

3. O magnetismo

3.1. O primeiro contato

O ano era 2008. Carregava, lá pelos idos de outubro, a marca dolorida pela perda da companheira, ocorrida cinco meses antes. Ficamos órfãos, eu e duas filhas. cursava o sétimo período de Letras na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, em São Gonçalo, município distante para quem mora na Água Santa, zona norte do Rio. Um ano de queda e de necessidade de reerguimento. Valeu manter registradas, dos vinte anos de idade, as palavras do ídolo Cazuzza: “o tempo não para”. Agora, aos quarenta, ainda na graduação, as palavras que me moviam vinham de além-mar: “Navegar é preciso”, me ensinava Pessoa, no curso de Literatura.

O trabalho na Guarda Municipal representava a contramão do caminho pretendido, “mas é preciso viver e viver não é brincadeira não” – mais uma vez me socorre a voz do mestre Paulinho. Assim, ainda que contrariando diversas probabilidades, mantive a serenidade e pude contar com o apoio incondicional de pessoas amigas, as quais, infelizmente, não poderei aqui relacionar a todas. Dentre elas, no entanto, três grandes amigos eu não poderia deixar de mencionar, até porque foi com dois deles que começou toda esta história. Também com eles eu partilhei muito das minhas angústias e conquistas, principalmente durante a produção do presente trabalho, sem que muitas vezes eles sequer soubessem do que eu estava falando. São três “Zés”, A, B e C. Zé Anselmo, Zé Bento e Zé Conceição.

Com a intenção de me distrair, num dia daqueles, Zé Conceição me convidou para uma roda de samba bastante conhecida no Rio. Realizada às segundas-feiras, no clube Renascença, no Andaraí, o Samba do Trabalhador, comandado pelo célebre Moacir Luz, é uma roda de samba de respeito. A começar pelo próprio Moacir, seus participantes são músicos de grande prestígio no mundo do samba. Também são muitos os compositores, de sucessos consagrados pelas vozes de intérpretes renomados, e que aproveitam aquele espaço para revelar sua autoria. É muito comum esses senhores, ilustres

desconhecidos, ao iniciarem sambas tidos como clássicos, causarem surpresa no público presente, quando este passa a conhecer o verdadeiro pai da obra.

Encontramo-nos lá com uma terceira pessoa, um professor amigo do Conceição, e, obviamente, com outro Zé, o Zé Bento. Um desfile de clássicos como Geraldo Pereira, Cartola, Noel, Nelson Cavaquinho, Candeia entre outros, mantinha o padrão de qualidade do evento. Lá pelo fim, já extasiados pelo repertório – classificado por nós de extremo bom gosto – e pelo efeito das cervejas consumidas que – diga-se de passagem – estavam bem apropriadas ao momento, Aderbal, o professor de química, aguçou minha curiosidade dizendo que o samba ali era bom, “mas na Pedra do Sal é melhor e ainda é de graça!”. Foi o bastante para indagá-lo sobre onde ficava “isso”. Registrei suas explicações e ao chegar a minha casa recorri à internet para uma consulta. Encontrei alguns sites que traziam algumas tímidas informações sobre duas rodas de samba no local, uma na segunda-feira e outra na quarta. Chegamos a combinar uma futura visita às tais rodas, mas que por conta dos nossos compromissos pessoais nunca se concretizou.

O tempo passou e envolvido com outras atribuições do cotidiano acabei deixando à parte aquele interesse inicial. Até que em 2009, no âmbito da Guarda Municipal, fui transferido para o prédio do Centro Administrativo São Sebastião (CASS), Prefeitura do Rio (ou simplesmente Piranhão), e lá conheci um companheiro de trabalho, guarda, que se identificou como compositor e que dizia se apresentar às quartas-feiras na Pedra do Sal. Aquele encontro foi decisivo, pois já não era mais cabível para mim recusar saber o que era esse lugar e sua real localização. Daquele momento em diante, o magnetismo da Pedra passaria a agir sobre mim sua força estranhamente sedutora. Definitivamente.

Era uma quarta-feira, mês de junho, final de expediente, e quando chegamos ao local a roda já estava formada. O amigo compositor se integrou a ela em cumprimentos calorosos com os demais membros, retornando em seguida para alojar em algum canto o convidado um tanto acanhado e surpreso. Durante a adolescência, quando office-boy, foram incontáveis as vezes em que descí e subi a Sacadura Cabral, a Rua do Acre, a Camerino e nunca tinha notado aquele recanto de rua.

Aliás, para não dizer que tudo naquele lugar era estranhamento, mirei as escadarias. Lembrava de tê-las visto várias vezes sem nunca tê-las percorrido, nem sequer imaginado aonde elas levariam. Ainda assim, a sua simples imagem me remetia a uma lembrança antiga, algo do passado que curiosamente jamais vivera. Talvez uma gravura do Rio antigo em um livro do período colegial. A sensação, enfim, era de reencontro.

Não havia mais lugar para sentar. A acomodação era um cantinho, de pé, onde se pudesse ter visão da roda e algum apoio para a garrafa de cerveja. O público era variado com predominância para homens e mulheres de meia idade. Entre os músicos e compositores notava-se a presença de familiares, esposas e filhos, que distribuíam cópias dos sambas aos presentes. Tal prática explicava o coro, como que ensaiado, de vozes cantando, com desenvoltura, sambas inéditos e desconhecidos da mídia, sob uma aura de verdadeiros clássicos.

A iluminação fraca de lâmpadas de filamento sinalizava a precariedade da estrutura, proporcionando áreas de sombras e um aspecto rudimentar ao espaço. Ares de ruralismo. Uma incoerência em se tratando da região central de uma das principais capitais do mundo. Apesar de amplificado, a qualidade do som não era boa, mas, com tudo isso, a harmonia de instrumentos e vozes enchia o espaço, e uma atmosfera difícil de ser descrita podia ser sentida pelo mais cético dos presentes.

A cada samba cantado podia-se notar o efeito provocado no público. E podia-se notar também que o público não estava ali somente porque era uma roda de samba, mas porque era aquela roda de samba. O entusiasmo geral culminava no clamor dos aplausos ao fim de cada apresentação. E eram abraços e palavras elogiosas dirigidas ao artista, que logo passava o microfone ao presidente da mesa. Este enaltecia a recente exibição e já anunciava, com pompas, a nova atração.

Um momento marcante, que manteve sua expressividade em todas as demais vezes que pude estar presente foi, sem dúvida, um louvor a São Jorge cantado por um dos cavaquinistas e também compositor, Wagner Nascimento. Impossível permanecer passivo diante de tamanha comoção, tanto do cantor, quanto do público, que como num transe coletivo repetia com os braços estendidos e os olhos no céu os seguintes versos:

*Levanta as mãos para o céu
Pisa com fé no terreiro
É noite de lua cheia
Salve Jorge Guerreiro*

Não me recordo de ter, na vida, assistido a momento mais sublime e contagiante. O êxtase nas feições do cantor, que de olhos fechados pronunciava uma prece, enquanto o grande coro de vozes repetia o refrão. O violão e os cavaquinhos silenciados, apenas a percussão do tantã e a marcação do ritmo nas palmas. A impressão causada naquele primeiro contato transcendeu a minha primária compreensão. Não foi uma leitura comum de quem vai a algum lugar em busca de divertimento. A incompreensão, inclusive, podia ser diagnosticada pelo meu silêncio. Estava claro, no entanto, que imperava uma atmosfera densa, porém indecifrável.

No decorrer da noite, enquanto a batucada variava conforme a execução dos sambas – pois um era partido, outro trazia a marca do ijexá, outro era canção –, alterava-se também o movimento dos corpos nas danças, ora juntos ora separados. E, afora o ritmo, o conteúdo das letras reverenciando as origens negras, a espiritualidade, a cultura afrobrasileira e outros temas afins. Inegavelmente, parecia haver-se estabelecido ali um canal no tempo e no espaço, uma conexão do presente com o passado e do Brasil com a África.

Ali era possível perceber o samba conforme o olhar romantizado de alguns autores, ao tratarem, por exemplo, o aspecto da malandragem estereotipando a figura do sambista. É assim que Cláudia Matos (2001) define, “no sentido poético da palavra”⁵, que “o malandro é antes de mais nada o sambista, o dono da palavra, o poeta.”⁶. Da mesma forma que Muniz Sodré (1998) também irá sustentar que o samba é o dono do corpo.

Era possível sentir o samba como matéria prima, e mesmo considerando indevidas algumas comparações, não evitar outras, como sobre a declaração de Vagalume, na resposta de sua própria indagação sobre onde ele, o samba, teria nascido.

⁵ Dicções malandras do samba. In: MATOS, C.N., TRAVASSOS, E. e MEDEIROS, F.T. (orgs.) Ao encontro da palavra encantada: poesia, música e voz, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001, p.62.

⁶ Idem.

Lá no alto do morro – no coração amoroso de um homem rude, cuja musa embrutecida não encontra tropeços para cantar as suas alegrias e as suas mágoas em versos mal alinhavados, que traduzem o sentir de um poeta que não sabe o que é metrificacão nem tem relacão com o dicionário. (VAGALUME, 1978, p.30).

Até aquele momento não seria capaz de compreender nem o que presenciara nem o que tornava aquele estado possível. E mesmo hoje, ainda me intriga como o poder de comoção gerado a partir do canto e das palmas pode reproduzir uma atmosfera de plenitude tal, como pude, depois, presenciar outras vezes. A partir daquele dia fiquei tomado por aquela energia, que se mantinha na imagem indissolúvel daquela cena predominante em minha lembrança.

Às quartas-feiras, agora, eu tinha um compromisso assumido comigo mesmo: tornara-se causa religiosa. Passava a ser uma necessidade boa estar presente àqueles encontros para partilhar e comungar com músicos e público tamanha singularidade. Mas algo estava além das pessoas e da música envolvidas, fator este ainda inapreensível por mim. Esse elemento, no entanto, era o principal motivador daqueles episódios e eu só iria me dar conta disso após me situar no espaço (meta) físico que frequentava. O segredo estava na pedra. A Pedra do Sal.

3.2. A mística

A natureza, através de seus elementos, se expressa de diversas formas, gerando fatos que ora podem ter valor verossímil, como em outras situações podem permanecer no âmbito do fantástico, mas nem por isso menos relevante. Os mitos existem para forjar o caráter de realidade que muitas vezes a propalada história real não oferece. Nossa matéria de análise, e sobre a qual salientaremos alguns fatos marcantes na história, trata-se da pedra, mineral cercado de simbologia e misticismo.

Lembremos, por exemplo, na mitologia grega, transformava-se em pedra todo aquele que voltasse o olhar para a Medusa. Na Bíblia, o embate entre Davi e o gigante Golias foi decidido por uma pequena pedra, desferida de modo exato e preciso pelo rei dos judeus, levando ao chão o temível oponente. Foi na rocha que por largo período e sob grande mistério ficou encravada a espada mágica Excalibur, enquanto aguardava o futuro rei das terras britânicas, o cavaleiro que lhe conseguisse arrancar da pedra. Na própria literatura brasileira, Macunaíma carrega consigo a muiraquitã, pedra que Ci, a Mãe do Mato, lhe entrega como amuleto. Ou seja, a pedra, independentemente da sua classificação, tamanho ou valor sempre produziu no imaginário coletivo histórias como estas, reconhecidas. Ou mesmo outras menos expressivas, mas de importância relativa para um determinado grupo social, como na localidade onde morei e citei na introdução.

A Pedra do Sal, por sua vez, contribui também com a sua parcela de mistério, tanto para a história do lugar como para a história do samba. Consolidou-se pelos seus frequentadores como um espaço sagrado, onde o samba flui diferente, por conta de uma suposta relação estabelecida com a ancestralidade. Mas de onde viria esse poder, essa capacidade de sedução, num elemento estático, sólido e, a olhos desinteressados, desinteressante?

O espaço sagrado reserva mistérios que aqueles que não têm entendimento religioso dificilmente irão conceber. “O mundo sagrado é um mundo independente”⁷, inapreensível para os que são desprovidos de alguma fé religiosa, embora, ainda assim, possa ser sentido e interpretado de outra forma. Como

⁷ BENISTE, José. *Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008, p.25.

aconteceu comigo na minha primeira visita à Pedra. Profundamente comovido não conseguia definir tal comoção e apenas me deixei ser envolvido pela energia ali instaurada.

Segundo a mitologia africana, Olorum, o Deus supremo, lançou sobre a terra dezesseis destinos possíveis, os quais se desmembram em dezesseis, cada um, produzindo duzentos e cinquenta e seis possibilidades de destinos. Esta é uma simples informação inicial acerca dessa tão complexa – e tão encantadora quanto – filosofia religiosa. Julgo pertinente sua introdução porque ao abordar os assuntos aos quais trataremos a seguir, que transcendem a compreensão numa esfera primária, palpável, passando para outra apreensível apenas no campo da abstração, entendo fazer-se necessária alguma explicação.

Cada um desses destinos ou *odus*, no seu vocabulário original, representa uma classificação de estado que se manifesta em tudo o que constitui vida, seja no reino animal, vegetal ou mineral. Portanto, tudo que qualifica determinada forma de vida neste planeta está condicionado aos *odus*, e de modo polarizado como bondade, maldade, tristeza, alegria e assim por diante.

Dois desses destinos nos interessam em especial, por conta da familiaridade com elementos de nossa apreciação neste trabalho, mencionados de modo aparentemente aleatório no texto de apresentação. São eles Oxé, que representa o brilho e Eji-Laxeborá, que representa a justiça. O primeiro está ligado ao elemento Água, o segundo ao elemento Terra e regem, respectivamente, os orixás Oxum e Xangô. Dentro de suas características, vejamos o que a mitologia diz de Oxé:

Odu de criação suave como a água doce. É um odu sonolento e calmo, porém perspicaz e atento. É ligado a situações sensíveis e necessita de silêncio, pouca agitação e sabedoria. A este odu são atribuídos o brilho das coisas, a beleza, a claridade, a sensatez. Trabalha exclusivamente pela evolução das coisas e pela perfeição das criações.⁸

Por sua vez, o odu Eji-Laxeborá também é caracterizado da seguinte forma:

⁸ BARCELLOS, Mario Cesar. *Os orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia*. RJ: Pallas, 2008, p. 23.

Odu de criação sábia, do tipo perfeito sem erros. Trata-se de um odu de responsabilidade e dedicação, capaz de se responsabilizar e resolver os seus problemas e os dos outros, com relativas facilidade e competência.

A Eji-Laxeborá é atribuído o senso de justiça plena, da divisão correta das coisas, da separação daquilo que é bom e do que é ruim, daquilo que serve e do que não serve. É o odu justiceiro, sábio nas escolhas, sensato e competente.

Eji-Laxeborá é o regente da justiça, daquilo que merece ter peso e do que não pode ter peso. É o supervisor das coisas criadas. Odu da certeza, do que está certo ou errado.⁹

Partimos deste ponto para citar duas divindades fundamentais na história do nosso objeto de trabalho, representadas pela configuração física do espaço e pela cultura lá produzida. Vamos às relações as quais sugerimos no início e busquemos, senão o entendimento pleno, ao menos a certificação de que muito do que vi e ainda vejo nas experiências desta jornada, só por este viés me foi possível assimilar. A começar por Nossa Senhora da Conceição.

Foi com o nome da santa, a qual minha mãe era devota que os colonizadores portugueses batizaram o morro onde está, na sua base, a Pedra do Sal. E a história da Pedra registra, entre outras coisas, o fato de ser ali um ponto de cultos religiosos, local de oferendas desde a presença dos negros escravos e depois, quando os oriundos da Bahia lá se estabeleceram, no fim do século dezenove e início do século vinte. Ali as famosas “tias baianas” promoviam a manutenção da sua herança cultural, há tempos e a milhas de distância de sua origem.

Quando houve a necessidade de os povos afrobrasileiros adotarem santos católicos para continuar cultuando suas divindades, sem sofrer perseguição da Igreja, sincretizaram com Nossa Senhora da Conceição a figura de Oxum. Regida pelo odu Oxé, esse orixá está relacionado à beleza, à leveza das coisas, ao brilho e à claridade, podendo ser atribuída a ela a queda d'água de uma cascata, o brilho do ouro, seu metal predileto e o amor materializado nos processos de fecundação e gestação. Pois, sendo Oxum a “Rainha das Águas”, é ela “quem vai reger o crescimento desta nova vida que estará, neste período de gestação, em uma bolsa de água”¹⁰, no ventre materno.

Amor, ciúme, gênio forte são qualidades da Orixá Guardiã do Ponto de Força da Natureza, as Cachoeiras.

⁹ Idem, p.26-27.

¹⁰ Idem, p. 105.

A mãe ama seus filhos, tem ciúme deles, mas também é geniosa. Oxum é o sentimento humano do amor, representado pelas águas que caem e continuam seu curso, alimentando a vida a sua volta.¹¹

No sincretismo Xangô equivale a São Jerônimo e conforme a mitologia africana, ele está presente em tudo que for relacionado à justiça, “rege a bravura, o senso justo e todo o elemento rochoso do mundo.”¹² Todo aquele que tem ideologia, espírito conquistador, solidez pode se julgar um filho de Xangô, porque tais qualidades são nitidamente características desse orixá.

Xangô é o rei das pedreiras, Senhor dos coriscos e do Trovão, Pai da Justiça e o orixá que gera o poder da política. Guerreiro, bravo e conquistador (...). É monarca por natureza e chamado pelo termo Obá, que significa rei. (...) É a pedra – seja ela qual for –, a rocha, o fogo do interior da terra. É a lava do vulcão e é o próprio vulcão. Está presente em todos os lugares rochosos e arenosos e também muito ligado ao calor.¹³

Estamos, portanto, diante dos seres que mais estimulam o exercício de uma visão mística para a Pedra do Sal. Tanto Xangô como Oxum estão simbolizados nos elementos mencionados anteriormente, além de serem constantes temas no repertório de sambas cantados pelos músicos e compositores do Samba na Fonte, em especial, mas também presentes em diversas obras de outros autores do gênero. Parece mesmo inconcebível desatrelar cultura negra africana de samba. Mesmo grupos contemporâneos que fazem samba, ainda que sofram alguma resistência dos mais conservadores, que primam pela tradição, não descartam o tema.

O repertório de diversos artistas do gênero está repleto de louvações a São Jorge, também aparecendo sob a denominação de Ogum. O cantor e compositor Zeca Pagodinho é um que ora canta: “vou acender velas para São Jorge...”, de sua autoria, como em outro momento consagrou homenagem a Ogum, cantando em parceria com Benjor. Este, por sua vez, desde quando era Jorge Ben, sempre teve constante em sua obra, referências ao homônimo “santo guerreiro”. Sem falar de Clara Nunes, a “mineira guerreira, filha de Ogum com Iansã”, cujo repertório era fortemente impregnado pela sua religiosidade.

¹¹ SARACENI, 2001, p.93.

¹² Idem, p. 93.

¹³ Idem, p. 92.

Portanto, num universo em que a história do negro se faz contada pelas marcas do sofrimento, desde sua extração da terra mãe até a chegada numa terra estranha, a milhas e milhas de distância, e nessa nova terra sobrevive sob o jugo da escravidão, somente o apego aos seus deuses lhes poderia atenuar tamanha dor. A crença em voltar ao solo materno, em reencontrar os entes queridos, deixados para trás ou dispersos entre os outros capturados.

Quando os tambores ecoam, está ali o ponto de contato com a ancestralidade. Nos batuques, nas palmas, nos cantos, na exaltação em idioma nativo, a Pequena África se constituía de fato. E dessa forma aquela região super povoada de negros, tornou-se um território marcado pelo lamento. Lamento de quem chega e permanece contra a própria vontade, tratado como mercadoria, mantido em condições subumanas. A força para resistir se encontrava no exercício da fé, invocando aos deuses africanos proteção e dias melhores.

A Pedra do Sal era um espaço onde rituais eram realizados e pela relação que se faz mencionada anteriormente, esses rituais estavam direcionados a Xangô, o Rei das Pedreiras. Ele, o pai da justiça, senhor do fogo e da guerra, não poderia representar melhor o sentimento de revolta do escravo que amargava a crueldade e a injustiça do dominador.

Que ninguém atire uma pedra em seu semelhante, pois poderá estar afrontando o Senhor da Justiça. Que ninguém demande contra o semelhante, pois poderá estar demandando contra o próprio Senhor da Justiça Divina.
(...) Que ninguém desafie a Lei Divina, senão encontrará muitas pedras no seu caminho. Todas elas colocadas pelo Senhor Xangô, o Orixá da Justiça e do Fogo Purificador dos Pecadores.¹⁴

Hoje, quando se manifestam na Pedra as rodas de samba semanais, ecos do passado reverberam nas cordas e no couro dos instrumentos, na palma da mão e na voz de quem não se furta em abrir o coração para tornar o que foi lamento um alimento. Alimento para o espírito em forma de música, traduzindo entre outras virtudes a esperança, em se resgatar a memória do povo negro, e a alegria que comprovadamente se mostrou, ao longo do tempo, uma dádiva divina inerente a esse povo.

¹⁴ Idem, p. 81.

3.3. Memória

A história do samba constitui-se, dentro da história do Rio de Janeiro, como um capítulo dos mais vastos e mais importantes. Muito além da simplória definição, corriqueiramente propalada, de se tratar de um ritmo oriundo das raízes africanas, o samba transcende o espaço musical e marca profundamente a formação da sociedade fluminense. Isto se inicia num momento em que era esta cidade a capital federal, principal cartão postal do país, tanto para o exterior como para os demais estados da federação. Com isso, a expressão do samba se intensifica e se estende a todo território nacional, influenciando e caracterizando o povo brasileiro de modo geral.

Tornando-se um símbolo da cultura nacional, o samba veio atender ao que muito se buscava como elemento identitário, para uma nação desprovida da tradição que lhe pudesse conferir uma identidade. E revela-se paradoxal esta contribuição do samba, na medida em que algo, sob o conceito das elites, sendo de origem tão “marginal”, possa ter desempenhado um papel absolutamente relevante na formação da cidade e dos cidadãos. E dessa forma, sua ação repercutiu, provocando tamanhas alterações culturais, sociais e econômicas. Tais acontecimentos têm sua origem no início do século XX, mais profundamente da segunda década em diante. No entanto, não custa recuarmos um pouco no tempo para melhor compreendermos esse processo.

Após a abolição da escravatura, um grande clamor por igualdade de direitos surgiu entre os negros então libertos, sobretudo no sentido de serem providos os seus filhos de “instrução pública”, denominação popular dada à educação escolar naquele momento. Contrariando inclusive a versão de alguns abolicionistas, os recém-libertos demonstravam uma compreensão clara de cidadania e da necessidade de inserção social, com tratamento igualitário e indiscriminado. (ALBUQUERQUE, 2006 p.198)

No entanto, a desigualdade social mostrava-se claramente estabelecida, ainda que fosse vista por alguns de forma equivocada ou passiva. O abolicionista Joaquim Nabuco chega a mencionar que a escravidão não “azedou a alma do escravo contra o senhor”, nem criou nenhum tipo de ódio entre as duas raças. “(...) Por esse motivo o contato entre elas foi sempre isento de asperezas fora da

escravidão, e o homem de cor achou todas as avenidas abertas diante de si.” (NABUCO, 1883, p.23-25).

A visão suave deste ilustre abolicionista, acerca do que foi a escravidão e o que a sucedeu, contraria todo bom senso e toda coerência, quando não se pode – nem mesmo com muita complacência – identificar a tais “avenidas” que se abriram para os negros, a partir da abolição. Livres do cativo e dos trabalhos forçados, os ex-escravos viam-se agora, paradoxalmente, destituídos do amparo da fazenda e de leis que lhes garantissem, no trabalho, condições para a manutenção digna de sua sobrevivência.

Com o fim da monarquia e início do regime republicano, a economia brasileira passa a se redesenhar, ingressando num processo progressivo de industrialização, fato este que será fortalecido com a Primeira Guerra Mundial de 1914. O incremento de operações realizadas no porto do Rio, bem como no de Santos, e a centralização das indústrias no eixo Rio-São Paulo faz com que estes dois pólos passem a concentrar grande parte da mão de obra na área urbana (PENNA, 1999).

No entanto, nem isso indica um aproveitamento democrático do trabalhador negro. Na esfera de novos empregos que surgem, a partir de tais mudanças, além da estiva, de um modo geral resta-lhe a condição de subempregos. A mão de obra branca ocupa os melhores cargos oferecidos na metrópole enquanto que, aos negros, restam os serviços de baixa remuneração e maior desprendimento físico. Segundo Penna, “As elites dominantes expressavam forte xenofobismo acrescido por um grande desprezo pelo trabalho manual, herança do regime escravocrata. Dessa maneira era negada ao proletariado a condição de cidadania, pois eram vistos como força de trabalho.” (Idem, p.125).

A chegada dos imigrantes europeus, no início do século XX, embora não tenha sido diretamente um fator tão marcante na cidade do Rio de Janeiro, contribuiu na reocupação do interior, sobretudo nas fazendas cafeeiras, substituindo a mão-de-obra escrava e, conseqüentemente, induzindo-a ao êxodo rural. Esta população tende, então, a migrar em massa para o grande centro urbano (QUEIROZ, 1981, p.83) e passa a povoar o entorno da metrópole. O resultado dessa povoação periférica constitui a formação de um cinturão etnográfico, cuja área compreendia toda a região portuária (Saúde, Gamboa, Santo Cristo), além

dos morros da região do Estácio, a Praça Onze e a Cidade Nova. Esse espaço passou a se denominar Pequena África.

Colônias de negros vindos da Bahia instalam-se na região denominada Prainha, nas proximidades de onde é hoje a Rua Sacadura Cabral. Situada a poucos metros dali, no sopé do Morro da Conceição, um caminho com degraus escavados na pedra, onde eram realizadas batucadas e manifestações religiosas: a Pedra do Sal. Alguns consideram, inclusive, estar nela o marco inicial da povoação de toda aquela área. Dali, com a forte presença das “tias” baianas, dentre as quais, a mais conhecida delas, Tia Ciata, foi feita a conexão com a Praça Onze e o “semba virou samba.” (SANDRONI, 2005, p.25).

Dessa nova organização social, aspectos fundamentais na construção da identidade sociocultural da cidade começam a se delinear. O trabalho na estiva, a religiosidade, as manifestações culturais agora praticadas não mais como lamento, mas como realização do prazer, em danças, cantorias e batucadas. É o início do século vinte e, buscando o exercício natural de sua cidadania, no que pese a sua precariedade e o preconceito da elite branca, os negros vão promovendo na sociedade carioca, fecundas incursões, que pela originalidade e espontaneidade firmam-se a cada dia, consolidando a sua cultura e a sua força.

Destituídos de mínimas condições de vida, não hesitavam em participar de revoltas contra a opressão. Em 1904, quando da Revolta contra a Vacina Obrigatória, no Rio de Janeiro, essas massas populares estiveram presentes, dando um cunho social a este movimento de resistência.¹⁵

Concomitantemente, aquela população dos cortiços, soldados regressos com o fim da guerra de Canudos, e as colônias de negros que já se haviam estabelecidos na região portuária contribuía para o aumento da ocupação da chamada Pequena África. Das relações estabelecidas entre esses grupos, ainda que distintos, forjou-se uma irmandade a partir das carências e, de alguma forma, isso lhes reconstituía a própria origem. Religiosidade e cultura se fundem e fundamentam decisivamente a história daquele lugar.

A Pequena África ficou estigmatizada como um ambiente de gente *malandra*, de *vigaristas* e *vagabundos* e isso ia de encontro às pretensões da política vigente, cuja meta era tornar o Rio de Janeiro uma metrópole moldada na

¹⁵ PENNA, 1999, p.125.

matriz da época, que era Paris. A Reforma Pereira Passos veio dar conta desse “empecilho”, abrindo largas avenidas, saneando, instalando rede de esgotos, pavimentando o passeio para caminhadas vespertinas de senhoras de sombrinhas e senhores de bons paletós.

Vigorava nessa grande reforma urbanística a manutenção do pensamento elitista, promovido pelo então prefeito da cidade, Pereira Passos e subsidiado pelo presidente Rodrigues Alves. A abertura de avenidas largas, como a Avenida Central (atual Av. Rio Branco) e a derrubada dos cortiços que acolhiam a população mais carente, foram medidas determinantes para manter a política de branqueamento da cidade.

A modernização da metrópole visava a sua inserção num modelo europeu de urbanização, semelhante ao de Paris, principal pólo cultural e, talvez, o maior símbolo de modernidade àquela época. Por outro lado, a massa rude da população se deslocava para os morros próximos, no entorno do centro, ou mesmo avançavam em linha regressiva rumo à periferia.

A partir daqueles encontros, das práticas do candomblé pelas tias baianas, do comércio de iguarias da culinária baiana e do comércio de artigos inerentes ao exercício religioso (João Alabá)¹⁶, uma nova ordem passa a existir naquele espaço. Das batucadas surgem nomes como João da Baiana, Donga, Sinhô, Heitor dos Prazeres e outros que, ora na Praça Onze, casa da Tia Ciata, ora na Pedra do Sal passam a experimentar os primeiros passos do produto que mais tarde se consolidaria como samba. Tais encontros festivos parecem corresponder àquilo que antropólogos afirmam ser uma forma daquela comunidade se manter em conexão com as suas raízes, sua ancestralidade, e isso passou a constituir um novo sentido.

Em contrapartida e quase simultaneamente, numa outra faixa litorânea da cidade, no ano de 1908, um evento era promovido com o intuito de desvincular o Brasil da imagem, unicamente, de país exótico, de índios e florestas, de belas paisagens naturais. A idéia era catapultar, por meio de forte e articulada propaganda no exterior e também internamente, a noção de que a modernidade chegara com as reformas urbanísticas, industriais e comerciais. O esforço para se criar essa nova resolução do país reuniu figuras expressivas da cena nacional

¹⁶ Babalorixá iniciado na Bahia, cujo terreiro ficava situado na Rua Barão de São Félix, Saúde.

como Rui Barbosa, Paulo de Frontin e outros, no encontro realizado na Praia Vermelha, na Urca, denominado Exposição Nacional de 1908.

Aproveitando o aniversário de chegada da família real portuguesa em solo brasileiro, o evento tentava afirmar essa inserção do país na modernidade, intencionando alçá-lo ao mesmo patamar das metrópoles européias. Era uma propaganda que, internamente, visava à população de poder econômico médio e alto, enaltecendo os feitos do homem através do trabalho, cuja importância, além de atender às necessidades básicas, estava também, em proporcionar o bem estar e a sofisticação.

Afinal, o país que os olhos estrangeiros e nacionais estavam acostumados a ver cheio de gente cordial e hospitaleira, mas também de paisagens urbanas desprovidas de infraestrutura, e o que é pior: cheio de negros e negras (...) transitando por ruas e esquinas desalinhadas e sujas, o que identificava com o Brasil pitoresco.¹⁷

Tradicionalmente conservadora, arraigada aos costumes de uma Europa que aqui não existia e que talvez só tenha existido no seu imaginário frustrado, a elite insiste em não reconhecer a decadência dos seus conceitos, diante da influente ascensão cultural de um povo visto por ela, até então, como incapaz e inferior. No entanto, no momento em que artistas oriundos dessa elite buscam uma aproximação com a música produzida nos morros, sobretudo, a partir de encontros na casa da Tia Ciata, na Praça Onze, é que se origina o mais genuíno produto da cultura nacional.

Assim, no ano de 1917, embora até hoje cercado por controvérsias, ocorre o registro oficial do primeiro samba na discografia da música brasileira. Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, em coautoria com Mauro de Almeida, grava *Pelo telefone*. A partir de então, gradativa e harmonicamente, à vibração das cordas dos violões e cavaquinhos aliam-se os sons dos tambores e outras percussões. Ao ritmo sincopado incorpora-se melodia. E da fusão de culturas, de classes sociais e de etnias, consolida-se este gênero musical.

¹⁷ BORGES, 2008, p.77.

3.4. Musicalidade e Identidade

Atualmente, várias obras literárias, cuja discussão erigida em cada uma delas esteja centrada na própria arte, tentam explicar o fenômeno (se assim pode ser interpretado) do ritmo mais identificado com a cultura brasileira. Aliás, parece impensável falar de cultura brasileira, entre outros temas vinculados à formação do povo brasileiro, sem que se faça minimamente uma abordagem a esse gênero musical. Pois, ali, no Largo da Prainha, às margens da Baía de Guanabara, o samba dava seus primeiros passos para narrar, a seu modo, a nação que também dava seus primeiros passos.

No entanto, anterior ao que sucedera na região portuária, no início do século XX, esses movimentos da cultura africana já eram observados, embora não se pudesse mensurar a extensão do que se tornariam. Aquelas manifestações, na verdade, eram vistas somente como exercício religioso e um suposto momento de lazer. Em *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*, José Ramos Tinhorão irá constatar, a partir do século XVIII, a evolução, não só do pensamento da época em relação àquelas manifestações, mas, efetivamente, da prática delas, em si.

E foi assim que, com o paralelo crescimento da participação de brancos e mulatos das camadas baixas das cidades e vilas nesses “batuques de negros”, começaram a surgir adaptações provocadas pelo casamento da percussão, da coreografia e do canto responsorial africano-crioulo, com estilos de danças, formas melódicas e novo instrumental (principalmente a viola), introduzidos pelos herdeiros nativos da cultura europeia.¹⁸

A partir da adoção de temas pátrios pelas escolas de samba para que pudessem desfilar no carnaval com o respaldo das autoridades e, mais que isso, subsidiadas pelo governo, não há dúvida de que de alguma forma a história do Brasil passou a ser popularizada. É bom que se entenda, entretanto, que um relato histórico sobre determinada nação é sempre um emaranhado de informações e de indagações muitas vezes insolúveis.

Quando se trata, sobretudo, de um Estado pós-colonial, a literatura da época, agindo numa zona de vazío, onde a necessidade de preenchê-lo passava,

¹⁸ TINHORÃO, 2008, p.55-56.

ainda que indevidamente, pela possibilidade de um gesto político, tendia a criar condições para que aquele relato histórico desse conta de uma realidade e de uma identidade, como afirmação dessa nação. Nação que chegaria ao século vinte embasado por aquela literatura

No texto *Literatura e identidade* (CUNHA, 1998) a professora Eneida Leal argumenta que, no caso do Brasil, por exemplo, condições para se produzir uma literatura nacional não faltavam, porém os elementos sugeridos para essas produções desfiguravam a coerência daquilo que mais se propunha como provedor da identidade nacional, naquele momento. Como exemplo, ela apresenta o poder da narrativa no romancista José de Alencar, cujos historiadores da literatura, para ela, “lhe são posteriores”.

Assim as representações da figura feminina e do índio, imaculadas, caracterizam, tão somente, a construção de uma imagem de nação, cuja presença de outros atores igualmente importantes nessa formação é, simplesmente, omitida. A figura do negro, portanto, nas obras que narram a nação do fim do século dezenove e boa parte do século vinte não pode ser (quando muito) considerada mais do que mera citação.

O modelo de domínio da visão imperialista tende a impor certas ações que podem ser mais bem entendidas pelas palavras de Edward Said (SAID, 1995 apud CUNHA, 1998, p. 178), quando este diz que a terra é realmente o objeto de cobiça do dominador, porém, no que tange ao ocupante desse território e os rumos futuros da história dessa ocupação, isto será ditado pela narrativa. Nas palavras dele “o poder de narrar, ou de impedir que se formem ou surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo”, pois é uma maneira de estarem os dois alinhavados pelo propósito em comum.

Esta é uma constatação que parece familiar à cultura brasileira e, mais precisamente, à literatura, como no exemplo de José de Alencar. No caso dele, prevalecendo a idealização de um conceito de nação, cuja aceitação pudesse ser mais palatável, em detrimento de uma outra realidade não tão palatável assim. A possibilidade de um Brasil alicerçado em bases heterogêneas, cujo negro e índio são componentes ativos com suas culturas e tradições, contaminando e sendo contaminadas pelo produto europeu, não parecia muito viável para a elite da época.

Reexaminando-se as narrativas que se constroem e instituem a nacionalidade, no século passado, percebe-se que para fabricar a etnicidade fictícia – ou produzir o povo – o trabalho essencial constituiu-se na exclusão radical de determinada força do país – os negros – enquanto cultura e enquanto corpo.¹⁹

Pensar o Brasil sob o ponto de vista de um lugar hegemônico parece ter sido sempre um equívoco cometido por alguns historiadores. A questão da mestiçagem como um fator realmente positivo, sobretudo a partir de *Casa-grande e senzala*²⁰, com sua publicação causando grande comoção entre os intelectuais da época, consiste num dos fatores relevantes para a desmitificação da figura do índio, tido como símbolo de pureza e de autenticidade, o verdadeiro brasileiro.

Na literatura romântica, ao índio era dado o status de símbolo de brasilidade, em contrapartida, ao negro, qualquer menção meritória era negada. No entanto, na música, esta intenção já não surtia o mesmo efeito, por conta de ser justamente o ritmo insinuante do lundu o que irá predominar nos salões, após transpor os limites da senzala.

Com sapateados, batuques, remelexos dos quadris e a sensual umbigada, o lundu agradava a todos os segmentos da sociedade. Mesmo os mais radicais como a igreja, que a consideravam indecente, imoral e escandalosa, tinham seus momentos de condescendência para com a dança.²¹

O lundu foi um ritmo trazido pelos negros que mesclado à polca, iria resultar no maxixe e, daí por diante, nos idos da década de trinta atingir o formato reconhecido, a partir de então, como samba. Sob esta leitura, em se reconhecer que o samba a partir dos anos trinta torna-se a principal representação da música nacional, em todo o país, não constitui impertinência admiti-lo, portanto, como um símbolo da identidade dessa mesma nação.

Mas a aceitação pela sociedade global de um ritmo originário de camadas populacionais socialmente excluídas implicava também criação de formas diferentes (segundo a classe social) de apropriação e uso do ritmo.²²

¹⁹ CUNHA, 1998, p.180-181.

²⁰ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1981.

²¹ CALDAS, 1989, p.9.

²² SODRÉ, M. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p.31.

Como em todo o processo pela busca de uma identidade nacional, havia o desejo de se criar uma música essencialmente brasileira. Uma música que não mais representasse somente a cultura européia, nem somente a africana, nem somente a indígena, mas que fosse, antes, uma síntese de todas elas. E imaginava-se que essa música surgiria da criação individual, de um estado supostamente inconsciente pelo povo, para depois ser lapidada.

Mário de Andrade acreditava que o caráter espontâneo do artista daria essa expressividade à obra, porém em seguida, essa obra deveria ser apurada por profissionais da academia, como numa legitimação daquilo que somente constituiria valor, de fato, depois de passar por esse crivo.

No que pese as tentativas frustradas da manutenção de ritmos tradicionais, executados por instrumentos tradicionais como piano e violino, muito próprios para a execução de valsas e polcas, é só com o incremento dos tambores e outras percussões, e, sobretudo, com uma nova forma de utilização desses instrumentos tradicionais, que uma música brasileira, como nós a compreendemos, começa a se desenhar.

Ainda na segunda metade do Brasil oitocentista, o maestro Joaquim Callado já havia iniciado com sua flauta o que seu discípulo Pixinguinha iria eternizar: o choro. Este nome inclusive se dá em decorrência de ter o maestro gostado do resultado harmônico de um grupo que conheceu composto por cavaquinhos e violões, ao qual se integrou inserindo sua flauta, passando aquele grupo a se chamar Choro Carioca.

Outra aluna sua se perpetuaria na historiografia da música nacional como maestrina e grande compositora. Chiquinha Gonzaga altera significativamente o modo de se executar o piano. Gradativamente, passa a ocorrer no popular urbano um abandono da languidez das modinhas em favor de uma articulação mais dinâmica das notas, como a própria urgência expressa na ordem evolutiva, instaurada naquele momento histórico, não só no país, mas no mundo de um modo geral.

No texto de José Miguel Wisnik (2004), *Machado, maxixe*, o autor chama a atenção para o que aponta ser uma evidência da supremacia do cavaquinho sobre o violino. Para entender melhor, um indicador naquele momento de iniciação de uma vida urbana realmente nova, da natural preferência pelo popular sobre o

erudito, anunciada por Machado de Assis (1997), no conto, *O homem célebre*. Nele, o músico de formação acadêmica, mas que somente consegue produzir polcas, além da frustração pelo insucesso musical, ainda sofre a perda da mulher amada para o cavaquinista.

Numa leitura crítica sobre seu tempo, Machado já antevia o flagelo de um modelo de cultura incompatível com a realidade que se ia modelando, ficando, mediante tais mudanças, completamente defasado. Incompatível no sentido de não possuir uma alma apropriada para o novo corpo que nascia. Por sua vez, outra alma melhor configurava e assegurava uma nova identidade a esse corpo mestiço que, no mesmo passo, ganhava vida em meio às vicissitudes geradoras de novos ideais, anseios de liberdade e progresso.

A classe social intermediária que surge a partir da abolição, composta por homens livres, os quais já não se enquadram na relação dicotômica senhor/escravo, cuja estrutura estivera em voga por séculos, será uma categoria extremamente significativa no processo de construção da cultura nacional. É desse extrato social que irão surgir os produtores e propagadores de novas diretrizes na cena artística e intelectual.

Em concomitância, são também esses indivíduos, de vida urbana e, apesar de todas as adversidades, livres, que vão ser os consumidores da produção cultural e intelectual emergente, advinda deles próprios. Nesse período o Rio de Janeiro tinha já como principal indicador cultural a música.

Estava presente no cotidiano da população nas rabecas ou pianos, nos assobios ou nas palmas ritmadas, nas flautas ou atabaques, nos espetáculos líricos ou nas bandas militares, nas festas das igrejas ou nos coretos das praças públicas. Valsa nos salões (...), polcas nas salas familiares, lundu nas rodas de dança da gente escrava, a música tudo preenchia, tudo invadia, a todos satisfazia.²³

Marcante, sobretudo no aspecto social, fora a verdadeira invasão ocorrida nos lares burgueses pelo instrumento símbolo da tradição musical: o piano. Ele ditava o gosto pela tradição, quando ainda se tentava forjar uma cultura nacional pautada na herança do colonizador e da nova aristocracia, representada em primeira instância pelos ecos de Paris. Segundo Wisnik (2004), a introdução desse

²³ DINIZ, 1999, p. 29-30.

instrumento no Brasil funcionou “como uma espécie de sublimação modernizante da escravidão”.

Embora constituísse quase que unanimidade em qualquer evento musical, fosse em concertos nos salões, fosse em execuções de natureza popular, o piano sofria certa rejeição por boa parte da população, que se sentia incomodada por conta do seu uso desmedido, causador de extremo impacto sonoro. Outro aspecto negativo era o fato de o qualitativo de seus usuários não estar compatibilizado com o quantitativo indiscriminado desse instrumento. Assim sendo, o impacto sonoro era potencializado pelo desqualificado uso do instrumento.

De qualquer forma, acima de todas as divergências ou preferências, as quais suscitaram o simbolismo do piano, em fins de 1800 e início de 1900, tornava-se irrefutável a inclinação natural da população carioca quanto à apreciação da música. Dentre todas as formas de manifestação cultural e, também, de lazer, ela se sobrepõe “pelo seu alcance e extensão” (TRAVASSOS, 2000). A música popular vai agregando elementos no transcurso dos anos até a consolidação, na década de trinta do século vinte, de um gênero musical delineado e imbuído de um poder inevitável: simbolizar a nação.

Enquanto a música popular era idealizada como produto de nacionalização inconsciente, lentamente produzida nos cruzamentos musicais entre povos dotados de acervos culturais e perfis raciais distintos, vozes e sons concretos faziam-se ouvir na vida cotidiana dos intelectuais paulistanos e cariocas. O debate modernista é concomitante ao crescimento da indústria fonográfica, que arregimenta músicos oriundos de diversas partes do país, das rodas de choro e bandas de música, ranchos carnavalescos e templos de religiões afro-brasileiras.²⁴

²⁴ TRAVASSOS, 2000, P. 57-58.

3.5. Rio, cidade nação

A narração de um lugar, um tempo, implica uma legitimação que possa atender exigências no âmbito educacional, como origem de uma cultura, indicação de determinada estética. Na verdade é um trabalho necessário sob o aspecto histórico pelo qual todas as sociedades do mundo construíram sua identidade. Contudo, a idoneidade das fontes sempre esteve envolta por auras de incógnita, suscitando quase sempre camuflagem de interesses de cunho político e ideológico.

Algumas dessas fontes utilizam discursos, os quais tendem a induzir para uma aceitação dessa legitimidade, dando como explicação para um dado acontecimento, por exemplo, um processo natural. Como já mencionado, anteriormente, a literatura como narração do Brasil romântico não oferecera nenhuma problemática que fizesse emergir qualquer questionamento dentro da realidade ali oferecida.

Em contrapartida, o movimento modernista de vinte e dois busca reeditar a imagem do país, sob o prisma de quem se permite ser invadido pela cultura do colonizador, além das demais culturas estrangeiras, que possam ser assimiladas. A partir dessa aceitação, levantar questionamentos e, assumir-se uma identidade realmente construída com a experiência da participação engajada e consciente no processo. Jamais pela alegoria forjada que na tentativa de dar-lhe um corpo mais a aniquila.

Narrativa e nacionalidade coexistem sobre uma linha tênue na qual figuram estratégias de leituras de caráter histórico e temporal. Partindo dessa posição, “o local da cultura”, o teórico Homi Bhabha (1998, p.199) afirma que não convém simplesmente negar a historicidade na construção cultural da nação, mas que se devem formular modos de identificar a imanência “do povo ou da nação” dentro de universos possíveis de narrativa.

Isto, segundo ele, seria reconhecer nos deslocamentos sociais e na experiência coletiva, a partir de formações culturais transitivas e temporais, maior relevância na constatação do conceito de nação, do que propriamente na linearidade cronológica dos fatos. Ainda, de se compreender o espaço da cultura como um lugar plural e a narração da nação como um gesto “do poder político e da autoridade cultural”, onde limites e fronteiras perdem significância.

A “localidade” da cultura nacional não é unificado nem unitário em relação a si mesmo, nem deve ser visto simplesmente como o “outro” em relação ao que está fora ou além dele. A fronteira tem o rosto de Jano, e a questão do que esteja fora ou dentro dela deve ser sempre um processo de hibridismo, incorporando novos “povos” ao corpo político, gerando outros locais de significação [...] ²⁵

Assim, consiste num espaço híbrido esses formatos de representação que possam ser feitos acerca de um conceito de nação. E essa nação pode estar montada em base, cuja expressividade se ampare numa abordagem do sentimento de orgulho pela língua, de valorização da etnia, enfim. E podem estas indicações constituir um quadro interessante ou não, sob o olhar político de grupos distintos que atuem no mesmo domínio.

O fato é que não parece prudente estabelecer uma análise acerca da nação na contemporaneidade através de uma leitura linear, horizontal, uma vez que o multiculturalismo inviabiliza tal simplicidade. Habitam o mesmo espaço massas desiguais e em constantes deslocamentos, espaciais e temporais, desabilitando toda possibilidade em se permitir uma qualificação homogeneizante. Se por ventura, e de modo a aproximar de nosso objeto de análise esse escopo teórico, deslocarmos o olhar para o que corresponde à Pequena África nos dias de hoje, veremos na área da Saúde, no espaço denominado Pedra do Sal, num dia de samba o exemplo clássico dessa estruturação. A pluralidade de gente, de roupas, e cabelos, e modos, e formações distintas que para lá se dirige, para desfrutar de uma noite de samba é por demais interessante.

É interessante também lembrar que a história de várias nações pelo mundo, tanto no ocidente como no oriente, se dá a partir das migrações de povos desterrados, refugiados, os quais Bhabha (1998) irá se referir como *reunião de exilados às margens de culturas “estrangeiras”*. O deslocamento dos ex-escravos do interior e sua instalação na Pequena África puderam demonstrar isto. E como sua presença e atuação serviram na composição da cultura brasileira.

Pensando em cultura nacional, e no samba como símbolo de nação, é fundamental atentar para o fato de ser ele um produto da mistura de vários elementos: de classes sociais, de etnias, de ritmos, enfim. E que ele surge num período em que o Brasil caminha para sua inserção na modernidade, conforme a

²⁵ BHABHA, 1990, p.57.

Exposição Nacional de 1908 preceituava. O desejo político de se promover uma identidade nacional, no entanto, já se mostra equivocado quando, apenas a cidade do Rio de Janeiro, naquele momento, já era um intenso fluir de novidades, ainda que sob o olhar de Mário de Andrade houvesse nela, a manutenção de certos ruralismos. “O Rio é dessas cidades em que não só permanece indissolúvel o exotismo nacional (o que, aliás, é prova de vitalidade do seu caráter), mas a interpenetração do rural com o urbano.”²⁶

Nada mais compreensível, portanto, reconhecer o samba como uma síntese de várias linguagens musicais. Da mesma forma como reconhecer no Rio a síntese de todas as tendências culturais do país. Cidade que já na modernidade tinha acentuada esta característica, o que se dirá atualmente, em plena contemporaneidade. Entre o Pão de Açúcar e a Pedra do Sal, as culturas emergem e se multiplicam na urgência da vida urbana, no centro nervoso da cidade, desde as observações e testemunhos de Paulo Barreto.

João do Rio criou um guia de interpretação da cidade, transformando-a em personagem, “literalizando” o mundo urbano. [...] O poeta investe no conhecimento profundo da cena urbana. Mais que um flâneur, incorpora o etnógrafo moderno e vasculha a cidade, revelando-a densa e complexa.²⁷ (RODRIGUES, 2000, p.41).

Referência a este célebre personagem da história da cidade do Rio se faz tão necessária quanto pertinente. Por ele a cidade passa por uma revalorização de suas origens, sua gente, seus produtos tidos muitas vezes como mazelas que a modernidade haveria de superar. Do evento da Praia Vermelha (Exposição Nacional de 1908) aos batuques na Prainha, a nação se revelava na dinâmica das ruas, criava-se circunstancialmente uma identidade, no seio da metrópole, sem a necessidade de se a ficar buscando na unidade de todo o território nacional.

Na década de trinta do século XX o carnaval do Rio contava com os primeiros desfiles de Escolas de Samba. Posteriormente aqueles desfiles passaram a ser subsidiados pela prefeitura sob exigência de que se deveriam adotar temas correspondentes à história nacional. Havia claramente a intenção de se dar continuidade ao projeto nacionalizante do governo Vargas e que, de alguma

²⁶ ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Martins, 1974, p.236.

²⁷ RODRIGUES, 2000, p.41.

forma, estava também na proposta modernista. No ano de 1964, talvez, foi feito o mais ilustrativo samba dentro deste padrão de composição. *Aquarela brasileira* de Silas de Oliveira, pela Escola de Samba Império Serrano, permanece até hoje como um hino de exaltação à nação, infalível em qualquer roda de samba que se preze.

No entanto, o que se buscava com este método já estava evidenciado desde os primeiros ranchos surgidos na Pequena África. Se não nos enredos forçosamente patrióticos, com certeza na alma dos foliões, como leitura feita pelo próprio João do Rio (1987), no conto *Cordões*: “Vai-se aos poucos detalhando a alma nacional nos estandartes dos cordões”²⁸ e ainda “[...] o cordão é a nossa alma ardente, luxuriosa, triste, meio escrava e revoltosa [...]”²⁹. E, finalmente, define a imagem daquela manifestação afirmando que “Os cordões são os núcleos irredutíveis da folia carioca, brotam como um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio.”³⁰

Atualmente se atribui à cidade uma competência de núcleo catalisador e propagador de culturas, sendo, por isto, o espaço onde as identificações e as representações de ordens diversas formulem um perfil que resuma uma identidade tal. Entretanto, embora esta teoria possa ser recente, no processo de construção de um conceito de nação, a cidade do Rio sempre exibiu a qualidade de agregar culturas e, por meio delas, agregar a sociedade. E sobre essa concepção de cidade contemporânea o ensaísta Renato Cordeiro observa:

Certamente se fala, desde algum tempo, mais de cidade do que de nação, o que expressa uma certa descentralização da cena cultural que passa agora a privilegiar a auto-afirmação de expressões multiculturais. É o cenário da cidade, e não o da nação, que passa a ser [...] a “etnificação da cultura”.³¹

O mundo é cada vez mais urbano e os fatos gerados das relações desses centros é o que faz predominar como identidade. Ainda hoje, por motivos políticos tenta-se reeditar a força de folclores regionais, há muito suplantados por tendências mais recentes. Há de se considerar os avanços tecnológicos e neles, as

²⁸ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas. Cordões* – Rio de Janeiro: SMS, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1987, p. 95.

²⁹ *Ibidem*, p.97.

³⁰ *Ibidem*, p. 91.

³¹ GOMES, R.C. *Da metrópole à cibercidade*. Cultura e cosmopolitismos. In: MARGATO I. *Espécies de espaço*. Belo horizonte, Ed. UFMG, 2009.

influências de toda ordem que arrebataram as gerações mais novas, as distanciando, cada vez mais, de tradições que nem sempre representaram a pretensa e tão anunciada unidade da nação.

Na cidade contemporânea, porém, não mais se permite espaço para essas estratégias fundamentalistas em que *o romantismo folclórico e o nacionalismo político* (CANCLINI, 1995) forjavam o espírito nacional. A velocidade e a pluralidade da vida urbana destoam desse pensamento. A cultura emergente dos vários pontos da cidade circula indiscriminada contaminando-se umas às outras, tornando mais e mais indefinível qualquer noção de unidade.

Alejandro Ulloa comenta o processo pelo qual nascem as culturas nacionais nos países latinoamericanos, na modernidade, como é também o caso do Brasil. Ele afirma que “Os gêneros emergem como integrantes vitais de uma cultura estigmatizada que, depois, será reconhecida como um elemento legítimo da cultura nacional em cada um dos países onde se produziu”³².

Aliás, se considerarmos os aspectos que envolvem a questão da cultura na cidade, podemos entender o Rio de Janeiro como uma metrópole onde se podem encontrar boas amostras dessa redefinição de cidade. Caldeirão cultural, nela ainda predomina (e nada mais natural) uma forte atuação do samba como manifestação popular, nos mais variados pontos do Rio. Entretanto, algumas de suas questões antes tidas sob determinado olhar, agora reaparecem transformadas, sob uma nova perspectiva.

Principal produto cultural do Rio, e símbolo da cultura nacional, se vê sob intensa influência por formatos regionalizados, oriundos de grupos paulistas, baianos ou mineiros, via mídia. Não há mais purismos e não se pode conceber uma identidade que não passe pela mistura. A indagação, “como seria a cultura de massa se fosse possível preservá-la do comércio e, sobretudo da comunicação de massa?” (SCHWARZ, 1987), por exemplo, soa mais como afirmação de um estado permanentemente transitório, cujo caminho é sem volta.

Ainda na esfera do samba, outro exemplo talvez consista nos desfiles das escolas, no carnaval, como mencionamos anteriormente. Quando dos primeiros desfiles subsidiados financeiramente pelo governo, a ideia essencial era abordar temas pátrios, de modo a atender à política vigente, cuja meta era consolidar um

³² ULLOA, A. (1995, p. 195)

ideal nacionalista. Desprezando qualquer interesse ali inculcado, a verdade é que se passou a criar uma problemática e aqueles desfiles desenvolviam pelos seus componentes uma linguagem capaz de traduzir o que lhes era proposto.

Atualmente, enredos tradicionais como estes ainda são exibidos, mas os carnavalescos têm inovado em temas como o sonho, os segredos, o medo apenas para citar alguns, de teor mais subjetivo. Isso demonstra uma reformulação de linguagem, saindo do plano do real para se inserir em campos mais explorados por artes simbólicas como a pintura, por exemplo. Por este motivo alguns carnavalescos têm sofrido severas críticas, cuja principal alegação é a de que os desfiles perderam sua identidade para se tornar um teatro.

O que parece óbvio, mas alguns ainda se omitem de ver, é justamente a intromissão afável de uma cultura em outra, reinventando formas de representação e criando novos conceitos de arte. Outro aspecto importante é o abandono da obra testemunhal por uma resolução mais performática. O instante do espetáculo como o auge, a consagração da obra na efemeridade. E isso ocorre numa transposição de limites, que de tão indefinidos, mal se percebe e já foram rompidos. No entanto, nessa interpenetração de territórios, uma cultura não anula a outra, mas uma pode assimilar a outra, perfeitamente.

Ainda assim, e por tudo isso, a cidade abraça a todos. E por ser essa arena multicultural já mencionada, não exclui nenhuma possibilidade, nem mesmo romantismos, por mais que pareçam defasados. E apesar do ritmo de vida instaurado de por contra, mesmo que raro, ainda é possível instantes de flâneur, para saborear a vista do Pão de Açúcar, num fim de tarde, demoradamente, ou encerrar a noite numa roda de samba, na Pedra do Sal, após vagar pelas ruas do *velho* Rio, despreocupadamente.