de maneira filantrópica junto à legião de vassallos. Desse modo, a comunidade - cansada de recorrer ao poder oficial – adere ao poder paralelo de mais uma fatia do submundo, não questionando ou fingindo desconhecer a procedência do dinheiro empregado nas benfeitorias ou melhoramentos.

Como se sabe, nos “territórios dos narcotraficantes” vigora um código de leis a ser respeitado e o comando de um “soberano” admirado por seu heroísmo e autoridade. Armado com um sofisticado arsenal de armas o “poder paralelo” – repetindo, em sua escala, o poder do Estado – funda-se no terror, regula leis, o pânico pelas cercanias e, quando quer, impõe a lei do silêncio, nesse “Rio de ladeiras/ civilização encruzilhada ...”. Nestes termos, a música de Chico Buarque de Hollanda em meio a um “...São Sebastião crivado ...” no “... Rio do lado sem beira ...” finaliza solicitando: “... quero ver a Mangueira/ derradeira estação/ quero ouvir sua batucada, ai ai”.

“O Rio não é mais como era antes ... e já não somos a cidade jóia rara ...” (1988).

O samba-de-enredo do ano de 1988 do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano com o reivindicativo título “Pára com isto, dá cá o Meu” de Luiz Carlos do Cavaco, Lula e Jarbas da Cuíca radiografa o Rio de Janeiro no final da década de oitenta: “o Rio não é mais como era antes/ pois acabaram com a nossa Guanabara ... e já não somos a cidade jóia rara/ que saudades que eu tenho/ da bandeira com golfinhos e brasão/ do nosso Rio antigo/ Praça Onze, onde o samba tinha abrigo/ Rio, grande centro cultural/ patrimônio da riqueza nacional/ dá

cá o meu/ dá cá ... o povo carioca/ cobra aquilo que perdeu/ quero novamente ver meu Rio/ dono do samba e do grande futebol /ter um forte banco aqui na praça/ (e que não seja um comitê eleitoral)/ chega de ter nossa casa comandada/ por malandro e coisa e tal ... o Rio é negro e o negro luta pelo Rio/ buscando a liberdade, enfrentando desafio ...”.

“O Rio não é mais como era antes/ pois acabaram com a nossa Guanabara ... e já não somos a cidade jóia rara ...”. A tradicional escola de samba verde e branca, sediada no subúrbio de Madureira, recorrendo a alguns símbolos e elementos que fizeram o espaço urbano carioca ser coroado com a alcunha de “Cidade Maravilhosa”, compareceu ao “maior espetáculo da Terra” do ano de 1988, por sugestão do carnavalesco e cenógrafo Fernando Pamplona com um enredo intermediando protesto e nostalgia. Nesse momento, para os progressistas, mesmo no carnaval, não há mais como esconder a era de incerteza que paira sobre o Rio de Janeiro. Desse modo, os autores do samba-de-enredo empunham a bandeira do saudosismo de um tempo no qual a cidade-estado (estado da Guanabara, 1960-1974), antes da fusão com o estado do Rio de Janeiro, não sofria os problemas da magnitude dos que desafiam a sua contemporaneidade. Renitentes em seu amor obsessivo pela cidade, e procurando entoar um basta ao abuso de poder das autoridades, os compositores da música referem-se ao Rio de Janeiro em tom íntimo e familiar (“... chega de ter nossa casa comandada/ por malandro e coisa e tal ...”) , concentrando críticas no descaso e na malversação do erário público, enfim, no uso indevido do patrimônio coletivo.

O samba-de-enredo da escola de samba Império Serrano, para não fugir à regra nas homenagens prestadas pela maioria de suas co-irmãs ao Centenário da Abolição da Escravatura, fecha os seus versos alardeando a contribuição do negro na construção da metrópole carioca: “... o Rio é negro e o negro luta pelo Rio/ buscando a liberdade, enfrentando o desafio ...”.

Vamos a la playa/ pegar conjuntivite/ quem sabe uma cistite/ talvez uma hepatite ... o Rio saiu do tom ...” (1988).

Em “O Rio saiu do Tom” o compositor e cantor Jards Macalé mostra a sua ojeriza ao estágio calamitoso da “Cidade Maravilhosa” ao final dos anos oitenta: “vamos a la playa/ pegar conjuntivite/ quem sabe uma cistite/ talvez uma hepatite/

vamos a la playa/ do Leblon a Ipanema/ passando em Copacabana/ Flamengo, Aterro/ o que é bom/ o Rio saiu do tom ... (é dengue, é dengue, é dengue meu bem/ é AIDS que o Rio tem) ...”.

O compositor Jards Macalé nasceu no Rio de Janeiro em 1943 e passou a sua infância no bairro da Tijuca, junto ao morro da Formiga. Quando jovem mudou-se para Ipanema, onde conheceu o maestro Severino Araújo, com quem passou a freqüentar a Rádio Nacional. Estudou orquestração e arranjo, tocou em diversos shows e discos para intérpretes como Maria Bethânia, Nora Ney, Sidney Miller, Caetano Veloso e Moreira da Silva e escreveu, outrossim, a trilha sonora do filme “O Amuleto de Ogum” dirigido por Néelson Pereira dos Santos (Enciclopédia ..., 1977:435).

O caos ou o seu prenúncio é um quadro de desolação e medo, próximo do ponto de saturação composto, entre outros aspectos, pelo apinhamento populacional, o crescimento urbano desordenado, as endemias, a poluição ambiental, as calamidades naturais e, conseqüentemente, o stress. Em seu achincalhe musicado, “O Rio saiu do Tom” (1988), o compositor Jards Macalé reage de maneira insólita à degradação e decadência do Rio de Janeiro envergando a capa do deboche nos escombros de uma cidade devastada pelas doenças e invadida pela maré turva das praias poluídas, com a qualidade de vida ameaçada pelas condições ambientais. Sua convocação utilizando como músicas incidentais o “Samba do Avião” de Antônio Carlos Jobim e “Dengo” de Dorival Caymmi é uma maneira de dizer que o “Rio não dá mais samba”. O próprio título da música é, igualmente, uma alusão a Tom Jobim que, em 1963, decantou a cidade, na citada obra, bem antes, e em contraponto, ao Rio da “... hepatite ...” e da “... dengue ...”.

“Rio de Janeiro/ salve São Sebastião/ santo padroeiro/ samba, amor e tradição ...” (1989).

Em 1989 o Grêmio Recreativo Escola de Samba Tradição empolgou o público da “Passarela do Samba” com a música “Rio, Samba, Amor e Tradição” dos consagrados compositores João Nogueira e Paulo César Pinheiro: “... esquece a tristeza/ que é hora do Rio cantar/ com tanta beleza/ a gente que não pode chorar/ é na Passarela/ é na Cinelândia/ a Tribuna Popular/ quero da Vista Chinesa/ ver a natureza se descortinar/ quero outra vez ver meu time/ fazendo esse meu Maracanã

vibrar/ Copacabana é princesinha a vida inteira/ e a capital do samba ainda é
 Madureira/ em Paquetá tem flores/ ilha dos meus amores/ que lembra o amor do
 imperador pela marquesa/ lá nos jardins do bairro imperial/ ai, como é linda a
 criança/ entrando na dança desse carnaval/ Rio do mar de Ipanema/ a Lapa
 boêmia/ malandro tem que respeitar/ Rio, vem cantar de novo/ sorria, meu povo/ que
 o Cristo Redentor quer te abraçar ... oh! linda morena/ quero ver passar/ num doce
 balanço/ caminho do mar/ ê, ê, o mar, ê, ê, o mar”.

O compositor e cantor João Nogueira, filho de advogado e músico, nasceu no Rio de Janeiro em 1941 e na mesma cidade morreu no ano de 2000. Morador do Méier, na juventude participava dos blocos do bairro. Com alguns sucessos em seu currículo (pelas vozes de Emílio Santiago, Eliana Pittman e Elizete Cardoso), fundou o “Clube do Samba” e descontente com os rumos da escola de samba da Portela passou a integrar a escola de samba Tradição (Enciclopédia ..., 1977:538). O poeta Paulo César Pinheiro nasceu em 1949 no município de Angra dos Reis, estado do Rio de Janeiro. Participou de diversos festivais de música, como o FIC-69, ao lado do primo João de Aquino com a música “Sagarana” interpretada por Maria Odette e com o compositor Baden Powell venceu a I Bienal do Samba em 1968 com “Lapinha”, música defendida por Elis Regina. A mesma dupla foi igualmente vitoriosa em 1972 na parte nacional do Festival Internacional da Canção com “Diálogo”. Paulo César Pinheiro escreveu, igualmente, trilhas sonoras para filmes, em companhia de Dori Caymi e acumula ainda parcerias com Edu Lobo e Tom Jobim. Viúvo da cantora Clara Nunes, deixou também a escola de samba da Portela levando o seu talento excepcional para a escola de samba Tradição, do subúrbio carioca de Campinho, dissidência da agremiação azul e branca do bairro de Madureira (Enciclopédia ..., 1977: 610).

O samba-de-enredo de João Nogueira e Paulo César Pinheiro começa saudando a cidade e seu padroeiro — como no cabeçalho-chamada anteriormente assentado — e em seguida recomenda: “... esquece a tristeza/ que é hora do Rio cantar/ com tanta beleza/ a gente não pode chorar/ é na Passarela/ é na Cinelândia/ a tribuna popular ...”.

A “... Passarela ...” , (Avenida dos Desfiles, Avenida Darci Ribeiro) ou “Sambódromo”, obra idealizada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, foi inaugurada em

1984 pelo Governo Leonel Brizola. Na rua Marquês de Sapucaí, de suas arquibancadas de concreto armado (e dos camarotes, que durante o ano cumprem a função de centros escolares) o público assiste aos desfiles das escolas de samba. Já, “a ... Cinelândia ...” (praça Floriano, final da avenida Rio Branco e ruas adjacentes), um ponto espontâneo do carnaval de rua da cidade, é o centro de lazer e cultura da Área Central, na qual estão situados a Câmara dos Vereadores, a Biblioteca Nacional, o Clube da Bola Preta, o Museu Nacional de Belas Artes, diversas casas bancárias, restaurantes e bares (entre eles o Amarelinho), os teatros Municipal, Dulcina e Rival e os cinemas Palácio 1 e 2, Odeon ou Rex que lhes emprestam o nome — Cinelândia, terra do cinema — expresso apenas na vontade popular, nunca oficialmente lavrado, ainda que, no passado, o número de salas para exibição de filmes tenha sido muito maior, uma vez que, nos últimos tempos, os cinemas de ruas estão “migrando” para os shopping centers, uma tendência agorafóbica, cada vez mais persistente, no espaço urbano carioca, de confinamento a espaços fechados.

Com sua eterna efervescência cultural e os diferentes usos de seu espaço para manifestações carnavalescas, políticas, religiosas, de parcela da população homossexual, boemia, encontros, trabalho, de atividades do mercado informal, mendicância, prostituição etc. a Cinelândia — disputada por políticos às vésperas de eleições — costuma ser eleita como o palco mais democrático da urbe carioca. “... Na Cinelândia/ a tribuna popular ...” se concentram ou findam as multidões que percorrem a avenida Rio Branco em passeatas com reivindicações e cunhos dos mais diversos.

A música “Rio, Samba, Amor e Tradição”, após circular pela “... Passarela ...” e a “... Cinelândia/ a tribuna popular ...”, dois pontos altos do carnaval carioca, passeia a sua alegria por lugares turísticos (“... quero da Vista Chinesa/ ver a natureza se descortinar ...”), por uma centralidade esportiva: “... quero outra vez ver meu time/ fazendo esse meu Maracanã vibrar ...”, confirma quatro décadas depois, o título de nobreza conferido por Braguinha e Alberto Ribeiro (“... Copacabana é princesinha a vida inteira ...”), ratifica a supremacia cultural do subúrbio onde estão as quadras das escolas de samba Império Serrano e Portela (“... e a capital do samba ainda é Madureira ...”), navega liricamente por uma porção insular da baía de Guanabara “... em Paquetá tem flores/ ilha dos meus amores ...”, que segundo

canta “... lembra o amor do imperador pela marquesa/ lá nos jardins do bairro imperial ...”, referência ao atual e popularíssimo parque da Quinta da Boavista, situado em São Cristóvão, bairro-residência da Coroa Imperial até a Proclamação da República em 1889. “... Entrando na dança desse carnaval ...”, os versos do samba discorrem ainda sobre o “... Rio do mar de Ipanema/ a Lapa boêmia ...”, aconselhando amigavelmente: “... sorria, meu povo/ que o Cristo Redentor quer te abraçar ...”. Na parte derradeira a letra do samba transforma “... a moça do corpo dourado/ do sol de Ipanema ...” de Tom e Vinícius, em uma “... linda morena ...”, “... num doce balanço/ caminho do mar ...” (Mello, 1991; 2002).

“... Brasil/ tira as flechas do peito do meu padroeiro/ que São Sebastião do Rio de Janeiro/ ainda pode se salvar” (1989).

A música “Saudades da Guanabara” (1989), foi composta por Moacir Luz, Aldir Blanc e Paulo César Pinheiro, a pedido da sua intérprete em disco, a cantora Beth Carvalho: “chorei/ com saudades da Guanabara/ refulgindo de estrelas claras/ longe dessa devastação (... então)/ armei/ piquenique na Mesa do Imperador/ e na Vista Chinesa soluçei de dor/ pelos crimes que rolam contra a liberdade/ reguei/ o Salgueiro, pra Muda pegar outro alento/ plantei novos brotos no Engenho de Dentro/ pra alma não se atrofiar/ Brasil/ tua cara ainda é o Rio de Janeiro/ três-por-quatro na foto e o teu corpo inteiro/ precisa se regenerar/ eu sei/ que a cidade hoje está mudada/ Santa Cruz, Zona Sul, Baixada/ vala negra no coração/ Chorei/ com saudades da Guanabara/ da Lagoa de águas claras/ fui tomado de paixão/ (... então), passei/ pelas praias da ilha do Governador/ e subi São Conrado até o Redentor/ lá no morro Encantado, eu pedi Piedade/ plantei/ Ramos de Laranjeiras foi meu Juramento/ no Flamengo, Catete, na Lapa e no Centro/ pois é pra gente respirar/ Brasil/ tira as flechas do peito do meu padroeiro/ que São Sebastião do Rio de Janeiro/ ainda pode se salvar”.

O premiado compositor Moacir Luz tem se destacado por musicar textos para teatro, como as versões das melodias de Kurt Weill Brecht, realizadas em parceria com Aldir Blanc, para a peça “Um Céu de Asfalto”, encenada em 1991 por Marlene e Sérgio Britto. Blanc se transformou em um dos maiores letristas da mpb escrevendo canções antológicas ao lado de compositores como João Bosco. Luz e Blanc são igualmente exímios conhecedores de um Rio de bares e comidas.

O “samba-hino” escrito — de acordo com o Jornal do Brasil/Cidade (22/07/1989:6), — em tempos difíceis “marcados de pobreza e violência, de medo e abandono” tem um toque ecológico, segundo as próprias palavras de um dos seus autores (Aldir Blanc), em entrevista concedida no citado diário ao jornalista Tim Lopes, assassinado por traficantes. Assim, os bairros da Munda (Zona Norte), Laranjeiras (Zona Sul) e Ramos (subúrbio da Leopoldina) e o morro-favela do Salgueiro surgem nos versos para “enverdecer o samba”. Em “Saudades da Guanabara”, os compositores — contrariados com o estigma de “cidade do mal” — percorrem, de maneira lírica, por mundos opostos, indo de lugares turísticos (Vista Chinesa), a bairros dos subúrbios (Engenho de Dentro), ou da Zona Oeste (Santa Cruz) e áreas nobres (Zona Sul) até à Baixada Fluminense (“... vala negra no coração ...) formada por municípios alguns deles carentes e pertencentes à Região Metropolitana do Rio de Janeiro incorporada, no dia-a-dia, ao espaço urbano carioca. Confiante na chegada de melhores momentos e “... tomado de compaixão ...” pelas chagas abertas da cidade e em seu padroeiro, o samba preceitua com ansiedade “... Brasil/ tira as flechas do peito do meu padroeiro/ que São Sebastião do Rio de Janeiro/ ainda pode se salvar”.

“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 rebobinou 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 Lílían, 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 explora o gentílico de quem nasce no Rio e apresenta o seu parecer com relação ao gosto, posturas e modo de ser das pessoas da cidade: “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 delineia 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 / ôô cidade, ôô 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.

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, na realidade, 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 cancionista 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, repaginou 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. Sua performance em “Beatriz” de Chico Buarque de Hollanda e Edu Lobo é uma outra marca em sua carreira, assim como “Sentinela” cantada ao lado de Nana Caymmi e a paz do canto gregoriano dos monges do Mosteiro de São Bento. Respeitado por músicos e o grande público, como compositor e intérprete, de volta às origens gravou, em 1999, o CD “Crooner” reboinando 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. Em versão apócrifa, e portanto, sem evidência histórica, o soldado Sebastian seria amante do comandante Dioclesiano. Convertido ao catolicismo e não mais aceitando tal situação ao resistir a diversas

flechadas foi-lhe dado chumbo derretido e arrastado pelo espaço comunal tornando-se um mártir.

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 militar transformado 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 urbe volte a exibir a imagem, a segurança e as bênçãos de um passado atrativo e pródigo em meio à sua eterna beleza conjugada pelas construções humanas e a sua afortunada e admirável natureza.

Referências

- ABREU, M. A. Evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPLAN, 1997.
- ABREU, M. A. A luta pelo controle territorial da baía de Guanabara no século XVI: agentes, alianças, conflitos. IN: ABREU, M. A. (org.) Formas, movimentos, representações. Rio de Janeiro, FAPERJ/CNPq, 2005.
- BACHELARD, G. A poética do espaço. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BUTTNER, A. Aprendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CHRISTOFOLETTI, A. Perspectivas da Geografia. São Paulo: DIFEL, 1985a.
- BUTTNER, 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. Cosac & Naify, 2005.
- 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.
- MAFFESOLI, M. A transfiguração do político – a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- 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. A humanização da natureza: uma odisséia para a (re)conquista do paraíso. IN: MESQUITA, O. V; SILVA, S. T. Geografia e questão ambiental. Rio de Janeiro, IBGE, 1993.
- 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: Departamento de Geografia, UFRJ, 2000.
- MELLO, J. B. F. de. Explosões de centralidades no Rio de Janeiro. IN: MARAFON, G.; RIBEIRO, M. F. Estudos de geografia fluminense. Rio de Janeiro, Infobook, 2002.
- PALMER, E. Hermenêutica. Edições 70. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- RIOTUR. O Rio de Janeiro e suas praças. Prefeitura do Rio de Janeiro, 1988.

ROCHA, O. P. A Era das demolições – cidade do Rio de Janeiro – 1870-1920. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1986.

SOUZA, Marcelo Lopes. O narcotráfico no Rio de Janeiro, sua territorialidade e a dialética entre “ordem” e “desordem”. Mimeo. (1994).

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