2.

A favela nas crônicas e no samba

2.1. A “não-cidade”: A favela vista pelos cronistas do início do século XX.

O morro está de luto/ Por causa de um rapaz/ Que depois de beber muito/ Foi a um samba na cidade/ E não voltou mais/ Entre o morro e a cidade/ A batida é diferente/ O morro é pra tirar samba/ A cidade pro batente/ Eu há muito minha gente/ Avisava esse rapaz:/ Quem sobe ao morro não desce/ Quem desce não sobe mais. (Lupicínio Rodrigues, *O morro está de luto*, 1953)

Utilizo a composição de Lupicínio Rodrigues como guia para pensar as diversas imagens que o espaço da favela assume quando representado. Em poucas estrofes, o compositor gaúcho apresenta duas percepções sobre a favela tendo como fio condutor da composição a relação entre cidade e favela. Edificadas como estruturas antagônicas e não dialógicas, com feições distintas na composição, as duas territorialidades são alocadas a partir dos elementos que lhes são fixos. Dessa forma, a cidade surge como o local do “batente” e a favela como espaço privilegiado do samba. Podemos afirmar que em “O morro está de luto” estão postas, numa apresentação sucinta, duas concepções muito presentes em discursos culturais que versam sobre as favelas. Por um lado, encontramos a favela representada como território estranho à cidade; e por outro, a favela vista como espaço idílico e raiz da “genuína” cultura popular – o samba. A interseção entre os dois pólos, quando ocorre, é abordada na composição através de uma advertência: “Quem sobe ao morro não desce/ Quem desce não sobe mais.”.

A composição de Lupicínio atua como uma perpetuadora de imagens sobre a favela. Sabemos que o compositor não foi o idealizador da imagem da favela como território alheio à cidade, muito menos fora Lupicínio o primeiro a cantar a favela como espaço privilegiado do samba. Tais construções povoam as inúmeras representações já produzidas sobre a favela, sejam elas literárias, filmicas ou musicais. Resta saber, quando e por quê tais idealizações foram concebidas.

Dessa forma, o exercício analítico que proponho não é simplesmente contrastar estas imagens e explorar as características inventivas destas construções. A proposta por mim engendrada é examinar estas duas imagens da favela como construções narrativas.

Em relação à idealização da favela como território isolado da cidade, observo que os primeiros relatos sobre o tema, publicados em forma de crônica no período que compreende as primeiras décadas do século XX, evidenciam esta imagem. Para exemplificar este argumento utilizo as crônicas de quatro autores: Olavo Bilac, João do Rio, Benjamim Costallat e Orestes Barbosa.

Na seleção das crônicas, foi possível observar um elemento que as une. Em comum nestes autores encontramos uma forma híbrida da narrativa, originária do cruzamento de elementos ficcionais e documentais, criando um texto duplo, estruturado a partir do narrador em primeira pessoa. Será o pronome “eu” que desestabilizará a possibilidade de enquadrar a obra em apenas uma categoria. Estes autores utilizam mecanismos literários da ficção, edificados a partir de um pretense relato testemunhal que busca evidenciar os dados factuais do que é narrado, mas tal relato é sempre impregnado pela subjetividade do cronista. Outra característica em comum nas crônicas aqui selecionadas é o fato de que estes textos possuem uma estrutura narrativa semelhante, na qual é relatada uma visita à favela.

A primeira crônica a ser publicada, dentre os autores citados, foi “Fora da Vida”, de Olavo Bilac, no jornal *Correio Paulistano* no dia 25 de setembro de 1907, e posteriormente no livro *Ironia e piedade*, em 1916. Na crônica, Bilac narra sua visita ao Morro da Conceição no qual encontra “lá no alto do morro”, nas palavras do cronista, “uma velha mulher, lavadeira, que não vem ao centro da cidade há mais de trinta e três anos!”¹(Bilac, 1907), e conclui abismado sobre esta senhora:

E, tão perto materialmente de nós, no seu morro, essa criatura está há mais de trinta e três anos tão moralmente afastada de nós, tão separada de fato de nossa vida, como se recuada no espaço e no tempo, estivesse no século atrasado e no fundo da China ou da Austrália.(Idem)

A favela dessa forma é vista como detentora de uma temporalidade difusa, localizada num espaço segregado. “Fora da Vida”, como o próprio título da

¹ Recolhida por Antônio Dimas. Bilac- Crônicas. Mimeo.

crônica indica, fora da vivência e da sociabilidade das novas avenidas do Rio de Janeiro recém reformado por Pereira Passos². Bilac, um entusiasta desta reforma, ao ser surpreendido com a pouca, ou nenhuma, familiaridade que a “velha mulher” possui com o centro da cidade, considera a existência dessa mulher como “recuada no espaço e no tempo”. A favela, para Bilac, e principalmente a “velha mulher, lavadeira” que nela habita, é estrangeira à vida urbana carioca. “É uma cidade à parte”, classifica o autor, mas ressalta: “de todas essas cidades, que formam a federação das urbes cariocas, a mais original é a que se alastra pelos morros da zona ocidental.”(Idem) A originalidade da favela se dá pela sua arquitetura, pelo emaranhado das vias e becos. E classifica o cronista: “Cujo conjunto dá a impressão de um asilo de velhas desamparadas e inválidas, encostando-se e aquecendo-se umas às outras.”(Idem)

A favela é representada de forma similar por João do Rio. O autor observa que entrar na favela é estar “na roça, no sertão, longe da cidade”(Rio, 2005, p.117); esta é a conclusão que João do Rio tem ao acompanhar um grupo de boêmios, que encontrara no Largo da Carioca, numa seresta no morro de Santo Antônio. A ida ao morro referido é narrada na crônica “Livres acampamentos da miséria”, publicada originalmente com o título de “A cidade do Morro de Santo Antônio/Impressão noturna” no jornal *Gazeta de Notícias* no dia 3 de novembro de 1908 e posteriormente reeditada no volume *Vida vertiginosa*, em 1911, com o título “Os livres acampamentos da miséria”.

A favela descrita por João do Rio é um espaço exterior à urbe, uma outra cidade, que muitas vezes nega a cidade oficial. Como podemos perceber nesta passagem: “E aí parados enquanto o pessoal tomava parati como quem bebe água, eu percebi, então, que estava numa cidade dentro da grande cidade”(Rio, op. cit.,p.118). O morro não é apenas uma outra cidade agregada ao Rio de Janeiro, através do olhar de João do Rio o morro é descrito de forma distinta à cidade

² Sobre a reforma urbana empreendida no Rio de Janeiro no início do século XX pelo prefeito Pereira Passos sugiro como leitura as seguintes obras: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983. NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical** – sociedade e cultura de elite na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. BRENNA, Giovanna Rosso del. (org) **O Rio de Janeiro de Pereira Passos**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/CNPq, 1985. ABREU, Maurício de. **Evolução urbana no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: INPLANRIO: Jorge Zahar, 1987. BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical** – renovação urbana na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Sec. Municipal de cultura, 1992.

oficial. Tal constatação é feita a partir de uma visão do alto do referido morro, as duas territorialidades são cotejadas, mas não há equiparação:

E quando de novo cheguei ao alto do morro, dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria cantadeira, com a visão dos casinhotos e das caras daquele povo vigoroso, refestelado na indigência em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro de uma grande cidade a construção inédita de um acampamento de indolência, livre de todas as leis. (Rio, op. cit., p.122)

A favela é entendida como um espaço de resistência, uma “construção inédita”. Não é uma cópia, mas sim o oposto, uma “cidade” que nega a cidade oficial, com uma forma quase rural, mas “indolente na sua alegria cantadora” de serestas e indigente na sua vida cotidiana que nega o trabalho. Contudo, mesmo percebendo na favela a edificação de uma sociedade inédita, João do Rio busca compreender a favela a partir de outras referências, como fica claro neste trecho: “Tinha-se, na treva luminosa da noite estrelada, a impressão lida na entrada do arraial de Canudos, ou a funambulesca idéia de um vasto galinheiro multiforme.” (Rio, 2005, p.119). A necessidade de classificar a favela como o arraial de Canudos – ou, como observou Bilac na crônica já citada, o fundo da China ou da Austrália – pode ser percebida como uma exigência de ordenar o que é estranho. Tal recurso serve como referência para o leitor não familiarizado com o que é narrado. Além da contundente descrição do espaço visitado, na qual é visível o intento de emoldurar a paisagem da favela a partir da escrita, a apresentação da favela como o arraial de Canudos, ou o fundo da China, auxilia o leitor em seu papel de receptor, fixando imagens e construções sobre um território desconhecido. Dessa forma, a miséria da favela, com sua feição física labiríntica, é estranha mas passa a ser familiar. Com este tipo de procedimento, ao invés de se aproximarem do que é diferente, os cronistas citados buscam classificar a favela a partir de imagens preestabelecidas.

Vale ressaltar que a referência ao arraial de Canudos passa a ser potencializada a partir da constatação de que fora a destruição desta comunidade do sertão baiano que propiciou a constituição da primeira favela do Rio de Janeiro. Uma vez que os primeiros moradores a residirem na primeira favela foram alguns ex-combatentes, todos de baixa patente, que ao regressarem do

sertão baiano, e não tendo um local definitivo para residirem, ocuparam o Morro da Favella, atual morro da Providência.

Licia do Prado Valladares, em *A invenção da favela* (2005), reforça a estreita relação entre o surgimento da favela no Rio de Janeiro e a destruição do povoado de Canudos. Segundo a autora, as primeiras imagens e descrições sobre a favela, criadas por escritores, jornalistas e reformadores sociais do início do século XX, são construções narrativas edificadas a partir do referencial obtido pela leitura do clássico texto de Euclides da Cunha sobre o povoado de Canudos: *Os sertões*. A tese defendida por Licia Valladares é que estes intelectuais, entre os citados pela autora estão João do Rio e Benjamim Costallat, “descobriam tais espaços novos na cidade através do olhar de Euclides da Cunha sobre Canudos. A fonte inspiradora está bastante evidente, não só na geografia como também na forma de representar as suas populações.” (Valladares, 2005, p. 30).

É de certo polêmica a proposição feita por Licia Valladares. Admito que os exemplos coletados pela autora para justificar sua hipótese são pertinentes. Há realmente uma semelhança na forma como estes dois territórios são descritos, e o principal argumento da autora, a observação de uma transposição da imagem euclidiana “litoral versus sertão” para a dualidade “cidade versus favela”, apresenta-se como uma hipótese muito válida. (Idem, p.23). Incluo neste elenco de exemplos uma característica comum nestes autores não apontada por Licia Valladares, o ensejo em totalizar o espaço narrado, utilizando para isso a descrição física e social do local visitado como recurso que visa a aproximação do leitor ao que foi visto pelo autor, tal recurso pode ser encontrado na obra euclidiana e nos autores aqui citados.

Devo elucidar que compartilho com a autora a idéia de que uma das principais imagens que hoje é veiculada sobre a favela – a representação como espaço segregado da cidade – é fruto das primeiras narrativas sobre este território. A distinção entre o estudo apresentado pela autora e a proposta aqui engendrada está na seleção das representações; na minha opção por estudar a imagem da favela em discursos culturais brasileiros. Dessa forma, Licia Valladares pretende “construir uma sociologia da sociologia da favela, na qual (...) examina as origens e a constituição de um pensamento erudito sobre esse fenômeno social (a favela), privilegiando seus atores, vinculações, interesses, representações e ações.” (Idem, p.23). Contudo, resisto à idéia de que autores como João do Rio e Benjamim

Costallat realizaram um simples deslocamento das características descritas por Euclides da Cunha sobre Canudos para a favela, como defende Valladares. Acredito que a utilização de tal premissa não considera a originalidade dos textos destes autores e a inserção de elementos subjetivos dos próprios cronistas em sua escrita. Além disso, para que a comprovação de tal hipótese fosse realmente realizada seria necessário um estudo que comparasse não apenas as imagens presentes nas descrições dos dois espaços, mas principalmente o exame da influência a partir da fratura do texto.

Um exemplo de originalidade do texto de João do Rio esta na percepção de que a favela é dona de uma existência efêmera, pois como o próprio autor afirma, elas são livres acampamentos da miséria. Acampamentos, nesse sentido, afirma a vivência provisória e precária destes espaços, assim como a vulnerabilidade social daqueles que habitam estes locais.

Mas será sobre esta idéia de algo temporário que repousa uma certa ironia, uma vez que a favela se torna uma marca identificatória e permanente da própria cidade do Rio de Janeiro décadas após seu surgimento. Soma-se a isto, a permanência da crônica de João do Rio e Bilac, que subvertem o tempo histórico e rompem com a sua suposta existência efêmera. Pois, como analisa Antonio Candido,

a crônica não tem pretensões de durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela foi feita para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha.(Candido, 1992, p. 14)

Não é de certo efêmera a vivência das crônicas de Bilac e João do Rio. A preservação destes textos traduz a habilidade de escrita destes autores, que mesmo utilizando um gênero marcado pelo fragmentário e provisório, constituíram belas abordagens sobre a cidade. Além disso, a permanência destes textos reflete também a pouca informação que hoje possuímos sobre as favelas no início do século XX. Nestas duas crônicas estão as primeiras descrições sobre a vida na favela, e devido a esparsa informação acerca da favela em seu surgimento, tais relatos são freqüentemente utilizadas como documentos. Não documentos de uma época, ou seja, monumentos de um tempo social, mas documentos que descrevem a vida da favela, que retratam a vivência e a miséria destes locais. Nesta perspectiva, busca-se nestes textos a obtenção de dados

precisos sobre as favelas narradas. Por este viés termina por ser esquecido que as crônicas são também construções subjetivas sobre um tempo e espaço social. O estabelecimento deste equívoco ocorre na busca de um testemunho que reflita a sociabilidade das favelas cariocas no início século XX, não delimitando a fronteira entre realidade e ficção. A possibilidade de empreender nas crônicas uma abordagem que as compreenda como documentos passa a ser viável, como analisa Margarida de Souza Neves, “na medida em que se constituem como um discurso polifacético que expressa, de forma certamente contraditória, um ‘tempo social’ vivido pelos contemporâneos como um momento de transformações.”(Neves, 1992, p.76) A contradição, observada pela autora, repousa na constatação de que estes escritos oferecem mais informações sobre seus autores do que sobre o tema abordado. Pois como observa Renato Cordeiro Gomes,

Tecidas nas malhas do tempo, às vezes transcende o mero consumo da leitura apressada do jornal, quando passa para o livro. A letra efêmera do jornal pode então ser resgatada nesse outro suporte que materializa a crônica para o tempo. Se por um lado ela perde as relações de contigüidade com a matéria jornalística que a rodeava, ganha por outro lado, mais autonomia e vale como ponto de referência para se (re)pensar o tempo fixado pelo cronista, que deixa na escrita marcas da subjetividade. As visões parceladas do cotidiano que afeta e mobiliza o cronista permitem recompor um possível painel que rearranja os fragmentos da história miuda recolhida no efêmero da realidade, a que o autor se atrela. O cronista então se liga ao tempo, ao seu tempo. (Gomes, 2005, p.30)

Nessa perspectiva, podemos dizer que a crônica moderna surge como portadora por excelência do “espírito do tempo”. Tal afirmação tem respaldo na constatação de que suas características formais e o seu próprio conteúdo representam a fragmentação e a rapidez da modernidade. Além disso, a relação que se instaura entre ficção e história, a partir da narração de aspectos aparentemente casuais do cotidiano, passa a registrar e reconstrói a complexa trama de conflitos sociais vivenciados pelos cronistas. (Neves, op. cit., p. 82)

Todavia, devo elucidar que não pretendo examinar tais relatos como fontes que reproduzem com exatidão os fatos narrados. Acredito que analisar as crônicas aqui elencadas como registros precisos dos fatos narrados é buscar nestas o sentido primeiro que a crônica possuía no Brasil quando de seu surgimento:

A crônica, pela própria etimologia – *chronus*/crônica -, é um gênero colado ao tempo. Se em sua acepção original, aquela da linhagem dos cronistas coloniais,

ela pretende-se registro ou narração dos fatos e suas circunstâncias em sua ordenação cronológica, tal como estes pretensamente ocorreram de fato, na virada do século XIX para o século XX, sem perder seu caráter de narrativa e registro, incorpora uma qualidade moderna: a do lugar reconhecido da subjetividade do narrador. (Idem, *Ibidem*)

A criação da crônica obedecia a uma necessidade burocrática, registrar através da escrita o que a memória guardava, assim como organizar em narrativa o que os registros esparsos documentavam. A utilidade da crônica, quando de seu surgimento, era assinalar os eventos ocorridos, seja no passado ou no presente, assim como oferecer ao leitor, entendendo-se leitor como a burocracia colonial, um amplo relato sobre os costumes e características da região.

Verificamos que a crônica perdeu sua função edificadora de verdades a partir de sua inserção na imprensa moderna. A crônica, tal qual a produzida pelos autores aqui abordados, passa a narrar o tempo em sua fragmentação cotidiana, criando assim uma aproximação maior com o leitor. A proximidade entre texto e leitor ocorre não somente pelo realismo, mas pela propriedade de fixar o cotidiano através do flagrante e do recorte. Sem perder a qualidade do registro, incorpora a subjetividade do autor que, partindo de cenas e fatos cotidianos, recria o real. Pulverizados na escritura da crônica, os eventos do dia-a-dia habitam os limites entre ficção e história, em que o fugaz passa a ser o tema mais visitado. A análise de Flora Sussekind sobre as crônicas de João do Rio nos serve como referência para analisarmos não apenas as crônicas deste autor, mas também os outros cronistas abordados no corpo deste trabalho: “O cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo e a percepção por parte de Paulo Barreto do próprio trabalho como cronista.”(Sussekind, 1987, p. 47). Ou, como observa Renato Cordeiro Gomes: “As crônicas, à semelhança das cenas das fitas, captam a enorme sucessão de acontecimentos e personagens (...)” (Gomes, 1994, p. 110), e conclui: “Percebe ele [João do Rio] a cidade como uma fita cinematográfica e vai representá-la como tal” (Idem, *Ibidem*).

Percorrer as ruas da cidade, examinando tudo o que o cerca, muitas vezes registrando o que está oculto, este é o principal impulso criador para o cronista do início do século XX no Rio de Janeiro. Exemplar nesse sentido são as crônicas de Benjamim Costallat e Orestes Barbosa sobre as favelas. Encontramos nestes textos uma narrativa supostamente realista, cujo tom testemunhal é confrontado com a subjetividade dos autores. Edifica-se um texto que transita entre as duas

concepções de crônicas já citadas. Ao registro do flagrante, do cotidiano, soma-se uma acepção semelhante às crônicas coloniais. Busca-se um registro totalizador sobre um espaço em princípio não conhecido pelo leitor. Qual será o principal impulso de Benjamim Costallat para escrever as crônicas que compõem *Os mistérios do Rio* senão documentar e registrar, a partir da escrita, as características de um Rio de Janeiro oculto? Revelar uma cidade noturna, obscura, para um leitor não familiarizado com o território narrado, é este o projeto de Benjamim Costallat e Orestes Barbosa.

Na coletânea de crônicas *Bambambã!*, publicada em 1923, Orestes Barbosa expõe sua preocupação em focalizar os baixos estratos sociais, seja na cadeia ou nas favelas, quando afirma: “Há, sem dúvida, duas cidades no Rio. A misteriosa é a que mais me encanta.”.(Barbosa,1993, p.115) Entretanto, diferentemente dos outros escritores citados, Orestes Barbosa não é apenas um narrador visitante dessa cidade obscura. Preso em 1921 por publicar artigos inflamados em defesa dos herdeiros de Euclides da Cunha, Orestes Barbosa nos oferece um olhar de dentro dos muros da cadeia. Resultado dessa passagem pelo cárcere é, em parte, o próprio *Bambambã!* e o livro de crônicas *Na prisão* publicado em 1922.

Orestes Barbosa se dedica ao relato do excluído, mas ele não partilha do olhar estrangeiro que encontramos nos escritores já citados. Em Orestes Barbosa podemos observar a edificação de um relato diverso, o que é narrado em sua crônica sobre a favela não foi apreendido apenas em uma visita, mas sim através de um contato permanente com este local. Na transcrição de um programa de rádio³ no livro organizado por Roberto Barbosa sobre a obra de Orestes há uma passagem que evidencia o contato que o autor tinha com estas áreas da cidade. O radialista pergunta a um dos convidados: “Zildo [Jorge], o Orestes escreveu sobre os morros. Orestes subiu os morros?”(Barbosa, 1994, p. 108). E Zildo Jorge responde afirmando:

Orestes tinha verdadeira fascinação pelos morros. Os seus versos mais bonitos são sobre o morro e sua gente. Ele tinha essa inclinação que, hoje em dia, se fala – preferencial pelos pobres. Na infância chegou a morar no Morro da Arrelia, onde brincava e aprendia a empinar ‘papagaio’. Depois, repórter de polícia, remexeu a cidade toda. No livro dele “Ban-ban-ban!” descreve, com graça, humor e precisão a vida na favela.(Idem, Ibidem).

³ O programa em questão é *Sala de visita*, do radialista Raul Maramaldo, que era transmitido pela Rádio Rio de Janeiro

Mesmo oferecendo um relato construído a partir de uma aura testemunhal, as favelas descritas nas crônicas de Benjamim Costallat e Orestes Barbosa são representadas de forma similar.

Na crônica “A favela que eu vi”, publicada originalmente no volume *Os mistérios do Rio*, em 1924, Costallat cria a imagem de um espaço independente para analisar a favela, descrita pelo autor como:

uma cidade dentro da cidade. Perfeitamente diversa e absolutamente autônoma. Não atingida pelos regulamentos da prefeitura e longe das vistas da polícia. Na Favela ninguém paga impostos e não se vê guarda civil. Na Favela, a lei é a do mais forte e a do mais valente. A navalha liquida os casos. E a coragem dirime todas as contendas.(Costallat, 1992, p37)

Em Orestes Barbosa encontramos o mesmo fascínio pelo lado oculto da cidade e o mesmo ensejo em sistematizar o funcionamento daquele mundo. Em relação ao morro da Favela, ele afirma:

Pouca gente já subiu aquela montanha – raríssimas pessoas chegaram a ver e a compreender o labirinto das baiúcas, esconderijos, sepulturas vazias e casinholas de portas falsas que formam toda a originalidade do bairro terrorista onde a polícia do 8º distrito não vai. (Barbosa, 1993, p.111)

Se o Estado, representado por suas instituições e a dita sociedade civilizada, encontram-se ausentes desses espaços cabe ao repórter-cronista o papel de trazer para a parte baixa da cidade os relatos dessa cidade noturna. Com exceção de Olavo Bilac, encontramos nos demais cronistas um encantamento por essas áreas da cidade. Eles transitam pelas esferas ocultas da cidade com o desejo de trazer à luz os territórios esquecidos da urbe. São relatos motivados pelo exótico desse mundo marginal.

A introdução da crônica “Sono calmo”, de João do Rio, pode ser pensada como uma referência para compreender a sedução destes autores por tais espaços. Ao ser interpelado por um delegado de polícia se desejava acompanhá-lo numa inspeção a um albergue noturno – “Quer vir comigo visitar esses círculos infernais?” (Rio, 2005, p.109). – João do Rio reflete sobre o convite:

Não sei se o delegado quis dar-me apenas a nota mundana de visitar miséria, ou se realmente, como Virgílio, o seu desejo era guiar-me através de uns tantos círculos de pavor, que fossem outros tantos ensinamentos. Lembrei-me que Oscar Wilde também visitara as hospedarias de má fama e que Jean Lorrain se fazia passar aos olhos ingênuos como tendo acompanhado os grão-duques russos nas peregrinações perigosas que Goron guiava.

Era tudo quanto há de mais literário e de mais batido. Nas peças francesas há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris os repórteres do *Journal* andam acompanhados de um apache autêntico. Eu repetiria apenas um gesto que era quase uma lei. Aceitei. (Idem, *ibidem*)

Além da repetição de um gesto quase dogmático, ir ao encontro das áreas mais recônditas da cidade serve também às aspirações de um público leitor que necessita destas imagens. Aceitar o convite passa a ser uma exigência não apenas estética, de filiação a uma escola literária; mas, principalmente, uma exigência do próprio fazer literário de João do Rio. Como observa Renato Cordeiro Gomes: “Sua crônicas querem apreender a cidade que é *chama*, através do emaranhado de existências humanas, para não privilegiar a ordenação fixa e geométrica do *crystal*⁴.”(Gomes, 1994, p. 109). A leitura do ensaísta sobre as crônicas de João do Rio pode ser potencializada para pensarmos na relação que Orestes Barbosa e Benjamim Costallat possuem com a cidade. Nestes três autores encontramos o desejo de construção de um olhar que privilegia as encenações que a cidade abriga nos espaços mais internos de seu emaranhado de vivências. Relatar a favela significa ir de encontro ao território desconhecido, ser estrangeiro e deixar-se guiar por ruas e becos escuros. O retorno ao local de origem – a cidade luz – oferece segurança e alívio ao cronista como vemos nessa passagem de Benjamim Costallat: “Com muito custo descemos, chegamos, finalmente, à rua, ao pé do morro. Voltávamos à vida, à cidade, com luz, com ruas, com bondes.”(Costallat, 1992, p.39).

O ato de descer o morro e voltar à cidade é marcado por uma oposição não apenas entre morro e asfalto, visão esta muito veiculada na contemporaneidade. A oposição que Costallat instaura é fundida entre o moderno e o arcaico, mas também reflete uma ordenação binária entre civilização e barbárie. Nesses termos, descer da favela é deixar a escuridão e a penumbra das ladeiras, enquanto voltar para a cidade é estar no espaço do conhecido, da civilização. São esferas não complementares, isoladas e independentes.

⁴ Para uma melhor elucidação destes conceitos – o cristal e a chama - cito Renato Cordeiro Gomes: “O cristal, com seu facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz, é a imagem da invariância e da regularidade, ao passo que a chama é a imagem da constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna (diz Calvino, citando Massimo Piatelli-Palmarini). O cristal conota definição geométrica, que é solidez: transparência revelando uma forma: exatidão. A chama conota vivência, que é efêmera: pulsão forjando uma forma.”(Gomes, 1994, p.40).

De fato, as favelas nas primeiras décadas do século XX compunham um fenômeno urbano recente, fator este que favorece a percepção da favela como um espaço difuso da cidade. Mas causa espanto décadas depois esta representação perdurar. Se para os cronistas da Belle Époque a vida na favela se assemelhava a uma vida recuada no espaço e no tempo, para Zuenir Ventura, em *Cidade partida*, de 1994, a favela é um “outro mundo”.

Na narração de sua primeira visita à favela de Vigário Geral, Zuenir assusta-se com a proximidade física do local, porém distante socialmente: “A meia hora da zona sul, a trinta quilômetros do centro do Rio, eu estava em outro mundo” (Ventura, 1994, p.55). A descrição deste “outro mundo” feita por Zuenir Ventura muito se aproxima do senso comum, que só observa a falta, a ausência: “Nessa parte central da favela predominam casas de alvenaria; os barracos ali são raros. Mas as paredes de tijolos aparentes, sem acabamento, dão a impressão de um bairro inacabado.” (Ventura, 1994, p.58).

A imagem da favela é forjada na sua narração, seja na *Belle Époque* ou na contemporaneidade. Será a partir do olhar do outro, estrangeiro a ela, que a favela é construída e apresentada na sua da obscuridade fetichista. Cria-se uma imagem unívoca para favela, que edifica uma “verdade”. Sua presença nos discursos culturais brasileiros é tão marcante que mesmo quando a representação sobre a favela emerge de seu próprio espaço tem dificuldades em romper com este modelo forjado.

Além disso, as duas outras imagens muito veiculadas sobre a favela – a saber: a percepção da favela como espaço da cultura popular e a representação da favela como organismo social à mercê de um poder paralelo – são tributárias desta primeira idealização da favela. Uma vez que a favela passa a ser vista como espaço privilegiado para a criação de uma cultura predominantemente popular por sua percepção como espaço isolado em relação à cidade. Já os discursos que observam na favela a existência de um poder paralelo reutilizam esta mesma idealização da favela como território segregado. Pois a principal argumentação nestes discursos, sobretudo nos veiculados por órgãos de segurança pública, está fixada na afirmação de que as favelas são hoje espaços herméticos que sobrevivem sem qualquer interferência do Estado.

É preciso, portanto, retornarmos a estes primeiros autores na busca de revisitar esses mitos e estabelecer novas possibilidades críticas do espaço da favela, ainda hoje, misteriosa ao nosso olhar classificador.

2.2.

Isso dá samba: a favela como espaço da cultura popular

O samba na realidade
 Não vem do morro nem de lá da cidade
 E quem suportar uma paixão
 Saberá que o samba então nasce no coração.

Noel Rosa e Vadico – *Feitio de oração*

“O samba não é folclore (...)”, afirma de forma categórica Ismael Silva em depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som, em 1966. (Apud. Dealtry, 2003, p.55) Mas de onde deriva a necessidade de fixar o samba como uma manifestação cultural que negue uma percepção folclórica para si? De certo, Ismael deseja responder às muitas vozes que criticaram seu intento: a criação da primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a *Deixa Falar*, em 1928. O próprio nome da agremiação faz alusão à polêmica criada pela formalização de uma manifestação popular.

A fala pragmática de Ismael Silva revela o confronto entre as duas visões sobre o samba: “*Deixa falar* porque éramos atacados. Como fizemos modificações no modo de desfilar, para a segurança do grupo, os tradicionalistas disseram-nos não. Vinham saber, reclamar. Instigar. Deixávamos que falassem (...)” (MIS, 1966. Idem, Idem). O ato de romper com um passado e instaurar algo novo, modificando a estrutura rítmica e oficializando a inserção do samba na folia carioca, deve ser entendido também como uma negação à tradição. Significa, antes de tudo, aproximar o samba da modernidade e negar sua percepção folclórica. Não podemos, é claro, incorrer no equívoco de analisar este episódio apenas por este prisma, uma vez que a formalização da escola de samba é impulsionada pelo pragmatismo, com um intuito bem definido: o fim da repressão por parte do governo. Como analisa Giovanna Ferreira Dealtry: “A organização, em forma de escola [em 1928], portanto, oficializada, garante que o governo e a

polícia não vissem mais naqueles grupos uma ameaça à suposta ordem.”(Idem, p.55).

Além da organização em escola, os compositores ligados a Ismael Silva fundaram também um novo paradigma musical, denominado por Carlos Sandroni de “Paradigma do Estácio”.(Sandroni, 2001,p.32) A definição dada por seu criador, Ismael Silva, esclarece a oposição entre o samba dos compositores da *Deixa Falar* e o samba executado até então: “O estilo (antigo) não dava para andar. Eu comecei a notar que havia uma coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbumpruburumdum” (Cabral, 1974:28). O propósito de Ismael Silva é a evolução do bloco mas, para tal efeito, seria necessário modificar o samba. Para Ismael parece tratar-se de uma evolução natural; para seus opositores, os sambistas ligados à Cidade Nova, trata-se de uma deturpação. O conflito reflete o embate de gerações. Sabemos que, como bem define Octavio Paz, “Em todas as sociedades as gerações tecem uma tela feita não só de repetições, como de variações; e em todas elas realiza-se de um modo ou de outro, aberta ou veladamente, a ‘querela dos antigos e dos modernos’.”(Paz, 1984,p.39)

O embate, nesse caso, não foi velado. O conflito é apresentado por Hermano Vianna, em *O mistério do Samba* (1995), no confronto entre os ícones de cada geração:

Numa discussão entre Donga e Ismael Silva, este dizia que *Pelo telefone*, composição “de” Donga, não era samba e sim maxixe; e aquele dizia que *Se você jurar*, composição de Ismael Silva, não era samba e sim marcha. Quem tem a verdade do samba?”(Vianna,1995,p.123).

A questão apresentada por Vianna a partir do cotejo entre os dois sambistas reedita a polêmica, mas não busca uma conclusão, uma resposta estanque para o questionamento. O antropólogo recoloca no plano discursivo a origem do samba, e conclui sobre a questão: “Verdade, raiz: esse não é o mistério de qualquer tradição? Toda tradição não exige sempre a formação de “hermeneutas” que identifiquem onde ela aparece em sua maior pureza?” (Idem, Idem)

A historiografia que versa sobre o samba aponta para a região da Cidade Nova, principalmente a casa de Tia Ciata, como o espaço de sua origem. A

residência não se faz mais presente. Em seu lugar foi aberta uma avenida, a Presidente Vargas em 1942, e posteriormente, na década de 80, é edificada uma escola municipal homônima em homenagem à antiga baiana. Mas, se as marcas físicas não se fazem mais presentes na cidade, no plano da memória Tia Ciata ainda a habita. “A importância a ela atribuída pelos cronistas do samba se deve especialmente a que *Pelo telefone*⁵, embora tenha em Donga seu autor oficial, teria sido na verdade uma produção coletiva gestada em sua casa.” (Sandroni, op. cit., p.100). O enaltecimento de Tia Ciata, por sua casa ter sido o palco da produção do primeiro samba gravado a fazer grande sucesso, corrobora com a desmistificação de que o samba seria uma manifestação cultural autóctone dos morros cariocas. Além de apresentar o samba como oriundo de um espaço geográfico divergente ao dos morros da cidade, rompendo com o imaginário carioca que exalta tal fixação.

E será a partir da gravação do samba-carnavalesco⁶ *Pelo telefone* que o samba, enquanto estilo musical, será inserido na sociedade carioca. Vale ressaltar que tal fato gerou muita polêmica entre os frequentadores da casa de Tia Ciata. A celeuma durou muitos carnavais e até hoje é ponto de pauta de muitas pesquisas sobre o samba. O que gerou tamanha discussão foi o debate sobre a real autoria da composição.

Donga, filho de outra tia baiana, Tia Amélia, habitual frequentador da casa de Tia Ciata, foi quem registrou a composição, mas a sua autoria é na verdade coletiva. A Donga podemos atribuir a alteração de algumas estrofes, mas, como observa Carlos Sandroni: “com efeito, pelo menos parte significativa dessa composição é fruto direto do *samba folclórico* tal como praticado no Rio, nas salas de jantar das tias baianas, no início do século XX.” (Sandroni, op. cit. p.118, grifo meu). Ao designar como folclórico o samba executado nas casas das tias baianas, Sandroni observa que Donga inaugura um novo momento do samba. Ao atribuir para si a autoria da composição, Donga retira do domínio público e, principalmente, insere o samba na reprodutividade técnica através de sua

⁵ No senso comum este samba é tido como o primeiro a ser registrado, mas, como analisa Roberto Moura: “*Pelo telefone* não seria o primeiro samba a ser gravado, antecedido por outros como o partido-alto de Alfredo Carlos Brício *Em casa de baiana* gravado em 1913, ou por *A viola está magoada* cantado por Baiano em disco de 1914. Seria, isso sim, o primeiro a fazer grande sucesso.” (Moura, 1983, p.77)

⁶ Utilizo a classificação dos próprios “autores” da composição. Além disso, no período de seu registro na Biblioteca Nacional, 1916, samba designava os encontros festivos nas ruas e nas casas das tias baianas. Era o samba-divertimento, como nomeia Carlos Sandroni (Sandroni, op cit, 108).

gravação. Sabemos que “um dos traços definidores da noção de ‘música folclórica’ é a ausência de autor conhecido” (Idem,p.145). A afirmação da autoria, mesmo que forjada por parte de Donga e Mauro de Almeida, retira os compositores do anonimato e fixa o samba numa esfera mais ampla da cultura da cidade, antes restrita às salas de jantar das tias baianas.

Tal qual o debate que Donga travou com Ismael Silva, a polêmica perpetrada pela gravação de *Pelo Telefone* também incide sobre uma mudança de paradigma. Se Ismael Silva, ao fundar a primeira escola de samba, inicia a oficialização dos blocos de carnaval, Donga, ao registrar a composição em seu nome, inaugura a inserção do samba enquanto produto comercial.

Se até então era necessário ir ao encontro da manifestação, freqüentar o samba-divertimento para ter contato com está musicalidade, com a gravação do samba basta agora ter contato com a sua reprodução técnica. A possibilidade de reproduzir a musicalidade que até então estava confinada ao espaço privado da casa de Tia Ciata retira a possibilidade de fixá-lo apenas como uma manifestação folclórica, agora ele passa a ser um ritmo vendável.

Mesmo inserido na era da reprodutibilidade técnica – ligado à modernidade, seja por sua própria gravação ou pelos temas que aborda, afinal de contas no célebre samba de Donga temos a alusão a uma invenção moderna: o telefone – o samba ainda irá deter uma pretensa aura folclórica relacionada em especial à sua origem.

Sabemos, como já foi dito acima, que o samba teve sua origem na Cidade Nova, mas encontramos a freqüente necessidade de fixar o samba como uma invenção autóctone dos morros. Assim, passa a ser apresentado como um produto “puro”, recém criado e longe de qualquer “contaminação” estrangeira. A autenticidade do samba recairia na possibilidade de observá-lo como um fenômeno que representaria a genuína cultura nacional. O samba, a partir desta leitura, seria produto da total separação entre o morro e o restante da cidade; e não, como atesta Hermano Viana, em *O mistério do samba*, uma construção dialógica, transcultural, entre classes e grupos étnicos.

A questão que deve ser colocada para esta premissa sobre a origem mítica do samba não repousa apenas na contestação desta visão, pois a resposta para este

argumento já foi oferecida por muitos estudos⁷. Acredito que tal percepção sobre a origem do samba potencializa outros debates, como a necessidade de apresentar o samba como uma manifestação originária do morro e, por conseguinte, o exame das conseqüências desta associação na formação do imaginário sobre a favela.

Meu intento não está em apenas analisar se a narrativa que fixa a origem do samba no morro é ficcional ou não. Não busco uma verdade sobre tal origem, desejo sim observar quais os efeitos originados a partir da representação da favela como espaço privilegiado do samba. O que importa não é analisar se esta concepção sobre o samba se aproxima do passado que a historiografia documentou, mas sim, seguindo os passos de Homi Bhabha, percebê-la como uma construção narrativa a partir do “tempo disjuntivo da modernidade da nação”. (Bhabha, 1998, p.202) Nesse sentido, contra as múltiplas “origens” do samba seria preciso oferecer um único relato como fonte de unificação tanto musical – o samba de “raiz” – e, posteriormente, da própria nação, já que rapidamente o samba é transformado em símbolo de um ideal de nação mestiça. A formulação de Homi Bhabha é esclarecedora nesse sentido: “(...) a força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito da ambivalência da ‘nação’ como estratégia narrativa.” (Ibidem,p.200).

Práticas de determinados grupos sociais – no caso, as comunidades ligadas ao samba – são apropriadas pelo discurso unificador da nação tornando-se, dessa forma, mais abrangentes e apagando as possíveis diferenças internas. Como observa Hermano Vianna ao analisar o projeto de construção do samba como símbolo da nacionalidade:

Como todo processo de construção nacional, a invenção da brasilidade passa a definir como puro ou autêntico aquilo que foi produto de uma longa negociação. O autêntico é sempre artificial, mas, para ter ‘eficácia simbólica’, precisa ser encarado como natural, aquilo que ‘sempre foi assim’. O samba de morro, recém inventado, passa a ser considerado o ritmo mais puro, não contaminado por influências alienígenas, e que precisa ser preservado (afastando qualquer possibilidade de mudança mais evidente) com o intuito de se preservar também a ‘alma’ brasileira. Para tanto, é necessário o mito de sua descoberta, como se o samba de morro já estivesse ali, pronto, esperando que os outros brasileiros

⁷ Acredito que as pesquisas de Roberto Moura, **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**; Carlos Sandroni, **Feitiço Decente**; assim como a realizada por Hermano Vianna, **O mistério do samba** são trabalhos profícuos acerca da origem do samba. Ao fixarem como lugar de origem do samba espaços distintos aos morros do Rio de Janeiro, tais pesquisas incidem na desmistificação de uma origem autóctone para o samba.

fossem escutá-lo para, como que numa súbita iluminação, ter reveladas suas mais profundas raízes. (Vianna, op. cit, p.153)

A leitura de Hermano Vianna aproxima-se da exposta por Eric Hobsbawn e Terence Ranger em *A invenção das tradições*. Neste livro, os historiadores afirmam que as nações modernas são erguidas sobre um paradoxo: por um lado, existe um ensejo em vincular as nações ao passado imemorial. Esta estratégia tem por objetivo nomear essas comunidades humanas como “naturais” e “espontâneas”, alienando-as da temporalidade histórica. Entretanto, a pretensa atemporalidade da nação deve ser compreendida como uma construção dentro do panorama histórico: uma invenção da tradição.

É interessante notar que muitas vezes erguem-se contra este discurso mítico unificador, contrariando a narrativa totalizadora edificada pela tentativa de criação de uma comunidade imaginada, para citar um conceito de Benedict Anderson (Anderson, 1996). Encontramos este relato dissonante nos depoimentos dos sambistas ligados ao samba da Cidade Nova, ou como classificou Cláudia Matos, velhos sambistas: “É possível que o samba não tenha se originado no morro, e isso é negado pela maioria dos velhos sambistas (...)” (Matos, 1982, p.27). A fala de Heitor dos Prazeres, um “velho sambista”, em entrevista a Muniz Sodré é esclarecedora nesse sentido:

A música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores de morro. O morro da Favela era habitado só pela gente que trabalhava no leito das estradas de ferro (mineiros, pernambucanos, e remanescentes da Guerra de Canudos). O samba original não tinha, portanto, nenhuma ligação com os morros. (Sodré, 1998, p.86).

Outro depoimento que coloca em tensão a origem do samba no morro é o dado por João da Baiana aos pesquisadores do Museu da Imagem e do Som :

O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba. Não haviam essas favelas todas. Existiam a Favela dos Meus amores e o Morro de São Carlos, mais conhecido por Chácara do Céus. Nós sambávamos nesses dois morros.[...] Mas o samba não nasceu no morro, nós é que o levávamos, para fugir da polícia que nos perseguia. Os delegados Meira Lima e o Dr. Querubim não queriam o samba. (MIS, 1970, p.63. Apud. Matos, 1982, p.28)

Soma-se a estes depoimentos o samba “É batucada”, de Caninha, ganhador do primeiro concurso de oficial de músicas de carnaval, em 1933: “Samba no morro não é samba, é batucada/ Cá na cidade, a história é diferente/ Só tira samba, malandro que tem patente”.

A necessidade de negar a origem do samba no morro, ou colocar em oposição o “samba original”, como fala Heitor dos Prazeres, à batucada, mencionada por Caninha, deve ser analisada primeiramente tendo à luz o lugar de fala destes sambistas. Já foi dito acima que estes eram “remanescentes” do samba da Cidade Nova, são velhos sambistas, mas o que implica tal definição? Significa que estes depoimentos retêm uma pretensa verdade sobre as origens do samba, são revestidos de uma aura testemunhal, criam um julgamento sobre tal origem. Ao definir como batucada o ritmo musical praticado nos morros, Caninha distingue os dois ritmos e desmistifica o samba do morro: “O samba no morro não é samba”. A fala de João da Baiana expande esta tênue fronteira entre samba e morro, pois, além de negar tal origem, o compositor apresenta-se como o realizador do contato e presença do samba nos morros: “o samba não nasceu no morro, nós é que o levávamos para fugir da polícia”.

Contra estas falas surge uma definição acadêmica do que seria o samba, como observa Giovanna Dealtry: “A historiografia do samba (...) acabou por perpetuar a idéia de que o samba carioca é o samba de morro e que as composições de Donga, Sinhô, Caninha etc [os sambistas da Cidade Nova] se aproximam mais do maxixe” (Dealtry, op. cit, p.57). A afirmação de que as composições dos sambistas da Cidade Nova não são sambas, mas sim maxixe, pode ser compreendida como uma tentativa de desqualificar o espaço do asfalto como origem do samba. Para a conversão dos fatos em uma narrativa única e totalizadora, é necessária, portanto, uma (re)criação do passado, somando os fatos históricos com o intuito de unir grupos distintos sob o signo da nação: “Ora, a essência de uma Nação é que todos os indivíduos tenham muito em comum, e que todos tenham esquecido muitas coisas.” (Renan, 1997, p. 20).

É necessário, assim, que todos tenham esquecido que o samba não se origina na favela. A estratégia de inserir tal narrativa no imaginário coletivo nacional fica a cargo da ação pedagógica da nação, que age com o intuito de formular uma narrativa que edifique uma memória imaterial, posicionada na inatingível temporalidade de um discurso mítico. Sobre este tópico Homi Bhabha definiu estas narrativas como uma representação que sobrevive de uma pretensa continuidade autogeradora.

O pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, descrita por Poulantzas como um momento de vir a ser designado *por si próprio*,

encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por autogeração. (Bhabha, op. cit, p. 209)

A pretensa narrativa que investiga formas sociais autogeradoras propõe assim a definição de nação essencialista, que propaga identidades nacionais como formas inatas dos indivíduos que formam estas comunidades. A presença de uma noção autogeradora é tamanha no discurso sobre o samba que, mesmo com evidências que apontem para uma narrativa que se oponha ao mito do samba do morro, a crítica, com o intuito de reordenar o mito, apresenta o samba como manifestação genuína das classes populares, como podemos observar em Sergio Cabral:

Os mesmo fatores do desenvolvimento urbano que determinaram o crescimento das favelas contribuíram também para o aumento da população suburbana. Tal como os favelados, grande parte da população suburbana era de cariocas, fluminenses, capixabas, pernambucanos, mineiros e baianos – nessa ordem. Embora seja de bom senso acreditar-se que as camadas da população com maiores oportunidades no mercado de trabalho tenham preferido os subúrbios às favelas, em muitas regiões suburbanas a diferença entre favelados e suburbanos não era muito grande. (Cabral, 1974, p.61)

Da semelhança entre as manifestações culturais decorre a necessidade de apresentar o suburbano “tal como os favelados”, afirmando a indissociabilidade entre o samba e a favela. O samba é apresentado como a essência destes grupos, como se estivesse literalmente impresso nos genes da camada popular, fazendo parte da natureza essencial dos negros e/ou pobres.

A insistência em demarcar o samba como manifestação dos morros do Rio de Janeiro revela uma nova concepção sobre a favela, potencializada pela idéia de segregação que envolve o imaginário sobre este espaço. Uma vez que as favelas mesmo inscritas no espaço urbano carioca há mais de um século, usualmente são representadas como um espaço social segregado da cidade. Minha análise das primeiras crônicas que tematizam a favela evidenciou este aspecto; seja em Olavo Bilac ao afirmar que a favela “está recuada no espaço e no tempo”(Bilac,1907); ou em João do Rio que classifica a favela “como [uma] cidade dentro da grande cidade”(Barreto, 1975,p.54); e por fim Benjamim Costallat que observa na favela “uma cidade dentro da cidade, perfeitamente diversa e absolutamente autônoma.”(Costallat, 1993,p.37); a favela sempre é apresentada como um espaço social independente do restante da cidade, detentora de uma temporalidade

difusa, localizada num espaço segregado. E será sobre este tópico que a construção mítica do samba ganha espaço.

Devido a sua crescente separação da cidade, a favela passa a ser vista como local de preservação do mais genuíno, mais puro e representativo ritmo brasileiro. Exemplo disso é a afirmação de Mário de Andrade em *Música, doce música*: “Felizmente, no ar mais alto dos morros, o samba continuava a batucar, ignorado, formando-se com mais liberdade e pureza, na fraternidade das macumbas e dos cordões de carnaval.” (Andrade, 1976, p.323)

A favela, narrada a partir do discurso fundador do samba do morro, surge então como o espaço idílico que poderia, devido a sua própria organização espacial, criar e preservar o ritmo que pertence à natureza dos indivíduos que lá habitam. E, se o traçado das vielas e becos das favelas facilitava a fuga de João da Bahiana durante uma perseguição policial, encontramos na análise de Ana Maria Rodrigues esta mesma configuração da favela como o fator primordial para a preservação do samba: “É nas favelas que o samba tem oportunidade de evoluir, de se fortificar, em razão das características geográficas das favelas e suas formas peculiares de edificações, dificultando, automaticamente, a chegada de estranhos”.(Rodrigues,1984,p.31) A análise de Ana Maria Rodrigues além de reforçar a idéia de pureza do samba do morro, apresenta também uma noção de resistência. A favela emerge como espaço inviolável, preservando o samba de qualquer tentativa de usurpação de “estranhos”, entendendo-se como tal o branco burguês. Argumento similar pode ser encontrado nos ensaios críticos de José Ramos Tinhorão, que busca apresentar o samba como uma manifestação estritamente ligada a uma classe popular detentora de uma base cultural própria. A defesa da autenticidade do samba recai, nesses termos, na acusação de expropriação da cultura negra e popular. A utilização do samba como instrumental melódico em composições, tidas por Tinhorão como brancas, é vista de forma negativa e como ações que demonstram a usurpação do samba, como podemos observar na passagem abaixo:

No caso especial do Brasil, a realidade desse mecanismo de dominação cultural [o mercado internacionalizado] gerou uma intervenção contínua no processo evolutivo da música urbana, tornando-se mais forte à medida que a classe média se foi apropriando dos gêneros criados pelas camadas populares das cidades que se nutria do material folclórico estruturado após quatro séculos de vida rural. (Tinhorão, 1969, p.09)

Nesse raciocínio, a "classe média branca e internacionalizada" se apropria da essência material da música brasileira. O resultado desta ação é a total diluição da cultura negra popular em estruturas e ornamentos ditados pela indústria cultural internacionalizada, cuja matriz se encontraria fora do espaço do "nacional-popular":

O amoldamento progressivo da chamada música do meio do ano ao gosto internacional, desde o samba-canção abolido da década de 40, tinha conseguido descaracterizar por tal forma o que ainda existia de ligação com as fontes de tradição popular brasileira, que a música urbana, ao nível da classe média ia entrar numa nova fase: a de procurar no chamados 'sons universais' propostos pela indústria do disco, a fim de obter o alargamento do mercado em nome da cultura de massa. (Idem, p.127)

Se na crítica encontramos de modo freqüente a defesa de uma origem mítica e idílica do samba, será nas composições de inúmeros sambistas que tal idéia se faz mais presente. No entanto, a proposta de leitura que aqui é apresentada configura-se apenas como uma das muitas formas de interpretação da favela no samba e na chamada Música Popular Brasileira. Exemplo disto é o levantamento do cancionário realizado por Jane de Souto de Oliveira e Maria Hortense Marcier a cerca do tema favela. O resultado da pesquisa pode ser encontrado no artigo "A palavra é: favela", publicado no livro *Um século de favela*, organizado por Alba Zaluar e Marcos Alvito. Jane de Souto e Maria Marcier abordam justamente as diferentes tematizações da favela na música brasileira; podendo ora ser vista como espaço do pobre, como lugar da marginalidade urbana ou questão social.

A leitura das composições que abordam a favela a partir de uma idealização deve ser revestida pela cautela, pois "a independência própria ao universo poético permite ao compositor criar um morro mítico" (Resende, 2002, p.127). O morro narrado a partir da verve poética dos compositores é potencializado a uma esfera singular, detentora de uma aura imaculada que se opõe à cidade. Exemplo disto é o samba *Alvorada*, do compositor Cartola, gravado em 1974:

Alvorada lá no morro, que beleza
 Ninguém chora, não há tristeza
 Ninguém sente dissabor
 O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo
 E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo
 (...)

A idealização do amanhecer no morro é construída a partir de um tom poético, que afirma um sentimento intrínseco ao morro: a felicidade. Mesmo não abordada literalmente, a felicidade está presente como consequência natural do fato de que na favela “ninguém chora, não há tristeza”. A poética de Cartola [re]constrói a realidade da favela, além de apresentá-la como espaço privilegiado da natureza, em oposição à urbanização da cidade.

A tematização de uma favela idílica, assim como a abordagem de temas como o amor e a mulher, nas composições de Cartola é vista por Claudia Matos como a “influência de um discurso literário, branco, burguês, que se faz notar no rebuscamento das metáforas como nas colorações idealizantes, melancólicas e freqüentemente escapistas. que marcam sua visão de mundo”(Matos,1982,p.46). A influência, comprovada pela presença dos livros de Olavo Bilac, Castro Alves e Gonçalves Dias na estante de Cartola, é tida como negativa pela autora, que observa neste processo “a contaminação do discurso proletário de valores semelhantes aos de um discurso burguês previamente escrito, previamente inscrito na cultura” (Idem, Idem). Nesse raciocínio, tal influência favorece a “obliteração das fronteiras de classes, e não à tomada de consciência de tais fronteiras.” (Idem, Idem).

A constatação da influência é correta, mas Claudia Matos realiza uma operação analítica semelhante à criticada por Silviano Santiago: “o discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta”(Santiago, 2000, 18). A estrela a qual Silviano faz menção se materializa nas obras que exercem influência na construção poética de Cartola, que guia o compositor na elaboração de um discurso lírico que possa representar a favela. Ao colocar em detrimento a obra de Cartola por sua assimilação de autores do espaço canônico, observando que com a utilização de tal estratégia poética “o sambista deixa de buscar e de pôr em relevo sua própria individualidade cultural” (Matos, op cit, 47), a autora reivindica um status de autenticidade ao discurso do sambista.

Nessa leitura não é observada a diferença, apenas a semelhança. Mesmo afirmando que “a influência não se dá aí à maneira de uma imitação subversiva do produto originário das classes dominantes” (Idem, Idem), Matos incorre no equívoco de reiterar um discurso crítico que julga a fala do subalterno (nesse sentido, os sambistas) como formas inatas da cultura popular, revestida de uma peculiar genuinidade. É buscada uma representação que coloque em relevo a

condição do enunciador do discurso, que, além de tematizar a exclusão, elabore em suas próprias nuances formais de linguagem uma manifestação textual de sua situação proletária. Nesse sentido, “ser negro e compor a partir de premissas culturais burguesas e brancas, no sentido apontado por Matos, talvez seja um fator não de apagamento das fronteiras de classe, mas um modo de avanço sobre tais obstáculos.” (Dealtry, op cit, 88).

A utilização da linguagem poética nas composições de Cartola, mesmo assumindo feições aparentemente escapistas, incide na valorização da sua própria condição de proletário a partir da exaltação da favela. Contra uma percepção do morro que o apresenta como manancial de pobreza, encontramos a construção do espaço que se afirma positivamente.

O impulso por uma valorização do lugar e reconhecimento da sua condição de favelado se faz de modo freqüente no samba. Em certas composições tal valorização obtém uma dupla inserção através do samba. Pois além de ser o veículo para a exaltação do morro, o próprio samba surge como elemento capaz de singularizar a favela. *A voz do morro* (1955), de Zé Kéti, ilustra de forma clara esta estreita ligação:

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei do terreiro
Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros
Salve o samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo de um país
Salve o samba, queremos samba
Essa melodia de um Brasil feliz

Por um recurso metonímico, o favelado transforma-se no próprio samba e, por extensão, na representação única da voz do morro. A alegria, assim como na composição de Cartola, surge no espaço “pertinho do céu” – para citar a composição de Herivelto Martins, *Ave Maria no morro*, de 1942: “Lá não existe felicidade de arranha-céu / Pois quem mora lá no morro já vive pertinho do céu”. E será este sentimento próprio da favela que, através do samba, toma a forma da única melodia capaz de unificar o país. Claro é que este processo se iniciara durante o primeiro governo varguista, em especial com o incentivo aos sambas

apologéticos nacionalistas⁸. Porém, é interessante perceber que os próprios compositores e intérpretes vindos dos morros validam esta “tradição.” No samba de Zé Kéti, a exaltação da favela provém de sua valorização como detentora de uma cultura que possibilita a reestruturação da nação brasileira potencializada a partir de um desejo da própria população brasileira. Se, por um lado, o morro continua a ser um local à parte, distante da cidade oficial, por outro, de maneira paradoxal, é o samba que será capaz de propiciar uma maior igualdade entre estes diversos mundos.

De forma similar é isto que defende a composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, *O morro não tem vez*, de 1963:

O morro não tem vez
E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

Morro pede passagem
Morro quer se mostrar
Abram alas pro morro
Tamborim vai falar

É um, é dois, é três
É cem é mil a batucar
O morro não tem vez
Mas se derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

A comunhão que a canção apregoa ocorrerá num tempo futuro, “quando derem vez ao morro”, e irá eliminar as possíveis diferenças entre o morro e a cidade, propiciando assim a criação de uma unidade. A “vez”, aqui, toma lugar da “voz” do samba de Zé Kéti, e insiste na idéia de um espaço ofertado pelo outro. É o “outro” que facultaria ao morro a possibilidade de “se mostrar”, ainda que culturalmente e numericamente essa realidade seja expressiva. Resta ao morro esperar pela sua vez.

Outra idéia que se faz presente nas duas composições é a abordagem das inúmeras favelas a partir da simples denominação de morro. Apesar dos compositores visarem uma defesa da cultura popular, o uso indiscriminado da palavra morro implica em uma homogeneização. Sabemos que, como afirma

⁸ Para uma melhor elucidação da relação entre sambistas e Estado Novo, sugiro a leitura de Claudia Matos, *Acertei no milhar*(1982); e Adalberto Paranhos, *O roubo da fala*. (1999).

Chico Buarque em *Estação derradeira*, “cada ribanceira é uma nação”, com uma cultura, uma origem e uma tradição musical que lhe é própria.

Estação derradeira apresenta-se em um pólo antagônico às composições citadas não apenas por apregoar uma distinção entre os morros. Ela traz uma certa melancolia ao perceber a impossibilidade de unificar a cidade através do samba. A cidade configura-se como nações isoladas, resguardadas pela pesada munição de ambos os lados. É o confronto entre a favela com suas feições contemporâneas (a composição data do ano de 1987) e a construída na poética do sambas citados que impulsiona a canção:

Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação

À sua maneira
Com ladrão
Lavadeiras, honra, tradição
Fronteiras, munição pesada

São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada

Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai, ai

Rio do lado sem beira
Cidadãos
Inteiraente loucos
Com carradas de razão

À sua maneira
De calção
Com bandeiras sem explicação
Carreiras de paixão danada

São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada

Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai ai

Mangueira torna-se a “derradeira estação” do samba, surgindo como único refúgio e única detentora da expressão musical que outrora, supostamente se fazia presente em todas as favelas. Contra uma perspectiva que revela a dinâmica perversa do tráfico de drogas, a única fuga é a dissimulação do presente através da visão ocultada. “Nublai minha visão” clama o eu lírico ao padroeiro do Rio; corpo atravessado pela violência. O desejo é não testemunhar “a fogueira desvairada” que poderá pôr em chamas o imaginário edênico de uma cidade. Para tal, faz-se necessário refugiar-se na escuridão da própria existência, encontrando na memória o único ponto de equilíbrio.

Podemos ver na composição a confluência temporal de diversos “Rios de Janeiro”: a “civilização encruzilhada” entre uma cidade presente ainda na memória e outra esmagada pela crescente violência. Ainda que o refrão de *Estação Derradeira* proponha uma espécie de retorno ao espaço protegido do morro, o corpo da canção evidencia o conflito, a tensão, entre as representações da cidade. A síntese, nesta leitura, não é mais possível.

Este caminho – em que os tempos não mais se excluem – está presente em diversas composições contemporâneas, como na abertura da música *Bloco rap Rio*, de Fernanda Abreu, gravada em 1996. Ao unir diferentes temporalidades e percepções, é criado um espaço intersticial através da utilização da bricolagem, artifício que é próprio da música eletrônica que utiliza *sampler*. Nesses termos, Fernanda Abreu parafraseou/*sampleou* Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Juliano Rasta e Kátia, com o intuito de reescrever o imaginário da cidade, e, assim, oferecer uma outra possibilidade de representação da favela.

O morro não tem vez
E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

Eu só quero é ser feliz
Andar tranqüilamente na favela onde eu nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar

Não é mais possível atribuir sentidos de valor absoluto. O *funk* carioca, muitas vezes desprestigiado, soma-se ao clássico de Tom e Vinicius pela voz pop de Fernanda Abreu. A releitura de ambas composições cria uma reestruturação

dos tempos, unindo o morro com feições passadistas à favela contemporânea. Ao *samba bossanovista* idealizador soma-se o *funk* vociferador. Nessa junção, o canto que será vertido na cidade quando for ofertada a vez ao morro não será apenas a enunciação burguesa através de uma musicalidade que é própria da favela. A cidade cantará, em coro com o morro, o desejo de apagamento da violência a partir do referencial da favela. Tempos sincrônicos com musicalidade polifônica, novos caminhos na tentativa de construção de um olhar sobre as favelas do Rio de Janeiro atravessadas pela violência.