

ADVIR

17

AGOSTO
2003
ASDUERJ

PUBLICAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO DE DOCENTES DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO / ASDUERJ



RIO DE JANEIRO

REVISTA ADVIR

Publicação da Associação
de Docentes da Universidade do
Estado do Rio de Janeiro – ASDUERJ.
Registro ISSN 1518-3769
Sede: Rua São Francisco Xavier, 524,
1º andar, bloco D, sala 1026,
Márcanã – Rio de Janeiro/RJ
Cep: 20550-013. Tel.: 22649314 / 25877579
Fax: 22844350
Página: www.asduerj.org.br
Endereço eletrônico: advir@uerj.br

DIRETORIA BIÊNIO 2001/2003

Presidente: Jorge Máximo de Souza
I Vice-Presidente: Cleier Marconsin
II Vice-Presidente: César X. B. Santos Lima
I Secretário: Eurico Zimbres
II Secretário: Cláudia Gonçalves de Lima
I Tesoureiro: Antonio Braga Coscarelli
II Tesoureiro: Luiz Edmundo Tavares

CONSELHO EDITORIAL

Deise Mancebo
Eurico Zimbres
Luiz Edmundo Tavares
Maria Eugenia Mosconi
Susana Moreira Padrão

EDITOR RESPONSÁVEL

Luiz Edmundo Tavares

CONSELHO CONSULTIVO

Antônio Carlos da Silva (Biologia)
Antonio Celso Pereira (Direito)
Carlos Alberto Mandarin (Biologia)
Cláudio Ulpiano (In Memoriam)
Décio Orlando (CAP-UERJ)
Eurico Zimbres (Geologia)
Gustavo Bernardo Krause (Letras)
Heliana Conde (Psicologia)
Jader Benuzzi Martins (Física)
José Augusto Quadra (Medicina)
Junito Brandão (In Memoriam)
Lená Medeiros (Ciências Sociais)
Lilian Nabuco (Comunicação)
Luiz Sebastião Salgado (Engenharia)
Maria Beatriz de Albuquerque David (Economia)
Pedro Luiz Pereira de Souza (Desenho Industrial)
Rose Mary Serra (Serviço Social)

FICHA TÉCNICA

Jornalista: Sérgio Franklin
Estagiários de Jornalismo: Rafael Martí e Tadzia Maya
Edição Visual: Leila Braile
Ilustrações Imagens do Rio: Arquivo do Prof. Luiz Edmundo Tavares
Revisão de Textos: Sara Lerner Fatcovitz
Execução Gráfica: Visuana (tel. 2501-3989/2581-4789)
Fotografia: Samuel Tosta, exceto as de Nelson Pereira dos Santos, de autoria de Andréa Acioli.

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA

Aos filiados da Asduerj; Associações Docentes Filiadas à Andes-SN;
Institutos de Pesquisa e Ensino Superior; Bibliotecas Públicas;
Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro;
Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro.

COORDENAÇÃO DA DISTRIBUIÇÃO

Secretaria da Asduerj
Secretária: Arlete Cândido
Auxiliares Administrativos: Marcello Silva, Erick Cândido, Zita Alves

Agradecimento Especial a:

Cristiana Giustino, que nos ajudou - ainda como estagiária de jornalismo e depois disso, a produzir esta revista.

orientação aos colaboradores

REVISTA ADVIR

É uma revista semestral e publicará, preferencialmente, artigos de professores da Uerj que abordem temas relacionados à Universidade em todos os seus aspectos: político, administrativo, acadêmico, científico e cultural. Por ser uma publicação que se propõe a atingir um público abrangente, ADVIR **não publicará** artigos científicos especializados. Contudo, **serão aceitos** artigos de divulgação científica, que deverão ser escritos de forma a permitir o entendimento por leitores de outras áreas do conhecimento.

ENTREVISTA

Os Conselhos Editorial e Consultivo definirão o tema desta seção e indicarão nomes dos possíveis entrevistados. No entanto, serão aceitas sugestões de temas e nomes.

PONTO DE VISTA

Serão publicados artigos assinados, com pontos de vista diferenciados acerca do tema central, previamente definido e divulgado.

ACADEMIA

Publicará artigos não-especializados de tema livre, objetivando, com isso, apresentar um demonstrativo da produção acadêmica dos professores da Uerj. A cada número, ADVIR procurará contemplar diferentes áreas do conhecimento.

ENSINO, PESQUISA & EXTENSÃO

Publicará textos que analisem e divulguem projetos e experiências de interesse nos campos do ensino, da pesquisa e da extensão.

ARTE & CULTURA

Publicará textos sob as formas de resenha, crítica ou artigo, sobre temas relacionados aos campos da arte e da cultura.

OPINIÃO

Publicará textos que expressem a opinião pessoal do autor sobre tema de livre escolha.

CÁ ENTRE NÓS

Publicará cartas recebidas, no todo ou em parte, a critério do Conselho Editorial.

DOCUMENTO

Publicará material de caráter histórico e documental, no todo ou em parte, preferencialmente relacionado ao tema central da revista.

CRITÉRIOS PARA O ENVIO DE ARTIGOS

1. Artigos de alunos de graduação e pós-graduação devem, **necessariamente**, ser acompanhados de parecer de um docente com formação na área de conhecimento do texto.
2. Notas e referências bibliográficas deverão ser colocadas ao final do texto, conforme padrão da ABNT.
3. Todo artigo recebido será submetido ao Conselho Consultivo, que decidirá, em caráter definitivo e com base em critérios científicos, sobre sua publicação ou não, ficando a critério do Conselho Editorial definir em que edição da revista isto ocorrerá, tendo em vista apenas critérios de adequação editorial.
4. Fotos e ilustrações serão aceitas como contribuição **espontânea**, mesmo que não se façam acompanhar de artigos. As fotos e ilustrações que vierem a ser utilizadas trarão os créditos de seus autores. ADVIR **não se responsabiliza** pela devolução do material recebido.
5. Os artigos deverão, **necessariamente**, ser enviados já digitados e acompanhados do(s) crédito(s) do(s) autor(es).
6. A dimensão total dos textos não poderá ultrapassar o limite de 08 (oito) laudas, incluindo-se referências bibliográficas, notas, gráficos, etc.
7. O texto deverá vir, necessariamente, acompanhado do nome completo de seu autor, instituição e setor onde trabalha, última titulação, telefone e endereço completos.
8. Independentemente dos prazos divulgados nos editais de convocação de artigos, os textos enviados, desde que aprovados pelo Conselho Consultivo, passam a fazer parte do Banco de Artigos da revista, aguardando publicação no número subsequente.

IMPORTANTE

Os artigos que não obedecerem aos critérios aqui divulgados não serão recebidos pela assessoria editorial da Asduerj.

editorial

Moveu-nos, ao pensar no tema norteador deste número da nossa **ADVIR**, privilegiar a cidade que nos abriga e aqueles que a fazem tão cara e se dispuseram a homenageá-la, com suas contribuições relevantes. Singular no contexto nacional, a Cidade do Rio de Janeiro, e o próprio Estado não vêm merecendo a devida reciprocidade de boa parcela daqueles que por ela foram e têm sido tão bem acolhidos e que, ao se tornarem dirigentes nacionais, esquecem, rapidamente, compromissos assumidos.

Essencialmente cosmopolita, verdadeira síntese da nossa população, mercê da sua posição geo-estratégica no Atlântico Sul, foi fundamental na manutenção da parte centro-meridional do país, mesmo antes de ter sido elevada à condição de capital do então Estado do Brasil, em 1763. Talvez por isto, e por ter sido capital do Império, além de abrigar o Distrito Federal durante longo período, nossa cidade, tão pródiga no ato de bem receber quem a procura, é lembrada, freqüentemente, apenas no que tem de desairoso. Esquecem seus detratores de suas potencialidades e contribuições para a constituição da nossa nacionalidade.

Caracterizada pelo seu invulgar nível de politização, nem sempre reconhecido, tornou-se, em nossa história recente, mais uma vez, um dos principais focos de resistência na " grande noite " pela qual passou o país.

Ao abrigar, em nossas páginas, personalidades do nível de Guilherme de Brito, Ivone Lara, Ferreira Goulart, Nelson Pereira dos Santos e Paulo Lins, por exemplo, ao lado de outros que compartilham o cotidiano da Universidade, procuramos relacionar ao acadêmico o subsídio de personagens que vivem o Rio de Janeiro, divulgando as suas múltiplas faces – o seu dia-a-dia -, com o talento que as tornam pessoas tão respeitadas quanto a Cidade do Rio de Janeiro.

Sob o ponto de vista da inserção acadêmica, recebemos contribuições de apreciável valor de estudiosos, não apenas da UERJ, mas também de outras instituições, como à UFRJ, e de colegas que militam na rede de ensino médio e fundamental do nosso estado.

O fruto do nosso trabalho, coletivo como entendemos que deva ser, está posto : o popular e o acadêmico se encontraram em harmonia tão desejada. **A Associação de Docentes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro** acredita ter iniciado o diálogo que se pretende profícuo. Que mereça continuidade! Que as possíveis imperfeições sejam substituídas pela prodigiosa qualidade daqueles que militam na cultura, tanto a universitária como aquela construída sem as imposições acadêmicas, ou nas duas, simultaneamente. Plural como a Cidade do Rio de Janeiro e aqueles que a adotam ou por ela são adotados.

Luiz Edmundo Tavares
Editor Responsável

sumário

5/55 Depoimentos

- Abertura (5)
Depoimento de Ferreira Gullar (6/19)
Depoimento de Guilherme de Brito (20/27)
Depoimento de Dona Ivone Lara (28/37)
Depoimento de Nelson Pereira dos Santos (38/47)
Depoimento de Paulo Lins (48/55)

Imagens do Rio (56/65)

66/120 Artigos

- (66/74)
Os Pioneiros do Modernismo e da
Contemporaneidade da Pintura no Brasil
Autor: Sérgio Lima
(75/82)
Cidade Maravilhosa, é céu, é sol, é mar...
Autor: Orlando de Barros
(83/101)
Rio de Janeiro: Algumas notas sobre a
evolução urbana da antiga cidade de São Sebastião
Autores: Francisco Verissimo e William Seba M. Bitar
(102/110)
Cidade e Literatura: Lima Barreto
e a língua da Bruzundanga
Autora: Maria Luiza M.B. Oswald
(111/120)
De Bar em Bar
Autor: Edmundo Tavares

“O fio da me- mó- ria”

“EU ME LEMBRO PORQUE ME CONTAVAM”, CONFESSOU DONA IVONE LARA AO RECUPERAR A “QUASE MEMÓRIA” DO BLOCO DOS AFRICANOS, AGREMIÇÃO FORMADA POR HOMENS NEGROS TRAVESTIDOS, QUE DESFILAVA AO SOM DE VIOLÕES PELAS RUAS DE VILA ISABEL, NOS PRIMEIROS CARNAVAIS DO SÉCULO XX. HISTÓRIAS SOBRE O SEU PAI, QUE ELA MAL CONHECEU, PARTE DOS RELATOS QUE APRESENTAMOS A SEGUIR, ORIUNDOS DA MEMÓRIA – MUITAS VEZES FALHA – DE ALGUNS DOS QUE PROTAGONIZARAM, COADJUVARAM, ASSISTIRAM OU APENAS OUVIRAM ACONTECIMENTOS QUE AJUDARAM A CONSTRUIR O MITO DA CIDADE. OS DEPOIMENTOS REFLETEM O RIO DE JANEIRO A PARTIR DE ARTIFÍCIOS PRÓPRIOS À MEMÓRIA, CRIAM VERSÕES PARA VELHOS FATOS, COMO A DE FERREIRA GULLAR PARA A PASSEATA DOS CEM MIL: UMA BATALHA DE BASTIDOR ENTRE O “PARTIDO” E OS “PORRALOUÇAS”; REVIVEM PERSONAGENS EMBLEMÁTICOS, COMO FAZ NELSON PEREIRA DOS SANTOS COM ZÉ KÉTI, GRANDE OTELO, ALINOR DE AZEVEDO E ALEX VIANY; RECONSTITUEM UM ESPAÇO URBANO TRANSFORMADO POR UMA “EQUIVOCADA” POLÍTICA DE REORDENAÇÃO, COMO AVALIA O ESCRITOR PAULO LINS; OU DÃO RELEVO À SENSIBILIDADES QUASE EXTINTAS, COMO A DO VELHO SAMBISTA, GUILHERME DE BRITO. A SUGESTÃO DE REALIZAR REGISTROS ORAIS SOBRE A CIDADE FOI DO HISTORIADOR, IDEALIZADOR E EDITOR DESTA NÚMERO, PROFESSOR EDMUNDO TAVARES. O ELENCO HETEROGÊNEO FOI DETERMINADO PELA INSERÇÃO CULTURAL DOS ENTREVISTADOS, INDEPENDENTE DE SUA NATURALIDADE, NEM TODOS SÃO CARIOCAS, E ATENDEU EM BOA PARTE AO GOSTO DOS QUE PAUTARAM ESTE NÚMERO. PARA NÓS, DA PRODUÇÃO DA ADVIR, FOI UMA DAS TAREFAS MAIS PRAZEROSAS DESTES 11 ANOS DE PUBLICAÇÃO, ESPERAMOS QUE ASSIM SEJA PARA O LEITOR.

FERREIRA GULLAR

José Ribamar Ferreira

Nasceu em São Luís do Maranhão

no dia 10 de setembro de 1930

Trabalhou em O Cruzeiro, Diário Carioca
e no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil

Um dos autores da Teoria do
não-objeto junto com os neoconcretistas

Integrou o CPC da UNE (1962)

Um dos fundadores do Grupo Opinião (1964)

Escreveu com Oduvaldo Viana Filho a peça

"Se correr o bicho pega,

se ficar o bicho come" (1966)

Prêmio Jabuti para o livro de poemas

"Muitas Vozes" (2000)

Principais publicações: A Luta Corporal (1954); Poemas
(1958, poesia); João Boa-Morte: Cabra Marcado pra Morrer
(1962, poesia); Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho
Come (1966, teatro, em co-autoria com Oduvaldo Viana
Filho); Dentro da Noite Veloz (1975, poesia); Poema Sujo
(1976, poesia); Na Vertigem do Dia (1980, poesia);
Barulhos (1987, poesia); "Muitas Vozes" (1999, poesia).

Opinião

O Grupo Opinião não nasceu com este nome era, na verdade, o Centro Popular de Cultura da UNE, cuja sede, havia sido incendiada. Foi aberto um inquérito contra os integrantes do grupo, especialmente eu, que era presidente do CPC. Isto foi em 01/04/64, e nós, passado o primeiro momento de atordoamento e perplexidade, nos reagrupamos e discutimos a maneira de continuar o nosso trabalho na área cultural e política. Então já mudava um pouco o caráter, porque não se tratava, como antes, de lutar pela reforma agrária, pela transformação social do país, mas lutar contra o regime militar que se instaurara no Brasil. Chegamos à conclusão de que a melhor maneira era fazer um espetáculo que desse início ao novo grupo e, se tivesse continuidade o nosso trabalho, sabíamos que íamos mudar radicalmente de atitude, porque o CPC atuava na rua ou nas universidades, não cobrava ingresso, não tinha nenhum caráter comercial. A partir deste momento, íamos ocupar um teatro de propriedade de

O caráter inovador que o show tem é a proposta do texto, roteado improvisado com uma série de coisas que não tinham, que mal

um empresário e tínhamos que fazer teatro profissional, o que também mudaria. Nas reuniões feitas, inclusive em minha casa, com Paulo Pontes, Teresa, João das Neves, Pitimpla, Arnaldo Costa, Piá, os principais integrantes do grupo, decidiu-se fazer um espetáculo. O Vianinha teve a idéia de fazer um espetáculo com Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale. A Nara tinha público e tinha lançado há bem pouco tempo um



FEIRA ULAR

disco chamado *Opinião*, que eu ajudei a fazer com ela, não só conversando, porque éramos amigos e o Jânio Freitas, que era jornalista, trabalhava comigo no Banco Nacional, onde formávamos uma equipe de assessoria do Banco para projetos culturais, fez a foto que foi para a capa e sugeriu o nome do disco, no qual constava a música do Zé Kéti, *Opinião*, "eu não mudo de opinião". O Jânio sugeriu que a Nara botasse o título de *Opinião* e eu concordei. Foi o disco da Nara que inspirou o show, isto é uma coisa que pouca gente sabe. Ela cantava a música de Zé Kéti e do João do Vale no disco e a idéia era fazer o espetáculo não só ela cantando, mas os outros dois também, porque representavam faixas distintas da população brasileira, da sociedade brasileira, ela era uma menina de classe média, o Zé Kéti era um compositor novo e o João do Vale um compositor do sertão, do interior do Brasil. Então, o Vianinha, o Paulo Pontes e o Arnaldo Costa ficaram encarregados de elaborar o espetáculo, de fazer o show, o roteiro, escolher as músicas e tal. E o show foi uma coisa muito original, porque até então nenhum musical tinha tido estas características. Os musicais eram aqueles da Praça Tiradentes, com vedetes, com orquestras, ou então era um show individual, o cara tocando lá as suas músicas. Agora um show musical com três pessoas e com texto misturado com o show, foi isto que depois virou uma fórmula que até hoje se faz, mas foi criado neste espetáculo. O show *Opinião* tinha este nome, que depois passou a ser o nome do grupo do teatro, na verdade não podia ser lançado, nós não podíamos de repente aparecer como um novo grupo teatral porque estávamos respondendo a processo, o IPM, Inquérito Policial Militar, que a ditadura impunha aos principais atuantes na área política sindical, cultural, universitária. Então, pedimos ao novo Teatro de Arena de São Paulo que aparecesse como o produtor do espetáculo. O Teatro de Arena era (Augusto) Boal, era (Gian Francesco) Guarnieri. Pedimos emprestado o nome, mas eles não tinham nada a ver com o espetáculo. Depois passaram a dizer que tinham, mas simplesmente nós pedimos o nome deles para nos acobertar, porque não podíamos de repente aparecer como novo grupo e vierem a saber que era o CPC com um novo nome. Pedimos que o Teatro de Arena aparecesse como produtor do espetáculo. "Teatro de Arena Apresenta: Sua Opinião". Eles toparam e até cobraram por isso, diga-se de passagem. E o Boal, que era do Teatro de Arena, mas estava no Rio, foi chamado para dirigir o show. A única vinculação que o show tinha com o Teatro de Arena era o fato de que o Boal, que

to, roteiro, mas há também o talento do Boal de criar um show que normalmente a dramaturgia de musical não tem.

pertencia ao grupo de lá, dirigia o show, mas era pago por nós, um contrato que poderia ser com qualquer outro grupo. Ele dirigiu muito bem o show, que, em grande parte, se deve também ao seu talento. O caráter inovador que o show tem é a proposta do texto, do roteiro, mas há também o talento do Boal de criar um show improvisado com uma série de coisas que não tinham, que normalmente a dramaturgia de

musical não tem. A verdade é que, por todas estas coisas, o show, a data, se não me engano, 11/11/64, por aí, estourou. Era a primeira manifestação política contra o regime e era todo engraçado, para encobrir o caráter crítico, porque ele reafirmava a democracia e reafirmava o problema da reforma agrária. Nós fizemos tudo deliberado, inclusive o fato de ser engraçado, porque nós sabemos muito bem que se você faz uma coisa engraçada é mais fácil de passar na censura e enganá-la do que se você fizer uma coisa truculenta, sectária e radical. Isto é uma bobagem, que nós já não fazíamos, já tínhamos superado. O show era um comício, então estreou e uma semana depois estava lotado até o fim do mês, era gente na bilheteria, filas e filas e chegava e já não tinha mais lugar e marcava para a outra semana e para a outra. Então, não tinha teatro; era ali na Siqueira Campos, no espaço do shopping center da Siqueira Campos, aquele espaço ia ser uma boate porque o teatro ia ser onde depois foi construído o Teatro Teresa Raquel. Era então o espaço deixado para ser uma boate, mas como o shopping nunca terminou, não concluiu naquela época, foi se concluir muitos anos depois, nesta época estava meio incompleto e a parte que era teatro, também. O dono era o pai do Collor e fizemos um contrato com ele, pagamos 20% ou 25% do aluguel. Então, não tinha teatro, não tinha nada, só tinha o espaço. O Vianinha tinha um tio em São Paulo, dono de um cinema que tinha falido

e nós compramos as poltronas velhas do cinema, aquelas cadeiras de madeira, mandamos buscar em São Paulo, veio tudo pela hora da morte. Lavamos as cadeiras, porque estavam cheias de lama, limpamos tudo e chamamos dois marceneiros para aparafusar as coisas e montar a platéia, tanto que estas cadeiras, de tanto a gente lavar, ficaram rangendo, depois de secar. O cara sentava, elas rangiam o tempo todo. Tanto que, quando nós fizemos o outro espetáculo, o *Liberta Liberdade*, o ranger das cadeiras já era uma coisa famosa. Ai o Millôr, porque o *Liberta Liberdade* era uma seleção de textos organizada por ele e pelo Fábio Maciel, incluiu algumas piadas, uma delas sobre as cadeiras que ficavam rangendo. O *Opinião* teve sucesso, ficou em cartaz durante muitos meses, depois foi para São Paulo, depois de algum tempo a Nara adoeceu, a garganta ficou inflamada e ela não conseguia cantar e terminou desistindo de continuar o show.

Maria Bethânia

Foi um amigo da Teresa, a minha falecida mulher, que fazia parte do grupo, tinha estado na Bahia e assistido a um espetáculo meio amadorístico com a Bethânia. Ele falou desta moça, falamos com a Nara, que achou legal, conseguimos o endereço, chamamos a Bethânia e ela veio para cá acompanhada de um irmão, que veio para vigiá-la, o Caetano Veloso, que veio com uma moça chamada

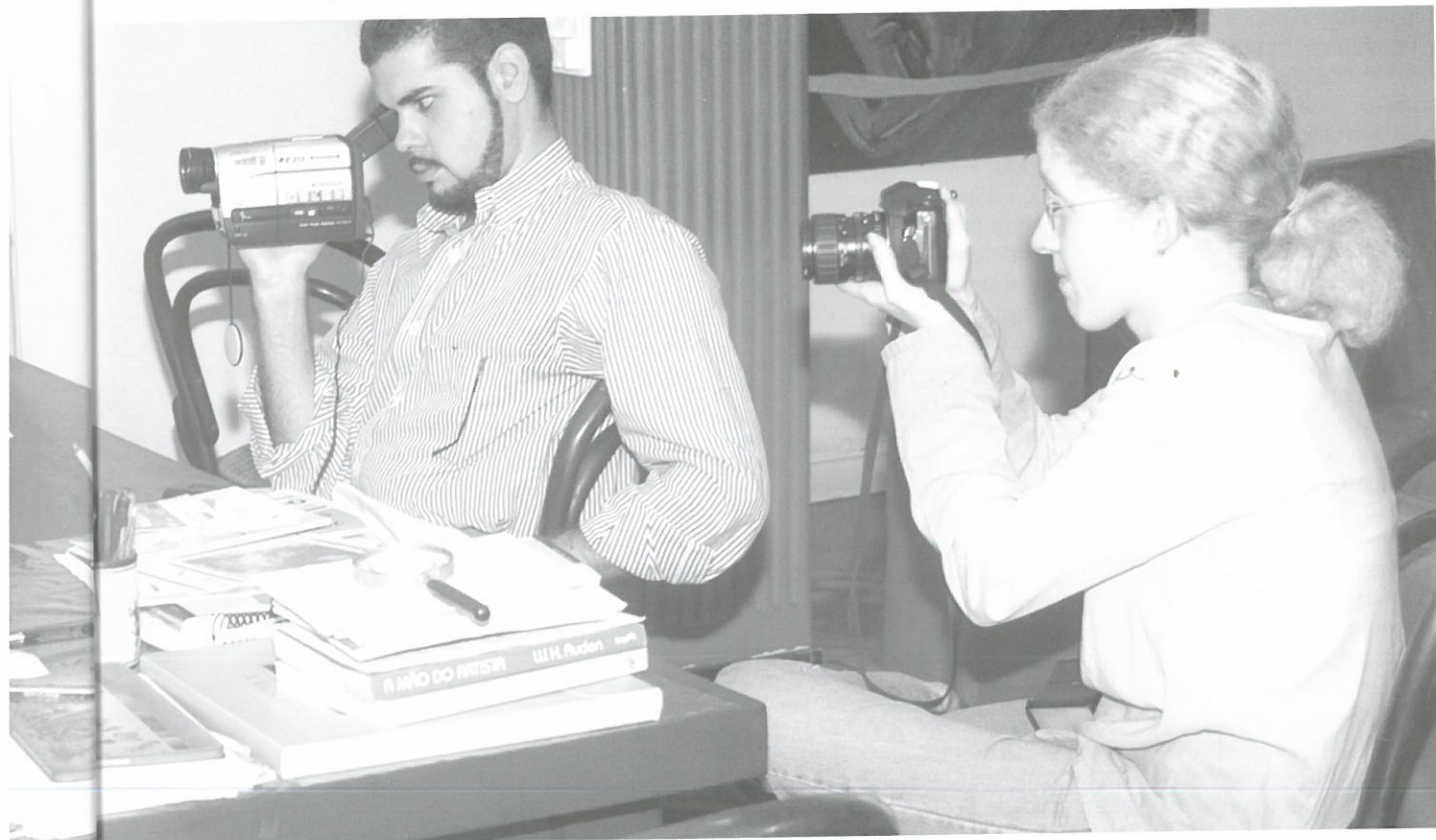


Gracinha, que é a Gal Costa. Vieram os três e a Bethânia chegou com uns cabelos horríveis e a Teresa, que depois se tornou a maior amiga da Bethânia, quando olhou, falou: - "Essa dona não dá com esses cabelos, isso aí não dá. Sai aquela princesinha da Nara e entra essa mulher aí com cara de empregada doméstica, não vai dar". De qualquer maneira, fizemos um teste com ela, chamamos jornalistas e amigos pra ela cantar, só amigos muito próximos. Quando a ouvimos, não tivemos dúvidas, a própria Teresa concordou e chamou o Napoleão Nunes Freire, que era ator e diretor de teatro, pela sua experiência e bom gosto, sabia a aparência que deveria ter uma cantora. Ele saiu no dia seguinte com a Bethânia, deu um banho de loja nela, levou ao cabeleireiro, comprou calça, blusinha e o diabo, quando ela chegou, de noite, era outra figura, mudou a Bethânia. A Bethânia, o Caetano e a Gracinha ficavam lá na platéia ou então a Gracinha ficava dormindo no camarim, lá meio cochilando até terminar o show, então saíam os três juntos. A Gracinha, que virou a Gal Costa, também cantava, mas era tímida, não falava. Depois, o show Opinião foi para São Paulo, já aí com a Bethânia e foi isso.

Civilização brasileira

Quanto ao livro *Cultura Posta em Questão*, eu escrevi quando era presidente do CPC. A minha experiência passada era de vanguarda e eu, a par-

tir de 62, havia me afastado deste grupo, passei a ler sobre o Brasil e a me envolver com as questões políticas. O fato de eu ir trabalhar no CPC, a convite do Vianinha, começou a colocar, pra mim, problemas que antes não se colocavam, como o problema da cultura popular e a questão da ideologia e da arte. Comecei a escrever e tomar notas sobre estes assuntos e disto resultou o livro *Cultura Posta em Questão*, que foi editado pela editora da UNE e o lançamento ia ser no dia 06/04/64. Nós íamos inaugurar o novo teatro, que a gente estava fazendo lá, no auditório da UNE, e lançar o disco *Canção do Subdesenvolvimento* e o meu livro. Aí veio o golpe e invadiu a editora e pegou toda a edição do livro e queimou tudo, apreendeu e queimou a edição do livro. Eu tinha saído, um mês antes com alguns exemplares do livro, fui a São Luiz do Maranhão, lancei o livro em São Luiz e em Recife. Fiquei com uns dois ou três em minha casa, que sobraram dos que levei na minha viagem. O Ênio (da Silveira), em 65, decidiu fazer realmente o lançamento do livro porque aquela edição não contava. O livro *Cultura Posta em Questão* foi lançado nesta época e, assim como o "Sua Opinião", mobilizou a intelectualidade. Ele inspirou outra faixa da intelectualidade, como o Ênio e o pessoal que atuava em torno da Editora Civilização Brasileira, a fazer a revista *Civilização Brasileira*, que se tornou uma revista de resistência e de combate ao regime militar. Eu participava da revista, fui chamado para



a primeira reunião para participar do Conselho Editorial. Haviam muitos outros intelectuais, como Nelson Werneck Sodré e Dias Gomes. O Ênio e a editora Civilização Brasileira tinham muita ligação conosco, tanto que, mais tarde, lançamos o *Violão de Rua* pela Civilização Brasileira.

**"Se correr o bicho pega,
se ficar o bicho come"**

O show Opinião, como eu falei, virou um acontecimento, um sucesso e a ditadura, gostando ou não, não podia tirar de cartaz um show que era o sucesso teatral da cidade, não é? O segundo espetáculo foi *Liberdade, Liberdade*, que era uma montagem de textos, que vinha desde Sócrates até hoje. Também era difícil censurar Voltaire, Sócrates, Sófocles, criávamos muita dificuldade para a censura e eles ficavam meio sem saber o que fazer. Mas aí o Abujamra decidiu montar a peça do Dias Gomes "O Berço do Herói", que depois virou, na televisão, o "Roque Santeiro". O Abujamra, que continua sendo o porralouca que sempre foi, resolveu fazer um espetáculo provocador, radical, botou general com chapéu de jornal na cabeça, botou um padre grávido, botou pidas agressivas contra o regime. Resultado: foi proibido o espetáculo e foi o primeiro precedente, pois, a partir daí, começaram a proibir tudo, porque até então eles estavam intimidados, não sabiam o que fazer. Nós apoiamos o espetáculo, escrevemos um manifesto, nos reunimos lá no Teatro Opinião, éramos um dos centros da resistência e juntamos as pessoas, os amigos, os escritores, me lembro que eles fizeram um espetáculo da peça para a intelectualidade, a fim de conseguir apoio. Foi pior a emenda do que o soneto, porque eu me lembro que o Glauber saiu de lá e chegou pra mim e falou: "Gullar, nós não podemos defender esta peça, ela é um absurdo, isto é uma provocação". O Glauber Rocha, que era um pirado, achou demais, e o Alceu Amoroso Lima, que era o católico, um homem de grande prestígio, que participava da resistência contra a ditadura e era um respaldo com muita influência na sociedade católica, na sociedade carioca, ficou revoltado, quando viu um padre grávido em cena, uma provocação com a Igreja sem necessidade, porque a Igreja estava inclusive resistindo conosco. Foi um desastre. A partir daí, começaram as proibições e, quando acabou a temporada do *Liberdade, Liberdade*, íamos montar uma outra peça nossa, "O bicho, Se Correr o Bicho Pega". Nós nos reunimos e o Vianinha, com muita perspicácia, falou que tínhamos que fazer uma peça, diante da situação que estava criada, que não fosse proibida, uma obra prima de alta qualidade li-

terária, engraçada, como a gente já sabia que tinha que ser para poder passar na censura, pros caras se intimidarem e não acharem que era um panfleto. Fazer a peça rimada, metrificada, com toda aquela qualidade, foi uma coisa deliberada e nós trabalhamos muito na sua elaboração. Primeiro, o grupo todo se reuniu para fazer o roteiro da peça, o esqueleto, o básico da estória que a peça ia contar, e depois o Vianinha fez a primeira versão, nós discutimos, modificamos uma série de coisas, sugerimos, mudamos e depois então me entregou a peça e eu dei a forma final do texto. Ficou realmente uma peça de qualidade muito boa do ponto de vista dramático e literário, tanto que os censores, quando foram ver a peça, porque, naquela época, mandava-se o texto, eles cortavam o que eles queriam cortar, censuravam o que queriam censurar, mas depois você tinha que montar o espetáculo para eles verem se você obedeceria aos cortes, e então, quando eles viram o espetáculo, riam às gargalhadas, não agüentavam e, quando termi-



nou, vieram dando parabéns, "que maravilha e tal". Não tocaram em nada e a peça estreou e ganhou o Prêmio do Governador do Estado de São Paulo, o Prêmio da Crítica da Associação de Críticos de São Paulo, ganhou todos os Prêmios.

Onde Fica a Saída?

Eu não sei de quem foi a idéia de fazer a peça, que era para tratar do complexo industrial militar. Tinha saído, recentemente, um livro editado pela Civilização Brasileira sobre o complexo industrial militar, nos Estados Unidos, mostrando como a economia e a indústria americanas se alimentavam da produção de armamentos, e que a própria guerra fria era alimentada com o propósito de dar encomendas para a indústria militar americana. Havia um

acordo que, na verdade, não deixava a guerra fria acabar, não permitia os entendimentos porque, se chegasse ao entendimento, não tinha sentido continuar produzindo foguetes e aviões cada vez mais sofisticados. Aliás, o que se viu é que a guerra fria acabou e eles continuam a fazer armas sofisticadíssimas, em uma escala bem menor do que era antigamente, realmente antigamente até a Igreja Progressista denunciou, era um negócio assim de bilhões de dólares gastos na produção de armas enquanto que, com um terço daquele dinheiro, se resolveria o problema de fome da África, da Ásia, da América Latina. Inspirados neste livro, decidimos fazer a peça, que se chamou *A Saída, Onde Fica a Saída?* Nós fizemos o roteiro juntos e parte da peça foi escrita por mim, outra, pelo Armando Costa e parte pelo Carlos Fontoura. A direção foi entregue ao João das Neves, que era outro companheiro nosso membro do grupo, mas era uma peça que não deu muito resultado, ao contrário, porque tratava de um problema muito ideológico e muito distante das pessoas, só uma pessoa muito bem informada nestas questões internacionais, sem contar que era uma peça também assustadora, que sinalizava um futuro que podia ser catastrófico: a destruição de tudo. Foi uma peça que não deu muito resultado.

Por você, por mim

O poema *Por Você Por Mim* reflete muito este clima-mundo daquela época, a guerra do Vietnã, o estado de tensão muito grande no mundo. Eu me lembro que estava em casa, tinha acabado de ler os jornais sobre o que estava acontecendo no Vietnã naquele dia, porque todo dia eram novos bombardeios, novas lutas, novos desastres, eu estava lendo aquilo e desci do apartamento para ir trabalhar e era dia de feira, em frente à minha casa, ali no Bar Vinte. Eu vinha com a cabeça impregnada daquelas notícias, daquela tragédia, quando me deparei com aquela feira ali, então era o contrário, era a paz, as pessoas comprando, conversando, "vamos ao cinema hoje à tarde?" "Ah, tudo bem." "Como está esta essa dúzia de ovos?" Eu senti o contraste entre o que é o mundo em guerra, o país em guerra, e o que é um país em paz, o que é viver em paz.

Vanguarda e Subdesenvolvimento

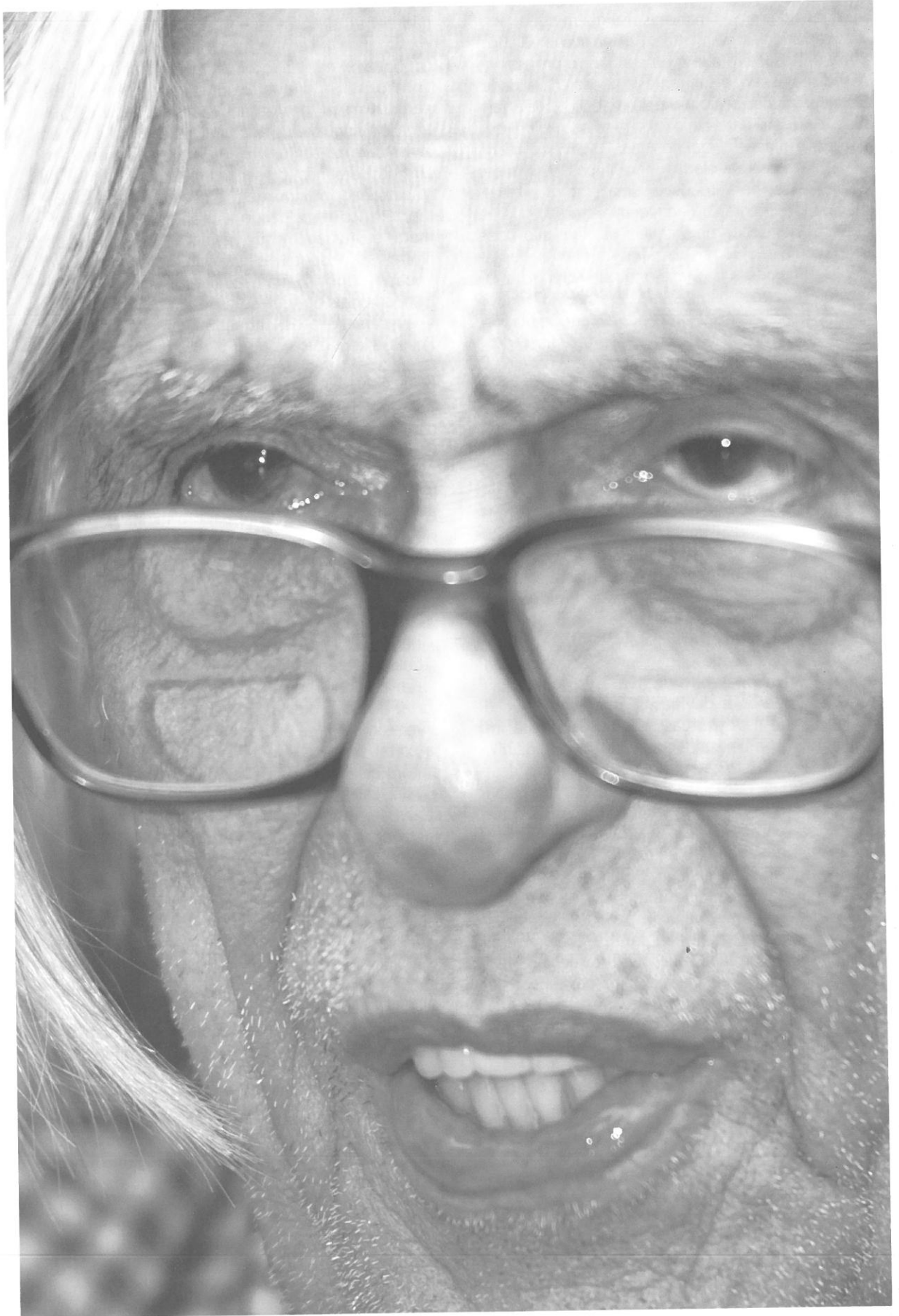
Escrevi primeiro o *Cultura Posta Em Questão*, que foi editado em 65 e queimado pela polícia. A edição foi esgotada pela polícia. Depois, aprofundi o tema, já envolvendo a questão da vanguarda e escrevi o livro *Vanguarda e o Subdesenvolvimento*, cuja tese básica é que a vanguarda é um movimento de caráter internacional e que não tem sentido ficar simplesmente copiando a vanguarda, quer dizer, o certo é como ocorreu aqui no Brasil com o movimento neoconcreto, que criou uma vanguarda brasileira, com idéias próprias, com propostas próprias e que até se antecipou ao que os movimentos de vanguarda fariam depois no mundo. Isto é o que tem sentido. Eu defendia que você deve se preocupar não com questões de vanguarda, mas com o fato de que toda a arte tem origem na experiência singular e particular das pessoas, é aí que está a origem da arte. A arte não nasce da experiência internacional, a arte nasce do contexto nacional, regional, particular e é a personalidade individual do artista



que é o fecundador, o criador. Há o contexto social e cultural, mas se não há o artista, se não há o Drumond, não há poesia de Drumond, não há uma poesia determinada que nós conhecemos como tal, é uma poesia que é uma marca pessoal, o mesmo podemos dizer de Bandeira, de Fernando Pessoa, de Rimbaud, de quem for, tem que ter o artista. O experimentalismo pelo experimentalismo, isto é o que o livro denuncia, é que você perde de fato a capacidade de contribuir originalmente. Naquela época, então, o negócio era grave porque tinha se tornado uma linguagem internacional, "o tachismo", que tinha tomado conta do mundo, então tanto faz ser japonês, inglês, brasileiro, argentino, chileno, tudo era igual. Você entrava na Bienal tudo era mancha, mancha, mancha, então onde estão as culturas? A cultura japonesa é uma cultura muito própria, com características muito próprias. A cultura brasileira tem uma marca muito pesada. Some tudo e o americano agora é igual ao chinês, é igual ao turco. Na música pop, aconteceu a mesma coisa, uma música que tomou conta do mundo inteiro e acabou com a música popular da França, Itália, Alemanha. Só não acabou a do Brasil, porque o Brasil tem muita raiz e houve resistência aqui para impedir que isto acontecesse, em parte por nós mesmos e as escolas de samba e as manifestações populares. Se não, tinha acabado com tudo, fica todo mundo cantando rock no mundo, não é que seja ruim, não tenho nada contra rock não, é que é mais rico ter frevo, samba, chorinho, lá, lá, lá, do que ter só uma música, casseta! A mesma coisa na cultura: ficar fazendo poesia igual à poesia concreta no mundo inteiro, espalhada no mundo inteiro, eu não teria escrito *Poema Sujo* do qual, pelo menos, as pessoas gostam. Fala da minha terra, do meu povo, da minha gente, de uma experiência única no mundo, está traduzido na Alemanha, na Inglaterra, agora vai sair na Suécia, saiu na Colômbia, na Espanha, porque é uma coisa que é brasileira e é de todo mundo, mas a experiência, para ser de todo mundo, tem que ser particular. Se você ficar agora como foi o Gil e o Caetano - foram para Londres, para fazer rock em Londres? Iê, iê, iê, em Londres? É claro que não deu certo. O que deu certo foi o João Gilberto com o *Samba de uma Nota Só*, porque aquilo era diferente deles, agora o cara vai fazer rock de segunda água não adianta. Esta que era a minha posição: defender a coisa criativa, que contribui, que faz a arte, o que enriquece é uma personalidade chamada Joyce, é uma temporada no inferno de uma personalidade chamada Rimbaud, é o Grande Sertão. Agora, se todo mundo faz a mesma literatura, não acrescenta nada e nem o artista verdadeiro tende a isto. Nenhum artista verdadeiro quer ficar copiando nada, é um equívoco, é pressão da mídia, da época, da moda, e da universidade, e das coisas que ficam dizendo e metendo na cabeça das pessoas.

O neoconcreto

Por que eu me opus ao concretismo? Porque eles adotaram o plano piloto da poesia concreta, mas poesia não pode ter plano piloto, gente, isso aqui não é urbanismo, urbanismo você pode. Plano piloto da poesia concreta é o documento básico, mas, pior do que isto, é quando fala da psicologia da composição, a matemática da composição. Aí, eu rompi, porque agora a poesia teria que ser feita segundo equações matemáticas. Liguei lá para São Paulo e falei para o Augusto (de Campos): "Pelo amor de Deus, isto é charlatanismo, não existe relação causal entre a matemática e a palavra que você está dizendo". Dizer que eu vou fazer uma equação matemática e ela vai determinar que palavra vai compor o poema, isto não existe, isto não existe. Aí, rompemos, saí fora, escrevi um documento dizendo que a poesia concreta era experiência fenomenológica que é o contrário da matemática, a experiência da vida, a experiência dos sentidos, da emoção, da descoberta intuitiva. Eu defendia a posição de que a poesia é uma coisa que parte da pessoa, da experiência individual, da experiência, não pode ser uma coisa teórica, eu não posso fazer arte segundo teorias e o movimento neoconcreto se caracteriza por isto. Eu sou o autor do manifesto neoconcreto, mas ele foi escrito a partir do que já estava feito, você não vai encontrar nenhuma palavra dizendo que, a partir de agora, a pintura vai ser feita assim. Ao contrário, está dizendo o que foi feito, está tentando entender o que a Lygia (Clark), o que o Amílcar (de Castro), o que os poetas já haviam feito e que constituíam uma coisa nova, mas não dizer como é que vai fazer. A teoria do meu objeto é o aprofundamento desta visão e, modéstia parte, estes documentos são hoje documentos da história da arte internacional, são documentos que hoje são traduzidos em todas as línguas, o meu objeto virou um documento da arte contemporânea. Mas plano piloto da poesia concreta não, porque embora eles sejam pessoas muito inteligentes e talentosas, o Augusto, um poeta excelente, o Haroldo (de Campos) e o Décio Pignatari são três pessoas muito inteligentes, cultas e competentes, mas enveredaram por um caminho equivocado, a tendência de racionalização da arte, que começa com o realismo, no século XIX, e depois vai até Cézanne, é uma arte sem fantasia. A ciência, o conhecimento objetivo do mundo, este negócio todo de Deus, de misticismo e de religião, tudo isso é do passado, nada disso é nada, não interessa, tudo é bobagem. O homem moderno, o homem de ferro, o homem de aço, o homem da máquina, é o mito da idade moderna e a arte vai se racionalizando e acabando com a fantasia, que é o alimento da arte, a arte é essencialmente fantasia. Eu hoje vou escrever um artigo sobre o Cézanne porque ele terminou fazendo aquelas paisagens no



no que são aquelas manchas. Ninguém pode fazer arte copiando estritamente o real na sua imediatez, porque é pobre, o que o artista quer é projetar no real o seu sonho, a sua fantasia, a sua criatividade. Ele quer mudar o mundo pela metáfora, pela fantasia e se defronta com isto, mas se ele diz que não deve mudar o mundo, que deve ver o real e descobrir o real, aí ele fica num impasse. O que o Cézanne faz, na verdade, é uma pintura que começa a desintegrar a linguagem pictórica, porque ele está dentro de uma cadeia da qual não pode sair e como não pode voar para o espaço da fantasia, ele implode a linguagem, que é uma nova interpretação. Você não vai encontrar isto em crítico algum, pensei isto de anteontem para hoje, porque estou preocupado com este problema e descobri o veio que deu nesta coisa de arte conceitual. O que destruiu a arte foi o empobrecimento, a exclusão da imaginação, porque isto aconteceu comigo. Se eu ficasse fazendo barco azul, barco azul, barco azul, barco azul, eu estava lascando. O último poema que eu fiz era uma sala no fundo do chão, que você descia por uma escada, entrava numa sala, tinha um cubo vermelho grande, você suspendia, tinha um cubo verde menor, você suspendia, tinha um cubo grande, você suspendia, aí tinha uma palavra, uma palavra só aí eu falava: casseta! Tudo isto para botar uma palavra só? Então, não sou mais poeta, sou arquiteto, sou o quê? Meu material é a palavra, eu sou poeta cara. Esta capacidade que tenho de me criticar, está entendendo? Dentro de mim existe uma porção de coisas que, ouvidas, é exatamente você mergulhar de novo no passado, buscar a sua infância, buscar a beleza daquela casa, em São Luiz, iluminada, tudo isto não vai caber num poema destes, meu Deus! Não pode, não pode. Eu não tinha saída, você está me entendendo? Então eu ia virar uma coisa, porque o Hélio (Oiticica) termina drogado e, na verdade, se suicida, porque é autodestruição total se entregar à cocaína dia e noite. O Antonio Henrique Amaral, que esteve com ele em Nova York, naquele período, chegou lá no ateliê só tinha balancinha para pesar cocaína e ele tinha virado traficante. Falou pro menino: "eu gasto vinte mil dólares com cocaína por mês, mas aqui vendo vinte e cinco mil". Seis meses depois, o Antonio Henrique encontra com ele no aeroporto com umas maletas, fugindo de Nova York, vindo embora pro Brasil, dizendo "eu tenho que ir me embora, eu tenho que ir me embora". Teve que se mandar e continuou aqui até que teve um derrame. A Lygia não entrou neste desespero,

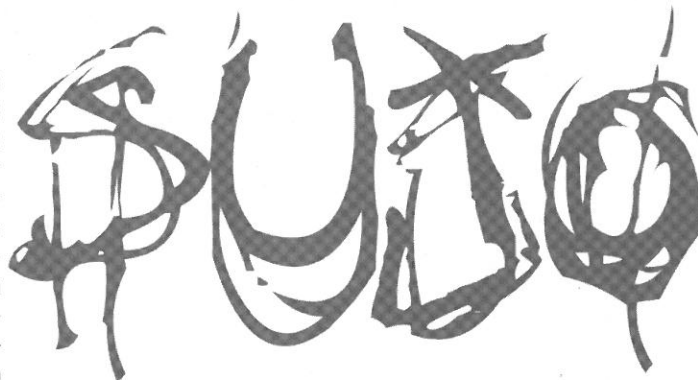
não entrou nisto de droga, mas parou. Depois do *Bicho*, uma invenção maravilhosa, ela, invés de continuar explorando o *Bicho*, aprofundar o que tinha descoberto, que era uma coisa nova na arte, parou. Esta racionalização faz da linguagem a matéria da linguagem, agora a matéria da arte, ao invés da arte ser um meio para eu falar em São Luiz do Maranhão, de ser um meio para eu falar de Itabira, não, a linguagem é o objetivo em si. Então, eu fico trabalhando a própria palavra. Como meta, a linguagem que, evidentemente, tem um limite, a linguagem é um sistema, a linguagem poética é um sistema e eu fico combinando aqueles elementos até que se esgotam as combinações e eu começo a desenquadrar, até chegar a um impasse sem saída, ou eu paro e digo "quer saber de uma coisa, vou tomar um banho, mudar de roupa e vou mudar de vida, cara, vou voltar a ser poeta lá do Piauí", invés de fazer isto vou dizer assim "sabe de uma coisa, vou voltar a pintar cara". O seu Hélio um dia falou assim "sabe de uma coisa, eu estou entrando numa errada, eu vou voltar lá pra minha casa na Gávea Pequena, do meu pai, e vou voltar a pintar e retomar a minha experiência excelente de jovem pintor que eu era, não sou gênio, vou em frente". Cada um fez sua escolha, eu não tenho nada a ver com isso, se o cara quer se matar, quer se destruir, cada um tem lá a sua visão. Eu não, sempre amei a vida e quando vi que o negócio ia me arrastar para o inferno, falei o seguinte: "escute aqui, quem pensar que eu vou cortar a minha orelha, está enganado, eu não vou cortar a minha orelha, sabe.... Eu não tenho nada a ver com isso, eu adoro a pintura Van Gogh, agora cortar a orelha é outro assunto. Quero fazer a pintura dele cortar a orelha, quero a vida, quero é a vida, cassetta, quero é a vida, não quero saber, se tivesse que escolher entre a arte e a vida, não vai fazer mais nada, ótimo, tudo bem, se o problema é este, escolhe o quê? É ficar vivo." É o Fausto, vou vender minha alma ao diabo, não vendo, não vendo. Então, daqui a pouco está botando é pacote de plástico cheio de água em cima do corpo e está tirando o fio da boca, o que é isto? Vamos examinar, sem preconceito, o que é isto? Ela pega um saco de plástico, enche de água e põe em cima do seu braço, aí você sente alguma coisa, o peso de uma água que está no seu braço, tudo bem, ela está dizendo o quê? Nada. Ela está fazendo você

ter uma experiência tátil, mas sucede que isto é inferior à linguagem, a linguagem humana, seja da música, da arte, verbal, seja o que for, é exatamente um sistema criado a

POEMA

partir das sensações de todas as coisas que sentimos e que conseguimos por milênios transformar num sistema que nos permite falar. Aí, joga isto fora e é este o desespero. Eu critico, porque sou a favor da

vida e gostaria que eles... É uma coisa grave, porque é você mergulhar no abismo, quando você vai, vai descendo no abismo, porque vai desintegrando a linguagem, primeiro, a linguagem da pintura e não pode mais pintar, aí, corta o quadro, começa a desfazer o quadro, daqui a pouco é o bicho, começa a desfazer o bicho, daqui a pouco é o plástico, daqui a pouco é a coisa tirada da boca, então ela própria terminou dizendo o seguinte: "sabe o que eu vou fazer? O negócio é uma terapia. Vou usar isso como terapia". Ela viu que aquilo não era arte, não tinha nada mais a ver com arte. O que não tem linguagem não pode ser arte. É uma outra coisa. É uma experiência. Mas é uma outra coisa. Isto é que levou a Lygia a parar. Muito antes dela morar ali, já tinha parado, não fazia mais nada. Veja bem, o mundo, o homem é uma invenção dele mesmo, nós vivemos nos inventando, nascemos nada, nascemos ninguém, um bebê não é ninguém, não tem nome, não sabe falar, não tem noção de nada, ele é criado, nós somos seres culturais, é babá, babá, babá, aí ele vai começando a virar gente, pode ser que vire um poeta, um pintor, ele vai se inventando. Então, as pessoas começam a destruir os meios de invenção que o próprio homem criou, e eu vou virar o quê? Eu vou virar o bebê que diz babá, papá, pipi e a balbuciar e vou pra trás, sabe? Uma vez, uma dona veio me mostrar um negócio, queria que eu fizesse um texto com um vídeo que ela fez, a "Nova Dança". Era um negócio assim: começava com um pantanal, aí aquela lama começava a mexer e surgia um cotovelo, daqui a pouco uma cabeça, aí daqui a pouco começa a se mover na lama. Eu sei que falei: "olha, eu não escrevo sobre isso, não. Isso não pode ser dança, desculpe, eu sou quadrado, dança pra mim é querer voar, a dança é o contrapeso, eu quero voar, eu quero negar que eu peso, essa aí ainda nem saiu da lama, ela ainda não virou nem gente, você esta me entendendo? Ainda não virou nem gente, ainda é lama, eu digo a cassetta tudo bem". Sabe, é um equívoco, é alienação, é superficialidade, é redundância, existe tudo isto, mas os artistas estão aí exatamente pra curar isto. Jogar tudo no lixo, começar de novo e, quando começar de novo, vai errar tudo de novo, porque perfeito nós não somos. Quando você nega, você tem que criticar a cultura pra avançar, agora se você nega tábula



rasa, você faz tábula rasa como eles fizeram, você não chega a nada, não tem como chegar. Agora, o Amílcar, que não foi pra lá, que é tão radical quanto eles mas que parou num nível que era necessário, que era possível

fazer a experiência, ele recompôs a linguagem dele, a mesma coisa o (Franz) Weissmann. Mesmo porque o negócio é uma invenção e o Hélio dizia que era uma invenção dele mesmo. Quando ele destruiu a invenção, ele se dissipou e se destruiu, esta é que é a verdade.

Dentro da Noite Veloz e Poema Sujo

Vanguarda e Subdesenvolvimento é um livro que tem uma tese, que eu expus que é a melhor coisa dele, mas tem um lado sectário também de simplificação marxista das questões culturais e, realmente, hoje eu discordo do que escrevi. É um certo esquematismo, uma certa simplificação que a visão marxista da cultura, se não for manejada com muito cuidado, provoca. É reducionismo, reducionismo que a coisa econômica é decisiva, é básica, porque faz parte desta visão que subestima a imaginação, a gratuidade da arte, que quer dar uma função social à arte, como se ela, em si mesma, não tivesse esta função social pelo simples fato de existir. É um pouco como esse programa do PT, que deu esta revolta no pessoal, de querer começar a orientar, a dar quando não é preciso. Quem quer, faz. Se eu quero fazer filme sobre o Carandiru, eu faço, ninguém tem que me mandar. Agora, se eu quiser fazer um filme com um caszinho que se encontra na praia e está namorando, eu faço também. Não tem que ter finalidade social. Este é um defeito que tem no livro.

Então este foi o fator deflagrador do poema, que depois foi escrito em 67, começo de 68, e, depois, quando fui preso, o poema foi envolvido na história como prova da minha ligação. Neste ano de 68, quer dizer, a esta altura, o Teatro Opinião estava com bastantes problemas, já tinha havido a divisão do grupo, saíram o Vianinha, o Paulo Pontes e o Armando. Eu acho, já não tenho certeza destas datas, ou é aí ou logo em seguida, eu sei que esta peça do Getúlio foi a última peça do grupo unido, se eu não me engano. O Dias me chamou para escrever esta peça, a idéia da peça é dele, ele imaginou fazer uma peça que tivesse como base dramática um enredo de escola de samba. Foi uma idéia muito original, muito interessante que ele teve e, como eu era uma pessoa envolvida com escola de samba e ele não, e, além do mais, ele sabia que ia ter que fazer canções, ia ter versos e



poemas a serem musicados na peça, ele me convidou para fazer a peça com ele. Elaboramos a peça juntos, porque a básica já estava com ele e mais coisas surgiram na discussão, o fato de eu conhecer a escola, dava mais concretude, como, por exemplo, a idéia de que na escola havia conspirações semelhantes às que havia no governo de Getúlio. O presidente da escola de samba do Império Serrano, da Portela, era um bicheiro que vivia em conflito lá dentro, então isto fez com que a gente juntasse as duas histórias. Havia, também, uma luta pelo poder dentro da escola, então a história da luta pelo poder, contra o presidente em vigor, é que se passa nos dois níveis, uma hora a história se passa na escola como se fosse o presidente da escola e outra hora é narrada como um enredo. Ficou uma construção muito interessante, tanto que, no final, os adversários do presidente da escola decidem matá-lo e eles fazem parte de uma ala chamada Ave de Rapina, que era o apelido de Carlos Lacerda, que era o conspirador mor contra o Getúlio e que terminou sendo responsável historicamente pelo suicídio dele. Ele era intitulado, pelo Última Hora, como o Corvo, ele era o Corvo do Lavradio, a Rua do Lavradio, onde ficava o jornal dele, a Tribuna da Imprensa. Nós fizemos a ala Aves de Rapina, e todos vestidos de ave, esta ala que matou o presidente em pleno desfile foi uma coisa muito interessante e a peça estreou no Rio Grande do Sul, dada as dificuldades que a gente tinha, inclusive de dinheiro, para pagar para bancar a produção, porque o espetáculo era caro, com muita gente. O Dias fez um contato com o pessoal do Jango, no Rio Grande do Sul – o Jango estava exilado no Uruguai, mas tinha o pessoal dele no Rio Grande do Sul –, levaram a peça pra ele, ele aprovou, achou que era legal e deu uma ajuda. A peça estreou em Porto Alegre, veio de Porto Alegre pro Teatro João Caetano e foi encenada também no Opinião. A peça se chamava *Dr. Getúlio Sua Vida, Sua Glória* e, quando ela foi remontada em 82, ela se chamou *Vargas* e sofreu uma série de modificações porque o Flávio (Rangel), que foi o diretor do espetáculo dessa vez, percebeu. Não, foi o José Renato que percebeu que naquela altura, em 82, ninguém sabia direito daqueles fatos, conspiração de Carlos Lacerda, Tribuna da Imprensa, todo aquele negócio, ave de rapina, todas essas coisas. Então, tivemos que acrescentar um personagem, que foi interpretado pelo Grande Otelo, e eu fiz, na abertura de determinadas partes, versos que esse narrador, o Grande Otelo, praticamente explicava pra nova geração, dava explicações de caráter histórico. Para poder tor-

nar compreensível o que se passava em cena. Agora, não podia modificar a peça e, com isso de maneira engraçada, ele entrava em cena e dizia que, naquela época, o corvo era o fulano, dizia em versos para ficar uma coisa engraçada e o espetáculo fluiria na primeira versão. O samba enredo foi uma letra minha com música do Silas de Oliveira, era uma letra que fazia parte do espetáculo porque introduzia uma série de fatores de caráter político, ideológico e histórico. No novo espetáculo, aí o samba enredo foi escrito pelo Chico (Buarque), música do Edu (Lobo) e dele, e no espetáculo de 82 já foi diferente.

1968

Em junho de 68, houve a Passeata dos Cem Mil, porque a situação política foi se agravando muito, a ditadura era pressionada, aqui no Rio, pelos estudantes, pelos intelectuais, por certa parte da classe média, e começou a haver muito conflito na rua, estudantes jogando pedra na polícia e militares vinham interferir no negócio, foi acirrando a situação, porque o governador do Rio era de oposição, o Negrão de Lima, que tinha sido eleito contra o candidato da ditadura. Tudo isto criava um clima bastante tenso no Rio. Nesta confusão de rua, ali na Avenida Rio Branco, jogaram daquele prédio onde hoje funciona embaixo a (livraria) "Da Vinci" uma máquina de escrever que caiu em cima da cabeça de um policial e matou o cara. O comandante da Polícia Militar deu uma nota dizendo que, a partir de então, ia ser olho por olho, dente por dente, não havia mais contemplação, quer dizer, ia matar as pessoas. Em face disto, houve uma reunião na casa de um advogado de esquerda, que era amigo da gente, tinha sido do Partido, ali na Avenida Atlântica. No mesmo dia, à noite, houve outra reunião na casa do Flávio Rangel, do nosso grupo Opinião. Vianinha, eu, Teresa, o Paulo Pontes e o Flávio falamos por telefone com a Cacilda Beker, em São Paulo, com o Valmor (Chagas), articulando um movimento de resistência a esta ação da polícia e tentando ver, analisar o que estava acontecendo, para evitar que as coisas se agravassem demais e virasse um conflito que não tínhamos chance de ganhar. Tiros da polícia contra estudantes jogando pedra, éramos contra isto, achávamos que o caminho não era este. Saímos desta reunião na casa do Flávio Rangel e fomos para a reunião onde estava o Jabor, o pessoal de cinema, Luiz Carlos Barreto, uma massa grande nesta reunião. Quando chegamos, eles estavam votando o seguinte (isto era numa sexta-feira à noite): no dia seguinte, sábado, a gente ia fazer uma manifestação em frente ao DOPS, na Rua da Relação, para denunciar a ditadura. Eu me levantei e perguntei se, antes de votar, podia dar um palpite: "- Na minha opinião e do nosso grupo, porque estivemos discutindo estas questões, o certo

seria reunir a intelectualidade e ir ao governador, a autoridade principal da cidade, o responsável pela Polícia Militar, pela ordem na cidade. É o governador que nós elegemos, que disse quando, na campanha, fomos levar o nosso apoio, que durante o seu governo, se alguém batesse na porta, seria o leiteiro, não seria a polícia. Ele declarou que ia ser um defensor da cidadania, então nós vamos lá cobrar dele." Eu me lembro que até o Jabor, o meu amigo Jabor, falou assim: "- Não quero saber, ele vai ter que nos dizer que não é governador, nós o elegemos pela constituição, se ele não é, vai dizer 'eu não mando', aí é outro problema". Depois, falei que tínhamos um teatro, deveríamos juntar o pessoal, armar uma barraca de protesto e dizer que quem quiser protestar contra o regime e pedir ordem na cidade que viesse se juntar a nós, vamos arrumar um teatro, alguém falou "O Gláucio Gil, que está sem peça". O Jabor discordou: "este negócio de ficar dentro de teatro era fechadismo". "Ó, Jabor, você está inventando novas categorias para política", eu falei. Saímos dali para mobilizar as pessoas, até a Clarice Lispector foi para o palácio, onde aconteceu uma coisa desagradável, porque o governador mandou dizer que escolhêssemos uma comissão para ir ao seu gabinete conversar. Na véspera da ida ao palácio, chamamos o Hélio Pelegrino, na casa do Joaquim Pedro (de Andrade), e dissemos: "Hélio, você é bom de bico, fala que é uma beleza, você vai falar em nosso nome com o governador, mas não agride, você vai cobrar dele isso que ele falou, que ia ser o leiteiro e não a polícia; o que você vai cobrar, você sabe muito bem, só não agride, pede a ordem, pede o respeito, a cidadania, pede o controle da polícia, tudo bem?". Portanto, nós respondemos que não tinha que ter comissão, tinha que ser todo mundo, não íamos ao gabinete, ele que viesse ao salão falar com todo mundo, aquela massa de gente e ele veio. O governador baixou os olhos, porque ele não podia responder e o Hélio falou: "- O senhor assinou um documento se comprometendo conosco de que manteria a ordem, o respeito, a cidadania" e leu o documento. Aí, o porralouca do Marcito, o Márcio Moreira Alves, que agora é essa sensatez aí no *O Globo*, interrompeu a fala do governador e o chamou de irresponsável e criminoso. Quando ele fez isso, o governador olhou pra ele e ordenou: "retire-se daqui". Então, a guarda do palácio... aí começou, aí pôs tudo a perder, daqui a pouco veio o Vianinha, muito apavorado, "tem policial começando a cercar o Palácio, vamos nos retirar daqui, vamos encerrar esse troço e nos retirar daqui, vamos pro Teatro Gláucio Gil, eu já articulei lá". Saímos de lá, andando a pé, viemos e ocupamos o Gláucio Gil. Começou uma roda de protestos, adesões de associações de professores, associações de mães, foram três dias de debate, o pessoal esquerdista, o pessoal que jogava pedra na polícia, o

Vladimir Palmeira ficava escondido e os agentes dele lá, os malucos lá, queria que a gente fosse pra rua jogar pedra na polícia. Eu, que era o porta-voz do grupo moderado, fui pro palco e falei: "pessoal, escuta, nós temos presentes aqui Tônia Carrero, Valmor Chagas, Paulo Autran, que vão participar conosco desta manifestação, a Clarice Lispector vai participar, o Mário Pedrosa, vão participar pessoas que não vão pra rua jogar pedra em ninguém. Vocês estão malucos? Vocês não sabem o que significam estes nomes dentro da sociedade brasileira, eles têm que participar conosco, se nós escolhermos jogar pedra, eles vão ter que ficar em casa, tem que parar com isto, não nada disto". "Partidão, bundão, não sei o quê e tal, tem que ir pra guerra", responderam alguns. A maioria não apoiava isto, então, retardamos a votação, enquanto o Partido articulava com a Igreja, com a associação de mães e tal. A uma certa altura, fui encontrar, atrás daquela escola onde hoje é o metrô, com o pessoal do Partido, num carro, a direção estadual, que articulava com professores, já articulando com a Igreja. "A Igreja apóia, desde que a gente faça passeata da maneira determinada por eles, já negociaram com o governador, por telefone, então, vamos fazer, ir pela Rio Branco até a Candelária e voltar pela Uruguaiana, não pode fazer outro roteiro, mas a gente faz a passeata". Aí, tudo bem. Quando eles estavam pra votar a porralouque, pedi licença, cheguei no palco e falei, "pessoal tenho uma informação fundamental pra nós aqui". Silêncio. "A Igreja aderiu ao nosso movimento". Aí, aplausos. "A Associação de Mães aderiu ao nosso movimento", aplausos, "a Associação de Professores aderiu ao nosso movimento". Aí, um porralouca, que era psicanalista, como é o

nome dele? Falou assim: "estranho, eles eram contra a manifestação, agora estão a favor, deve ter alguma mutreta." Nós éramos contra a porralouque. "Agora, vamos com toda a sociedade, cara, será que você não entende". Então, junto com o Vianinha e outros que tinham mais experiência de articulação de movimento de massa, criávamos os grupos que iam arregimentar as pessoas e marcar encontros diferentes, uns se encontram em frente à Mesbla, outros em frente ao Municipal, outros em tal lugar, para que a polícia não pudesse nos reprimir, nós não sabíamos como eles iriam reagir. Às quatro da tarde, em frente à Câmara dos Vereadores, ali na Cinelândia, havia uma multidão de pessoas mobilizados pela Igreja, pela Associação de Professores, de Pais, foi aquela coisa surpreendente, ninguém contava de ir tanta gente. Esta é a Passeata dos Cem Mil, assim nasceu a Passeata dos Cem Mil, com estes porraloucas, graças ao Partido que nos orientava, que eu era porta-voz, Partido que tinha experiência, que já tinha sido porralouca mais do que qualquer um deles, que já tinha feito todas as merdas e que já tinha aprendido que não adianta ficar fazendo merdas. No meio da passeata, começou um porralouca a gritar assim, "só a luta armada derruba a ditadura". Quando eles começaram a gritar assim, não sei quem começou a gritar, "só o povo unido, jamais será vencido" e esta palavra de ordem, que nasceu não sei em qual cabeça, um cara qualquer lá criou esta coisa, daqui a pouco, as cem mil pessoas gritando: "só o povo unido jamais será vencido". Outro dia, eu estava vendo uma manifestação em Paris e os caras gritando isto e uma faixa enorme na frente do negócio: "o povo unido jamais será vencido". Esta história nasceu ali, na-

POVO UNIDO

quela tarde, eu não sei quem, por que, eu não fui, um cara qualquer lá começou a gritar isso, é formidável, como se fosse um poema. Virou um verso, uma expressão que o mundo aceitou, isto teve no Chile, depois "o povo unido jamais será vencido" teve na Argentina. Esta é a historia deste ano. Aí, quando foi em dezembro de 68, uma comissão foi para Brasília falar com o Presidente da República. Foi o resultado desta manifestação, mas na hora de escolher quem ia, escolheram mal, vamos ser objetivos, qualquer que fosse a comissão, a ditadura não ia se render a nós. Foi uma manifestação importante, mobilizou a opinião pública, fez a ditadura recuar momentaneamente, mas não tínhamos organização pra dar conseqüência a isto. Era uma coisa circunstancial. O pessoal que foi conversar com o Costa e Silva, o ditador de plantão, chegou lá um de manga de camisa: "Não entra. Aqui de manga de camisa no Palácio do Governo, não entra", "bota um paletó, cara", ele já tinha que ter ido de paletó, cara. Pequenos conflitos desnecessários e coisas que terminaram dando em nada. Também mandaram pra lá pessoas extremadas, em vez do Jânio, do Vianinha, até eu podia ter ido, uma pessoa mais sensata, com a cabeça no lugar. Os estudantes que não queriam passeatas, que queriam a passeata da pedra, quando viram os cem mil, estas lideranças radicais que eram o Vladimir Palmeiras, Jose Dirceu etc, tomou conta do negócio e começou inclusive a fazer provocações com a polícia, durante o percurso, porque é gente imatura, que não sabe que isto é difícil de aprender. O PT aprendeu agora, não adianta ficar falando coisas raivosas porque a maioria do povo não é radical, nenhuma maioria é radical, radical é sempre a minoria. Quando mudou o discurso, ganhou a eleição, porque fala uma coisa que as pessoas aceitam. Ninguém quer briga. Você chega num botiquim, chega um cara que incita um conflito, a tendência é tentar conversar; aí tem um bêbado que resolve dar um tiro na cara do outro, é maluquice, mas, normalmente, as pessoas não querem briga, as pessoas querem entendimento, querem resolver os seus problemas sem morrer, sem matar o outro. Esta lição é difícil de aprender, são pessoas imaturas, é o que o Lenin já dizia, a doença infantil no comunismo, que é o esquerdismo, o radicalismo, achar que as coisas se resolvem, porque a classe média é apressada, quer resolver tudo aqui e agora, o Kafka diz, "eu nunca esqueci que o homem perdeu o paraíso pela impaciência, a virtude mais difícil é a paciência". O cara quer fazer tudo rapidamente, "não sai daqui, vou dar porrada", não dá em nada, isso é besteira, tem que ter saco pra fazer as coisas, ir devagar, passo a passo e ga-

nhando as coisas. Esta foi a lição que o Partido tinha aprendido após anos e anos de fazer loucura, e já que, naquela altura, tinha aprendido bastante, não tudo, mas o suficiente para, no dia que houve o golpe, lançar um documento dizendo que a luta seria em defesa das liberdades democráticas. Esta foi a palavra de ordem que ganhou. A ditadura não foi derrotada pela luta armada, morreu Mario Guerra, morreu Mario Alves, morreu aquele menino, o Lamarca, morreu todo mundo, mas derrotamos a ditadura quando derrotaram a luta armada. Parou a palavra de ordem que dizia vote nulo e vote em branco, isto é uma farsa tem que votar. A ditadura ganhava a eleição porque quem estava conosco votava em branco e nulo e a ditadura, com um terço, ganhava a eleição e proclamava pro mundo, "nós temos o apoio do povo", e os babacas continuavam insistindo nisto. Em 74, a ditadura perdeu na eleição para o Senado em dezesseis estados e começou a abertura, pelo voto, não por luta armada, que era uma grande bobagem, uma grande besteira do Gabeira e desse outro que ficava aí só falando.

Quando a ditadura viu que a movimentação de massa estava crescendo, o setor mais radical, porque uma parte da ditadura não era radical, havia os que queriam torturar e matar, mas também os outros que queriam retomar o processo democrático, tinham medo do comunismo, mas não queriam um regime sanguinário no país, como o Castelo Branco e havia o Figueiredo e outros que queriam chupar o sangue de todo mundo. Em 68, o setor mais radical dá o golpe com o Ato Institucional nº 5, e suspende todos os direitos democráticos. Eu que tinha me feito de porta-voz do negócio, tive minha casa invadida e me levaram preso pra Vila Militar, em Realengo. Os outros, o Caetano e o Gil, ficaram primeiro na Polícia Militar, com outras pessoas que foram presas ali no Regimento Sampaio, perto de onde hoje é o Sambódromo. De lá é que foram para o lugar onde eu e o Paulo Francis estávamos presos, na Vila Militar, no Xadrez X3. Eram dois xadrezes: um, estávamos eu, o Paulo Francis e uma outra turma de tudo que era gente, do outro lado, estava o Perfeito Fortuna e outros, um grupo católico que não sabia de nada, que só queria fazer teatro, meio ingênuo, não estava metido em luta contra a ditadura, mas entrou em conflito por fazer coisas que a ditadura não aprovava, maconha e outras coisas. Quando o Gil e o Caetano vieram, um ficou numa cela, o Gil ficou na cela ao lado e o Caetano ficou na cela em que eu estava, mais isso já foi no final, porque em seguida eles foram soltando as pessoas à medida que iam interrogando. No dia 2 ou 3 de janeiro, eu e o Paulo Francis fomos soltos também.

O bairro de Noel

Eu nasci em Vila Isabel, a data, não lembro, estou com 81 anos, a data, estou esquecido. Gostei muito do meu viver ali e quando sai de lá forçado por circunstâncias, meu pai morreu e fomos obrigados a sair de Vila Isabel, senão estaria lá até hoje. Eu adoro aquele lugar, mas tive que sair. Pela música, me apaixonei logo cedo, quando aprendi a tocar cavaquinho. Vinha para a rua com o cavaquinho, cantava para o português, "vem cá, garoto, senta aí, toca um negócio aí", ele dava uma banana, uma laranja... Só vim compor, realmente, quando tinha 14 anos, quando fui trabalhar. Chegou um ponto em que eu tive que trabalhar, e minha mãe, como eu era muito pobre, arrumou a calça de um vizinho, o paletó de outro. Eu trabalhava na Casa Edson, como aprendiz de mecânico, e a roupa deve ter ficado muito ruim, porque, quando cheguei, o pessoal falou "a tua calça parece um balão", começaram a me sacanear e eu, magoado com aquilo e não podendo fazer nada, fiz um samba. O primeiro samba que eu fiz foi *Calça balão*, não esqueço o motivo que me foi dado para fazer esta música: mágoa, humilhação. Eu fiz o *Calça balão*, este samba, eu não me lembro mais, foram muitas coisas que eu fiz com o Nelson (Cavaquinho) e que ficaram no passado, mas eu guardo o que me deu motivo para fazer meu primeiro samba, aquela humilhação que passei.

Fui trabalhar com 14 anos, como mecânico, como aprendiz de mecânico, mas eu queria aprender a usar a máquina de calcular, era a máquina mais complicada na Casa Edson. Depois que eu fiz o primeiro samba, não parei mais, escrevi vários que já nem lembro, até que eu gravei de Orlando Silva, gravei duas vezes de Orlando Silva, gravei com Augusto Calheiros, foi ele quem me abriu as portas.

A era do rádio

Não era bem vontade de ir para a rádio, este meio que ninguém nunca me ouvia. Eu queria viver neste meio, viver cantando, e a Vera Cruz tinha Dona Aurora, o Programa Aurora. Eram vários cantores, todos amadores, como eu, então todo mundo cantava, 10 ou 15 cantores amadores. Um dia, ela me chamou e disse "Guilherme tem uma carta para você". Eu fi-

quei emocionado, porque sabia que era de uma fã, peguei a carta e li. Era uma dona pedindo o meu retrato, dizendo que eu cantava muito bem. Eu tirei o retrato e mandei pra moça. Tanto que já procurei, tinha vontade de rever esta mulher agora, pra relembrar aquele momento, mas, infelizmente, não pode ser. Ela mandou uma carta agradecendo pelo retrato que eu mandei pra ela. Eu comecei a cantar nos salões do Município, procurava ir no palco, procurava ir no camarim, acho que, por isto, eu me perdi cantando.

Os cantores do rádio

Eu continuei cantando, acabou o programa e eu saí de lá. Mas continuava neste meio, batalhando, queria uma chance, uma chancinha. O cantor, quando gravava, gravava duas músicas, uma de um lado e outra do outro. Com o (Pedro) Caetano, o Flávio Monteiro, a chance para mim era mínima, porque eu era novo, desconhecido e eu só tinha aborrecimento. Eu saía do trabalho, ia pra lá, um cantor queria encaixar uma música minha, não conseguia. Adenilde (da Fonseca) cantou muita música minha, mas não gravou. Roberto Silva cantou também, eu até que tentei assistir. Em contrapartida, me aborrecia com a minha mulher quando chegava da rádio, tinha aquela bronca. Tanto fiz, tanto fiz, que um dia desisti, "não consigo gravar, então vou deixar isto pra lá". Deixei a idéia de compor, abandonei aquela carreira que era promistora pra mim. Um dia, deixei completamente de procurar cantores na Rádio. Eu tinha um concunhado que acompanhava o Augusto Calheiros, já estava em decadência o Augusto. Ele tinha um programa na Rádio Roquete Pinto em que este concunhado é que o acompanhava. Eu tinha uma valsa que considerava bonita, era uma música linda, *Meu dilema*. Eu disse "vou mostrar esta música pro Calheiros", fui lá na Rádio, procurei o Calheiros, ele me recebeu muito bem, "queria ver se você gravava isto Calheiros, estou nesta luta, não consigo gravar, vou contar contigo". Ele respondeu "pode contar comigo, na primeira oportunidade que eu gravar, será esta valsa". Aí me entusiasmei pela música novamente, fiz outra valsa, *O anjo bom*, enfim passei a compor para o Calheiros.

GUILHERME

ENTREVISTA SÉRGIO FRANKLIN PARTICIPOU DA ENTRADA DE EDMUNDO

Germe de Brito

antor e compositor
no Rio de Janeiro
de janeiro de 1922
marceiro de Nelson
quinho em canções
"Pranto de Poeta",
as secas", "Quando
chamar saudade",
A flor do espinho"



MEDEBRITO

ENTR **EDMUNDO TAVARES FOTOGRAFIA SAMUEL TOSTA TRANSCRIÇÃO VYVIANE CÂNDIDO**

Revista Advir • número 17 • setembro de 2003 • 21

Quando foi um dia, ele telefonou para mim, depois de muito tempo. Um cantor só gravava duas músicas, naquela ocasião, o disco era 78 rotações, só dava pra rodar duas músicas. Então, ele me chamou: "- Guilherme, passa lá na Rádio Roquete Pinto, pra assinar o contrato, eu vou gravar a sua música". Quando ouvi aquela notícia, os senhores podem imaginar a sensação, a felicidade. Eu disse "vai nada", ele disse "vou sim". Ele, pelo telefone, disse "pô, você nasceu com o cu pra lua. O Antonio Almeida foi quem me pediu esta gravação e quando ele me chamou pra mostrar a primeira música, eu mostrei *Meu dilema*", que era a música que ele tinha se comprometido comigo. Antônio Almeida havia dito para ele "esta tá boa, canta agora a música do outro lado do disco". Ele começou a cantar o repertório que tinha e, quando não tinha mais nada pra cantar, cantou outra valsa minha, *O anjo bom*. "Esta que é a música". O Antônio Almeida não sabia de quem era a música, o Calheiros argumentou com ele, "não, mas não pode, é a primeira vez que o rapaz vai gravar, não tem experiência". "Não quero saber, é esta a música". Eu comecei a gravar de um lado, depois de muitos anos comecei a gravar do outro, no disco. Comprei um caixa de uísque, dava wisky pra todo mundo. No Bar Nacional, no Largo da Carioca, tinha um bar bem freqüentado, fui pra lá, coloquei uma caixa de uísque em cima da mesa, fui dando autógrafa pra todo mundo, era uma honra pra mim, uma sensação formidável ouvir aquela música, dar aquele disco para as pessoas. Foi assim que eu comecei cantando, gravando aliás.

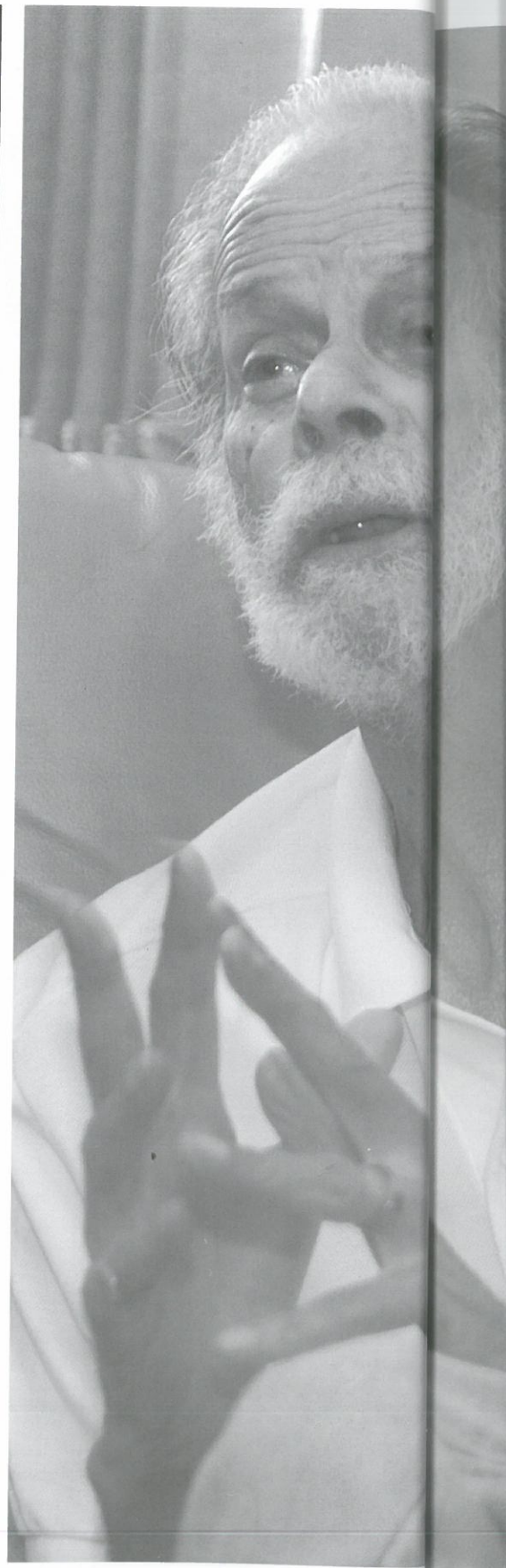
O cabaré dos bandidos

Era um botequim muito pobre que tinha na Praça Tiradentes, franqueado pra todo mundo, embaixo de onde era o Teatro Recreio, lá no fim da Rua Pedro I, era o botequim de pior categoria que tinha ali. A categoria era tão braba que tinha aqueles mendigos, tinha aqueles que ficam catando papel, enfim, a pior espécie de gente freqüentava este bar, que tinha o apelido de o Cabaré dos Bandidos. Quando queria ir lá, falava "vamos lá no Cabaré dos Bandidos". Freqüentávamos eu e o Nelson. Eu sempre pagava a cerveja. Ele era sempre duro, tomava sempre a cerveja barriguda, e ali nós passávamos muito tempo, eu saía da Casa Edson e ia pra lá me encontrar com ele. Depois, freqüentava um bar na Rua Sete de Setembro, que o Orlando Silva e o Pixinguinha freqüentavam, fiz amizade com eles. Um dia, o Orlando Silva disse que ia gravar um disco, realmente gravou, com duas músicas minhas com letras deste rapaz que vivia dizendo que morreu, vivia morrendo... Depois, apareceu o Pedro Caetano, fiz amizade com ele também. Gravei com Pedro Caetano e, depois, fui por aí compondo.

Antigamente, os compositores se reuniam no Café Nice, mas eu era humilde. Entrei uma duas ou três vezes no Café Nice, eram só os compositores que freqüentavam este bar, eu não me sentia bem no meio deles. Eu ficava lá na Praça Tiradentes, no Cabaré dos Bandidos, ali eu me sentia à vontade. O Café Nice ficava na Avenida Rio Branco, próximo onde hoje é a Caixa Econômica era um café muito famoso. Eu não me sentia bem naquele ambiente e tinha, na Praça Tiradentes, um pessoal pobre, que ia pra lá, pro Cabaré dos Bandidos. Muita música eu fiz foi naquele bar com o Nelson. Ele tinha um jeito próprio pra compor, sempre tinha uma melodia pronta para eu pôr a letra, tinha muita facilidade de compor. Então, sempre que encontrava com ele acabava em samba. Fiz muita coisa com o Nelson.

Nelson Cavaquinho

Eu lutei para que o Nelson não botasse mais ninguém nas nossas músicas, porque ele tinha sempre um parceiro para pôr na música e eu me sentia mal com aquilo, porque eu não era conhecido e o pessoal ia achar que eu também entrava na música. Eu nunca quis entrar numa música do Nelson, justamente pelo cuidado que eu tinha em me preservar, porque ele fazia a música e saía dando a parceria a quem dava dinheiro. Eu não quis entrar em música nenhuma justamente pra evitar este negócio. Eu sabia que, se eu entrasse numa música, ele perdia. Trabalhava na Casa Edson, como eu disse, e tinha um botequim em Ramos, saía para trabalhar, passava em Ramos, via aquele aglo-





merado envolta de uma mesa, ficava curioso e chegava lá, olhava, era o Nelson cantando, dando o show dele, com o violão dele. Não sei o que eu senti pelo Nelson naquela primeira vez. Cheguei perto dele e disse, "seu Nelson, já que esta música é a primeira, o senhor quer anotar a segunda?" Cantei pra ele, não me lembro se foi *Garça* ou se foi *Cinza*, uma destas duas, ele gostou muito, fez a segunda. Dali, nós continuamos compondo e eu me adaptei ao que ele fazia e ele se adaptou ao que eu fazia. Ele chegava perto de mim com uma música e eu dizia "me dá que eu escrevo esta letra pra você".

Casamento

O Nelson, um dia, propôs que só compuséssemos juntos, ele não ia gravar com mais ninguém e nem eu podia gravar com mais ninguém, quis até registrar em cartório e alguém disse que não, que isto não era possível. Aceitei aquilo como uma honra pra mim e, daquele dia em diante, não compus com mais ninguém. Tudo que fazia era com o Nelson e ele também, mas andou pulando a cerca algumas vezes. Ele propôs isto a mim, mas ele continuou aquela vida dele de fazer música e, quando eu via, ele tinha outros parceiros e isto me incomodava, não pelo fato dele ter outros parceiros, mas eu sabia, que se eu entrasse em alguma música, ia correr de entrar na música dos outros. Fiz muito, já me esforcei muito para o Nelson não botar mais ninguém, mas ele sempre botava, andou botando umas mulheres às vezes. Tem até uma passagem interessante, ele cantava muito, viu um destes camaradas que comprava a música e, quando viu, começou a cantar uma música, tinha muita facilidade para compor, fez uma música nova naquele espaço em que o homem ia chegar até ele. Quando o homem chegou, disse, "tenho uma música nova aqui de um cantor, eu quero tanto" e o camarada deu, ele assinou a música, decorando a letra ali na hora, quando foi dando uns dias, o camarada chegou lá e falou, "Nelson canta aquela música que eu esqueci", o Nelson disse, "eu também esqueci".

O mercado do samba

Se você chegar com uma música nova, sempre tem alguém que quer entrar, sei lá, um cara que não compõe, um sujeito que não se importa de expor o nome, mas nunca fiz isto. Tem muita gente nas minhas músicas, porque foi o Nelson que botou, a música é nossa e ele que botou o pessoal na música. Só sabia quando o Nelson vendia. Nunca vendi música nenhuma. Não, vendi música sim, uma música difícil. A minha cabeça está um caso sério, eu esqueço tudo. Eu compus uma música e o cara entrou, mas o Nelson, ele compunha e tinha aqueles parceiros, aqueles caras que entravam. Estava com o violão como sempre, compunha na hora, ali, a música e chorava, "quer comprar?", e o cara dava um dinheiro e ele esquecia. "Canta Nelson, aquele samba que tu me vendeu." "Como é?", ele disse. "Ah! já não me lembro mais". O Nelson teve um caso de parceria com o Cartola, que tinha uma primeira parte e aí deu ao Nelson. Quando pensei em compor com o Cartola, não podia mais, porque o Nelson tinha proposto este trato a mim. Foi aí que eu conheci o Cartola, a Dona Zica, conheci muito bem, mas não pude compor com ele por causa do Nelson, mas o Nelson compôs o samba com o Cartola, que eu não me lembro qual era, um dia, o Nelson vendeu a parte dele, isto fez parte de um contrato. O Nelson era assim, cheio de vontade, "não, contigo não tem nada, este samba é meu e do Nelson", "sim, mas o Nelson me vendeu a parte dele".

Os grandes do samba

Bossa nova, nós nunca nos metemos, assim como eles também não vinham pra cá. Um dia, a RCA nos chamou para fazer "Os quatro grandes do samba". Achei um um título meio pretensioso, éramos eu, o Nelson, o Candeia e o Elton Medeiros. Cada um cantava duas músicas. As vezes, eles (as gravadoras) fazem alguma coisa, não comunicam nada. Não avisam, este mesmo disco aí da menina, da filha do Paulinho da Viola. Ela gravou "Florescer", então o rapaz veio aqui, "ela tem um disco pra te dar", nem ouvi ainda, está aí, às vezes, eles gravam sem avisar. Gravam e regravam sem avisar, muita

coisa está saindo por ai que eu não sei. Estou com 81 anos, to me sentindo mais devagar. Fico mais em casa. Quase não saio.

Velhas e novas parcerias

A Beth foi fundamental, inclusive neste disco que eu gravei agora. No outro disco, tem a Cássia Eller e o Luiz Melodia, mas quem arrumou isto não fui eu, foi a gravadora, querendo enfeitar o disco. A Cassia cantou uma faixa lá, eu canto com ela, e, por sinal, a Cássia era uma figura formidável. Ficou, assim, quando souberam, não gostaram, a Beth Carvalho e o Fagner. Ele é parceiro meu e a Beth Carvalho sempre nos acompanhava. Quando eles viram, a Beth disse "pô, você colocou a Cássia Eller, ao invés de me chamar?" E o Fagner também... "ao invés de me botar no disco, botou o Luiz Melodia". Não achei que eles fossem sentir assim. Mas deixa estar que agora neste disco botei os dois, a Beth Carvalho e o Fagner... Ele estava

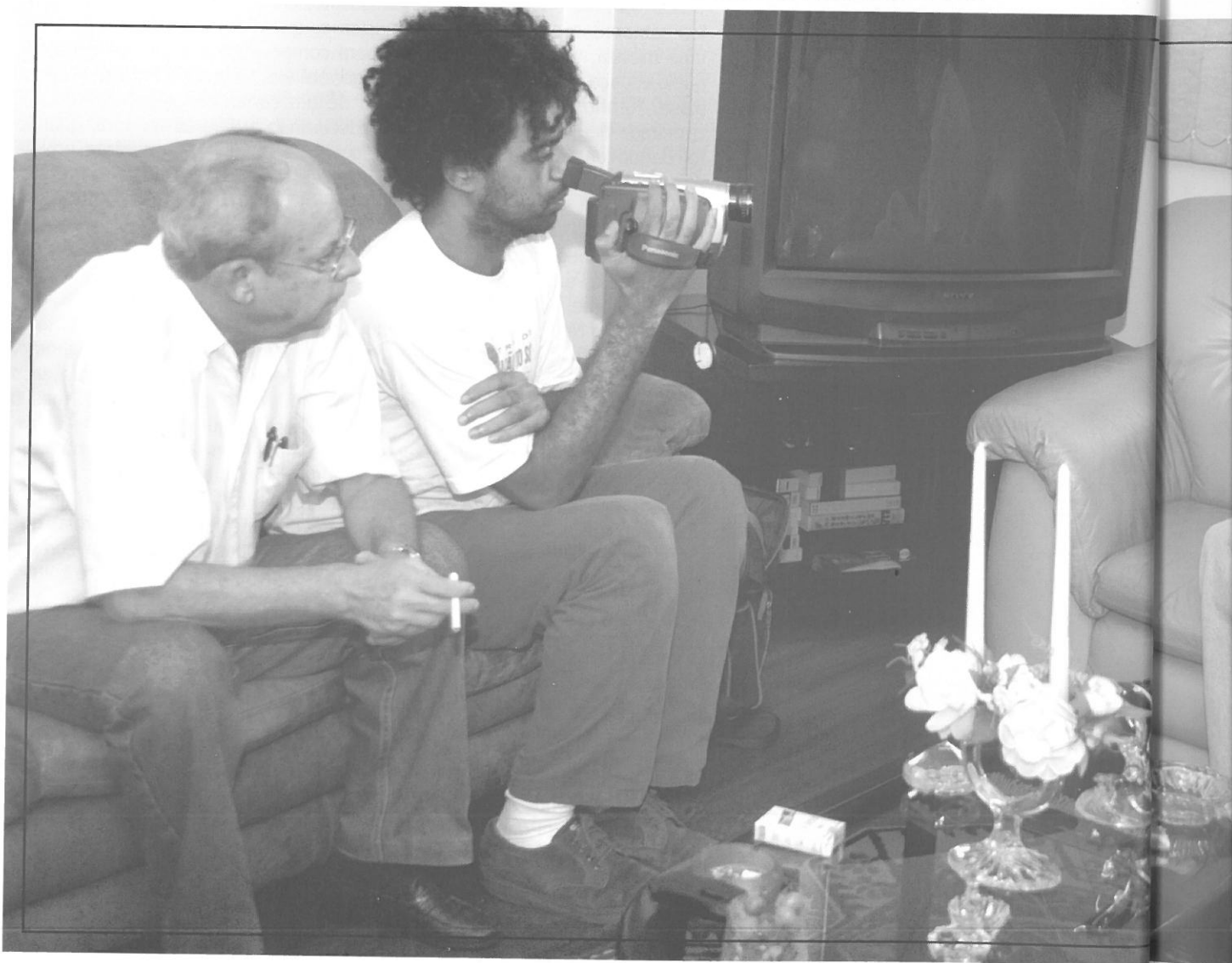
demorando, gravou lá no Ceará a parte dele. E a Beth Carvalho gravou aqui, ficou muito bom, ela é muito amiga nossa, nos ajudou muito, freqüentava a minha casa naquele tempo do pai dela, e ela me ajudou muito.

Os novos sambistas

O Zeca Pagodinho é uma exceção, é um grande cantor, mas, vejo por aí, eles fazem cada samba e não tem letra, não diz nada. A gente ia para o caderno fazer uma poesia, hoje não existe mais isto, fazem qualquer coisa ai, a música acabou.

A Mangueira

Quem me levou à Mangueira foi o Nelson. Me receberam muito bem e eu passei a freqüentar, tanto que neste carnaval que passou, ou no penúltimo, eu não sei, o presidente disse, "eu faço questão que você desfile este ano". Eu já desfilei na mangueira, mas agora não dá mais, estou velho.



Qualquer buraco é quente na mangueira, quando reunia o pessoal, todo mundo cantava. E ficava todo mundo ali. Nos botequins do próprio morro tinha música, mas tinha na quadra também. Ali, a gente se reunia, sem compromisso, fazia samba. O Cartola e a Dona Zica todo mundo no meio. A gente ia por ali, encontrava o pessoal, conversava e dava em samba, o partido alto. Eu freqüentava, hoje é que tô quebrado, depois de um repertório muito grande que eu tenho com o Nelson, até esqueço, às vezes. Agora, por exemplo, estava garimpando as músicas para fazer este disco, quis fazer, gravar os maiores sucessos. Agora, no próximo disco, vou gravar as músicas antigas. Algumas não foram regravadas, eu fico puxando pela cabeça para me lembrar porque é muita coisa.

A divina

Um dia eu fui na casa da Elizete Cardoso. Cantei pra ela, não me lembro mais qual foi a música. Ela

me recebeu de braços abertos, dali, começamos a nossa amizade. Hoje vejo música ai que nem sei quem é o editor, não sei mais quem é o editor, eles sabem você vai procurar aparece sempre o dono da coisa, mas a Elizete Cardoso também foi muito carinhosa comigo, comigo e com o Nelson, porque nesta altura eu já compunha com o Nelson. E a Elizete, ela também gravou. Fiquei muito agradecido, a Marlene gravou música minha também.

Pinxinguinha

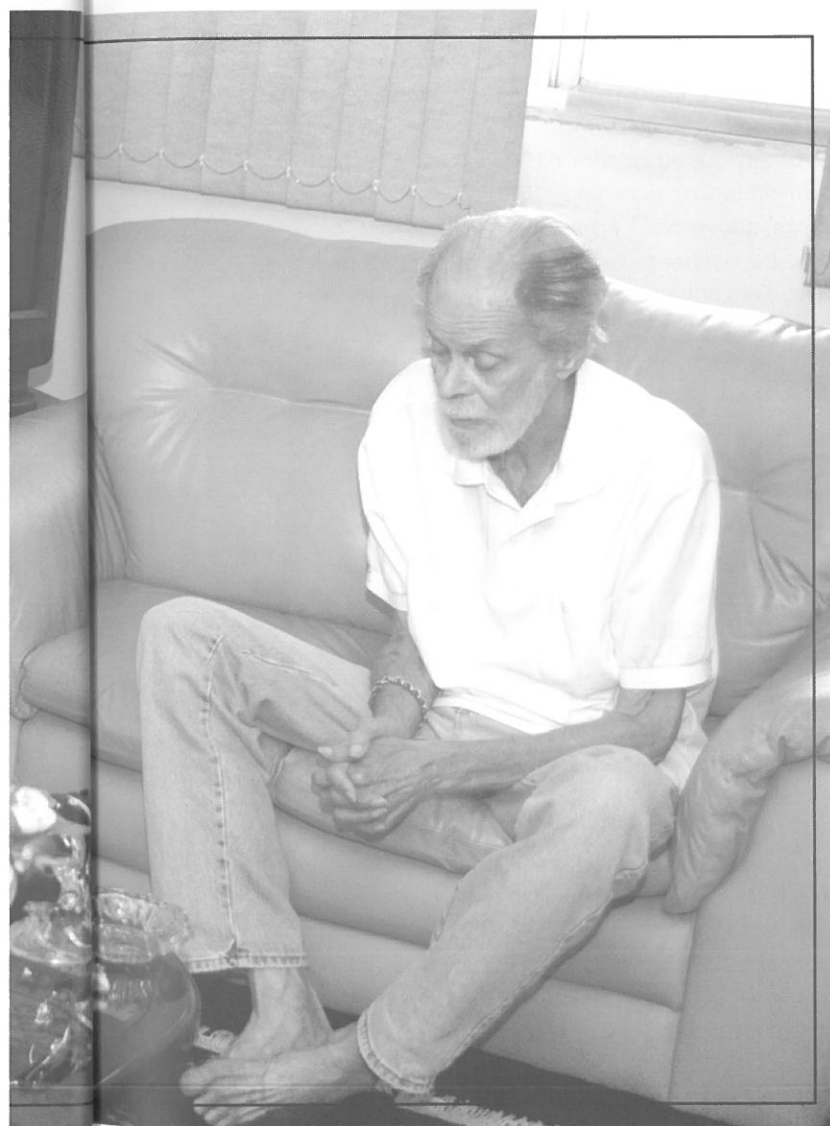
Eu sabia onde ele morava, tanto que se tornou amigo meu, mas não pude fazer nada com ele, justamente pelo trato que eu tinha com o Nelson, só podia compor com o Nelson. Eu sempre fui leal ao que eu me propus fazer, então, nesta época, tinha um compromisso com o Nelson, mas freqüentava a casa do Pinxinguinha. O Bar Gouveia, na Rua sete de setembro, naquela rua ali tinha uma esquina que era este bar. Pinxinguinha freqüentava muito ali, onde o Orlando Silva passou a freqüentar, quando nós encaixamos esta música com ele e com o Orlando, duas músicas com o Orlando, então a gente andava assim como alma penada, onde tinha um pessoal a gente tava lá.

Vaidade do Sambista

O Nelson era uma estrela nata. Não sei se tive a felicidade ou a infelicidade de me juntar ao Nelson, ele era vaidoso. Então, as músicas que eu fiz com o Nelson ele não me citava. Só me citava quando ia num programa que sabia que eu estava vendo, falava no meu nome, mas não falava de mim. Era só ele que aparecia, mas eu não me importava. Eu sabia que, mais tarde, eu tinha que aparecer, porque não se pode esconder a verdade toda a vida. O Nelson me escondeu muito pela vaidade. Ele apresentava como só dele o samba que nós fazíamos, dificilmente me citava, não sei o porquê. Ele não precisava, tinha mais nome, não precisava me citar. Ele era aquele camarada que tinha aquela estrela. Então apresentava como dele só, e eu deixava correr, não ia sair por ai contradizendo ele. Respeitava muito o Nelson, tanto que ele morreu meu amigo. Quando comecei a aparecer, no final, a minha amizade com o Nelson abalou, porque ele era muito vaidoso, ele queria aparecer só. E agora, no final, é que eu aparecia ao lado do Nelson e eu notava que ele não gostava que eu aparecesse. Mas, tudo bem, eu sabia que o que era meu tinha que vir a mim um dia ... Como esta vindo.

A poesia

Um dia, eu resolvi fazer um soneto. Eu sempre fui curioso, então fui contar sílaba por sílaba do soneto de alguém, contar as sílabas, porque no primeiro quarteto, no segundo, no terceiro, no quarto, eu vi quantas sílabas tinha para eu fazer um soneto. Então era um troço que era uma ação



toda. Hoje, não, hoje o cara compõe de qualquer jeito, tanto o que rima, o que não rima. Escolhi um poema do Noel rosa, era um poema grande, difícil para leigo como eu, eu me guiei por ele, para fazer a letra, difícilimo, mas hoje, não, bagunçou muito. Muita gente vai cantar, então acontece que todo mundo vai compor e está do jeito que se vê.

O samba

A estrutura do samba se modificou muito. Antigamente, na própria escola de samba tinha o enredo, aquele enredo era uma coisa que seguia. Hoje é meio solto e aconteceu o pior com o samba, porque todo mundo grava. Antigamente, tinha o cantor e o compositor. Hoje não existe mais isto, o compositor é cantor, então não se houve mais uma valsa como se ouvia, com o Orlando Silva, o Orestes Barbosa, ninguém mais faz aquilo, poucos podem fazer um negócio comigo. Então, tinha alguns bons compositores e o resto era o resto. O senhor via um Orestes Barbosa, Pedro Caetano, eram os compositores, hoje em dia...

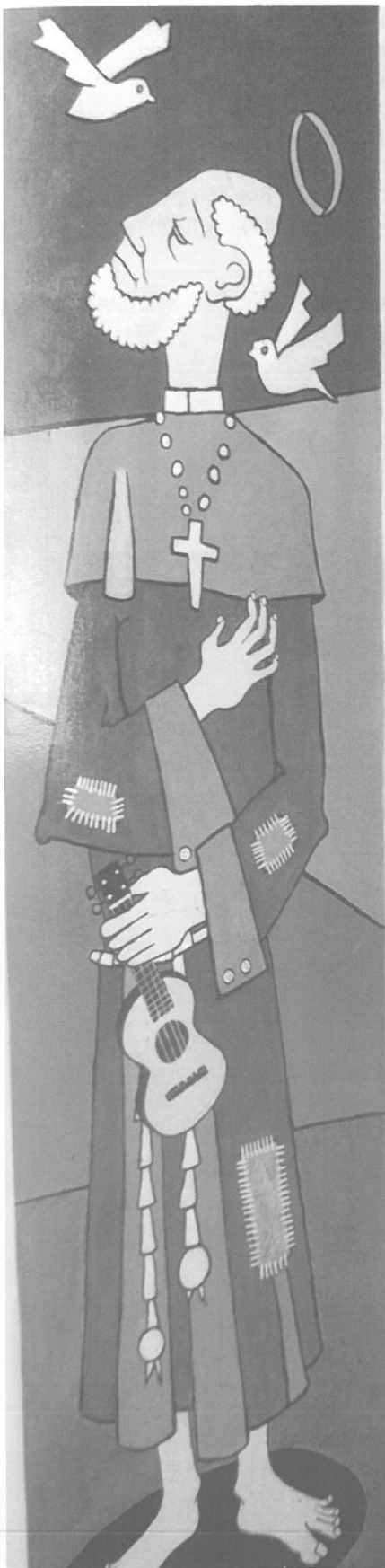
O pintor

Eu sou um cara, graças a Deus, que fui feliz em tudo aquilo que me propus a fazer. Deus me ajudou muito. Comecei pequeno, em Vila Isabel, pintando com carvão na calçada da Dona Carlota. Era uma calçada lisa e ali eu reproduzia os desenhos que eu via no Tico-Tico, uma revista infantil que tinha antigamente. O pessoal parava, gostava muito, só a Dona Carlota é que não gostava. Ela era a dona da casa. A dona da calçada. Era a melhor calçada que tinha em Vila Isabel. Era um casal de espanhóis. E era a minha tela predileta, a calçada dela. Como ela nunca estava, a casa estava sempre fechada. Eu desenhava, reproduzia, depois, quando ela vinha, achava ruim. Quando foi um dia, achei de pintar à óleo, gozado, eu nunca aprendi, eu sempre pinto de orelhada eu achei de pintar a óleo e comprei tinta óleo e comecei a fazer um quadro que está lá em Conservatória. Conservatória é acima de Barra do Piraí. Lá tem um museu em homenagem a mim. Eu comecei a pintar, pinta daqui, pinta dali, e um dia fui convidado para ir para um grupo lá. Depois, eu tive conhecimento de que o Sansão Pereira gostou da minha pintura. Tem um detalhe que me emocionou muito. Havia o 1º Encontro

Carioca da Pintura Ingênua, na Base Aérea do Galeão. Ah, pensei, "só pode ser motivo da Aero-náutica". Já estava desenvolvido na pintura, já sabia o que queria da pintura. Fiquei bolando o que iria fazer: o Santos Dumont muita gente já fazia. Pensei em fazer o Santos Dumont naquele campo onde o Eduardo Gomes ia posar com o avião, lá no Amazonas, com aquela porção de índio... O que eu boleei para pintar no 1º Encontro da Pintura na Base Aérea do Galeão? Peguei um quadro, uma parte assim da lua, com as crateras, assim, lá em cima, o infinito com as estrelas e com o 14 BIS chegando à lua. Pinteí isto sem dar valor ao que eu estava fazendo, era uma maneira de fazer um troço diferente, o 14 BIS chegando à lua, aquela lua próxima, as crateras. Então botei o sonho no meu quadro, o sonho do 14 BIS na lua, o que é impossível. Quando cheguei, no dia da inauguração da exposição, levei um susto, eles puseram o meu quadro em destaque e escreveram embaixo, num papel, que, "tudo começou assim, num sonho", achei muito bonito aquele quadro. Eu ganhei o Prêmio Viagem e fiquei muito feliz. Fui conhecer Fernando de Noronha, através deste quadro. Foi um momento muito feliz da minha vida, quando eu cheguei lá e vi o meu quadro em primeiro plano, dali eu vim pintando, participei de muitas exposições.

Conservatória

Eram dois irmãos que dirigiam aquilo, um deles morreu a pouco tempo. Foi um baque muito grande para o pessoal de lá, mas continuam as serestas, toda sexta-feira. O senhor vai naqueles bares e eu sou muito conhecido, mas não tenho ido. Esta herpes que me deu, eu não sabia o que era, o cara disse que era emocional, então foi emoção. A minha mulher saía todo dia com o cachorro, de manhã, levava o cachorro na corrente. Um dia, ela saiu, o cachorro fugiu da mão dela, um carro pegou e ela veio com o cachorro morto. Se o senhor visse a sensação que eu tive, eu adoro cachorro. Mas estou suplantando isto e lá tem um museu, muitas plaquinhas lá na cidade, tanto que eu disse para minha mulher que "no dia que eu morrer quero ser enterrado lá". Se for possível, se ela puder levar o meu corpo pra lá. Eu vou ser enterrado lá, sei é que a minha vida foi assim.



Quase memória

Minha mãe cantava muito e o meu pai tocava violão de sete cordas, ele era chofer de uma padaria em Botafogo. Meu pai, independente de tocar muito violão, era chorão e saía no bloco dos africanos, aqui em Vila Isa-

bel. Neste bloco só saía homem vestido de mulher, todos tocando violão. Eu me lembro porque me contavam. Eu tinha quatro anos quando fiquei órfão de pai, de maneira que muita coisa que eu falo sobre meu pai é porque me contavam, porque dele eu

nem me lembro. Agora da minha mãe, não, eu me lembro bastante. Quando ela faleceu, eu já estava com a idade de doze anos. Nesta época, eu já estava internada na Escola Orsina da Fonseca, aqui, na Rua São Francisco Xavier, onde foi a minha

IVONNE



ceu no R
medalha P

Prêmio Ac
nacional

- ESQUIN

ALEGRIA M

MINHA

infância toda. O meu primeiro colégio primário foi na Bezerra de Menezes, depois fui para a Prudente de Moraes, na Desembargador Isidro. A memória da minha infância é toda desta área. A UERJ ainda era a favela do esqueleto e eu era bas-

tante pequena. Lembro perfeitamente que isso daqui tinha o apelido de favela do esqueleto, não tinha escola não, isso aqui era mato e uns barracos onde o pessoal morava. Quando começaram a fazer a UERJ, eu já estava no Engenho de Dentro, tra-

do Industrial. Meu pessoal todo era alegre que só vendo, gostava muito de carnaval e nós, crianças, também já gostávamos. Tudo que eu ouvia, aprendia a dançar e a cantar. Meus primos faziam aqueles bloquinhos de sujo e íamos, eu era pequena,

IVONE LARA

Dona Ivone Lara

Yvone Lara da Costa

nasceu no Rio de Janeiro em 13 de abril de 1922

com a medalha Pedro Ernesto entregue pela vereadora

Jurema Batista (1999)

Prêmio Academia Cros de Paris-França pelo CD

Nacional "Nasci para sonhar e cantar" (2001)

Discografia

NASCI PRA SONHAR E CANTAR (2001)

OS MENINOS DO RIO (2001)

ESQUINA CARIOCA - UMA NOITE COM A RAIZ DO

SAMBA (1999)

BODAS DE OURO (1998)

IVONE LARA (1985)

ALEGRIA MINHA GENTE (SERRA DOS MEUS SONHOS

DOURADOS) (1982)

SORRISO NEGRO (1981)

SORRISO DE CRIANÇA (1979)

MINHA VERDADE, SAMBA MINHA RAIZ (1978)

balhando como enfermeira. Ainda na escola Orsina da Fonseca, fui aluna da Dona Lucinda, esposa do maestro Heitor Vilas Lobos, com ela aprendi hinos cívicos e canto orfeônico. Conheci também a esposa do Donga, chamava-se Zaíra, tinha uma voz extraordinária, era soprano e professora de música. Elas me entusiasmavam muito, eu gostava muito de cantar, não podia ouvir um rádio. No colégio interno, a gente ouvia muitas marchinhas, a Emilinha Borba e a Marlene, me lembro bastante do Francisco Alves, do Carlos Galhardo. Eu gostava destas músicas, cantava e, no colégio, sempre que chegava o aniversário da escola, eu pegava as alunas e nós fazíamos as festas, cantávamos, fazíamos teatrinho, eu estava sempre em todas, gostava muito.

A infância, a cidade e o carnaval.

Logo que sai de Botafogo, vim morar no largo da segunda-feira, poderia ter mais ou menos os meus três anos, minha mãe era costureira, morava na Rua

andando daqui até a Praça Saens Peña. Eles amarravam um pano de cigana na minha cabeça, eu ia toda satisfeita, me botavam uma saia bem rodada, eles também se fantasiavam de ciganos e íamos cantando. Eles botavam um pequeno pires na minha mão, era eu que fazia a arrecadação, todo mundo dava porque achava interessante, eu era uma criança gordinha e, dizem, muito simpática, ria pra todo mundo, ia com todo mundo. Eles tocavam cavaquinho e eu dançava. No fim, eu corria e passava o chapéu. Depois que chegava na Praça Saens Peña, já estava capçada. Eles compravam umas balinhas para mim, entravam nos botequins, enchiam bastante o pote e eu já vinha de lá para casa, dormindo, me traziam no colo. Quando chegava em casa, minha mãe ficava por conta: "levaram a criança, vocês não deram nada pra ela comer", "demos, sim!" Ia ver, me deram foi bala, biscoito, estas coisas todas e, no dia seguinte, estava firme lá, queria ir outra vez. Era um meio bom, eles eram bons para mim, para o meu primo

Erick. Nos éramos as únicas crianças, meus primos já eram rapazinhos, trabalhavam nas fabricas, um era estivador, este então que era uma coisa louca, bebia mesmo e, quanto mais bebia, mais alegre ficava, de maneira que ele se exibia no meio da rua e levava a gente, queríamos sempre ficar com ele. Eu fiquei durante oito anos internada aqui na escola Orsina da Fonseca. Antes de sair do colégio interno, fiquei órfã de mãe e fiquei mais dois anos sem sair da escola, eles é que vinham me visitar. Então meu tio disse assim: "de hoje em diante ela vai ficar lá em casa, não custa nada levar ela pra casa, não é possível esta menina ficar assim dentro do colégio interno". Eu já tinha me habituado, já gostava do colégio interno, pra mim tanto fazia sair, como continuar no colégio, éramos trezentas alunas internas. Na semana passada, estive com uma colega do colégio interno, isso é coisa de quase de sessenta anos atrás, ela pensou que eu não fosse reconhecê-la. Ela se chamava Itália, chegou lá no palco e disse assim: "Ah! Ivone, soube que você vinha aqui no Dama da Noite (casa noturna carioca, especializada em samba), meu filho me telefonou de Nova Iorque pedindo pra ver você, eu pensei de você não me reconhecer." "você esta a mesma coisa" eu disse. Conteí até um fato: no colégio, era proibido namorar e me lembrei quando ela começou a namorar um estudante de Direito, chamado Antonio, quantas vezes eu levei bilheteinho pra ela. Estava brincando aqui do lado de fora, jogando voleibol, e ele fazia uns bilheteinhos e chamava a gente pra dar pra Itália. Eu levava, botava escondido, chegava lá e dava pra ela. "Ah, muitos bilhetes eu dei pra você"

Eu tive uma infância ótima, no colégio interno não podia ser melhor. De vez em quando eu estou num show e me deparo com uma ou duas que vão lá me ver, eu fico radiante de vê-las.

A primeira composição

Morei com a minha mãe na Rua Felipe Camarão, na Desembargador Isidro e na Rua Gonzaga Bastos. Fui conhecer Madureira, na Rua Cerqueira Cezar, nas minhas férias. Depois quando minha mãe morreu, conheci Inhaúma, Rua Dona Emilia, onde fiquei no reduto dos chorões, porque meu tio era chorão, muito amigo de Cândido Pereira da Silva, Pixinguinha. Ele compunha e fazia uns ensaios na casa dele. Então, pegava a mim e as minhas primas para aprendermos as músicas que ele fazia. Naquela época, não existia gravador, nós éramos os gravadores e quando chegavam os amigos ou quando ele queria se apresentar, chamava: "vem cá crianças, fazer coro" e cantávamos direitinho as músicas, ele ficava todo satisfeito e foi assim que me ensinou umas posições de cavaquinho e a acompanhar. Quando estava estudando, revendo as músicas, ele me chamava e me botava com o cavaquinho na mão e eu o acompanhava. Eu ficava por conta. Muitas vezes queria brincar e tinha que ficar de castigo, de cavaquinho na mão, acompanhando meu tio. Eu devia ter meus treze, quatorze anos, mas era extraordinário. Com doze anos, eu fiz Tié, junto com o (Mestre) Fuleiro e o Hélio. O Tié foi uma boneca que eu tive, nunca me deram boneca, me deram este passarinho e me dediquei a ele de tal maneira que fazia versos pro Tié, fazia musicas pro Tié, tudo era pro Tié. Quando conheci Adelzon Alves, ele dis-

se assim: "olha, Dona Ivone, eu vou lhe chamar para gravar e a primeira coisa que a senhora vai fazer é gravar este Tié". Eu chamei o Fuleiro, chamei o Hélio para completar fazendo os versos do Tié e eles fizeram". Eu sempre tive muita facilidade pra fazer musica, sou muito intuitiva, estou assim muito bem, de repente me vem uma melodia assim e é o suficiente. Antigamente, eu mesma botava a letra, mas agora tenho os meus parceiros, telefone pra eles e digo tenho a musica assim, assim, assim. Tem o Bruno, tem o Délcio Carvalho, eles ouvem e botam a letra pra mim. Às vezes, estava dormindo e me vinha aquela melodia e eu não esquecia. Agora mesmo, depois de estar com oitenta e dois anos, muitas músicas faço assim; vem, foge, daqui um cadinho ela vem de novo e não esqueço mais.

O Prazer da serrinha

Eu tive muita sorte, acabei casando com o filho do presidente da Escola de Samba Prazer da Serrinha. O presidente era um ditador, mas ele cuidava muito bem do bloc Cabelos de Mana, que tinha organização, tinha tudo direitinho, mas ele mandava muito e, depois de um certo tempo, o pessoal se rebelou. Em 1946, ninguém quis ficar mais na Prazer da Serrinha e foi quando nasceu o Império Serrano. Meu primo Fuleiro e outros saíram e fundaram a escola que veio com uma força que, durante cinco anos, foi campeã, porque trazia tudo de novidade, criatividade era com eles mesmos, as fantasias, só vendo. Eles fundaram a ala dos compositores. O mais engraçado é que quando chegava o carnaval, um não sabia de que jeito a fantasia do outro era, até mesmo na

hora de experimentar. Por exemplo, tinha uma ala com vinte rapazes, eles idealizavam a roupa deles seguindo o enredo, mas era segredo entre eles, ninguém sabia. Eles se juntavam, faziam reunião entre eles, arrumavam costureira e tudo, quando chegava na hora de tirar as medidas, vendavam os olhos para não verem. Todo mundo chegava lá tirava a medida, mas não sabiam dizer nem que cor era a calça nem que cor era o sapato. No dia do carnaval é que era a surpresa, isto era lindo! Cada qual caprichava mais e a escola descia numa força total.

Os cinco bailes da história do Rio

A Império Serrano foi a primeira escola que fundou uma ala com passos marcados. Nesta época, eu já era casada e tinha um filho. Ele entrou nesse negócio, gostava muito, criava passos com o Careca e o Jorginho do Império. Ele era coreógrafo e quando chegava lá embaixo, na cidade, era uma coisa louca. Nesta época, o desfile era na Candelária. Quando o Império passava, era uma coisa de louco. A coisa mais engraçada era o seguinte a ala de passo marcado era só de rapazes, tudo mocinho, ôh, as meninas já viu, quando eles entravam era aquela loucura. Um carnaval que foi um loucura foi o dos "Cinco bailes da história do Rio". Foi quando eu ganhei o samba enredo em parceria com o Silas de Oliveira e o Bacalhau. Apesar de toda discriminação – em outra escolas, mulher não podia fazer samba enredo –, na minha escola, eu fui escolhida pelo Fábio Melo que era um grande jornalista do Última Hora. "O Império sempre apresenta novidade, então, a novidade de 1965 é você fazendo parte da ala dos

compositores, a única mulher da ala dos compositores", ele falou. O Evandro de Castro Lima pela primeira vez saiu do Teatro Municipal e desfilou numa escola de samba. Ele não só veio, como trouxe também os amigos, fazendo aquela cortesia. Veio como um rei, com aquela fantasia lindíssima, e veio o Jorge Goulart, que, pela primeira vez, com aquele vozeirão, saía cantando um samba enredo na escola. No dia da escolha do samba, todo mundo teve a curiosidade de conhecer a mulher que tinha entrado na ala dos compositores, porque a Mangueira não aceitava, a Portela não aceitava, como ate hoje é difícil, vocês não vêem é muito difícil. Leci Brandão, coitada, tem ralaço, vai até o finzinho, quando chega na época da disputa, ou fica em segundo lugar ou desaparece. Muitas vezes, o samba dela merecendo ganhar, sendo o mais bonito, mas vem um outro, não botam a Leci Brandão.

A marginalização do samba

Eu tinha uma tia que não aceitava de jeito nenhum. Ela morreu sem gostar de escola de samba. A única coisa que ela gostava era de jongo, dizia que samba era para gente desocupada. O samba, quando surgiu, foi muito malhado, agora não, o samba está em primeiro lugar na nossa cultura. Lá fora, é uma coisa extraordinária, mas o samba não era fácil. - **Xandú:** Muito discriminado. **Dona Ivone:** A gente fala de discriminação, mas tinha muita malandragem também. Agora, já está uma coisa mais organizada, já se pode apreciar, mas não se podia. A gente chegava na Praça Onze, eu me lembro, era criança, era aquela batucada, era morte, uma coisa horrível. Hoje,

há uma perfeita civilização. Na Praça onze, tinham uns blocos desfilando, tinham uns concursos que a Prefeitura fazia, que iam até as duas horas da madrugada. Depois que acabava o concurso, ficavam aqueles grupinhos das escolas sambando, cantando, mas o desfile oficial mesmo era até as duas horas da madrugada. Os mais espertos faziam o seguinte, não tinha cronometragem como se tem agora, então entravam, ficavam três a quatro horas desfilando, resultado chegava duas horas da manhã e as outras escolas não podiam entrar. O Prazer da Serrinha, então, foi uma escola prejudicadíssima. Quando ela vinha depois da Portela ou de outra escola qualquer, já se sabia que ela não passava. Eles ficavam pra lá e pra cá, pra lá e pra cá e às duas horas apagavam-se as luzes e acabou o desfile. Hoje temos uma liga que organiza tudo.

Casa de bambas

Então, a minha tia não permitia. Ela dizia: "você estudou, não é possível você se meter em samba, você gostar de samba, você é uma moça prendada, não de jeito nenhum". Eu fazia as músicas escondida e dava para o Fuleiro, e ele apresentava como sendo dele. - **Tereza Cristina:** Aquele Beijo em Teus Lábios é da Senhora? - **Dona Ivone:** Aquele Beijo em Teus Lábios é do Fuleiro mesmo e de um tio do meu falecido marido. Eles fizeram numa apresentação que teve numa feira da amostra, porque antigamente tinha feira de amostra, as escolas de samba levavam os seus grupos pra apresentar samba no pé. A escola que apresentava mais novidade ganhava um troféu e a Prazer da Serrinha ganhou muitos, porque o pessoal era dana-

do no pé. Foi lá que eu aprendi a sambar. A minha sogra sambava que só vendo, ela foi a primeira Rainha do Carnaval, coroada juntamente com o primeiro Rei Momo, chamava-se Araci Costa. Isto foi lá pra 1938, ela é que contava, porque, nessa época, eu nem conhecia o filho dela, mas tinham os retratos. Eu vi numa exposição sobre o samba o retrato dela com o primeiro Rei Momo e o meu sogro, que foi o primeiro Cidadão do Samba. Eles faziam um concurso em que a escola ou o grupo de samba que levasse o maior numero de cupões ganhava o troféu de rainha ou de cidadão do samba. O pessoal comprava a revista *Noite Ilustrada*, cortava todos aqueles cupões e botava o numero de quem a gente queria que fosse rainha, quando chegava na hora da contagem, Prazer da Serrinha quase sempre ganhava, porque tinha aquele pessoal todo da estiva

que gostava, era uma coisa formidável.

O jongo

Desde criança, eu conhecia o Silas de Oliveira. O pai dele era professor e evangélico. Ele alfabetizou o pessoal quase todo ali da Serrinha, toda criança frequentava a escola que o pai do Silas de Oliveira tinha.

Eu morava com esta minha tia e era dureza, não podia sair. Eu ia passear, ia pra Quinta da Boa Vista, mas pra Prazer da Serrinha eu ia escondida, ela não gostava de samba, dizia que aquilo ali não era ambiente pra nós. Ela gostava imensamente do meu primo Fuleiro, mas não admitia absolutamente que ele me levasse pra estes lugares. Fuleiro era filho da tia Teresa, uma jongueira que morreu aos 115 anos. A última apresentação dela foi na *Globo*, dançando jongo. Se você visse ela dançar, uma criatura forte que só

vendo. O Jongo é uma dança religiosa, faziam aquelas reuniões na casa dos preto-velhos, aquelas pessoas mais velhas, criança não entrava. Eu me lembro que eu ia assistir o jongo fazendo companhia para minha tia, mas ficava sentada lá no canto, cochilava até de manhã e ela dançando jongo, junto com os amigos. Era uma religião e uma coisa muito séria. Quem modificou um bocado o jongo, foi o Darci (Mestre Darci do Jongo), botou sopro, botou uma porção de coisa. Quem quiser ver o jongo verdadeiro, é só ir a Valença. Lá, você vê os preto-velhos, tudo com o pé no chão, dançando jongo mesmo. Eu aprendi a dançar jongo vendo minha tia dançar. Em casa, eu cantava e dançava junto com as outras crianças e ela falava assim: "olha, criança, não faça isto, vocês ainda vão ser castigadas". Aconteciam muitas coisas. Minha tia dizia que, que no



jongo, em certa hora, eles cantavam lá uma parte e nascia uma bananeira, a banana amadurecia e eles comiam a banana. Eles contavam isso. O jongo tem mistérios, é por isto que eu respeito. Minha tia contava e muitas coisas a gente via. Tem muita gente se apresentando dançando jongo, correndo para cá, correndo pra lá, não estão sabendo o que estão fazendo. É uma coisa muito séria, de responsabilidade. Eu sei dançar, quando me tiram pra dançar eu danço, com respeito. Agora, quando eles estão lá pulando... Tem uns que exageram, não tem nada disso, é uma coisa até muito bonita. É como o candomblé.

O candomblé

Na Bahia, me levaram para ver o candomblé. Uma senhora me convidou pra eu entrar e eu disse que não sabia dançar. O Iberê Cavalcante fez um filme, *A força de Xangô*, em 1974, e nós fomos pra Bahia, eu, a Elke Maravilha, a Zezé Mota e outros artistas. Primeiro, fomos a uma escola de samba, onde fizeram uma reverência ao pessoal que iria se apresentar. Fizemos muita coisa, me puseram numa baiana, vendendo aqueles quitutes em Amaralina e, uma certa hora, um garoto chegou lá, me pediu uma cocada, apanhou a cocada e saiu correndo e eu saí atrás dele. Corre daqui, corre dali, agarrei a saia assim, e corri atrás do garoto, caímos, eu e ele, no chão, tomei a cocada e vim embora. Isto foi filmado, mas eu não sabia. No dia em que vimos o copião, no cinema Metro, quando eu me vi correndo com a saia, fiquei com uma vergonha e o pessoal a bater palma, eu, ó, levantei e saí fora. Mas o filme ficou lindo de morrer. A Elke era uma coisa extraordinária, comendo

acarajé, a Zezé também fazendo as dela, mas eu, sei lá, fiz aquilo com a maior responsabilidade. Fomos à casa de uma senhora, Dona Deuzuita, me lembro o nome dela até hoje. O Iberê foi pedir pra ela jogar búzios pra saber se ele ia ter êxito no filme. "Você tem que ser sério com esta gente, porque se você não for sério você não vai adiante". Até hoje, ele não pagou a ninguém e até hoje ele não consegue nada com o filme. Encontrei com ele em São Paulo, ele falou sobre o filme, olhei pra ele e me lembrei do que Dona Deuzuita disse. Ele disse: "pois é, já quiseram comprar o filme, mas eu também não estou com vontade de vender". Eu, cá comigo, "se não quer vender e o resto que você deixou de pagar, não pagou a ninguém". Na casa desta dona Deuzuita houve uma parte sobre os orixás e foi aí que eu tomei medo. Uma rapaziada começou a cantar, a Elke e a Zezé também começaram a dançar. Eu estava sentada no meu canto, não tinha nada que me meter e me meti – ai meu Deus do Céu –, saí rodando igual a uma maluca, queria parar e não podia, segurava em todo mundo, e quando consegui parar, estava caída no chão. Disse: "Iberê, não me leva mais a lugar nenhum não, não faço mais nada, este troço está encerrado aqui". Elke estava dançando, Zezé estava dançando, eu vi que elas estavam dançando e fui também.. Até hoje, quando me lembro disto, fico apavorada. A última vez, eu acho que foi, em 80, que estive com o Martinho da Vila, na Argentina, a gente a dançar, a cantar, aquelas coisas todas, aí um senhor argentino chegou perto de mim com umas flores e botou no meu colo. Eu senti uma coisa que, nossa Se-

nhora, dei um pulo da cadeira. Ele disse "eu estou lhe dando estas flores em agradecimento, porque a senhora está sendo a médica desta gente toda aqui", "não senhor, o médico é ele". Disse isto apontando pro Martinho, que caiu fora. Respeito muito a umbanda e o candomblé, mas tenho medo de frequentar. – **Tereza Cristina:** Deve ter mesmo, quando a senhora chegar, vai ficar lá. - **Dona Ivone:** Não, eu tenho medo. Sabe o que aconteceu comigo num show que eu fui fazer com a falecida Jovelina (Pérola Negra), ali no Teatro Carlos Gomes. O Cobrinha foi quem fez aquele aparato todo. Entramos, cantamos, Jovelina cantando de um lado, eu do outro, Jovelina disse pra eu não sambar porque ela não sabia sambar, mas, na hora que entrou o Cobrinha e pediu que nós duas entrássemos, para encerrar, sabe o que a Jovelina fez? Me tira um ponto de Xangô, um ponto bonito mesmo que ela cantava, eu disse pra ela: "tu não dança, tu não dança que tu vai ver só", daqui um bocadinho, quando a gente estava muito bem cantando, começou aquela alegria, uma alegria fora do normal, eu já estava com uma alegria fora do normal e ela ria, compreendeu, olhava pra mim e ria, mas ela também estava fora do normal. Aí, eles soltaram uma bandeira, menina, aquelas pétalas em cima da gente, eu fiquei dormente dos pés à cabeça, eu queria andar, não podia, eu queria parar de cantar, não parava, e o grupo que estava tocando, ao invés de parar de tocar, continuou, eu disse: "meu Deus do céu". Acabei dizendo assim: "pára, pára". Não agüentava mais. Eu disse: "Cobrinha, você é covarde, não faz mais isso não". Ele ria.

Clementina de Jesus

Conheci muito Clementina de Jesus, gostava dela demais. Ela me chamava de mana e tinha um ciúme de mim danado. Mas ela fez uma comigo, lá na Bahia. Não esqueço, até hoje. Nós fomos pra Bahia e lá a Clementina de Jesus era tida como uma entidade. No dia em que fomos nos apresentar, eles deram uma indumentária para a Clementina de Jesus toda branca, era um Oxalá, ela aceitou aquela bata toda bordada, um turbante, ela ficou bonita, linda. A mim, eles não me deram nada disto e fiquei à vontade, felizmente. Quando chegou na hora da apresentação, nos receberam com cravos e lírios. Eu fui toda de branco, fiz um cafetã (nr. veste usada sobretudo por povos árabes e turcos, espécie de túnica larga) pra mim de renda guipure muito bonito, porque eu sou vaidosa, gosto de botar coisa bonita, com um saltão assim, e a Clementina, quando me viu, ficou por conta. "Ora veja só, eu também tenho uns vestidos bonitos e, pra mim, me deram esta roupa de santo". "Mas você é a mãe maior, compreendeu, e outra coisa, você tem que aceitar, você aceitou." Sabe o que a Clementina fez? Entrou no banheiro e nada de aparecer, "Clementina, cadê você, cadê você, cadê Clementina?", o pessoal todo cantava. E Clementina lá sentada, eu digo: "meu Deus do Céu". Voltei, cantei, cantei, cantei, cantei e Clementina não entrava; eu voltei outra vez e o rapaz que estava lá disse: "ô, Dona Ivone, vê se a senhora consegue trazer a Clementina". "Ela está por conta, porque ela disse que eu estou vestida assim e vocês deram uma bata pra ela". "Mas, Dona Ivone, é por causa do orixá dela! Voltei: "Clementina, não faz isso não, Clementina! O pessoal está lá,

todos querendo que você entre, meu Deus"! "Não vou, não vou!" Com muito custo, disse pra ela: "olha, vamos entrar as duas de braço dado, cantando *Sonho Meu*. Ela gostava muito desta música. Entrei com ela abraçada, cantando *Sonho Meu*. "Sonho meu, sonho meu, vai buscar quem mora longe sonho meu", quando acabava, ela voltava outra vez: "sonho meu, sonho meu", quando eu queria entrar na outra música, ela "sonho meu, sonho meu", não quis cantar outra musica, só *Sonho Meu*. No fim, ela já não dizia "vai buscar", ela dizia "vai matar quem mora". Eu me vi zonha com a Clementina. "Vai matar quem mora longe, sonho meu, vai matar quem mora longe, sonho meu". Depois de muito custo, deram o show por encerrado. Demos os braços, saímos cantando, que susto, que surra compreendeu, eu disse pra ela: "você foi culpada, porque eles te chamaram, te ofereceram aquele traje e você aceitou, portanto você tinha que entrar", é ou não é? Tinham lírios, jogaram lírios em cima dela, uma porção de coisas. Cadê? Vai matar quem mora longe ainda fazia assim (soca o punho fechado de uma mão na palma da outra).

Canção de "Ianga"

Em 1982, em Angola, me chamaram até de mãe de Angola. Na hora que eu cantei "oh, Ianga o que foi Ianga". A menina Clara Nunes, só vendo, era do metiê, correu, se ajoelhou no chão e ficou o tempo todo assim. O pessoal todo na palma. Sabe qual foi o meu coro? O Dorival Caymmi, a Elba Ramalho, o João Nogueira, o Chico Buarque de Holanda e os músicos dele. Todos em volta e eu cantando. Fiz um cafetã todo branco, quando eu fazia "vovó

veio de Angola", o pessoal também fazia comigo, foi uma coisa linda, mãe de Angola foi lindo. Esta letra é dialeto. Este dialeto foi feito pelo meu avô, que era de Angola e era a entidade dele que cantava, "quizeieda", quer dizer Deus maior, pai maior. Axé pro pai maior. "O ianga que que foi ianga". Isso tem uma força danada em show. A Miriam (empresária de Dona Ivone) fez eu cantar esse axé de Ianga, eu não cantava.

Luz África

Agora, a musica que todo mundo pede quando eu estou em show, principalmente lá na Bahia, é *Candieiro da Vovó*. Essa musica por incrível que pareça quando eu apresentei, no festival de Montreux, foi uma coisa louca. Na Alemanha, você não tem noção como é que gringo gosta disso, eu canto, um bocado eles estão, "lá, lá, lá, laia", direitinho. Agora estou pertencendo à gravadora Luz África (a mesma da Caboverdiana Cesária Évora), o disco é internacional, *Nasci Pra Sonhar e Cantar*. Fiz o lançamento dele em junho do ano passado, na França, e depois em Martinica. No Japão, eu fui com o Fundo de Quintal. Eles tocaram um jongo e eu entrei pra dançar, tinha uma porção de crianças, todas com cestinhos de flores pra dar pra gente. O prefeito foi assistir e, quando o Fundo de Quintal começou a tocar o jongo, entrei dançando e me dirigi às crianças e, quando fui cumprimentar as crianças, o prefeito me deu o braço e saiu dançando jongo comigo.

A Dona do samba

O Sargenteli tinha uma casa que se chamava *Sambão 70*, uma casa de show, uma espécie de um restaurante, ali se apresentava a Clementina de

A MUSICA QUE
TODO MUNDO
PEDE QUANDO
EU ESTOU
EM SHOW,
PRINCIPALMENTE
LÁ NA BAHIA,
É *CANDIEIRO
DA VOVÓ.*



Jesus, eu tinha um conjunto também muito bom e fui me apresentar ali depois. Quando ele fez o vinil (*Sambão 70*), com vários artistas, Roberto Ribeiro, Alcione, eu e uma menina com o nome de Arlete, foi aí que ele e o Adelzon Alves me deram o nome artístico de Dona Ivone Lara. Antes era Ivone Lara, não tinha esse negócio de Dona Ivone. Eu ainda achei ruim, fiquei por conta, pra que botar Dona Ivone? Mas não adiantou. Foi de 70 pra cá, depois em 74, eu entrei naquele disco, vinil também, da Odeon, *Quem Samba Fica*, com vários cantores, eu, Roberto Ribeiro, João Nogueira. Dali, a Odeon tirava os artistas que era pra contrato, fui contratada em 1974. Antes disso, fiz um disco na Copacabana, convidada pelo maestro Moacir, já falecido, aquele que tocava o saxofone, o Moacir Silva, fiz uma participação especial num vinil da Copacabana, mas não assinei contrato, fiquei um bocado de tempo na Copacabana, depois foi que eu fui pra Odeon.

A assistente social

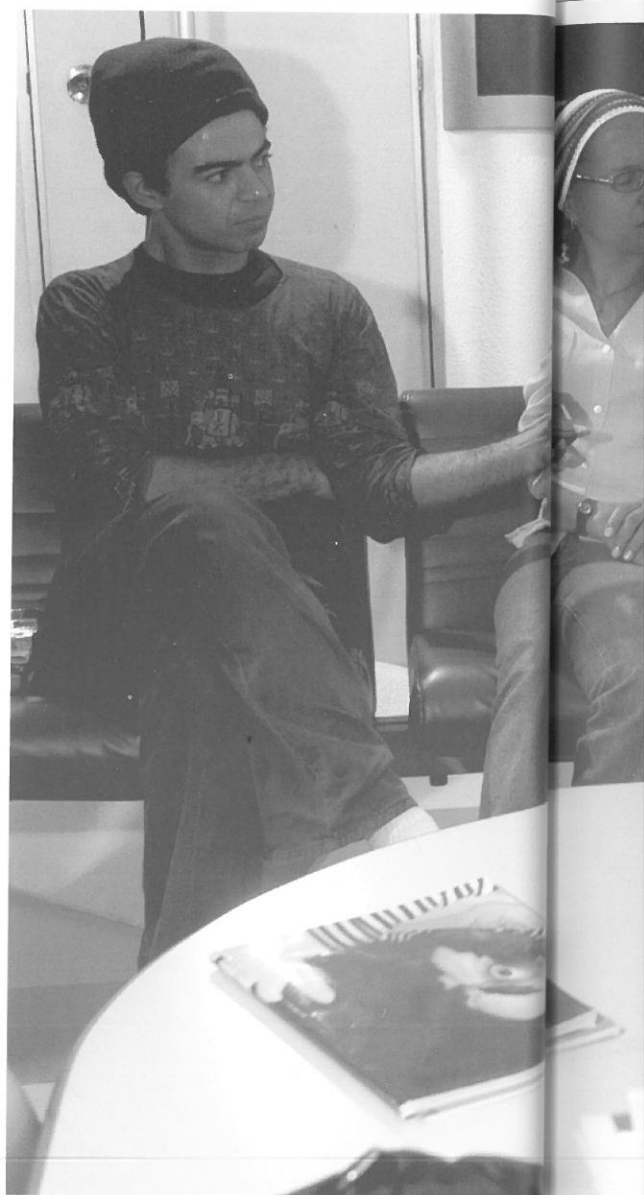
Eu só tirava minhas férias no carnaval pra não complicar a minha vida de funcionária pública. Fora disso eu não freqüentava a escola, não ia a passeio, não ia a coisa alguma de escola, eu me dedicava completamente ao meu serviço. Eu trabalhei como assistente social com a Doutora Nise da Silveira e aprendi muito com ela. Eu descobri muitos doentes que eram músicos, esquizofrênicos, que ninguém sabia que eram músicos. Muitos que estavam abandonados pela família. A doutora Nise botou uma sala de música com piano, cavaquinho, pandei-

ro, à tarde, tinha um ensaio geral e eu estava sempre lá, dançando com eles, sambando, cantando com eles. Tinha um doente que era catatônico, mas a doutora Nise ria muito porque ele dizia assim: "Ivone vai ter ensaio hoje?" E, depois, caía no mundo dele, só conversava comigo. A doutora Nise dizia "é formidável ele conversar com você, Ivone, puxa por ele, Ivone, pode puxar por ele". E foi indo, foi indo e saiu bom do hospital, voltou pra vida ativa, aqui fora, e era um catatônico. Teve outro, o Ribamar. Ele foi um dos primeiros trompetistas da Orquestra Tabajara. Estava desaparecido, ninguém sabia dele, a família não ligava até que, um dia, ele disse que era músico. Quando fomos ver, apareceu um outro que tocava bandolim. Comecei a fazer ensaios com eles e o doutor Davi Kerne, que era muito festeiro, quando o hospital fazia anos, falava: "Aí, já sabe? A festa". Dançávamos ao som do conjunto montado com doentes, pacientes e alguns músicos, que tinham parentes lá e também levavam instrumentos pra ajudar. Era bonito mesmo, só vendo. Eu tenho saudade, são vinte anos. Não, trinta e oito anos, trinta e oito anos neste negócio. Quando saí e me casei, voltava ao hospital e meu marido dizia assim: "oh, daqui um cadinho você esta internada lá". Sentia saudades, passava a tarde toda com eles, era uma festa.

"Foram me chamar, eu estou aqui, o que é que há?"

Sonho Meu foi em 78, em parceria com o Délcio Carvalho. A Rosinha de Valença era muito minha amiga. De vez em quando, na

casa dela, passávamos a tarde e lanchávamos juntas. Ela gostava de tocar violão: "como é, comadre, tem alguma coisa nova aí?" Quando eu cantei *Sonho Meu*, "mas, comadre, que musica bonita, olha a Maria Bethânia está com um disco e está querendo uma música mais ou menos deste tipo, de uma música forte." Uma tarde, eu fui a casa dela e, mais tarde, a Maria Bethânia chegou, ouviu o *Sonho Meu*, começou a cantar, eu comecei a fazer o contracanto. "Vou ver se arranjo a Zizi Possi pra



cantar comigo". Pra minha surpresa, foi a Gal Costa quem cantou com ela. A Maria Bethânia me convidou pra ir à casa dela, num aniversário dela, e quando cheguei lá, estava o Gilberto Gil, o Caetano Veloso. Eles fizeram uma roda de samba, começaram a sambar, que nem baiano samba. Eu brincando com eles: "olha homem não rebola" e eles: "não mais baiano rebola" e riam. Aí eu cantei *Alguém Me Avisou* e o Gilberto Gil disse: "esta, se ninguém gravar, eu vou

gravar". O Caetano Veloso falou pra todo mundo gravar e, quando vi, todos eles gravaram, cada um à sua maneira. Foi através de Rosinha de Valença. A Rosinha de Valença está internada, está vegetando, acho que já vai fazer quase 10 anos que ela está assim. Até hoje eu não sei o que houve.

Cidade do som

Moro em Inhaúma. Faz 30 anos que estou naquela área. Fiquei 24 anos em Madureira.

Depois comprei aquele apartamento ali. Quando eu fui para ali, eu ia pra cidade do som que é do lado onde tem o conjunto dos músicos, mas quando cheguei, queria pegar um apartamento no conjunto dos músicos, mas ninguém queria passar e fiquei lá provisoriamente. Fiz obras e agora não saio mais de lá.



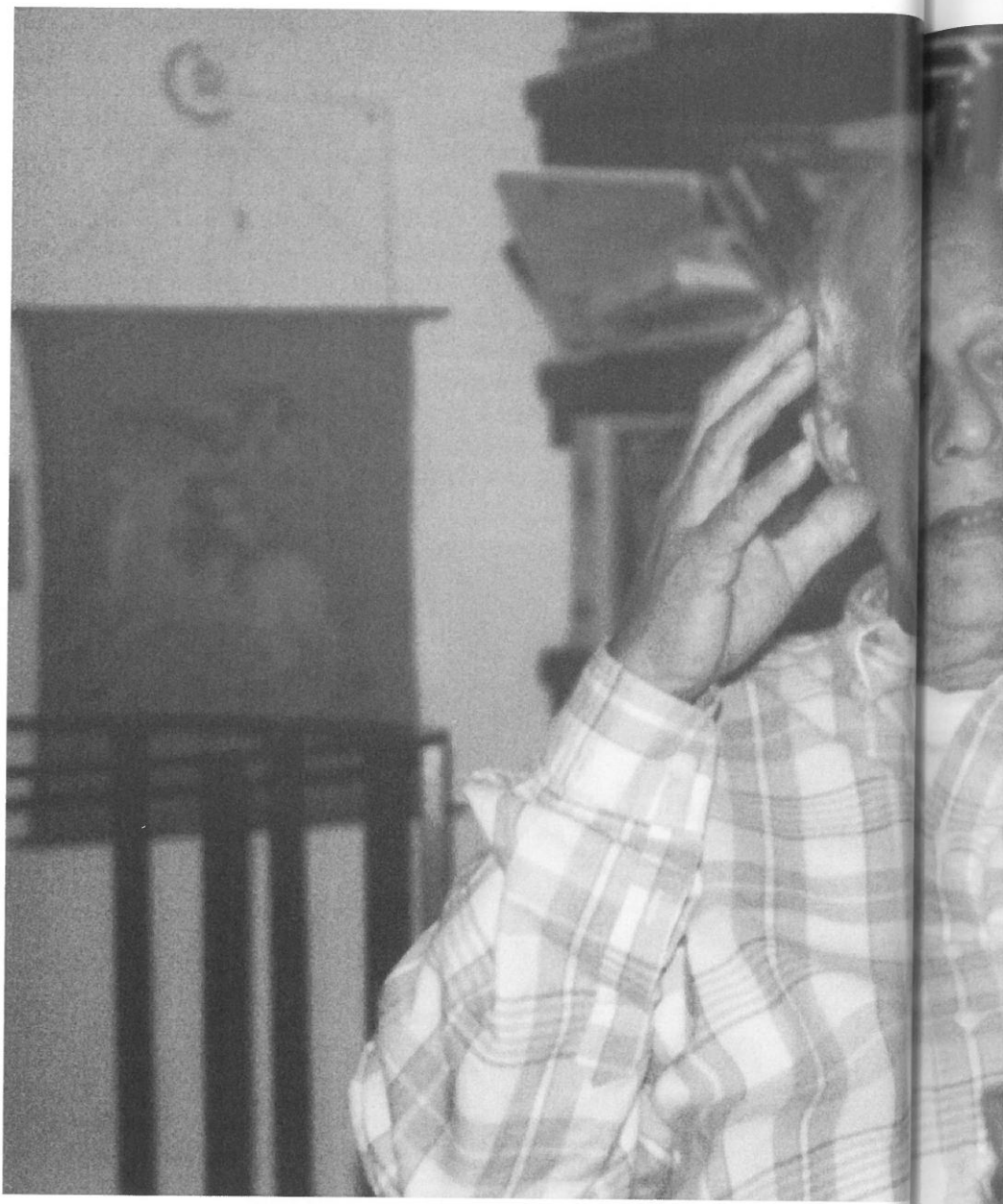
Agradecimentos a Teresa Cristina, que fez o primeiro contato com Dona Ivone e sua empresária Miriam, além de nos auxiliar na entrevista, e à participação especialíssima de um dos maiores artistas surgidos em Bento Ribeiro e adjacências, Xandu.

Nelson Pereira dos Santos

Roterista e diretor de Cinema.
Nasceu na Cidade de São Paulo, em 22 de outubro de 1928.

Filmografia, como diretor:

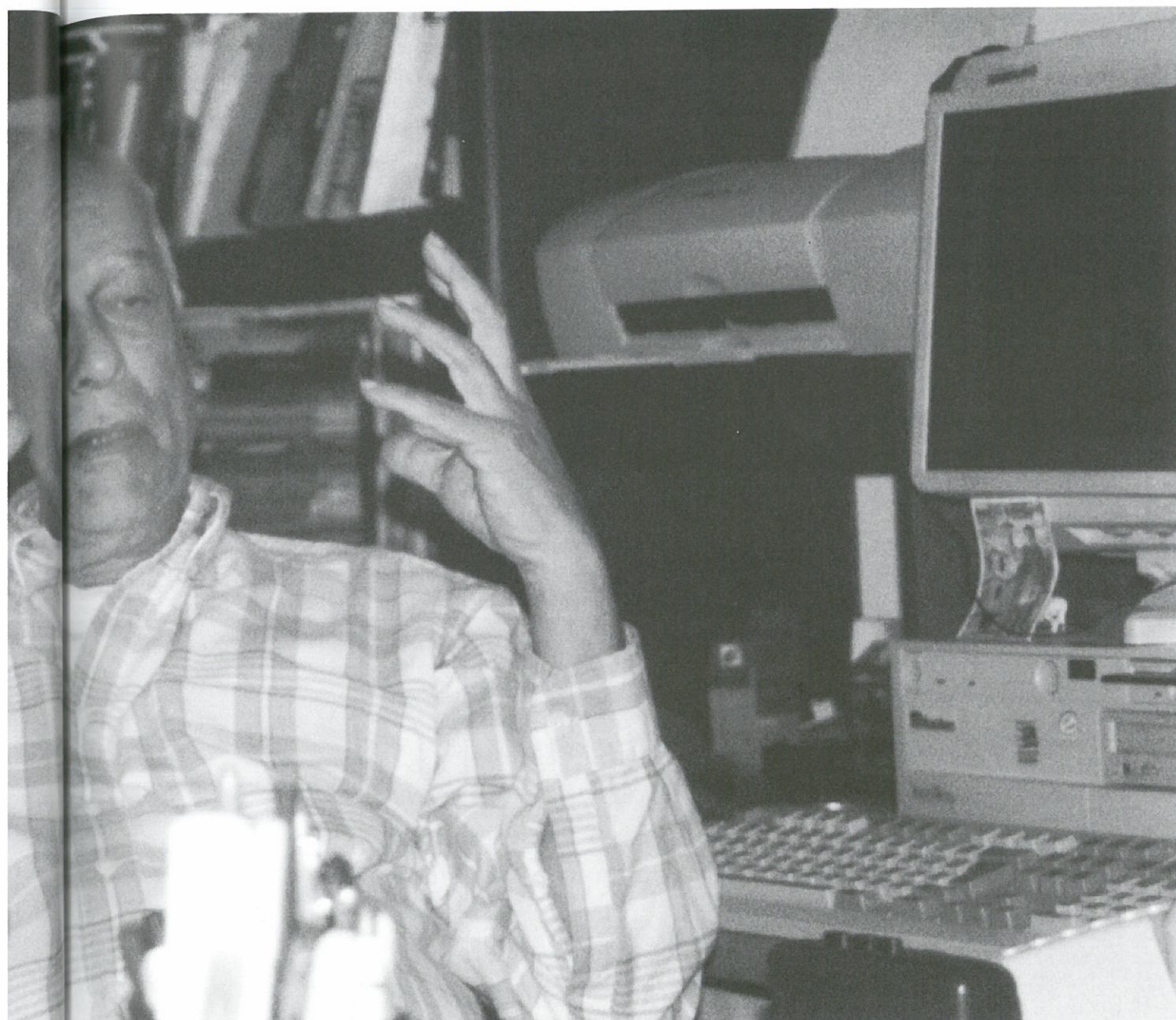
- 2001**
Casa Grande & Senzala
Meu Compadre, Zé Ketti
- 1998**
Guerra e Liberdade - Castro
Alves em São Paulo
- 1995**
Cinema de Lágrimas
- 1994**
A Terceira Margem do Rio
- 1987**
Jubiabá
- 1984**
Memórias do Cárcere
- 1980**
Na Estrada da Vida
- 1979**
Tenda dos Milagres
- 1974**
O Amuleto de Ogum
- 1972**
Quem é Beta?
- 1971**
Como Era Gostoso o Meu Francês
- 1970**
Azylo Muito Louco
- 1968**
Fome de Amor
- 1967**
El Justicero
- 1963**
Vidas Secas
- 1962**
Boca de Ouro
- 1961**
Mandacaru Vermelho
- 1957**
Rio, Zona Norte
- 1955**
Rio, 40 Graus
- 1949**
Juventude



Alinor de Azevedo, a Atlântida e o cinema carioca.

É sempre bom lembrar de Alinor de Azevedo. Gostaria de fazer uma mostra com os filmes que ele escreveu e nos quais colaborou. Conheci o Alinor através do Rui Santos, fotógrafo de cinema, que foi fazer, em São Paulo, o filme *O Saci* (direção e roteiro de Rodolfo Nanni, argumento de Arthur Neves, baseado em Monteiro Lobato, 1953),

do qual era assistente de direção, e o Rui me trouxe pro Rio. Fui ser assistente do Alex (Viany) e conheci o Alinor logo no primeiro dia em que cheguei ao Rio. Fui morar na casa do Alinor por algum tempo, até conseguir arrumar um apartamento e um emprego. A convivência com o Alinor foi genial porque ele tinha a memória de toda a história do cinema carioca, quem era quem, a origem de cada um, as idéias, os movimentos, os fil-



mes, era uma pessoa agradabilíssima. É o autor do filme *Moleque Tião* (primeira produção da Atlântida cinematográfica, direção de José Carlos Burle e roteiro de Alinor Azevedo, com Grande Otelo, 1943). Esse filme é incrível: desapareceu. O segundo filme, *Também Somos Irmãos* (direção: José Carlos Burle, roteiro Alinor de Azevedo, com Grande Otelo, Aguinaldo Camargo, 1949), era considerado desaparecido e, não

sei como, encontraram uma cópia em 16mm e dela foi feita a restauração. O Alinor fez histórias originais, filmes importantes, como os primeiros da Atlântida e um grande sucesso chamado *Tudo Azul* (direção e produção de Moacy Fenelon, roteiro de Alinor Azevedo, baseado em história de Azevedo e Henrique Pongetti, 1952). Logo depois de *Tudo Azul*, cheguei ao Rio. *Tudo Azul* é um filme incrível, um modelo de gênero mu-

sical, comédia, tudo junto. Foi restaurado e exibido no último festival (Festival BR de Cinema). O Alinor tinha um conhecimento de cinema, uma prática, uma capacidade de inventar, de escrever e ainda colaborava com muito amigos, fazendo diálogos ou revisando os roteiros deles.

A proposta da Atlântida, no início, era de um cinema realista, ligado à cultura brasileira, às grandes questões sociais, tanto que começou, de cara, com a

questão racial, com *Moleque Tião* e depois *Somos todos irmãos*. Neste filme, são dois irmãos, um é o Otelo, que faz o malandro, o cara do morro, da favela, o outro é aquele fantástico ator negro (Aguinaldo Camargo, membro do Teatro Experimental do Negro, dirigido por Abdias do Nascimento, figura de proa na luta contra o racismo no Brasil.), que é o que vai estudar, faz curso de direito, é todo correto, é aceito no mundo da família branca, que hospeda os dois irmãos, lhes dá educação. Mas aí tem uma história de amor entre ele e a filha do dono e pinta o preconceito. Era uma história de amor inter-racial extremamente corajosa, para a época. Evidentemente que estes filmes não tiveram um sucesso de bilheteria que pudesse garantir a linha original da Atlântida. Surgiu, então, a idéia de fazer um filme de carnaval, um filme sério. Quando eu cheguei ao Rio, conheci os compositores através do Zé Kéti. Havia a música do carnaval, e o samba do carnaval, e o samba do meio de ano, o que não tem marchinha, não é para dançar, o samba de verdade, com sentimento, com

uma letra mais elaborada. O cinema era um pouco isto: tinha o filme de carnaval, a comédia, e o filme de meio de ano, que era o drama.

Alex Viany, os neo-realistas e o cinema americano.

O Alex é carioca, é um cidadão de Cascadura. Em 1949, fui para França, estudar cinema e, lá, conheci o Rodolfo Nanni, acabei não fazendo o curso e voltei. O Rodolfo terminou o curso no IDEC e veio fazer um filme no Rio, do qual o Rui Santos era diretor de fotografia, o Alex participava como assistente de direção e o Rodolfo era o segundo assistente. Este filme, que se chamava *Aglaia*, ficou inacabado. Em seguida, Rodolfo foi para São Paulo e montou a produção de *O Saci* e convidou o Rui e o Alex, esta patota que ele tinha conhecido, para ir fazer o filme lá em São Paulo. Isto foi em 52, a época dos congressos de cinema. Houve um em São Paulo, organizado pelo pessoal do Partidão e o Alex fazia parte do grupo que fez e organizou o congresso. A Vera Cruz (produtora cinematográfica)



ca paulista que tinha o objetivo de reproduzir, no Brasil, a estrutura empresarial e a estética dos grandes estúdios americanos) já estava na crise. Estes congressos de cinema, houve um segundo realizado no Rio, nasceram da crise da iniciativa privada no cinema, e todas as propostas eram nacionalizantes, queriam a intervenção do Estado na economia do cinema, porque a economia privada não tinha mesmo condições de manter a existência do cinema brasileiro. Fracassaram a Vera Cruz e depois a Maristela (outra produtora de cinema paulista). Quando terminamos *O Saci*, o Rui Santos me convidou para vir para o Rio, para acabar o filme que tinha parado, e o Alex foi convidado para fazer um filme na Flama. O Rui me chamou para ser assistente de direção.

O Alex era um cara apaixonado, com um temperamento fervoroso, ele perturbava muito, não era pragmático. Tinha que ser do jeito que ele queria, era uma pessoa extremamente culta, conhecia tudo, uma memória magnífica. Como escritor e jornalista ele sentava, escrevia e a gente invejava. Escrevia 10, 20 páginas, sem nenhum erro, aprendi muita coisa com ele. Ele morou muitos anos em Hollywood, era correspondente de *O Cruzeiro*, tinha uma coluna diretamente de Hollywood, entrevistava os artistas, os diretores. Isto foi na década de 40. Ele era dez anos mais velho do que eu. Nesta época, o cinema americano predominava, e eu, na minha fase anterior, ao neo-realismo italiano, via muito o cinema americano. Esta fase do neo-realismo começou em São Paulo. Existiam os críticos, como Flávio Tambeline e outros, que eram cinema americano puro. Não toleravam o cinema neo-realista, era anticinema, diziam, porque tem o ator que não era ator, não tinha aquele acabamento formal que o cinema americano apresentava. Havia um embate nisto. No fundo, era direita versus esquerda: quem gostava de cinema neo-realista, era de esquerda e quem gostava do cinema americano puro, era direita. Isto tudo era discutido nos congressos de cinema. Quando apresentei a tese do conteúdo no cinema brasileiro, não havia, no Brasil, a preocupação de uma relação com a nossa própria sociedade. Eu debatia isto: o cinema americano está ligado ao que eles vivem, é um cinema essencialmente político e social. O Brasil é outra coisa, é este o embate. Estes críticos achavam que nossa realidade não era cinematográfica.

Rio 40 graus

Depois de *Agulha no Palheiro*, fui trabalhar numa chanchada chamada *Balança mas não cai* (direção de Paulo Wanderley, roteiro de Mário Basini, Max

Nunes e Paulo Gracindo, baseado no programa da Rádio Nacional, 1953). O estúdio era no Jacarezinho, ao lado da entrada da favela. Eu dormia no estúdio e tinha vários amigos que trabalhavam lá e moravam na favela. Então ia "filar a bóia" lá na casa deles e fui convivendo com o povo. Tive então a idéia de fazer o filme. Comecei a escrever a história do *Rio 40 graus* que é, na realidade, uma história muito próxima da minha infância, em São Paulo. Nasci numa favela, era cortiço, mas com a mesma humanidade e tipos de pessoas. Como não conseguia produtor, inventei um esquema de cooperativa: os atores, a equipe, todos participavam com trabalho e aconteceu, o filme foi isto. Havia muito atores não-atores. Alguns deles ficaram profissionais, como o Haroldo de Oliveira, que era um dos meninos. Alguns faziam figuração, tinham vocação, mas não eram conhecidos, não eram profissionais. Participaram de filmes como figuração ou de grupos de teatro amador. Os atores profissionais eram poucos: Glauce Rocha, Roberto Batalin, o velho ator Sady Cabral, o (Jece) Valadão, que já tinha feito uma ponta em *Amei um bicheiro* (direção de Jorge Ieli e Paulo Wanderley, roteiro de Ieli sobre argumento de Jorge Dória. Atlântida, 1952). Fizemos testes para as crianças. Filmei no Cabuçu, em Lins de Vasconcelos. Foi lá que eu fiz os testes. Encontrei o pessoal todo, muita gente que nunca tinha feito cinema. O Zé Kéti, que também faz um personagem.

A voz do morro

No filme *Agulha no palheiro* (direção e roteiro de Alex Viary, 1953) havia o jornalista Vargas Júnior, um grande amigo de Alex, que era também sambista e letrista e me apresentou ao Zé Kéti, quando eu já estava escrevendo o *Rio 40 graus*.

Nunca me esqueço: estava lá no Vermelhinho, aquele bar na Araújo Porto Alegre, que era um ponto de encontro, no fim do dia, as pessoas se encontravam ali na calçada, quando chegaram o Zé Kéti e o Vargas, juntos. Tinham me prometido o samba para o filme e eu falei "eu não sou daqui, mas a história é assim e tem que ter uma música que seja um samba. Ele cantou uma, cantou outra, cantou outras com uma caixa de fósforos. Quando bateu *A voz do morro*, meu amigo, é um hino! Eu disse que estava feito, bem típico, bem cinematográfico. (O filme inicia com um plano aéreo da cidade e a música *A voz do morro*, em arranjo de Radamés Gnattali). Tivemos umas cenas aéreas, não tinha helicóptero, foi num avião, destes que foi para a guerra, de aerofotogrametria. Filmamos, o Rio de Janeiro lá de cima. Foi a abertura

do filme e, no final, era uma miniatura, uma maquete da Cidade do Rio de Janeiro. A idéia era mostrar os pontos turísticos do Rio e os caras queriam me expulsar, porque achavam meu filme anticarioca. E ele foi censurado numa época democrática, quer dizer, com a Constituição vigorando, a Constituição de 46. O Rio de Janeiro dos anos 50 era tão glorificado, uma cidade linda, maravilhosa, eu tentei explicar mas, até hoje, ninguém aceitou as minhas explicações. Vim de São Paulo e vi a favela. Quem mora aqui, já tem o hábito de ver aquilo, a favela, naquele tempo, era de madeira, papelão, telhado de zinco. Tinha o seu encanto e era uma área mais ou menos semi-rural, com casa com quintal e horta. Achei que tinha que filmar. Também havia, evidentemente, toda minha formação política-social. Era filiado ao Partido Comunista, saí em 56. Morando lá no Jacarezinho, via alguns amigos que lá moravam ter que entrar antes das 10 horas, porque a polícia fechava a entrada da favela e só passava com um pedágio para a polícia ou o cara tinha que provar que era o melhor de todos, tinha que ter carteira de trabalho assinada. Acho que só nazista fazia pior. Vi que existe, no Brasil, esse tipo de coisa. Porque, em São Paulo, eu era filhinho de papai, saía andando de casa, ia para o colégio, para a escola, para o clube dos artistas. No Rio de Janeiro, sozinho, procurei conhecer realmente a favela, comecei a viver diretamente com a realidade. É bem diferente, fiquei espantado com aquela coisa. Você só via em filme de nazistas, aqueles filmes da guerra, mas isto acontecia ali. E o povo é maravilhoso, gente incrível. Não tinha a menor diferença dos amigos de Copacabana, a única diferença era o poder aquisitivo, o emprego. Quem entrava na favela era tachado como traficante de droga e, naquele tempo, havia o preconceito, quem morava na favela era malandro, mulher era prostituta. Os batedores de carteira, os marginais até existiam, como em qualquer outro grupo social.

Rio, Zona Norte

A inspiração para o filme veio da vida do Zé Kéti. Fiquei morando na casa dele, em Bento Ribeiro. Em *Rio Zona Norte* já se revela uma preocupação com a questão da cultura popular e da formação do artista erudito. O Grande Otelo faz um sambista com talento para a música, mas, na hora que precisa dar uma música para Ângela Maria, ela pede a canção por escrito. Então, ele vai pedir para o cara que é músico, fez escola de música, que queria compor sinfonias, óperas e, para sobreviver, tinha que tocar violino na orquestra da Rádio Mayrink

Veiga. É esta ponte (entre a cultura popular e a erudita) que não se estabelecia, que era uma proposta de avançar na questão cultural, de encontrar um caminho que Villa Lobos fez, que outros fizeram na literatura, na cultura, a idéia era também levar isto para o cinema. Na época, era comum você ouvir a música, no rádio, completamente diferente do que a inventada pelos compositores. Havia o famoso compositor, acho que ainda existe hoje, que comprava música. Francisco Alves era o cara que mais comprava, da seguinte forma: "gravo a música e metade me pertence", o compositor pobre aceitava, ia ganhar pelo menos alguma coisa. Uma música gravada pelo Francisco Alves tinha público. Este relacionamento mesquinho do autor com o artista, principalmente com o artista popular, que não tinha meios de se defender, era a idéia do filme. É muito triste, o *Rio, Zona Norte*. Eu me inspirei no Zé Kéti, mas, pelo amor de Deus, a vida dele foi ótima. Ele se divertiu muito, lutou na vida, fez muita coisa boa.

Grande Otelo

A favela do filme é no Morro do Juramento, lá em Madureira. Era próximo à área onde o Zé Kéti morava, em Bento Ribeiro, mas era longe de onde o Grande Otelo trabalhava. O Otelo era uma figura incrível, fazia um show ali na Cinelândia, um ponto importante da noite, com o Teatro Serrador, boate, ele fazia um show às 6 da tarde e outro à 1 da manhã. Tinha aquelas cenas noturnas, ele pegava o Zé Kéti, acabava o show das 6 horas e ia direto para Madureira. Lá, filmava até meia-noite e voltava para o show, ainda com aquela roupa de pobre favelado, chegava na boate, todo mundo elegante e ele, com aquela roupinha. As pessoas brincavam "você tá ruim, compadre". Ele era uma maravilha de pessoa, todo mundo gostava dele, era bem tratado por todos, na rua, as pessoas conversavam com ele como se ele fosse um irmão, um pai.

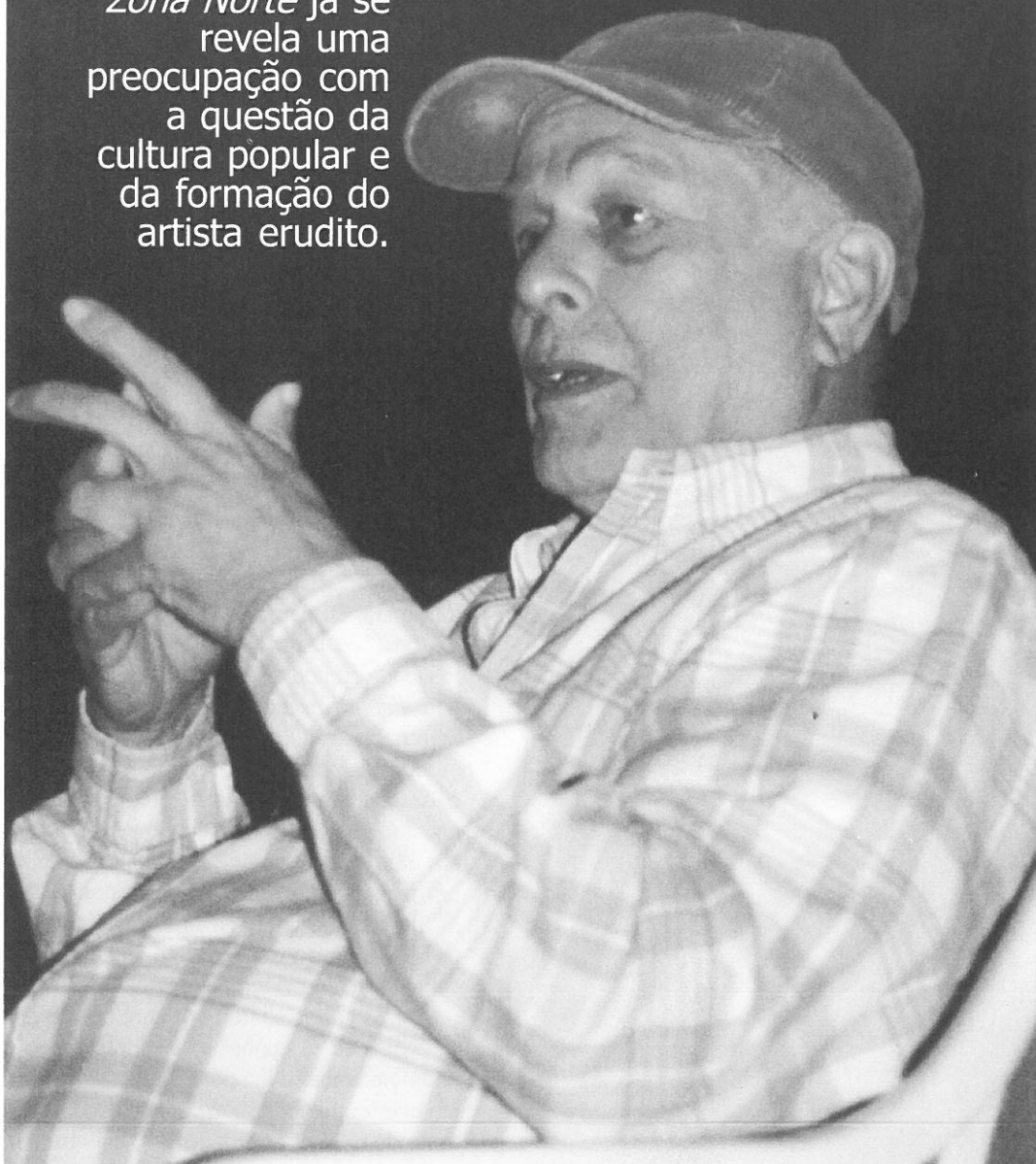
O cinema Novo

Foi nas filmagens de *Rio, Zona Norte*, que Glauber (rocha) foi nos visitar. Em Botafogo, na Rua Álvaro Ramos, havia o Laboratório Líder e, em frente, o bar da Líder. Sempre tem um botequim. No cinema novo, porém, daquela patota, o Glauber não bebia, o Leon (Hirszman) mais ou menos, o Joaquim (Pedro de Andrade), sim, era um bom copo e Paulo César (Saraceni), também. O Glauber, acho, que estava queimado por dentro. A gente chamava "mate leão já vem queimado".

Foi por causa da proibição do *Rio 40 graus* que eles me procuraram. O Leon era estudante de en-

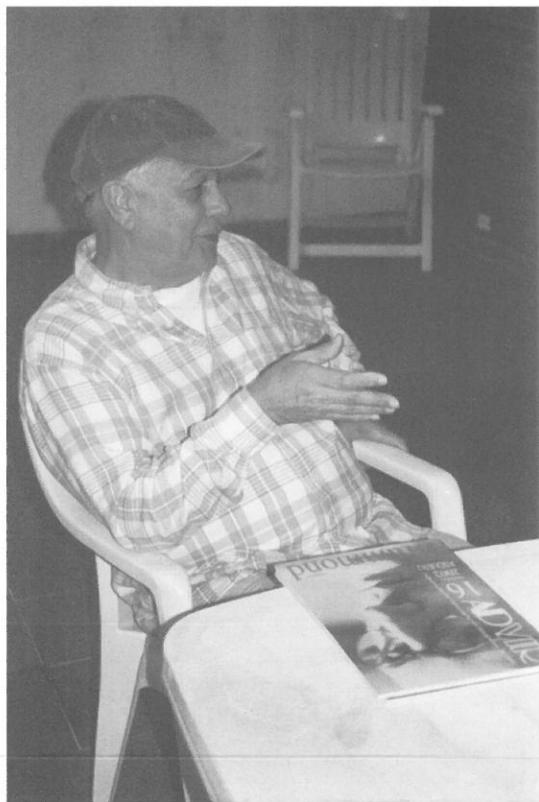
Rio, Zona Norte

A inspiração para o filme veio da vida do Zé Kéti. Fiquei morando na casa dele, em Bento Ribeiro. Em *Rio Zona Norte* já se revela uma preocupação com a questão da cultura popular e da formação do artista erudito.



genharia e o Joaquim, de física, tinham um clube de cinema na faculdade. O Glauber, eu conheci na Bahia, quando levei o filme proibido para fazer uma exibição lá. Ele foi ao cineclube da Bahia, que era dirigido pelo Valter da Silveira, um crítico baiano muito bom, e foi aí que começou o encontro. Eu tinha dez anos a mais do que ele, então fui mais ou menos cooptado pelo cinema novo, não fiz parte dele. Alguns consideram como um movimento, mas não foi um movimento homogêneo, o que havia em comum era uma grande paixão pelo cinema. Agora, cada um tinha a sua formação independente do outro, seja ideológica, cultural, a origem social de cada um também. Mas havia uma coisa de botequim, de encontro de amigos, eu acho que foi isto. A minha geração anterior a deles tinha a cabeça mais voltada para o cinema italiano, o neo-realismo, um pouco de cinema americano e o cinema italiano mais avançado do Antonioni, Visconti. Tudo isto misturado com a nossa tradição cultural, nossa herança e o Euclides da Cunha, que era um dos fundamentos do cinema novo. Eu estudava o Euclides da Cunha quando conheci o Glauber, na Bahia, ele estava "pirado" com o Euclides. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, está entre os fundamentos do cinema novo.

Na literatura, existia também Jorge Amado. Ele ajudou muito a escrever roteiros, fez muitos roteiros. Queria-se muito fazer filmes baseados em Jorge



Amado, uma literatura muito sedutora para os cineastas da época. O Jorge morava no Rio e era deputado federal e era chamado, também, para fazer roteiros, escrever diálogos.

Limite

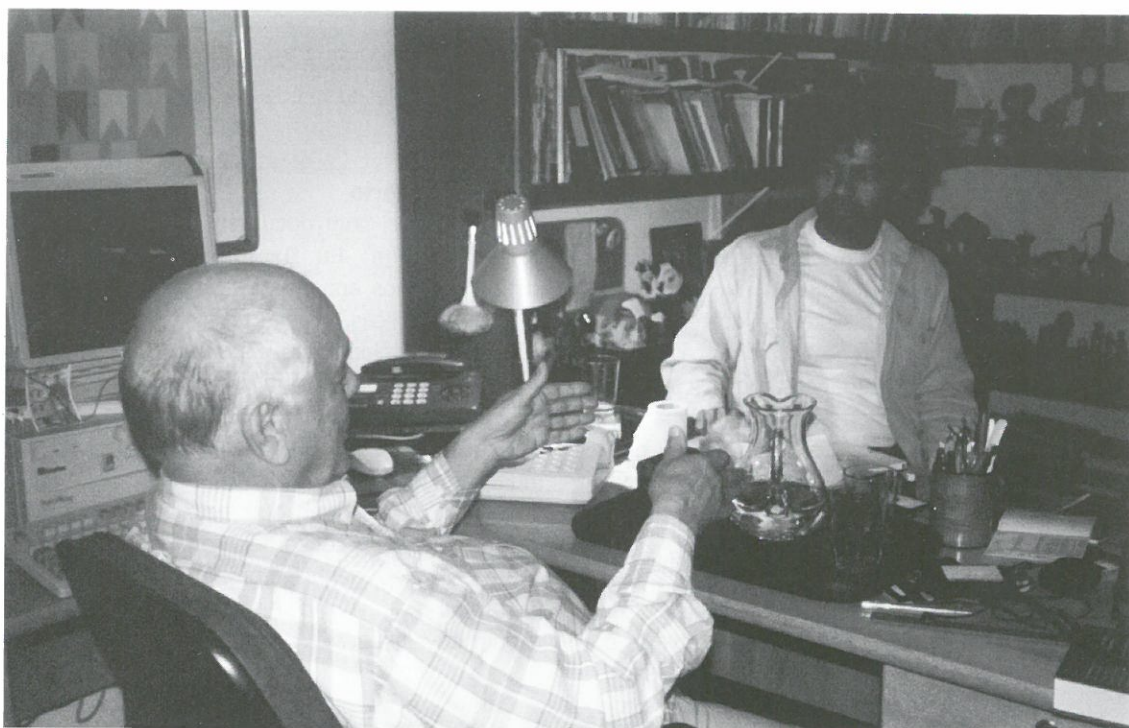
O Rui Santos era muito amigo do Mario Peixoto (diretor do filme *Limite*, 1930, considerado um dos maiores clássicos do cinema nacional). Eu fui à casa do Mario Peixoto com o Rui Santos também. Quando cheguei no Rio, tinha que pedir a benção para o Mario, pedir permissão para entrar no espaço do carioca e o Rui me levou lá. Ele era uma figura impressionante.

Nelson Rodrigues

O Nelson gostava muito deste filme (*Boca de ouro*, 1962). Ele achava que era um dos melhores filmes baseado na sua obra, mas nunca apareceu na filmagem e, quando viu o filme pronto, gostou muito. Disse "meu xará, você puritanizou minha obra". O filme tem erotismo, mas era bastante contido, assim, bem delicado. Nunca me esqueço dele falando isso.

A baixada fluminense

O Amuleto de Ogum foi filmado na Baixada, Duque de Caxias. A casa do Jofre Soares era a casa do Tenório Cavalcante, era a fortaleza do Tenório. *O Amuleto* tem três vertentes: uma, é a minha mulher, a Laurita, que morreu em 1999. Ela era antropóloga e estava estudando as religiões. Quando filmei o *Rio 40 graus* e o *Zona Norte*, conheci terreiros, mas a minha câmera não via. Não aparece nada disto nos filmes, mas estavam lá, durante as filmagens. Quantas vezes fui à festa de Cosme e Damião. Eu participava mas, pra mim aquilo não existia, não fazia parte. Era muito positivista, a realidade só podia ser a da diferença de classes. O pensamento místico, o sentimento religioso, para mim não existia, não fazia parte da realidade. Isto mudou, com a idade. Você vai conhecendo mais coisas. Minha formação é muito materialista, minha família não tinha nenhuma religião, meu pai era ateu maçom, minha mãe era italiana, mas com um pensamento católico bem distante. Só depois fui perceber a coisa da umbanda. Agora, não fiz um trabalho acadêmico. Peguei uns amigos que conhecia há muito tempo, o Erlei José, que é aquele que faz o pai de santo bonzinho, no *Rio Zona Norte* e que eu já conhecia, já tinha ido ao terreiro onde ele trabalhava. Hoje, ele está velhinho, e foi ele que foi me indicando os caminhos. A outra vertente do filme é o Chico Santos, que era o motoris-



ta do Tenório Cavalcante, participou de muitas aventuras do Tenório, os tiroteios, assassinatos, as maldades. Ele escreveu um roteiro chamado *O amuleto da morte*. Foram estas as vertentes que deram o roteiro do filme. Misturei umbanda com a coisa da criminalidade de Caxias, as máfias antigônicas e tal. Este filme foi logo após o período Médici, do tempo do Geisel. Muitos jovens que eu conheci desapareceram presos, torturados. E o filme tem uma guerra com crianças. Foi um escândalo quando apareceu aquela cena com o garoto com o revólver deste tamanho. "Você está exagerando Nelson". Exagerei?

Cinema e política

Na década de 70, a ditadura, a censura nos levou a uma fuga para a metáfora. Tínhamos que fazer um cinema metafórico. Eu me lembro da primeira apresentação de *Fome de amor* (1968). Quando terminou o filme, uma amiga, uma grande companheira do Partidão, se aproximou e me disse: "Nelson, você continua revolucionário", eu disse "continuo", e ela "que filme lindo". Na verdade, o filme dá a entender outra coisa. Ela só deixou eu confirmar, para não elogiar errado. *Quem é Beta?* (1973) é outra coisa. A gente tentava fazer este cinema para continuar fazendo cinema, pensando que poderíamos fazer o mesmo discurso com a forma da metáfora, da alegoria *Quem é Beta?* foi um arraso. Ninguém gostou do filme, só teve um

crítico, inglês ou americano, que escreveu sobre o filme, que elogiou o filme. Aliás, eu tinha que recuperar o filme para exibir outra vez, talvez ... É acho que seria diferente.

Quanto a *Como era gostoso o meu francês* (1972), houve uma confusão geral. O filme foi proibidíssimo. Eu obtive permissão para exibir no Festival de Cannes e também lá foi proibido, por causa da nudez. Passou na Quinzena dos Realizadores, que era uma mostra paralela. Mas a sessão oficial não aceitou. Ai foi para o Festival de Berlim, para competição, e, daí, começou a carreira internacional. Foi vendido para outros países, mas, no Brasil, proibiram. O tempo passou, mudou o chefe de censura, o Ministro da Educação e Cultura era o Jarbas Passarinho. Então o Luiz Carlos Barreto, que era um dos produtores do filme, foi lá e conseguiu fazer um novo certificado de censura do filme. Isto foi um ano depois do proibido, foi um ano com o filme parado. A censura então me chamou a Brasília: "esta cena corta", "não corta", "corta". Tudo que era cena de nudez frontal masculina teve que cortar. O filme diminuiu uns dez minutos e ficou um filme louco e, aí, foi permitida a sua exibição.

A censura

O produtor entregava o filme na censura e ela não fazia nenhum boletim, o filme ficava lá parado. Eles não davam nenhuma resposta. O produtor ia lá e negociava. Eles diziam "olha se você

cortar a cena tal e tal, o filme é liberado, mas sem registro de que foi cortado". Então o produtor, por conta própria, cortava cenas e apresentava o filme, era como se originalmente tivesse aquilo, então era proibido até dez anos, permitido tal, foi o que aconteceu com *Como Era Gostoso Meu Francês*. Não tinha nenhum corte oficialmente, o exibidor botou como um filme histórico. Havia um colégio lá perto que programou o filme para as crianças todas – um filme histórico, do tempo do descobrimento e tal, da primeira colonização e, no domingo, um monte de crianças, um escândalo, todo mundo nu, uma correria, uma grande bagunça. Foi esta a história do filme, sempre criou problemas. Há um ano atrás teve uma retrospectiva minha no Japão e o filme não entrou foi proibido, de novo, a mesma história.

Meu compadre, Zé Kéti

Foi o último aniversário do Zé Kéti. Estava lá o pessoal que está no filme, o estado maior do samba e o Zé Kéti estava doente. Conversa vai, conversa vem, e eles começam a cantar, cantavam com o Zé Kéti o aniversariante e tal. Eu pensei: "vou fazer este filme, poxa", uma coisa deslumbrante, cada um deles tem um jeito de cantar, de interpretar a música. Eu falei, "vou combinar com o Zé Kéti", mas o Zé Kéti doente, a família falou que "o médico disse que é melhor esperar um pouco", mas o Zé Kéti resolveu ir embora. No dia do enterro, encontrei o Noca da Portela e falei "poxa, o nosso filme, né? Não vai dar, o Zé Kéti morreu, foi embora e ele disse "não tem problema, a gente faz uma sessão espírita". O filme é isto: "o Zé Kéti está lá presente em espírito". E tem uma coisa também da cozinha, da comida, que é muito clima de pagode mesmo, feijoada. Estes dez minutos, eu tirei o filé mignon do que filmei. Fiz com duas câmeras, eles conversando sobre o Zé Kéti. Tenho este material. São 40 minutos para fazer um documentário. E eram sempre histórias maravilhosas sobre ele, sempre com comida no meio, Zé Kéti adorava cozinhar.

Comida, cozinha, cinema verdade.

Numa seqüência de *O Amuleto de Ogum*, há uma seqüência com comida baiana. Ali lá tem vários pratos como um sarapatel da pesada. E eles comendo tudo, com câmera na mão, tudo improvisado, desde a chegada da Anecy Rocha. É uma família de nordestinos, a família do Marinho, o José Marinho, o professor na UFF. O Marinho fazia um personagem no filme, o pistoleiro. Ele que me apresentou à família. O filho mais velho é ator. Então,

nós combinamos para fazer e ela (Anecy Rocha) chegou como se fosse filha mesmo. "Aquela relação se estabeleceu imediatamente, aquela intimidade familiar."

Documentário

Eu comecei com documentário. Todo mundo começa assim. Eu fiz muito documentário institucional nos anos 50. Fazia documentário sobre obras públicas, aquelas coisas, o documentário dá um bom treinamento. Estou voltando à ficção. Fiz um documentário para o centenário do Gilberto Freire ("Casa Grande e Senzala, para o GNT). Por causa disto, os Buarque me chamaram. Sou muito amigo da família. Eles falaram, "você fez o do Gilberto Freire, tem que fazer o do centenário do nosso pai". Eu concordei. Com o documentário sobre o Zé Kéti, ganhei o prêmio da Petrobrás, de Curta. Fui o primeiro a ser contemplado, viu como é bom envelhecer?

Cinema brasileiro – a retomada

Teve muita coisa, muitos filmes, muita gente, o tempo do cinema novo. Nós éramos quinze diretores, de contar nos dedos. Hoje há um movimento de novos diretores, gente estreando no cinema em São Paulo, Rio, Pernambuco, Rio Grande do Sul. Existe um movimento, uma produção muito importante, muito bem sustentada. É um cinema bastante pluralista, quer dizer, cada um faz o que acha que tem que fazer aquela coisa. Nos anos 60 e 70, existia um pouco de pressão, tinha que ser em favor da liberdade, tinha que denunciar a realidade social, as injustiças sociais. Ficava até chato, porque ficava um cinema muito sociológico. O melhor lugar para a sociologia, não é o cinema. Agora, há lugar para todos curtirem o cinema, desde que se tenha uma reação verdadeira com seu próprio modo de ser, seu pensamento, sua formação. Esta é a grande novidade do cinema brasileiro. Por outro lado, continuam os mesmos problemas, por que a Vera Cruz fechou? por que a Cinédia não foi pra frente? Porque não existe mercado no Brasil, quer dizer, é a mesma questão, esta é uma questão histórica. Cada filme é um caso. Eu devia ter feito mais filmes, fiz poucos. Pelo tempo que eu trabalho, é muito difícil montar um esquema de produção.

A cidade do cinema

Os diretores de cinema, carioca mesmo, do cinema novo. só tinha o Leon, o Glauber é baiano, o Joaquim é mineiro. Ah, o Paulo César é carioca, também. A gente estava conversando outro dia

sobre o Rio de Janeiro em si. É uma cidade muito especial, tem esta combinação de natureza com um conjunto cultural e também é um porto, que é o primeiro, que vem bater vindo de cima, vindo do norte para o outro lado, o Rio de Janeiro sempre foi isto, fora o tempo do açúcar, de Pernambuco. O Rio de Janeiro, mesmo não sendo a capital, sempre foi um porto muito procurado, muito cheio de histórias. Fico lendo estes livros de viajantes do Século XVII, Século XVIII, Século XIX, é impressionante. O Rio de Janeiro é uma combinação de muito marinheiro, muito aventureiro, muito estrangeiro, muito ex-escravo, aquele cara com o sentido da liberdade no sangue. É uma cidade complexa, de combinações de espíritos livres e com grande vocação para a liberdade. E muito interessante isto, porque você vai multiplicando, vai, com o passar do tempo, vai aumentando. E esta natureza fantástica tem sempre um contato com o estrangeiro, o estrangeiro chega aqui e fica maluco, já se conta-mina com a loucura, já fica especial. O cinema, no Rio de Janeiro, sempre foi um acontecimento, sempre deu o que falar.





Paulo Lins

Professor, escritor e roteirista

Nasceu no Rio de Janeiro

Publicou, em 1997, o romance *Cidade de Deus* (editora Companhia das Letras), que deu origem ao filme de mesmo nome de Fernando Meirelles.

O livro se baseou em fatos reais.

Parte do material utilizado foi extraído do projeto "Crime e criminalidade nas classes populares, da antropóloga Alba Zaluar, e de artigos nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*.

Paulo Lins

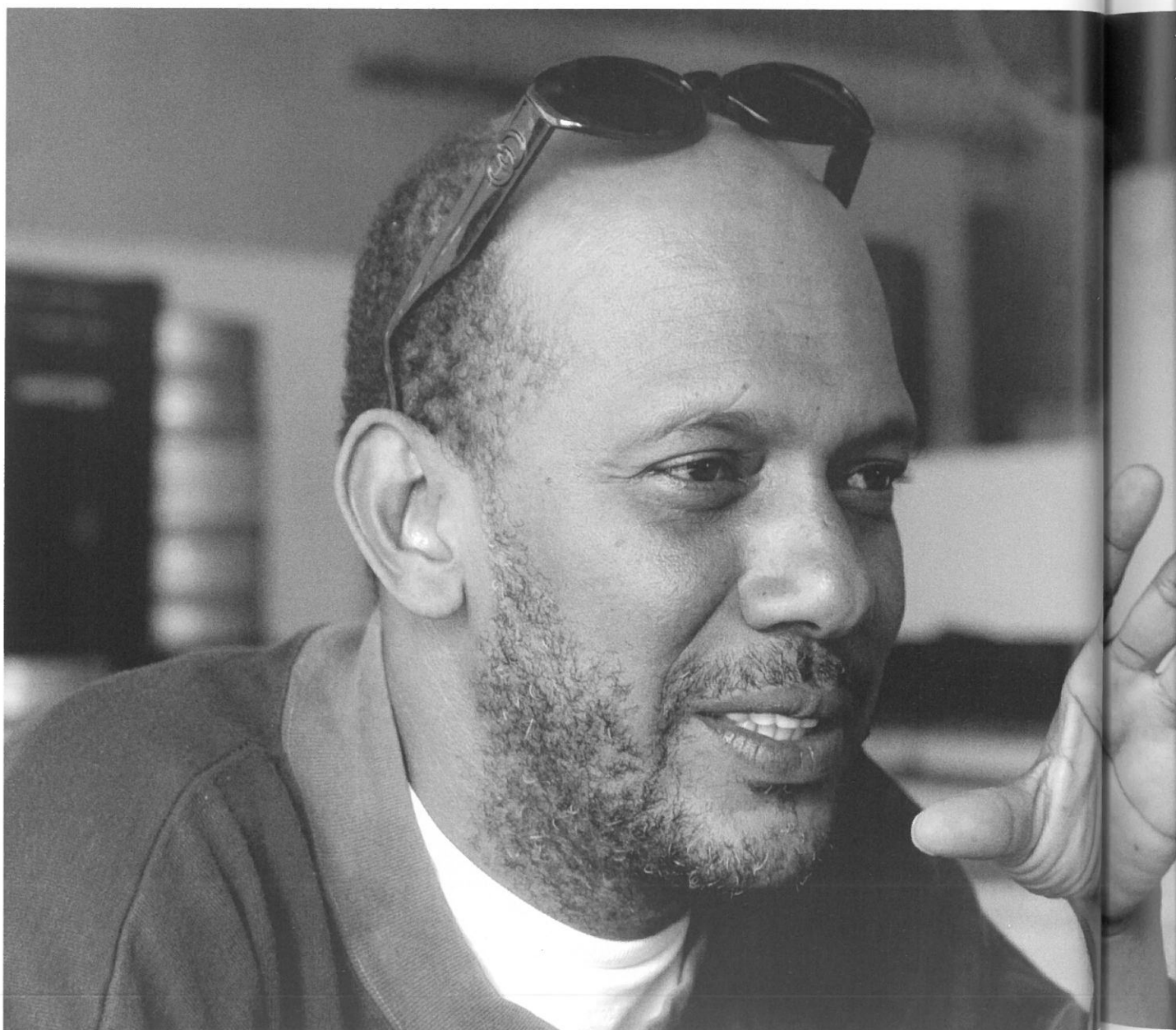
A black and white photograph of a man's hand and face. The man is smiling, showing his teeth. He is wearing a dark-colored long-sleeved shirt. His right hand is raised, with fingers slightly spread, as if gesturing or holding something. The background is a blurred cityscape with a tall building visible. The overall tone is casual and expressive.

INS

A infância e a cidade

Alguns dizem que o Rio de Janeiro começou a se modernizar com a desativação dos bondes. Para mim, foi justamente o contrário, quando acabou o bonde, a cidade começou a se deteriorar. Lembro-me que vinha do Estácio - estudava na Feliciano Sodré - e ia da Praça da Bandeira até a Lapa, de bonde. Vinha de bonde até ali a Glória, com minha mãe. Depois, acabaram os bondes e vieram os ônibus. Cinco ou seis anos mais tarde, surge o Aterro, ali onde havia a Praia do Flamengo e a Baía era limpa. Paquetá, Flamengo, Botafogo, as praias da Baixada, eram todas freqüentadas. Eu ia pra Paquetá e para o Flamengo tomar banho. Vinha do

Estácio - eu e meus irmãos - tomar banho no Flamengo, que foi a primeira praia em que eu mergulhei, no Calabouço, que é ali no final duma clareira, próximo ao MAM. Havia esta proximidade da praia com a cidade, a cidade era menor. Todo o Rio de Janeiro era cercado de praias até a Zona Norte, era outra cidade. Aí, veio a coisa de reordenar, limpar, tirar as favelas. Surgiu aquele negócio de fogo nas favelas, incêndios, até hoje não se sabe a origem deles, tudo muito duvidoso. No meu livro, conto o boato, mas não sei se é verdade, que botavam fogo nas favelas. Mas sempre teve incêndio, no São Carlos, na favela do Esqueleto, onde hoje é a Uerj, que queimou toda, na



Zona Sul. Queriam transferir o pessoal da Zona Sul para lugares como a Cidade de Deus e a Vila Kennedy. A Cidade de Deus foi a maior, pra onde foi mais gente, mas o interessante é que o povo voltou. Por exemplo, aqui (*na Zona Sul*) eles não conseguiram limpar. Hoje tem favela em tudo que é lugar do Rio de Janeiro, o Rio virou um caos. A Zona Norte, de Oswaldo Cruz até o Méier, é uma coisa. Daí para cima, já começa a ficar afastado. Aí vem Piedade, Lins, Engenho de Dentro, Engenho Novo, Cascadura, Madureira. No Méier, era o pessoal português de classe média baixa, muitos ferroviários, muitos de empresa de ônibus da CTC, dos bondes. Todos moravam ali, eram portugueses trabalhadores. Era o Méier de Lima Barreto, da Clara dos Anjos. Quando você pega ali para cima de Madureira, Oswaldo Cruz, aqueles bairros que eram belos, aquelas ruas largas do Vinícius de Moraes, pensando em "Minha Gente" (*Gente humilde*, de Garoto, Vinícius e Chico Buarque). Eram aquelas casas com pessoas na varanda, Lar de Maria, até hoje tem isto. Acontece que tudo se modernizou. Não é só no morro que tem bandido, tem bandido aqui no asfalto, também, tem boca de fumo no asfalto. Aqueles bairros foram crescendo, a pobreza aumentando e o número de pessoas crescendo. Ontem, eu passei em Rocha Miranda, o bairro é todo perigoso, entendeu? Não é só em um determinado pico, aqui, você vai subir a favela, tem que pedir licença. Lá é a mesma coisa, em todos os lugares. Lógico que tem trânsito, mas, se você parar, aí aparecem aqueles malucos com aquele carrão preto, tudo fechado, correndo pra caramba, de madrugada, uns cinco, seis homens no mesmo carro, é uma coisa assustadora. Então, quando a gente fala de favela, não é só pensar em favela, por que tem a Zona Norte, a Baixada Fluminense. Existe uma outra organização, que esta cá, no asfalto. É a mesma complexidade do tráfico do morro, de tudo.

Minha infância foi divertida, porque a cidade era divertida. Não era violenta, o trânsito em si não era isto. Quando entra este lance de carro, porque tinha lotação, eu me lembro da lotação, da cidade

lenta ainda, os carros, as motos eram *mobilites*. Tinha um filme do Carlos Imperial, com Antônio Marcos, Vanuza, todos apostando corrida naquelas *mobilites*, tudo cabeludo, aqueles caras eram os perigosos aqui na Zona Sul, os que botavam pegadas, estas coisas. Eram tipo bicicletinhas, que, se parasse o motor, você podia pedalar que dava pra andar. Quando começam estas grandes vias, os caras não tinham que investir mais em trem, não tinham que investir mais em bonde. Eu era garoto – tinha uns 10 ou 11 anos, mas era muito ligado à política – vi uma entrevista do Andrezza falando assim: "não dá pra fazer linha de trem porque é um investimento de longo prazo e o Brasil precisa se modernizar rápido, temos que construir estradas, estradas, estradas..." Cara, eu falei assim: "poxa, vai acabar o bonde, vai acabar o bonde de Santa Teresa, vai acabar o do Pão de Açúcar, neguinho vai pôr um jato ali". Então, a cidade virou esta coisa. Lembro-me também que achavam que o Rio de Janeiro ia crescer para Niterói, para a Região dos Lagos. Fizeram a ponte Rio-Niterói, numa obra em que morreu muita gente, só que a cidade cresceu pra Jacarepaguá, cresceu pra Barra da Tijuca. Foi nesta época que eu fui para a Cidade de Deus. Isso foi em 1966. Lá havia muita árvore, muito rio, tinha água. Fui criado na água, porque morava em frente a um rio que era limpo, depois tinha uma lagoa que era suja, que era esgoto, que ninguém entrava, uns laguinhos que iam até a Lagoa de Jacarepaguá, e, logo depois, vinha a Barra. Eu vivia ali. Eram 6 quilômetros, eu, com 10, 15 anos, ia para praia e voltava toda hora a pé, de bicicleta, correndo. Era como se morasse num interior, com praia. Nós pegávamos os cavalos, às vezes, e íamos a cavalo. A Av. Ayrton Senna não existia, era a Via Onze, que era de barro, e com uma ponte de madeira. Então, a gente mergulhava lá na Cidade Deus e saía na Barra. Ia a praia por dentro d'água, atravessava a lagoa, atravessava o rio,

a lagoa de Jacarepaguá, a lagoa de Marapendi, depois já estava lá. (Aqui, a entrevista é interrompida para nos transferirmos, por sugestão do entrevistado, da Taberna do Leme para o calçadão. No caminho, Paulo retorna à sua infância no São Carlos e lembra ter conhecido Madame Satã e um dos seus inimigos, momento que retomamos a gravação) "... ele é negão, o apelido dele é Brancura, porque ele só transava com mulher branca, só gostava de branca, por isto o nome. Era o cara que Madame Satã tinha medo... Isto também está no livro de Sérgio Cabral, *A escola de samba no Rio de Janeiro*. O livro é muito bom. O Brancura era segurança do Noel Rosa, sabe o que ele fazia? Botava fogo em mendigo na rua. Então, isto já é uma prática antiga. Comia gato, entende? Eles falavam assim quando a polícia vinha, a gente não sabia, porque eles faziam samba, e tal, não se sabia se era macumba, se era samba, o que era? Era uma coisa que começava como samba depois virava macumba. Vinha todo o pessoal, Paulo da Portela, depois outra geração Carlos Cachaca, eles vivam entre o Estácio e a Mangueira. Na verdade, o Estácio é o berço do nosso samba, mas Mangueira entrou ali como a primeira extensão do Estácio. Na verdade, o Estácio foi de onde veio todo mundo.

Comandos de comandos: a violência na cidade

Uma americana brasilianista, que estava no Brasil, entre os anos 30 e 40, ficou muito espantada quando chegou ao Rio e viu uma cidade negra, ela não viu branco na rua, só tinha negro, tipo africano, a cidade toda coberta por descendentes de africanos. Ela escreveu um livro onde colocou a cópia do documento da Santa Casa de Misericórdia, que registrava 800 mortes por semana, aqui no Rio de Janeiro, por crimes, homicídios. Se a gente for ver historicamente, o Brasil teve 400 anos de escravidão, a violência diminuiu de uma certa forma, apesar de continuar localizada no mesmo lugar. (A entrevista é mais uma vez interrompida para que possamos nos estabelecer em frente a um dos quiosques do início do Leme. Por nossa sugestão, Paulo retorna as histórias do São Carlos). Em 63, 62, quando morava na Cidade de Deus, as minhas tias e a minha avó continuavam morando no Estácio, elas não se mudaram, então eu vivia no Estácio e na Cidade Deus. Fui crescendo, com 20 anos ainda freqüentava o Estácio. Eu me lembro de blocos carnavalescos, na Presidente Vargas. Descia a Presidente Vargas para ver o Cacique de Ramos, que era um bloco imenso. O desfile de blo-

cos era uma coisa maravilhosa, quase como o de escola de samba, e, ali no Estácio, na Aristides Lobo, na Tijuca, na Paulo de Frontin, tinha banda na praça. Todo domingo tinha bandinha, meu pai me levava pra ver a bandinha no coreto. Carnaval era desfile de bloco em tudo que era lugar. Sabe qual é o problema, hoje? Eu converso isso muito com o Marcelo Iuka (músico, ex-baterista da banda O Rappa), com quem eu estou montando uma rádio comunitária chamada Anticombate. Eu sempre procurei muito o samba. Então, saía à noite, ia para Portela, pra Em Cima da Hora, pra Vila. Tinha samba de sexta a domingo. Eu nem dormia, passava os três dias acordado. Às vezes, ia pro samba, dormia na escola, conhecia as pessoas. Da Em Cima da Hora ia pra Vila Isabel, conhecia todo mundo, ficava na casa de alguém, em Cavalcante, ia para Serrinha. Todo mundo se conhecia. Hoje em dia, com esta historia de comando, isto acabou, ficou menos alegre, porque o intercâmbio era melhor. Até no futebol. Uma vez eu falei assim com o Ivo Meireles (músico, compositor e morador da Mangueira), "vamos botar um futebol aí nas favelas" e ele: "não, rapaz, pelo amor de Deus, está doido, imagina, se bota, se um comando perde pro outro, como é que vai ficar, o cara vai ter que explicar aqui, vai ter que ganhar, se não ganhar, vai morrer". Isto não era assim. Tinha futebol das escolas de samba no Aterro, vinha todo mundo, tinha o campeonato de favelas, na segunda divisão havia times fantásticos. Hoje, todo mundo só olha Flamengo, o Botafogo, mas, antigamente era pau a pau, tinha campeonato da segunda divisão, todo mundo ia. A Festa da Penha, por exemplo, acabou. Quem foi que mandou? Tem um pessoal ali do Morro do Alemão que mandou parar a Festa da Penha. Aquela festa morreu.

Às vezes, de madrugada, na favela, acabava o samba, a Ala dos Compositores saía pra tomar uma cerveja. Parava numa esquina, ficava tocando um pagode a noite toda, batido na palma da mão. O Galhardo fazia isto, o Ovídio fazia isto, o Canário fazia isto, o Vanderlei, o Índio, Brazão, Dom Bosco, Natal, eram os compositores da minha época. A galera está aí até hoje, o Ovídio trabalhou no meu filme, é uma turma de compositores da Cidade de Deus, que tinha cinco blocos. Não sei se acabou, tem hora que alguém desiste, mas tinha desfile na Cidade de Deus. Com esta divisão regional do tráfico, o intercâmbio acabou. As classes sociais não se misturam, então, o pobre só pode ir pra uma outra favela. Pessoas que trabalham como caixa de supermercado, geralmente são favelados, moram longe, este pessoal é o profissional do Brasil,

mora mal. O cara se encontra aqui no supermercado, faz amizade, são compadres, trabalham vinte anos juntos, mas um não pode visitar o outro, nem conhece a casa, não pode ir. A solução para alegria do Rio é "bandidos unidos". Bandidos unidos é demais. É brincadeira. Teriam menos mortes, o pessoal poderia sambar em qualquer lugar. Você poderia ir pra Mangueira e depois ir para o Macaco.

O livro, a cidade e a Cidade de Deus

O livro, *Cidade de Deus*, marca isso tudo, vem marcado pela música popular e pelos acontecimentos. Por exemplo, a caída da Paulo de Frotin, em 68. Eu estava no primário, ainda, quando caiu a construção, o incêndio da Favela do Esqueleto, o surgimento de Jacarepaguá, a Rio-Niterói. Ainda que seja só Cidade de Deus, tem sempre a referência de alguém que veio de outro lugar. Da Baixada Fluminense, os caras saem e vão pra Ilha do Governador, os outros seguem pro Estácio, pas-

sam pela Paulo de Frontin, sobem a Baixada do Coelho, descem ali, rodam tudo isto até a Central. Eu fiz isto de propósito, eu queria fazer a história da cidade, porque eu vivi muito nesta cidade, trabalhei de motorista, conhecia tudo. Hoje, está mais difícil, por causa da Linha Amarela e da Linha Vermelha. Não conheço mais. Mas ia daqui para Caxias por dentro, sem passar pela Avenida Brasil. Se eu quisesse, atravessava, subo aqui no Leme, saio lá no Recreio, só pela mata. Eu já fui em baile funk, por exemplo: eu estava num morro, com uns amigos, aí tinha baile funk em outro morro e tinha um monte de criancinhas, todas arrumadinhas, todo mundo muito bonitinho, subindo pela mata sem problema, indo a pé pro baile funk, na outra favela. Eu disse: "Ah! Vou nesta". Elas vão andando pela mata, mata fechada mesmo, você não vê nada, nem a cidade. Você atravessa o morro, cai na outra favela. O baile funk era matinê. Começava às 16 horas e acaba às 18, para as crianças. Sempre



passava do horário, eles então tinha que descer, pegavam o ônibus pra voltar, porque de noite não dava pra andar na mata. Havia esta relação de amizade, é uma coisa de que eu sinto falta. Uma coisa de que eu gostava muito era a Praia de Ramos, que freqüentei muito. O meu tio morava lá em Ramos. Então, eu caía para a Ilha do Governador, que era um parque de diversões.

Gíria - do morro para o asfalto.

Sabe o que é couro de rato? É nota de um real. A menor nota. "Poxa, só tem couro de rato aqui." É dinheiro, pouco dinheiro. No filme (*Cidade de Deus*), os moleques não leram o roteiro e eles falavam a linguagem de hoje, o que eu achei ótimo. Acho que deu uma avançada no filme. Esta preocupação eu tive (no livro) de delimitar, para resgatar estas palavras, trazer de volta para o vocabulário das pessoas. Isto eu fiz propositalmente. Ia lá no fundo pegar uma gíria, delimitava as épocas de cada uma. O Rio de Janeiro sempre teve esta ligação por causa da praia, também. A praia é um ponto de aglutinação, no verão. Então as pessoas compartilham também a linguagem. Tem uma certa divisão. O pessoal da Cidade de Deus ia lá pro canal, ou então para a litorânea, no meio ficava o pessoal da Barra, mesmo. O que também influi é o ponto de ônibus, mas agora misturou tudo.

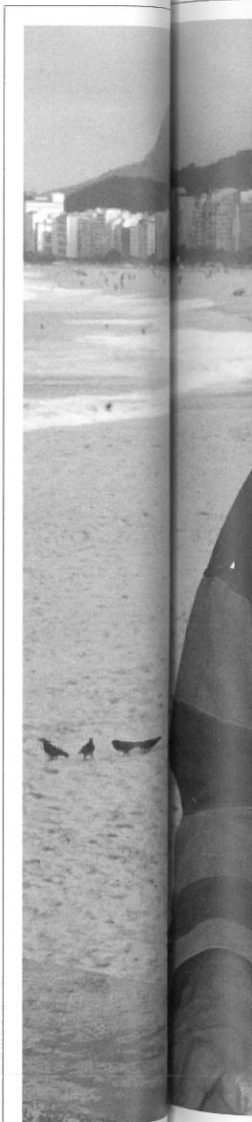
O outro favelado, o imigrante nordestino

Estava conversando com o Marcelo Yuka que, em toda favela, tem um Deco, tem um Dé, um Cabeça, os apelidos são os mesmo e tem sempre um Pará, que tem em tudo que é lugar. Isto é do êxodo rural, o milagre econômico, na década de 70. Quem estava fazendo a Ponte Rio-Niterói? Na construção das cidade, veio muito nordestino pra cá, foi quando cresceu a Rio das Pedras, a Rocinha, você vê, roça. Já vinha antes, tem muito mais nordestino do que mineiro, por exemplo, não tem gaúcho, não tem paulista, tem da Bahia pra cima. De um modo geral, tem uma certa rivalidade entre o negro e o nordestino, porque o nordestino se acha branco entende e para o negro, nordestino não é branco, é paraíba. É tudo paraíba, pode até ser do Recife, pode ser do Rio Grande do Norte, pode ser de Belém, pode ser amazonense, mas é Paraíba. Esta relação sempre teve muita riqueza, muita briga. Quando vem o nordestino, ele também traz a violência rural, aquela coisa da peixeira, o crime de honra. Você xingar um nordestino, chamar o cara de filho da puta, pode dar morte. Todo nordestino tem um tio ou um avô que conhece alguém que foi do bando do Lampião. Eu conheci um sujeito que foi do bando do Lampião e o cara era sinistro mesmo. O Pai do Sidnei, do Pingo e do Dedé, que eram

meus amigos. Então esta violência que vem do rural, que está em José Lins do Rego, que está em Graciliano Ramos, vem para as favelas pelos nordestinos, até como referência de homem macho, de hombridade, machismo assim exagerado.

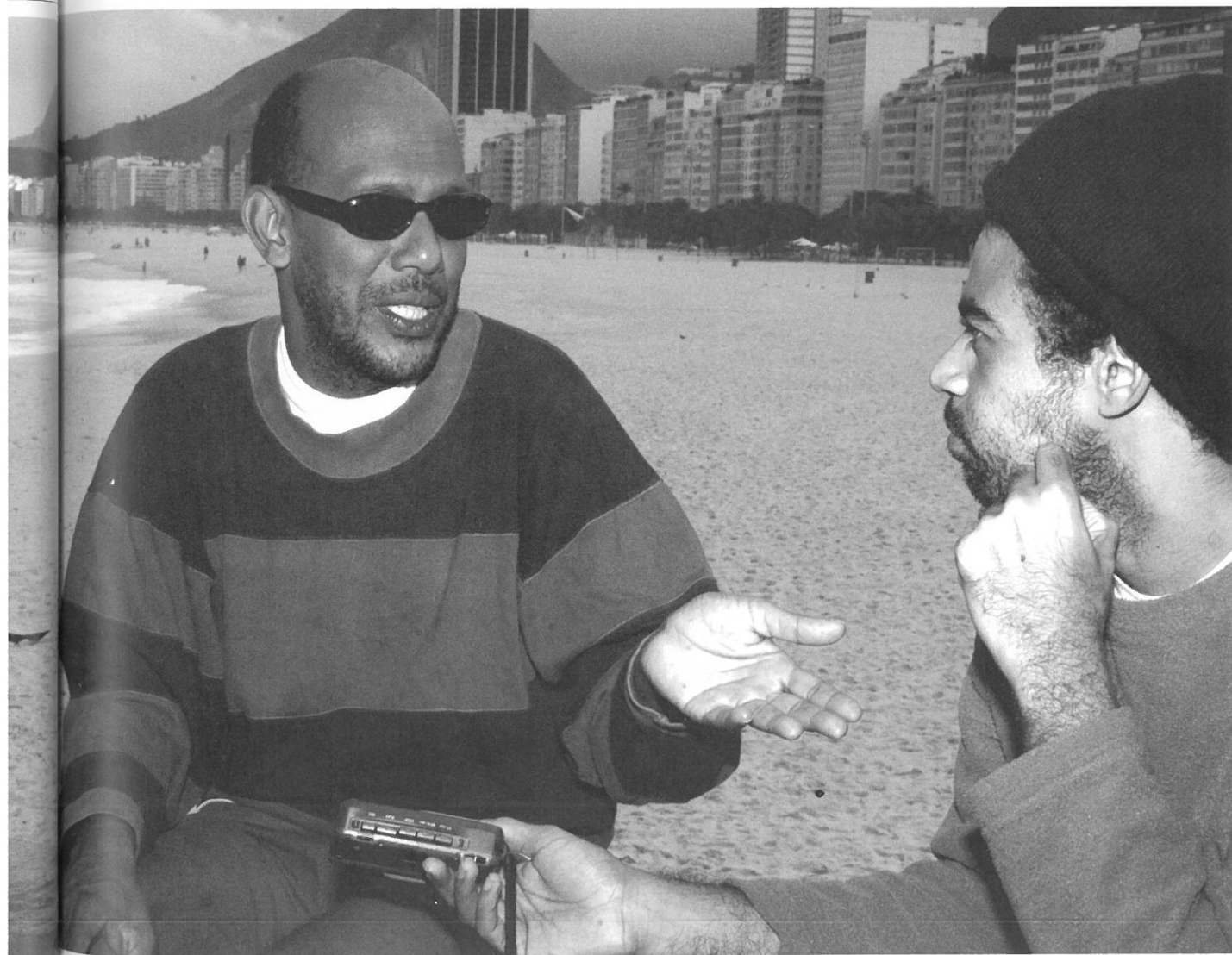
O ressentimento

Existe um recuo social muito grande, um rancor, uma mágoa, e isto é um fato político. O crescimento político também mistura rancor com política. Houve um tempo em que preto não era assaltado. Ninguém assaltava negão, andava na rua de madrugada e sabia que não ia ser assaltado. No ônibus, em qualquer lugar. Isto quando a Falange Vermelha estava nascendo na Ilha Grande, da junção que teve do preso político com o preso comum. O preso político não quis fazer a cabeça do preso comum, eles foram oprimidos, eu fiz um roteiro para um filme, junto com a Lúcia Murat – aliás, várias outras pessoas mexeram no roteiro, que foi trabalhado durante vários anos –, que fala justamente sobre isto. O preso político passou uma idéia, um pensamento crítico da sociedade para algumas pessoas da Falange Vermelha. A Falange Vermelha tomou a cadeia, a Ilha Grande foi tomada, mataram várias pessoas, foi uma guerra de 24 horas, eram mais de 800 homens brigando, tinha umas cinco falanges e cada uma tinha 200 homens na cadeia. Eles puseram uma lei e dominaram a cadeia, conseguiram mandar carta para a Anistia Internacional, conseguiram acabar com o espancamento dos guardas penitenciários nos presos, conseguiram acabar com os maus tratos que as visitas recebiam dos policiais, veio o chefe de polícia daqui do Rio de Janeiro para uma reunião com eles. Eles tomaram a cadeia e tomaram politicamente também. Alguns desta geração de internos do Presídio da Ilha Grande tiveram um sentimento duramente político, queriam fazer guerrilha mesmo, eles foram morrendo – por que que eu estou falando de bandido? Vamos falar da cidade e eu cismo em falar de bandido. A entrevista ficou meio pesada, eu mudei de posição, eu mudei de método, mas eu sou ressentido, eu sou ressentido com a História do Brasil. Eu acho que este sentimento muita gente tem, e cada um expressa da maneira que pode, ou que sabe ou que deu para se expressar. A maioria das coisas você recebe pela história do país que você nasceu. O que eu recebi, foi isso este ressentimento, esta mágoa brasileira. O Brasil é um país violento. A história do Brasil é de crimes bárbaros contra índios, contra negros. Eu fico pensando assim. Aqui neste morro (aponta a favela da Babilônia, no Leme), não tem mais do que 20 bandidos, como em qualquer morro. Eu



nunca vi 50 homens armados, pode ter assim nos complexos, onde tem muita favela, aí. sim. Mas em uma favela normal, não tem muito bandido. Eu já fui em festa de bandido, quando ia em show dentro de favela. Então os bandidos iam no camarim. Eu ia muito com o Rappa, fui em tudo que é favela com eles, e nunca vi 100 bandidos armados. Isto não existe. Agora, o batalhão de soldados tem 1000, tem 2000. Tem na Polícia Civil, tem na Polícia Federal, por que não ganham a guerra? Não ganham porque não querem. Ficam atrás de bandido, não tem muito bandido não. No Santa Marta, não tem mais do que 10 bandidos. Na rocinha, não tem 30. Os caras ficam lá na deles, entendeu? O contingente é muito pequeno, para o número de policiais que tem nesta cidade, neste país. Quem é que ganha dinheiro, realmente? Quem é que ganha dinheiro com o tráfico de drogas, quem lucra mais? São os bandidos? Não são os bandi-

dos. A corrupção que existe na polícia é uma coisa absurda. O Brasil é um país corrupto. Conheço um funcionário público que fala assim: "Olha, até hoje, eu estou aqui, trabalhando, vai fazer 30 anos. Nunca teve um governo que me prometia pão, que não me roubava, não teve um. Todo mundo sempre roubou." O cara é policial. É isto, todo mundo sempre levou dinheiro, sempre teve corrupção. Então, cara, não tem muita arma, às vezes eles têm mais armas do que gente pra pegar nelas. Existe um tráfico violento, existe a produção de arma. Outro dia, estavam me dizendo que a maioria dos projéteis que matam as pessoas, comprovados através de exame de balística, é de produção nacional. Então quem é que ganha dinheiro, se o traficante não ganha dinheiro, se ele vai preso, então quem é que esta ganhando dinheiro? Por que isso permanece? Está entendendo? É isto e eu vou embora maluco. Tá bom?





1



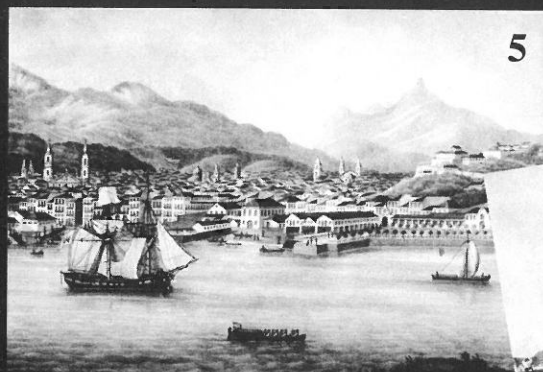
2



3



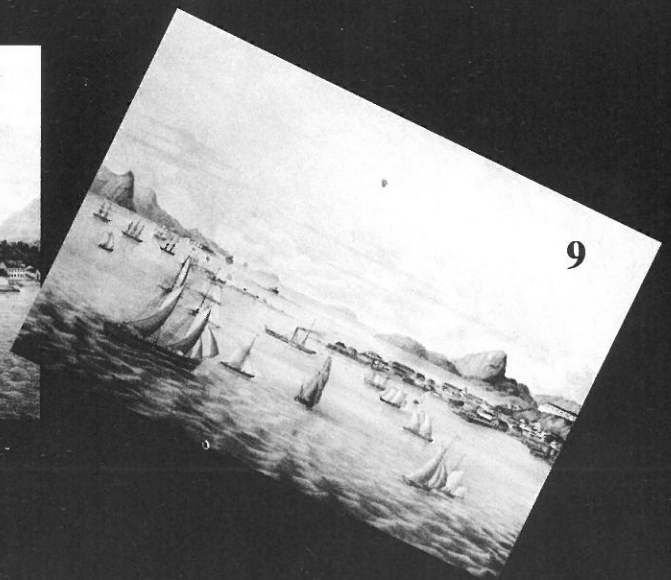
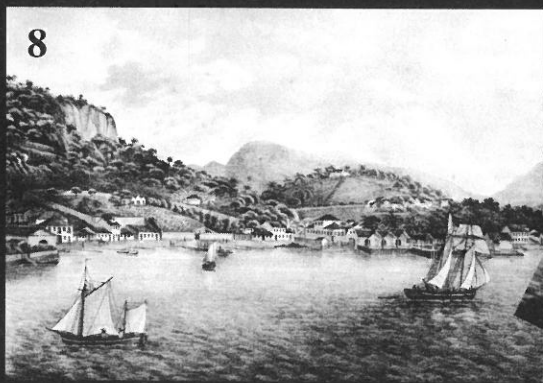
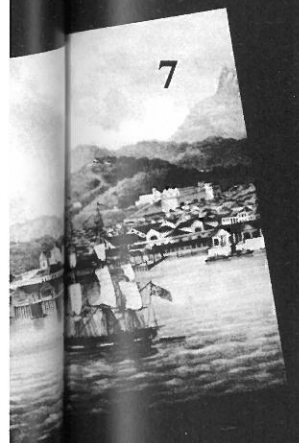
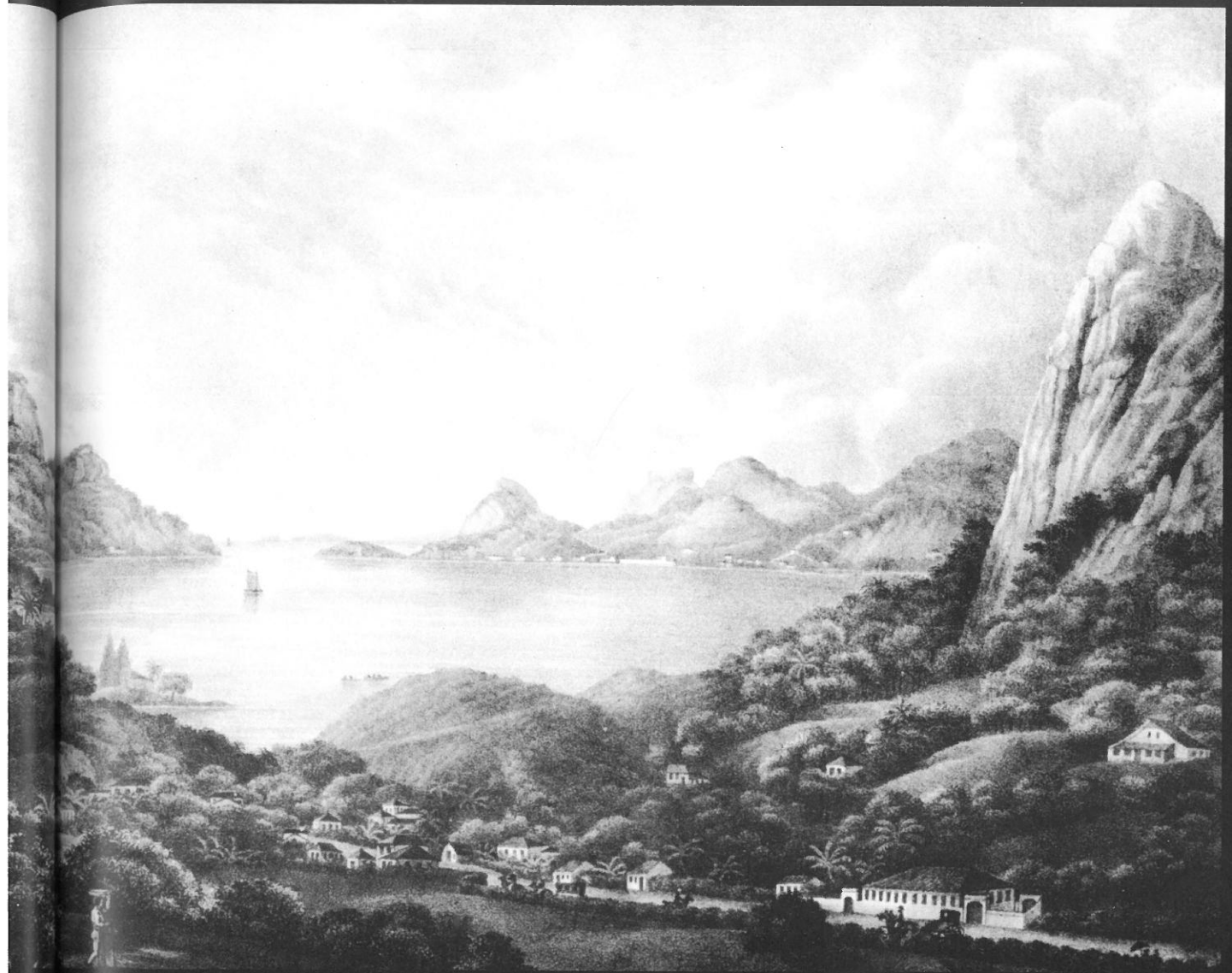
4



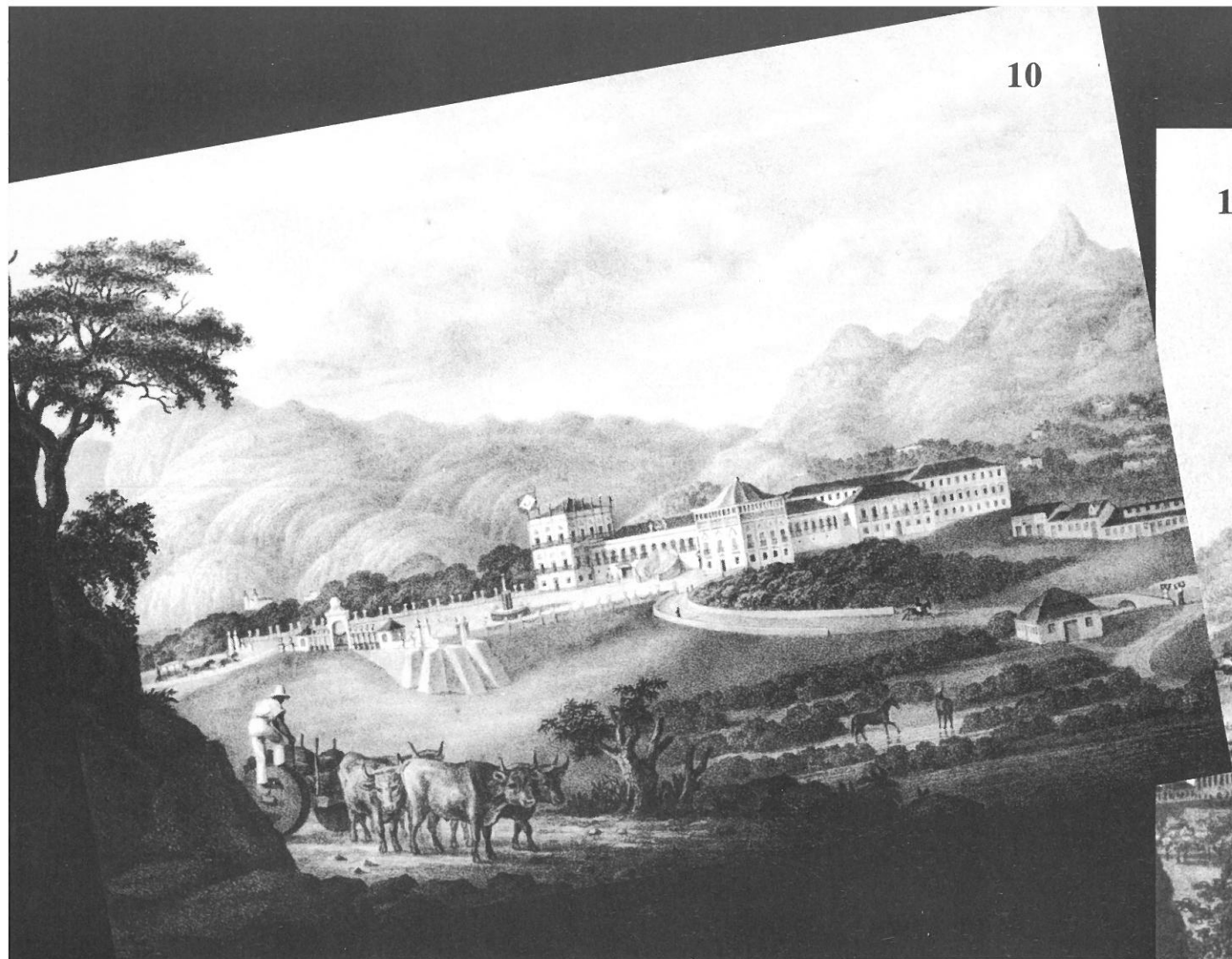
5

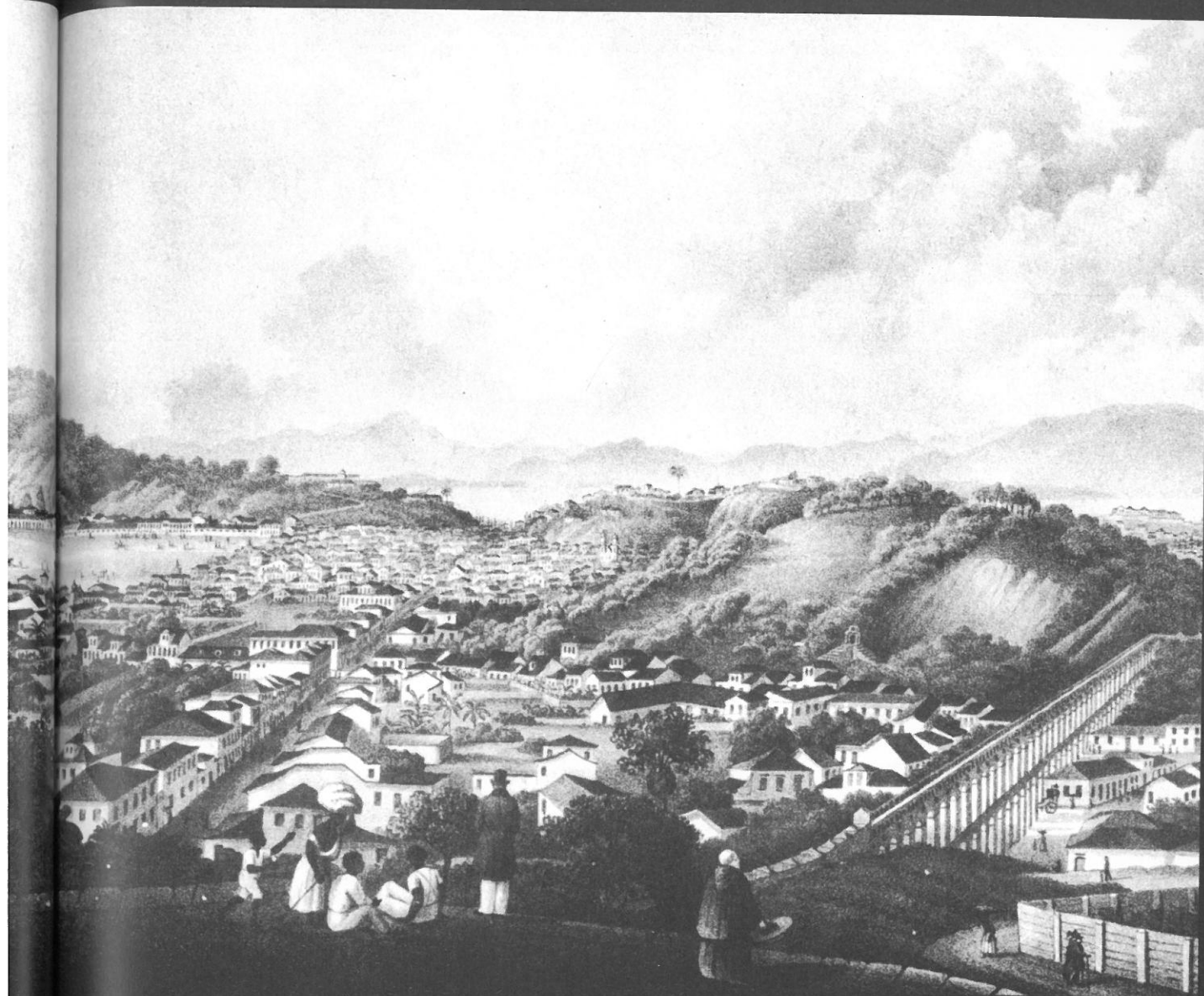


Imagens



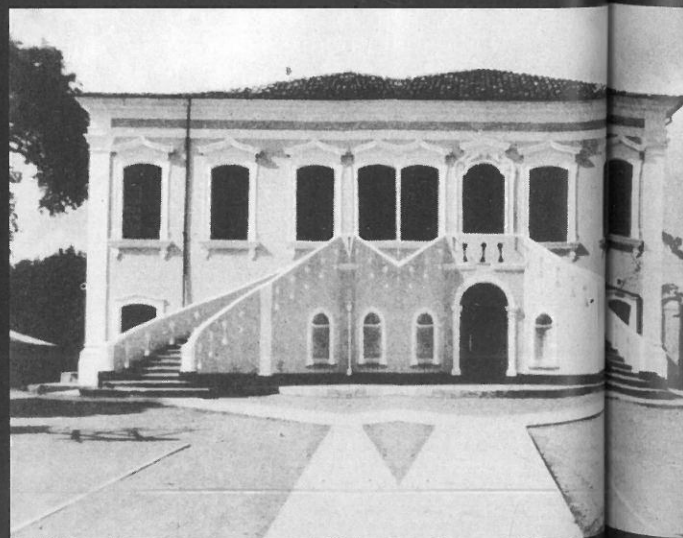
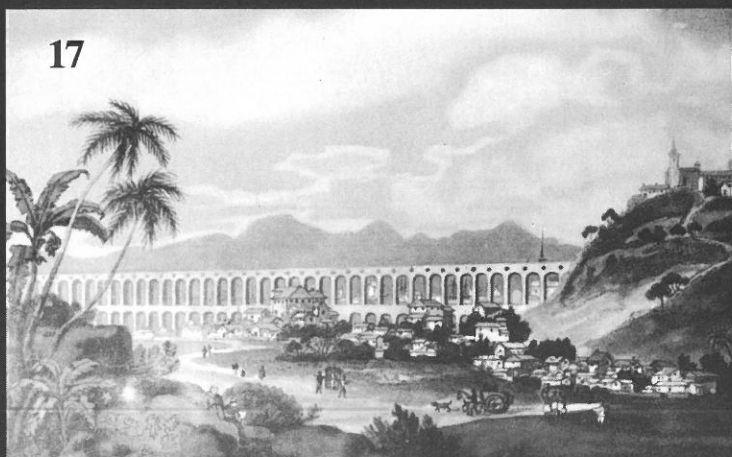
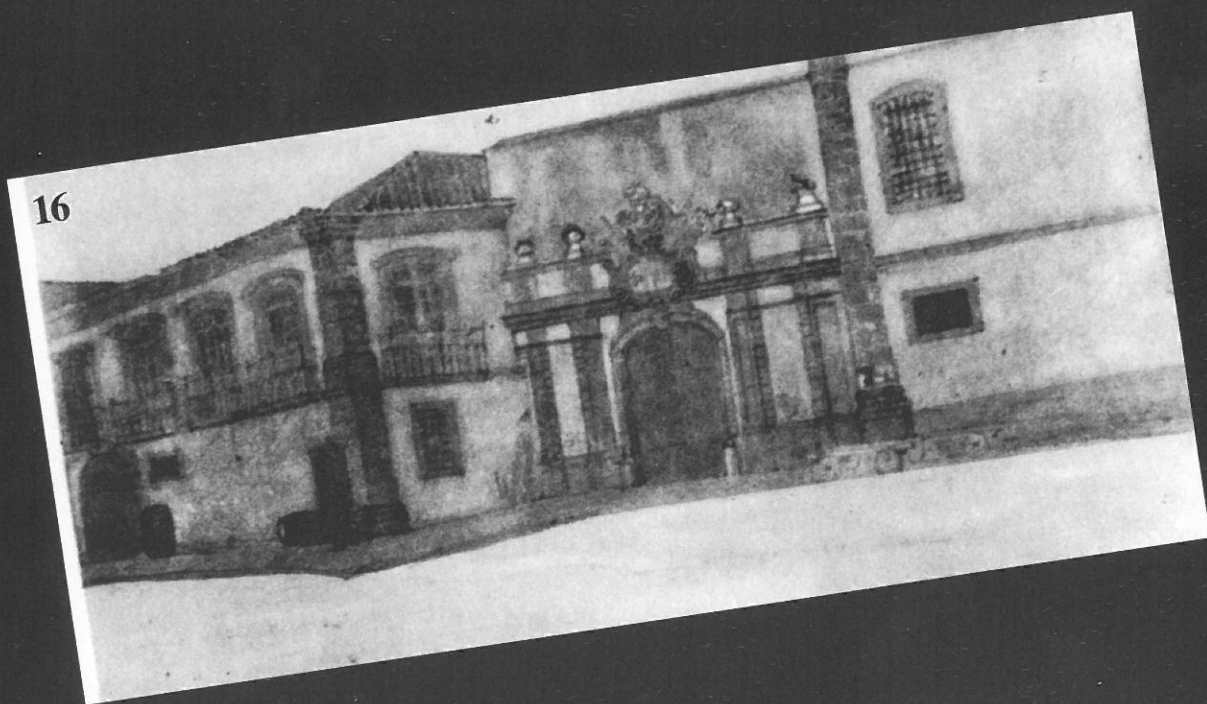
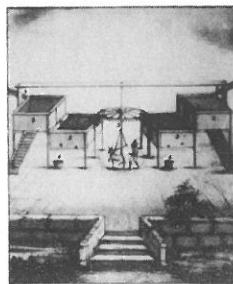
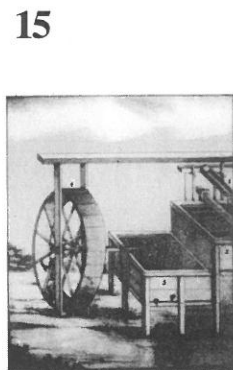
SdoRio





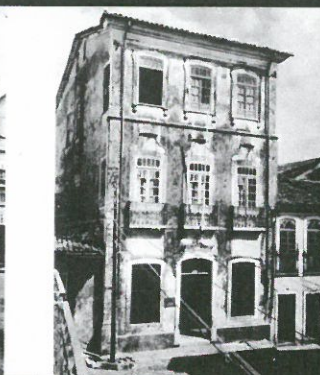
- 1 - "Botafogo e caminho de S. Clemente" Rio de Janeiro.
- 2 - "Igreja e morro de N^a Senhora da Glória" Rio de Janeiro.
- 3 - "Vista da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro" tirada do Convento de Santa Thereza.
- 4 - "Vista da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro" tirada da Ilha das Cobras.
- 5 - "Vista da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro" tirada da Ilha das Cobras.
- 6 - "Lagoa de Rodrigo de Freitas, com o morro do Corcovado" Rio de Janeiro.
- 7 - "Vista da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro" tirada da Ilha das Cobras.
- 8 - "O cemitério dos ingleses na Gamboa" Rio de Janeiro.
- 9 - "Vista da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro" tirada da Ilha das Cobras.
- 10 - "Paço do Imperador do Brasil em S. Christovão" Rio de Janeiro.
- 11 - "Botafogo" Rio de Janeiro.
- 12 - "Vista da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro" tirada do Convento de S^{ta} Thereza.

FONTE: Biblioteca Municipal, Coleção Cidade do Rio de Janeiro, álbum no 1
- Arquivo pessoal Prof^o Luiz Edmundo Tavares





18



13 – civil 2

14 – Óleo sobre tela (880 X 1.140 mm) de Leandro Joaquim, século XVIII. Figura entre as primeiras telas paisagísticas do país. No primeiro plano do quadro, a ilha de Villegaignon; além, várias embarcações no enalço de onze baleias. À esquerda, as instalações da Armação, com galpão onde se extraía o azeite da baleia; a seguir, a Praia Grande, atual Niterói, o forte de Grogoatá, a ilha e Igreja de Boa Viagem, a Baía de Jurujuba, o Pico, as fortalezas de Santa Cruz e da Lage, a Barra e a ilha do Pai. A indústria de pesca florescia na cidade. As baleias freqüentaram a baía de Guanabara desde os tempos antigos até o aparecimento do navio a vapor e se dirigiam para o fundo da baía para terem as suas crias.

15 – Indústria do Anil, implantada no Rio de Janeiro, no século XVIII por iniciativa do Marques do Lavradio. A primeira e segunda imagens retratam uma Fábrica de Roda de Bolandeira e, a terceira, objetos usados para o tratamento do anil.

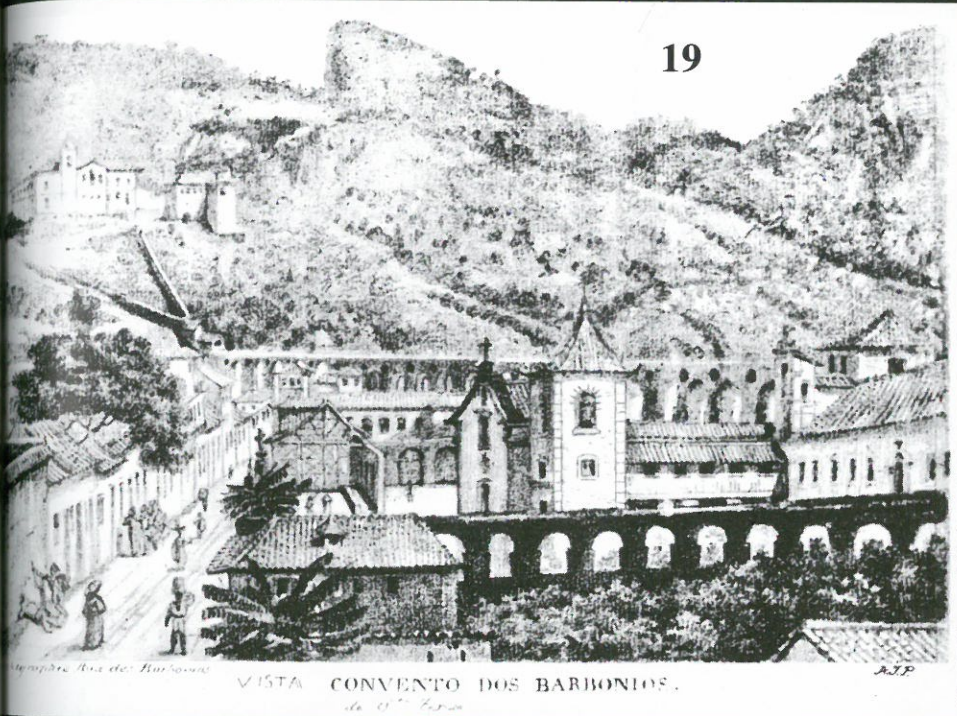
16 – Antiga Alfândega do Rio de Janeiro, princípio do século XIX. Desenho de Ender. A imagem retrata a fachada que dava para a rua Direita e os armazéns.

17 – Arcos da Carioca ou “Grand Aquaduct in Rio de Janeiro” (142 X 215 mm) - Aquatinta William Alexander, gravada por T. Medland, em 1.792. A construção iniciado por Aires de Saldanha, reconstruídos pelo conde de Bobadela. Conduziam água da Carioca, de Santa Teresa, via morro de Santo Antônio ao Largo da Carioca.

18 – CIVIL

19 – *Lithografia da Rua dos Barbonios de 1817, por Armand Julien Pallière* “É talvez a primeira litografia executada, no país. Barbonos ou Barbadinhos era o nome vulgarmente dado aos capuchinhos italianos no Rio de Janeiro. O convento dos Barbanios foi construído vizinho ao Hospício de Jerusalém pelo governador Gomes Freire de Andrada a pedido de Dom João. Pela ordem do rei, a construção não deveria ter forma de convento, de forma que corresponda “a humildade e pobreza, com que tanto edificação os ditos padres. Na imagem, vê-se à esquerda o antigo caminho para o Destêrro, mais tarde rua Evaristo da Veiga, que se dirige para os Arcos e, ao longe, o convento e a igreja do Destêrro, atual convento de Santa Teresa, em primeiro plano junto à fachada da capela e parte do hospício uns arcos pequenos: sangria do aqueduto da Carioca, que abastecia de água tanto o hospício como o chafariz das Marrecas construído na rua do Barbonos, em frente à do mesmo nome. Ao longe o Corcovado.

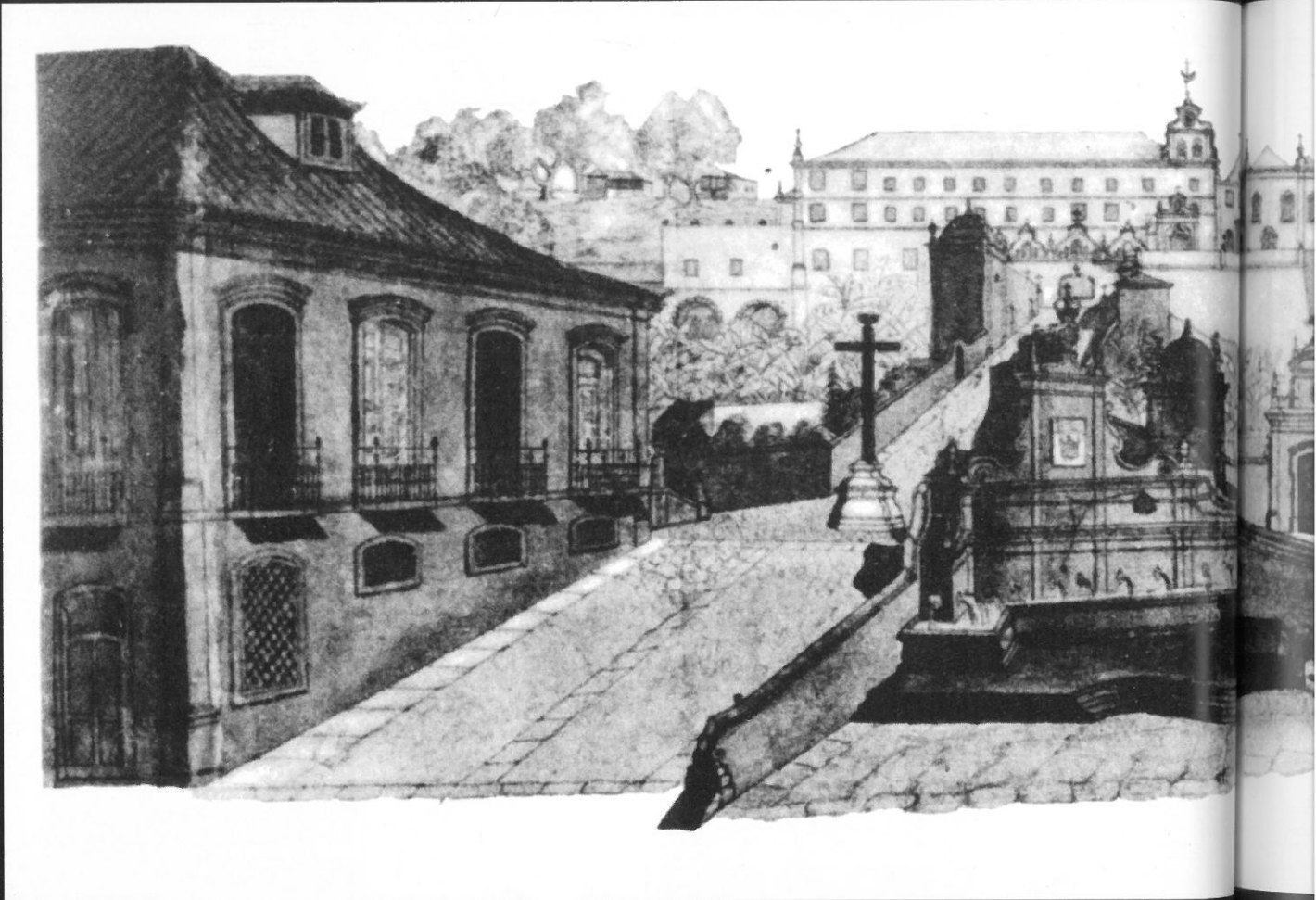
20 – CIVIL DEM 18



19

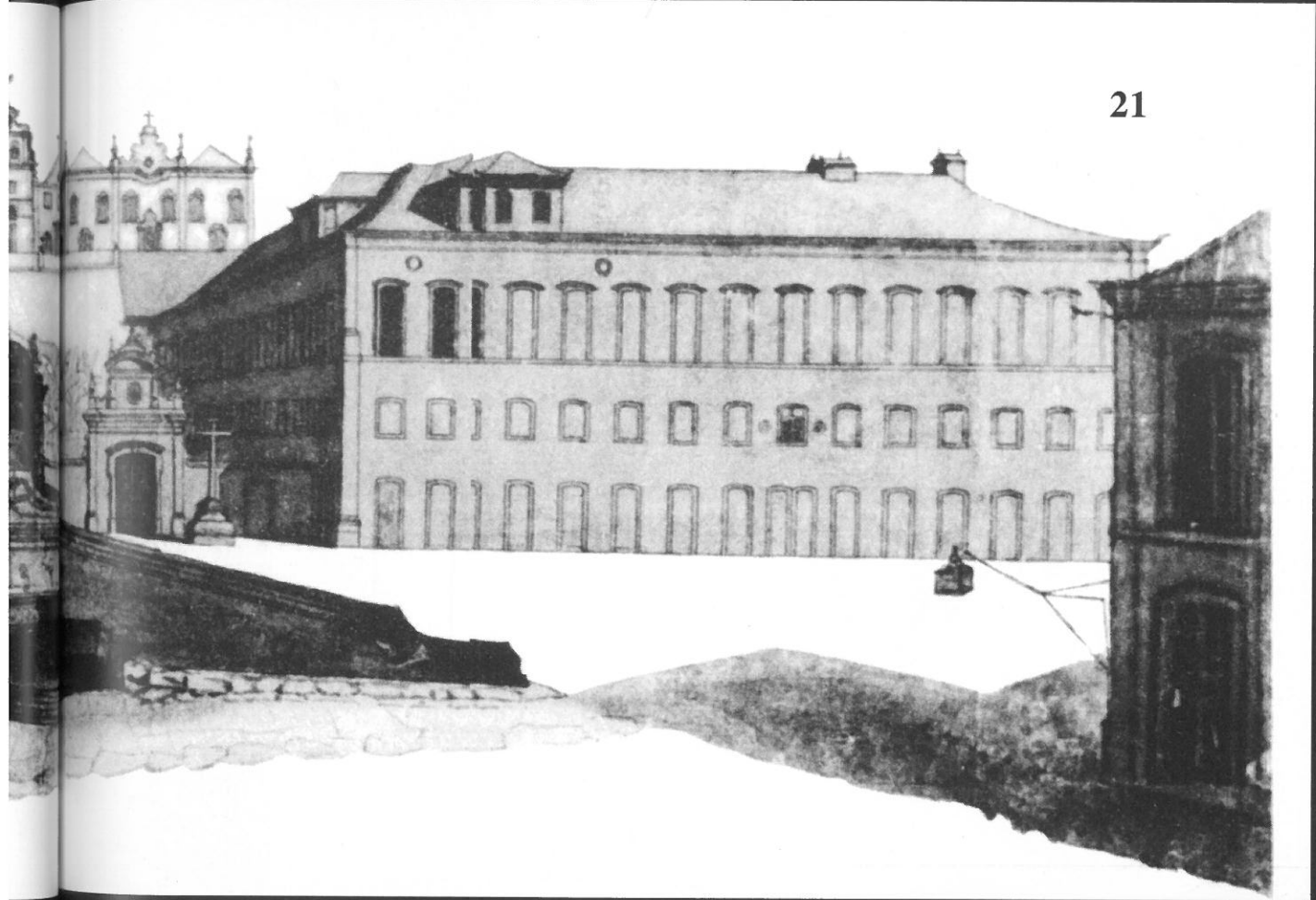
20

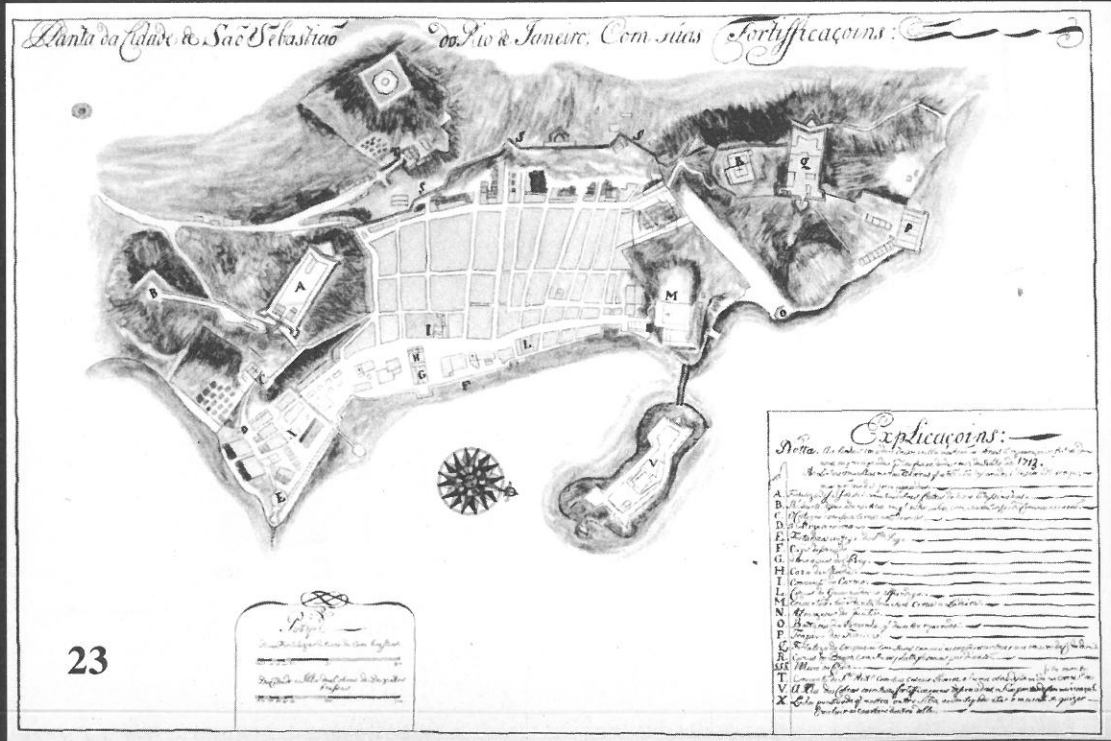
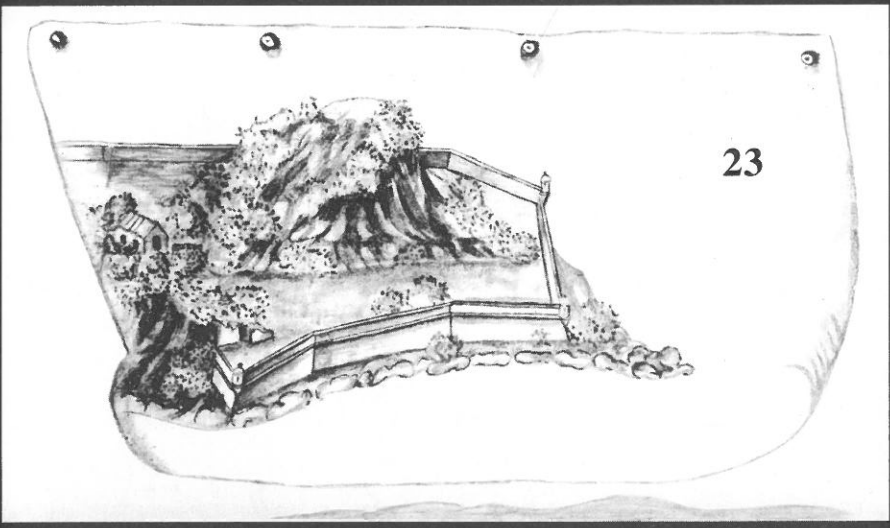
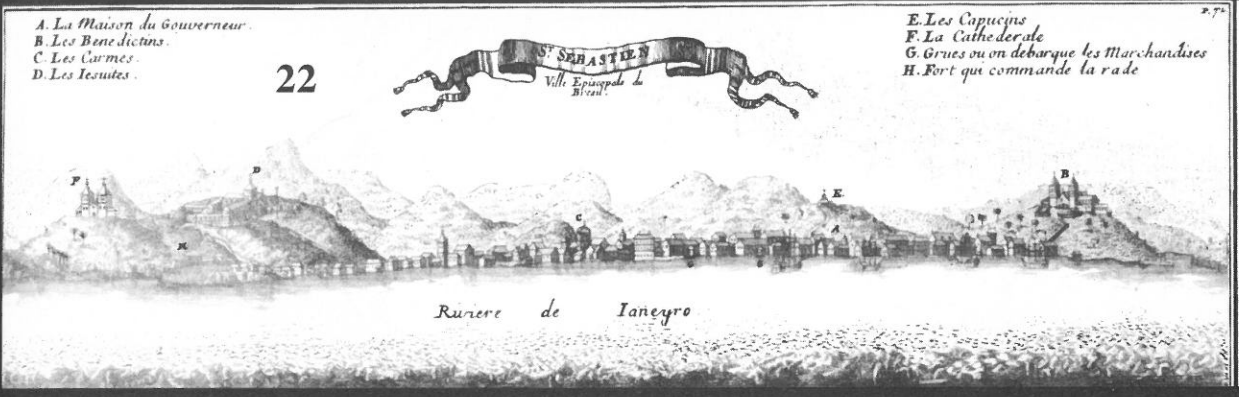




21 – Sépia (180 X 455 mm) de Jean Baptiste Debret. Apresenta o largo da Carioca no princípio do século XIX, com o primeiro chafariz da cidade do Rio de Janeiro, erigido em 1.723 por Aires de Saldanha, que o importara de Lisboa.

21





PRISE DE RIO - JANEIRO,

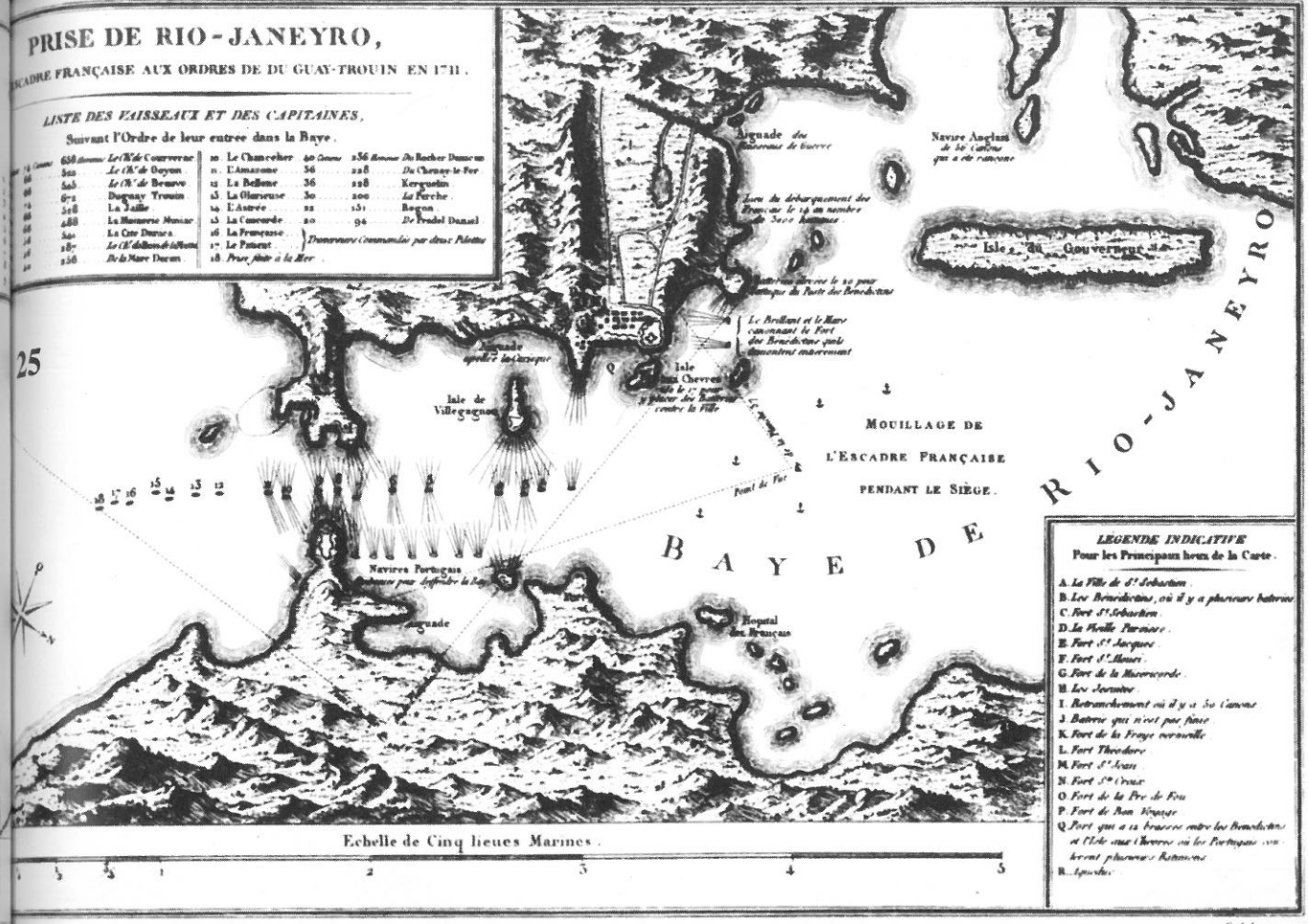
ESCADRE FRANÇAISE AUX ORDRES DE DU GUAY-THOUIN EN 1711.

LISTE DES VAISSEUX ET DES CAPITAINES,

Suivant l'Ordre de leur entree dans la Baye.

658 tonneaux	Le <i>Nile</i> Couvreur	30	Le <i>Chamroher</i>	40 tonneaux	256	<i>Amour de Rocher</i> Dumas
525	Le <i>N. de Ouyon</i>	11	L'Amazone	56	228	<i>De Charney-le-Fer</i>
525	Le <i>N. de Beauvo</i>	12	La <i>Belleme</i>	36	228	<i>Kerguelin</i>
672	Duguay Trouin	13	La <i>Glorieuse</i>	30	200	<i>La Ferche</i>
525	La <i>Yvette</i>	14	L'Annoe	22	131	<i>Bacon</i>
288	La <i>Messagerie</i> Mouton	15	La <i>Concorde</i>	20	94	<i>De Foudel Danael</i>
324	La <i>Cote D'Azur</i>	16	La <i>Franceuse</i>			
287	Le <i>Ch. de la Roche de la Roche</i>	17	Le <i>Piment</i>			
256	De la <i>Mer D'Azur</i>	18	<i>Prout, Abat à la Mer</i>			

Thomassin Commandeur par deux Pilotes



LEGENDE INDICATIVE
Pour les Principaux lieux de la Carte.

- A. La Ville de S^t Sebastien
- B. Les Bredochins, où il y a plusieurs batteries
- C. Fort S^t Sebastien
- D. La Pointe de la Moura
- E. Fort S^t Jacques
- F. Fort S^t Henri
- G. Fort de la Moura
- H. Les Jorrais
- I. Retranchement où il y a Sa Canoa
- J. Batterie qui n'est pas finie
- K. Fort de la Frange courbe
- L. Fort Theodore
- M. Fort S^t Louis
- N. Fort S^t Louis
- O. Fort de la Pre de Fou
- P. Fort de San Roque
- Q. Fort qui a sa Batterie entre les Bredochins et l'Isle de Santa Chelva où les Portugais ont leurs plusieurs Batteries
- R. Iguaçu

- 22 – Panorama do Rio de Janeiro de 1.695, por François Froger, engenheiro embarcado como voluntário no Faucon Anglais, navio capitânia da esquadra francesa comandada por De Gennes.
- 23 – Gravura (205 X 322mm.) desenhada por L. Aubert e gravada por Bouclet, que representa a baía de Guanabara, ilustrando a tomada da cidade do Rio de Janeiro por Duguay-Trouin, em 1711.
- 24 – Planta da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro com suas fortificações (575 X 870 mm) – primeira planta da cidade executada em escala, em 1715, por João Massé, engenheiro militar francês a serviço de Portugal e enviado ao Brasil para estudar e planejar a defesa da cidade e dos portos da colônia.
- 25 – Detalhe da Planta (perspectiva) do Forte de Villeganhon na encosta do Rio de Janeiro. 1730 (398 X498 aquarelada). O forte foi o primeiro construído pelos portugueses. A planta é de autoria do engenheiro geógrafo de S. Majestade, Diogo Soares.

FONTE: As cidades do Salvador e Rio de Janeiro no Século XVIII – Álbum iconográfico comemorativo do Bicentenário da Transferência da Sede do Governo do Brasil – Rio de Janeiro, 1953 – Arquivo pessoal Prof^o Luiz Edmundo Tavares

Artigos

Expressão cultural de enorme incidência, a imagem pintada, gravada, esculpida e desenhada, tem no Rio de Janeiro a cidade centro brasileiro de inegável importância, no tocante à produção e irradiador de particular interesse do artista, da crítica e do público numa trajetória que se desenvolve a mais de cem anos.

Destacar os principais expoentes dessa trajetória, bem como assinalar as respectivas tendências e vertentes estilísticas aqui produzidas, tanto quanto repercutidas, não é tarefa simples, pelo fato de requerer por parte daquele que se dispuser a fazê-lo, enorme capacidade de síntese e de objetividade informativa.

Faz-se necessário, portanto, que apenas os principais acontecimentos e nomes dos seus protagonistas sejam referidos, objetivando com isto, uma análise, ainda que panorâmica da arte e da cultura do século que findou, não faz muito.

Desde logo, fica evidenciada a importância do trabalho desenvolvido no âmbito da História e da Crítica da Arte, que nos foi dada acompanhar por mais de duas décadas, iniciadas ainda na Escola de Artes Visuais no Parque Lage, depois prosseguida nesta universidade e desde sempre no seio da Associação de Críticos de Arte ABCA-AICA, participe das discussões e dos debates havidos ao longo desse período, no acompanhamento sucessivo dos diversos momentos culturais revelados e registrados pelos prefixos verbais acrescentados no hoje, aos "ismos" que os precederam.

Com mais intensidade ocorreu no Brasil do século XX o embate travado, ainda nas primeiras décadas, entre duas grandes correntes, então rotuladas de "modernismo" uma, de "clássico-acadêmica" outra, alimentados ambos no calor da verbalidade intelectual.

O cenário das discussões, tanto podiam ser as portas do Museu Nacional ou a da Escola de Belas Artes, separadas apenas pela esquina da Av. Rio Branco com a Rua Araújo Porto Alegre. Podia ainda se fazer presente na Rua São José, onde ao final das tardes, principalmente, formavam-se os grupos na calçada da antiga Casa Cavalier especializada no comércio de material para o artista, ou ainda no Café Gaúcho, locais onde eram comentadas as notícias e principalmente debatidas de forma apaixonada as entrevistas concedidas na véspera por este ou aquele pintor ou o mais recente ungido pela eventualidade do prêmio de viagem - medalha de ouro, de prata ou de bronze - concedido no Salão Geral.

Salão Geral: evento realizado anualmente e para o qual se desmontava integralmente o circuito de visitação do Museu Nacional de Belas Artes, por muito tempo a "Meca" do "figurativismo" mais tra-

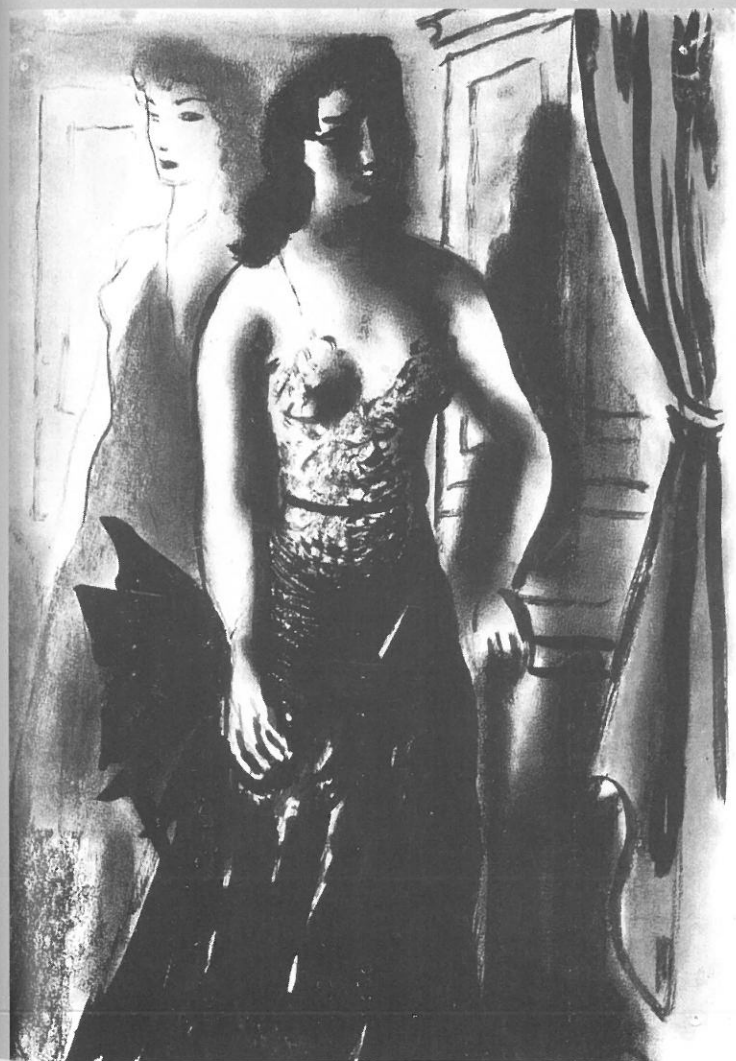
Con
da F

FIGUR
CONVITE PA
INAUGURAÇ
MOSTRA
CAVALCAN
SALA
EXPOSIT
PORTIN
UNIVERSIDAD
ESTADO DO RI
JANE

Os Pioneiros do Modernismo e da Contemporaneidade da Pintura no Brasil

Sérgio G. de Lima

Doutor Livre Docente aposentado do Instituto de Educação Artística da Uerj



dicional, divisor de águas no processo de modernização e atualização brasileira diante das novas tendências da arte e da cultura nascentes no País e pouco a pouco fazendo-se presente por um grupo de artistas, sobretudo mais jovens.

Um dado que não pode ser negligenciado, foi principalmente a ocorrência da II Guerra Mundial no continente europeu, fazendo com que o Rio de Janeiro abrigasse um número de artistas importantes tangidos que foram por aquela conflagração. Uma vez no Brasil, esses artistas por algum tempo, tiveram uma participação efetiva na abertura de espaços e sobretudo de caminhos que foram trilhados por uma nova geração responsável pela construção do processo moderno e contemporâneo da arte e da cultura brasileira, a partir principalmente do centro irradiador, que sempre foi, o Rio de Janeiro.

À nova produção artística, correspondeu, como não podia deixar de acontecer a manifestações contemporâneas de modernidade, influenciando na repercussão do viver cotidiano, como da intelectualidade, voltada esta, para o estudo e a reflexão dos diversos fenômenos culturais, principalmente naquelas questões mais voltadas para as nossas raízes, tanto étnicas como antropológicas, cujos aspectos se constituíram em valores a serem considerados na construção da República de um novo país, portanto em vias de consolidação.

A arte e a Cultura de hoje, devem muito à preferência de novas linhas de estudo abraçadas por intelectuais como Mário de Andrade, Lourenço Filho, no campo da historiografia e da crítica da arte, foi inegável a importância do papel desempenhado por um

Figura 2: Di Cavalcanti, "Mangue", 1928



Gonzaga Duque (Rio, 1863 – id.1911), de um Argeu Guimarães, e Ronald de Carvalho (Rio, 1863 – id. 1935), nomes importantes de serem assinalados para o tópico inicial deste artigo.

Outros nomes, como os de José Maria Reis Júnior, nosso colega na UERJ, de saudosa memória, Ferreira Gular, Walter Zanini, Mario Pedroza, Clarival Valladares, além dos aqui citados ou por citar acompanham “paripassu” a evolução presenciada no decorrer das décadas do séc. XX, cimentando teoricamente o processo cultural vivido e vivenciado por artistas bem como por todos os que por ela se interessam, como manifestação essencial do homem em todos os tempos.

Da produção artística brasileira no alvorecer do Séc XX, os nomes e maior importância vão estar sediados no Rio de Janeiro embora não necessariamente carioca de origem, mas como muitos adotando a cidade como sua segunda naturalidade.

Particularmente queremos nos deter em três nomes: Emiliano DI CAVALCANTI, (RJ – 1897 – id. 1976), ISMAEL NERY (PA. – 1903 – Paris 1934) e Vicente do REGO MONTEIRO (PE. 1903 – 1934). Ficamos com este último, entre ele e Cícero Dias, pesando a escolha em favor daquele com maior tempo de atividade no Brasil.

Ambos são artistas desde muito jovens freqüentando a Escola Nacional de Belas Artes e fruindo os ambientes cariocas sabidamente sensíveis a uma renovação da arte brasileira.

EMILIANO DI CAVALCANTI

De espírito e temperamento irrequietos, desde muito jovem, Di já se inicia trabalhando como caricaturista, colaborando para alguns jornais e revistas da época.

Sua passagem pela Europa, se faz muito cedo também, colocando-o em contato com o que de mais novo havia no mundo da arte.

De volta ao Brasil e em contatos com os seus colegas de São Paulo, muito freqüentes, não é de todo improvável que tenha mesmo, como se diz, sugerido a realização de uma “semana de arte moderna”.

Concretizado o sonho em 1922, a SEMANA DE ARTE MODERNA teve lugar em São Paulo no Teatro Municipal. Para o evento Di faz a capa do convite, além de haver participado intensamente ao lado de um número significativo de importantes personalidades da cultura contemporânea de então, do Rio tendo participado ao lado de Di, o poeta Manoel Bandeira e o músico já de forte expressão, Villa Lobos. O jargão ARTE MODERNA cunhado na Europa com a realização da célebre exposição dos Impressionistas, no último quartel do século XVIII, continuava em vigor, acolhendo os movimentos que se seguiram, “fauve”, “expressionista”, “pontilhista e divisionista”, “dada”, “surrealista” e simplesmente artistas “modernistas”.

Aqueles movimentos de plena liberdade de expressão, tal como um rio, logo mais adiante se torna caudaloso, e com ímpeto, vai desaguar no “cubismo”.

Foi o fechamento de todo um ciclo de transformação operado na representação da vida, sentida nas mais diferentes vertentes da criação estética, literatura, música, o teatro, enfim sem falar na contribuição do pensamento, filosófico, científico e social de profunda repercussão no correr daqueles anos de intensa atividade intelectual.

Na pintura, como de resto nas artes plásticas como um todo, a revolução operada na forma de “ver” e de conceber a realidade levou o historiador de arte Pierre Lavedan, (França – 18.. – 19..) diante do impacto causado pela obra cubista de Braque e Picasso, por eles introduzido, defini-la como sendo “um novo domínio no campo da visualidade” o processo pelo qual, a exemplo do método mongiano de representação,

novo capítulo aberto no campo de criação recente no campo da geometria, proporcionar, o registro da representação simultânea dos múltiplos aspectos formais, numa sucessão de planos, de cortes superpostos e sintéticos. Da forma vista agora na sua totalidade integral.

Os nossos artistas permeáveis a tudo o que era novidade, se contaminaram do novo como outrora foram contaminados seus colegas mais velhos do prolongado mergulho na tradição, romântica do ecletismo.

Fica demonstrada a origem da inquietação que tão salutariamente contagiou a nova geração de artistas para os quais a liderança exercida por Di Cavalcanti foi deveras estimulante. É bem verdade que representante da mais prestigiada crítica da arte no Brasil tenha reservado, para Cândido Portinari, o título de “sinônimo da Arte Moderna no Brasil” Alinhou para tanto as suas razões, se bem que em nada significando nenhum demérito para Di, de quem voltamos a nos ocupar.

No conjunto da obra de Di Cavalcanti, vamos encontrar os exemplos das diversas incursões por ele feitas no âmbito nada restrito das formas modernas de se expressar, neste caso no desenho e na pintura.

Um exemplo interessante, é o trabalho que fez ainda nos anos iniciais da sua carreira e que foi usado para ilustrar o convite da exposição realizada na UERJ em novembro e 92, comemorativa dos setenta anos da Semana de Arte Moderna. (Figura I).

Esse trabalho, característico da fase inicial do artista, executado sobre papel, de técnica mista do nanquim associado ao pastel, contornos das figuras rapidamente “esquissados”, arredondado anatômico próprio da figura feminina obtidos com uso de “esfumatos”, outras vezes o material é propositadamente deixado tal como resultou da sua pas-



Figura 3: Di Cavalcanti, "Maternidade", 1949

sagem sobre a superfície texturizada do suporte. Apelo à predominância no conjunto, do negro da tinta a nanquim aplicada com uso do pincel, em áreas de grande densidade cromática, combinadas com os toques rápidos do "pincel seco" na sugestão de transparência - a parte rendilhada do vestuário na figura do primeiro plano.

O conjunto de forte caráter expressivo é obtido com uma surpreendente economia de meios observada na propositada limitação de material cromático, que se reduz ao preto predominante contrabalançado com ligeiros toques de verde na figura à esquerda, da "aguada" em vermelho panejamento à direita, tudo sobre um fundo amarelo-creme

originário do suporte, que assim cumpre uma dupla função, a do efeito cromático acrescentado ao conjunto.

Di Cavalcanti tem a sua obra marcada pela sua preferência temática que recai enormemente sobre o comentário da vida social e mundana do Rio de Janeiro boêmio, preferência aliás, seguida por muitos dos seus contemporâneos.

Em "Mangue" (figura II) (óleo sobre tela, medindo 0,53 x 1,55 m) trabalho datado de 1928, vemos um grupo de pessoas à noite em meio a um cenário típico, de trecho urbano, sumariamente indicado pelos elementos de arquitetura, sugeridos no fundo. Notar a iluminação em contrastes aureolados que confere às ima-

gens um efeito de atividade noturna - a sugerir no fundo um local de meretrício.

Na obra referida, estão presentes as figuras de mulatas que serão como que uma "assinatura", tão presentes que foram na obra do artista. Mudarão as formas de realização técnica, mas o tema "mulatas" será, pode-se assim dizer uma Constancia na obra de Di Cavalcanti.

O crítico Antonio Bento em texto de 73¹ destaca uma obra do artista, "maternidade", de 1949, (fig. III). Pintura a óleo sobre tela, medidas: 012 x 82 cm, onde a solução plástica adotada é a do cubismo e ao qual o crítico considera "essencialmente lírico na obra do artista".

A pintura referida merece que seja analisada, ainda que sucintamente. Representa um interior de habitação com duas mulheres, sentadas; a figura central segura uma criança desnuda, apoiada de joelho no seu colo.

Todos os elementos que compõem o quadro receberam um tratamento próprio do estilo cubista da segunda fase, na versão sintética. A anatomia das figuras ostenta principalmente na parte recoberta pela vestimenta, elementos de pintura, naturalmente inspirados pelos próprios padrões dos tecidos, soluções plásticas tomadas do repertório estilístico do cubismo, principalmente na mulher situada à direita com listras azuis no rosto e no braço, em forte oposição à solução dada à mulher que segura a criança. A sua carnação embora de segura realização e inteiramente afinada com o conjunto, revela o aprendizado adquirido na fase do realismo formal anterior.

No entanto, é no fundo do quadro que melhor se faz notar a solução do espaço de construção absolutamente inovadora, permitindo um exercício de cubificação plenamente realizado.

O cubismo foi, com efeito, a passagem obrigatória para a abstração na arte, verdadeiro portal

de acesso ao mundo da invenção e da fantasia para muitos artistas, agora libertos por inteiro do formalismo característico do passado.

Se Di Cavalcanti cumpriu um grande arco na sua trajetória, tanto de vida quanto de artista, graças à uma longa história humana, o mesmo não se pode dizer do seu contemporâneo Ismael Nery, de intensa biografia, em tão pouco de vida física.

Ismael Nery (PA 1900 – RJ 1934)

O modernismo brasileiro se fez em Ismael Nery, como um dos seus maiores personagens. Paraense de nascimento, a sua biografia registra que aos nove anos já estava no Rio de Janeiro, aqui fazendo os seus estudos da arte como o confirma Lucio Costa em depoimento prestado a Ralph Camargo, um dos seus muitos colecionadores e figura muito citada a respeito desse artista.

Muito jovem, Ismael Nery ingressou na Escola de Belas Artes. Contava com a idade de quinze anos, época em que juntamente com a pintura passava a interessar-se também pela filosofia e a literatura. Seus biógrafos são unânimes em afirmar a qualidade da sua poesia, dentre eles dois dos nossos melhores, refiro-me a Mário de Andrade (SP, 1893-1945), e a Murilo Mendes (MG 1901-1975) a quem se deve o reconhecimento público do artista sobre quem publica em 1948 uma série de artigos nos jornais do Rio e São Paulo.

Ismael Nery realmente passou a ser conhecido diretamente pela sua obra, quando da realização da exposição organizada na Petite Galerie, por Franco Terranova², em 1966, sendo portanto a primeira Coletiva do artista no Rio de Janeiro. O evento teria continuidade, ano seguinte, no Museu de Arte Moderna do Rio.³

O conjunto da obra, aliás bastante numerosa de Ismael Nery, apresenta-se desdobrada em pelo menos três seguimentos estilísticos, resultado de uma intensa inquietação intelectual que o fez percorrer caminhos como o expressionismo, do cubismo e do surrealismo.

A crítica e historiadora da arte Araci de Amaral, no texto que fez para a mostra comemorativa dos "Cincoenta anos depois"⁴, assinala as incursões feitas por Ismael nos diferentes estilos em boa parte resultado do contato direto com os artistas europeus, como Modigliani, De Chirico, Chagal, sendo deste último amigo e companheiro de jornadas, (referência feita com base nos textos do crítico Antonio Bento, Clarival do Prado Valladares e outros, citados pela historiadora no catálogo).

Sua participação na exposição da "Semana de 22" em São Paulo far-se-á por intermédio de seu amigo também poeta, Ronald de Carvalho, com quem deixa dezoito trabalhos antes de partir para uma estada na Europa. Marca também o ano em que se casa com

a poetiza Adalgisa Noel Ferreira, que passará a assinar Adalgisa Nery.

Em 1921, fora nomeado desenhista da seção de Arquitetura do Ministério da Fazenda, onde inicia uma sólida amizade com o poeta e embaixador Murilo Mendes, circunstância a qual somos todos tributários, pois foi graças a esta aproximação, que se salvaram uma grande quantidade de trabalhos de Ismael Nery, recolhidos que foram pacientemente pelo poeta, da cesta de papéis sob a mesa-prancheta de desenho, do artista.

Poeta, sonhador, filósofo, são na verdade marcas da personalidade inconfundível presentes na sua obra de uma poética toda especial constituída por pinturas, desenhos em nanquim e aquarelas, estas por sinal, de finíssima qualidade, não só técnica, como estética, além de figurinos e projetos de arquitetura.

"Duas figuras" é um óleo reproduzido na capa da exposição do artista, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo em outubro de 84, quando comemoraria, se ainda estivesse entre nós, cinquenta anos de idade. (Figura IV)

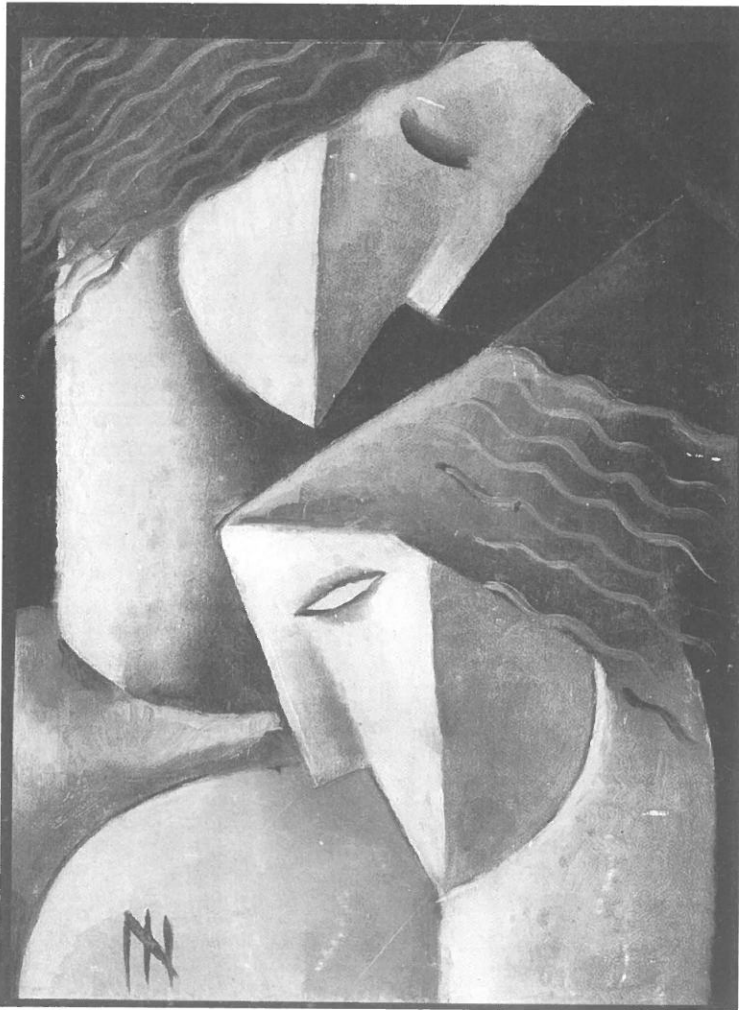
Trata-se de uma composição na qual as cabeças de duas mulheres se inclinam ligeiramente de perfil para o observador, "vis a vis". O tratamento plástico dado por Ismael Nery, revela o partido característico da solução cubista, na forma de contornos geometrizados na sintetização dos volumes.

A fórmula primorosamente utilizada pelo artista brasileiro, bem o sabemos, já havia sido insistentemente sugerida por Cézanne (FR 1839-1906), mas somente "compreendida" por Bracque e Picasso por ocasião em que os dois artistas visitavam uma exposição de arte etnográfica africana no Museu do Homem, em Paris, ali pelos idos de 1911, onde havia alguns objetos rituais entalhados.

Temos de convir, sem nenhuma jactância, que a apropriação que fez Ismael Nery do estilo, ou da maneira de "ver" a realidade do mundo circundante introduzida por aqueles dois artistas o coloca em vantagem, sobranceiro, mercê de inspirado recurso técnico, dominando a plasticidade rigorosa da composição, atenuando a agressividade que poderia sugerir, tudo por meio de um suave toque de cor. Pode-se dizer que ali o rigor e a severidade geométricas, abriram as portas para uma transcendente poética do sentimento puro.

O regionalismo contagiante do momento cultural vivido no Brasil de então, não foi capaz de sensibilizar o artista, tendo a propósito, merecido do crítico e historiador da Arte Brasileira interessante registro; assim se expressa Clarival do Prado Valladares:⁵

"...Nisto se vê a razão porque Ismael planou no verbo do Universo, ...mais adiante, ..." Sua linguagem escrita é simbólica, assim como sua pintura, ... "cubismo e surrealismo passariam a valer como ins-



Figuras 4: Ismael Nery, "Duas Cabeças"

trumento ou processo reflexivo para o simbolismo."

De fato, a maneira como Ismael Nery abordou a temática da sua pintura o colocou na condição simbolista, como afirmam vários textos da crítica abalizada como é o caso de Mário de Andrade, Aníbal Machado, Manuel Bandeira⁶, assim se expressando este último:

"... O que fica de tudo isso são imagens vividas em si e com as qualidades mais fascinantes da vida; força, espontaneidade, graça, sexualidade."

No capítulo da Arte Contemporânea, o historiador de arte, professor e por muito tempo diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, Walter Zanini⁷, nos alertando para os elementos formais e temáticos do artista, diz: "Manteve os elementos formais cubistas que surgiam por entre signos superficialmente órficos. Do mesmo modo absorveu idéias freudianas, como se observara antes, a "naturalidade que passou depois a absorver a arte fantástica de Chagall"... e enumera o "Auto-Retrato" tendo como fundo da Baía de Guanabara com o Pão de Açúcar, elementos de arquitetura encimados por uma Torre Eiffel, de 1927. De nossa parte referimos a propósito, "Composição com Três Cabeças", algo carnavalesca. Notar a figura da esquerda abaixo, de máscara preta. (figura V).

A presença virtual de Marc Chagall que sabemos nutriu uma grande

amizade pelo artista, se faz presente na obra que aludimos, poderíamos dizer, como que um testemunho do apreço por parte de Ismael Nery, naturalmente incorporando certas características plásticas daquele artista, tais como podemos citá-las. A presença do aureolado na figura da esquerda do observador, acima da composição. Presente também na tonalidade violácea das duas figuras do primeiro plano, bem como o tratamento que dispensa aos elementos do fundo dispostos sobre diagonais à maneira cubista, bem como as manchas de colorido esfumado por sobre a intensidade forte do preto a permeiar quase que totalmente a composição.

Concluimos o tópico referente a Ismael Nery com a observação de efetivamente tratar-se de um pintor de particularidades "sui generis", permeado de um intenso mistério e de inusitado onirismo. Particularidades estas que alimentam permanentemente a chama do interesse despertado, da emoção que brota tão incontida, quanto surpreendente.

VICENTE DO REGO MONTEIRO (PE 1899 – 1970)

Um dos artistas brasileiros portador de uma extensa biografia foi Vicente do Rego Monteiro.

No Rio de Janeiro, chega Vicente ainda menino com apenas nove anos de idade, mas não ficaria na então capital do País, pois logo aos onze anos já se encontra na França, acompanhando sua irmã Fédora, para matricular-se na Academia Julien em Paris, com o objetivo de estudar pintura.

Vicente que já se iniciara no caminho da arte tomando aulas de pintura com a sua irmã, agora já na Europa, apresenta-se no Salão dos independentes, onde tem a aceitação de dois trabalhos, num exemplo de precocidade poucas vezes registrado na História da Arte. Seu retorno ao

Brasil dá-se em 1918, ano em que finda a 1ª Guerra Européia.

Este período de permanência no Brasil iria revelar-se a personalidade multifacetada de Vicente, documentada na sua intensa atividade intelectual estendida para os ramos da literatura, principalmente a poesia, que lhe valeu uma premiação no exterior. Além disso, voltou o seu interesse para a arte indígena, tendo realizado uma série de desenhos com vistas a um projeto de montagem de bailado com temática brasileira, isso após haver assistido uma apresentação de Ana Pavlova.

Vicente também esteve as voltas com a arte gráfica editorial participando efetivamente de uma empresa no gênero. Justamente com o seu amigo e proprietário da editora, é que vem ao Brasil trazendo uma exposição de cujo sucesso por várias vezes falou-me a respeito outro artista seu conterrâneo, também de importante significação histórica para a arte brasileira, desde cedo radicado no Rio, que foi Augusto Rodrigues, (PE 1913 -Rio 199...), e de quem falaremos numa próxima oportunidade. Torna-se indispensável a justificativa, diante da importância que teve Augusto na vida artística brasileira, como pintor, caricaturista, escritor e sobretudo emérito educador, na divulgação incansável por todo o País, dos princípios da Educação Através da Arte, a partir da instituição sediada no Rio de Janeiro, a renomada ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL.

Voltando a Vicente do Rego Monteiro, ei-lo trazendo ao Rio uma exposição de arte que haveria de causar profunda repercussão não apenas no seio da cultura carioca, mas de grande parte do território brasileiro, já que percorreu várias das capitais. Seguinte: sabe-se que durante o período em que a Europa sofreu a terrível conflagração da guerra, não só a intelectualidade, mas

também e sobretudo os profissionais da museologia de todos os países envolvidos, desenvolverem uma mega operação, também de guerra, só que ao contrário, com a finalidade de proteger o mais possível os acervos dos museus.

Enquanto o teatro da guerra se desenrolava num sentido, os acervos percorriam numa outra direção. Nós aqui no Brasil, acabamos por ser altamente beneficiados, pela oportunidade que houve de abrigar um acervo de pintura, cuja importância se reverteu por conta de um total ineditismo, pois Vicente com o seu amigo Géo Charles, trazem em 1940 essa exposição da qual constavam os nomes da maior importância para a História da Arte Moderna e Contemporânea, como Matisse, Braque, Campigli, Derain, Laurens, Leger, além do mais conhecido tapeceiro Lurçat e mais, dentro de um total aproximado de quarenta nomes de mais alto nível da arte no mundo ocidental, dois de que não podemos deixar de destacar, o de Fujita que Portinari hospedou no seu atelier da Lapa e de André Lhote que esteve entre nós a convite do Museu de Arte Moderna onde, inclusive ministrou um curso, que contou com a audiência mais significativa de um grande número de importantes artistas brasileiros, em particular do Rio de Janeiro.

Como se pode deduzir, a vida de Vicente bem que poderia se consti-

Figura 5: Ismael Nery, "Sem Título"

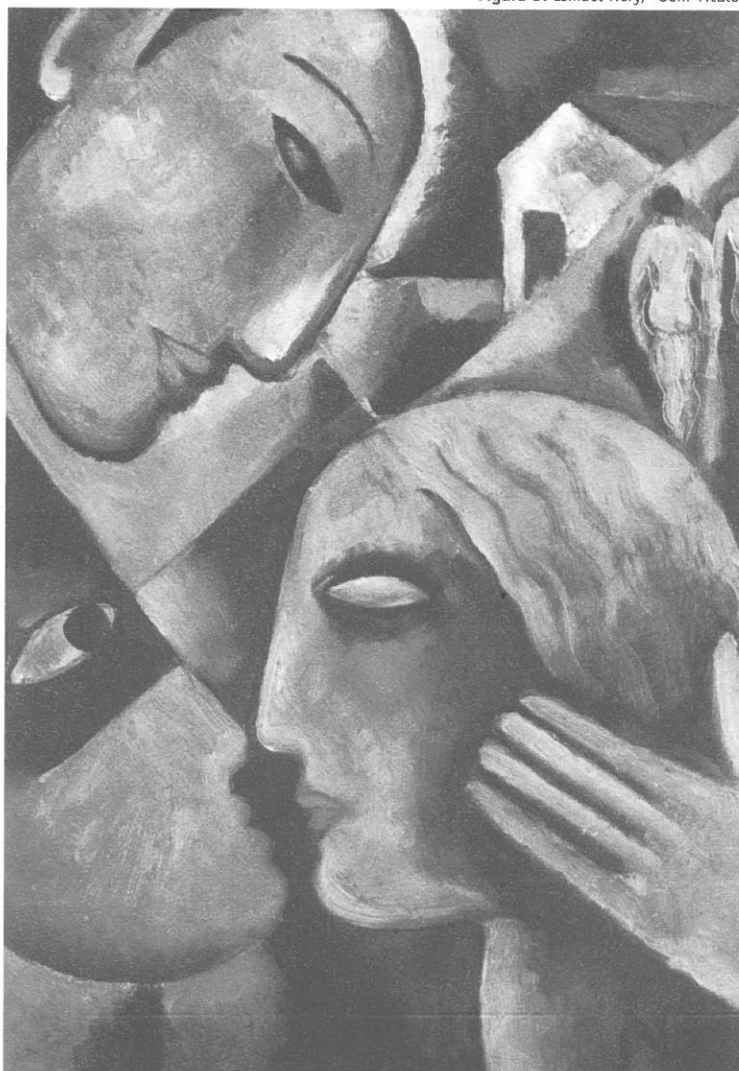




Figura 6: Vicente Rego Monteiro, "Menino Recostado Numa Ovelha", 1925

tuir em livro, já que ultrapassa de muito o espaço de que dispomos neste artigo.

Isso porque nem sequer ensaiamos ainda qualquer tópico a respeito do seu trabalho como artista pintor que foi, dos bons, de características em tudo muito pessoais, difíceis de serem avaliadas em um único trabalho como o que destacamos para ilustrar a presente matéria, "menino recostado numa ovelha" (Fig. VI).

Trata-se de uma obra realizada em Paris, ano de 1925, período aliás, do qual deixou oito trabalhos em mãos do poeta, seu amigo, Ronald de Carvalho, para dessa forma participar da famosa "Semana da arte Moderna", em São Paulo no ano de 1922, uma vez que se encontrava de partida para a Europa.

Os anos vinte, foram como que uma "coda" que se seguiu após haver cumprido o Cubismo, o seu brilhante momento da vigência histórica, esse o estilo, certamente o mais conhecido do artista pela sua maneira muito pessoal de realizá-lo. Nele, o desenho da forma se faz por uma linha que é apenas sugerida nas oposições claro-escuro e forma-e-fundo, dos volumes da massa compositiva, sinteticamente enumerados pela cor, o laranja do menino e o grisáceo esverdeado da ovelha enquanto forma e da mesma tonalidade cromática, como fundo.

Singeleza, simplicidade e clareza de leitura, são os recursos utilizados por Vicente numa exemplar economia de meios que só os grandes mestres muito raramente, conseguem atingir.

Vicente ainda viria ao Rio em 1970 onde realizou uma exposição, para pouco tempo depois, vir a falecer.

Notas

- 1) BENTO, Antônio "Expressão da arte brasileira", edição clube de arte, RJ, 1973.
- 2) Franco Terranova, galeirista importante para a divulgação da arte e dos artistas modernos no Rio de Janeiro. Proprietário da Petite Galerie, situada à Avenida Atlântica entre os postos 4 e 5 em Copacabana, Rio-RJ. Hoje não mais existente.
- 3) Museu de Arte Moderna na época sob a direção brilhante de Carmem Portinho.
- 4) AMARAL, Araci de - In catálogo de Exposição de Ismael Nery - Comemorativo de Cinquenta anos do Artista. - MAC USP - São Paulo.
- 5) VALLADARES, Clarival do Prado, in JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 17 de março de 1973.
- 6) BANDEIRA, Manoel, in Revista para todos, Rio RJ, 1929.
- 7) ZANINI, Walter - "História da arte no Brasil", volume 2, Instituto Walter Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães S. Paulo, 1983.

Imagens

Figura 1: Convite para a inauguração da mostra "DI CAVALCANTI, SALA DE EXPOSIÇÕES PORTINARI, UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO-DEPARTAMENTO CULTURAL/SR3-MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA/USP" - Outubro de 1992.

Figura 2: Coleção Galeria Relevô, RJ, "DI CAVALCANTI", Gênios da Pintura, Abril Cultural, SP[sd].

Figura 3: Antonio Bento, in: "EXPRESSÕES DA ARTE BRASILEIRA", Edição Clube de Arte, RJ, 1973.

Figuras 4 e 5: Catálogo da Exposição "MAC - ISMAEL NERY, 50 ANOS DEPOIS". Cidade Universitária, São Paulo, 1984.

Figura 6: Acervo de reproduções do Autor.

Rara foto de André Filho, na época em que compôs a "Cidade Maravilhosa", Arquivo do Autor.



Orlando de Barros
PROFESSOR DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UERJ

*Cidade
Maravilhosa, é
céu, é sol, é mar...*

Tanto tem sido o Rio de Janeiro cantado em variadas canções, numa ampla produção acumulada ao longo das décadas, que se poderia tentar estabelecer as linhas gerais deste cancionário todo próprio, ainda que, sob a temática abrangente da cidade, haja uma diversidade considerável de olhares e atenções poéticas, o que dificulta sobretudo a tarefa. O intento impõe outras dificuldades, principalmente as de caráter metodológico, pois a variedade temática e as intenções das falas tendem constantemente para a pansemia. Outro problema a considerar é quanto a variedade dos gêneros: sambas, valsas ou sambas-enredo modulam, às vezes, os mesmos propósitos de maneiras muito diferentes, operando diversamente efeitos de sentido. De qualquer modo, não há outra maneira de tra-

A cidade da canção que daí emerge não deixa de ser impressionista, no sentido de que produz uma visão um tanto oblíqua, pontilhada, de contornos fugidios e, não raro, surpreendente, a começar pelas canções de "sentido geral", isto é, aquelas que fazem uma caracterização global, descrevendo as propriedades intrínsecas que dão azo à existência particular do Rio entre as cidades do país e do mundo. Pelo que lemos, por exemplo, nas reticentes crônicas do teatro de revistas da república velha, não foi pequena a produção relativa ao Rio remodelado pelas reformas urbanas que vão desde Pereira Passos às obras do Centenário, temática de canções quase obrigatória nos palcos, precursoras temáticas da *Cidade Maravilhosa*, que André Filho escreveu e Aurora Miranda gravou em

malidade constitucional, ela não expressa, como pode parecer à primeira vista, um dêitico da capital federal mas, antes, a metáfora do regime centralizador crescente, que tudo faria para impor o Rio como centro irradiador do poder central, valendo-se da cultura da velha cidade renovada e de seu estado de ser.

Cidade Maravilhosa, por isso mesmo, muito expressa de uma capital que receberia, desde 1932, o privilégio de possuir as estações de rádio de maior alcance nacional, cujas antenas não podiam ser alcançadas em potência, por força de lei. Por conseguinte, o Rio seria por muito tempo a incontestável voz nacional, microfone do Estado, com suas estações a irradiar os sambas e marchinhas ali produzidos, com

há dois outros conteúdos poéticos interessantes, o da filiação religiosa, a da instauração do Rio como altar da Pátria, que "Deus cobre de sonho e de luz"

balhar senão deixar que a canção soe, assistindo à interação das intenções do poeta com a música que a transporta, em suas diversas dimensões, desde a relação entre o autor e o ouvinte-leitor, desde a intenção midiática da criação para o mercado, e daí até o fugidio sentido estético. E neste caso, o que o autor fez foi ouvir e analisar 92 canções que, desta pragmática coleção provisória, bem poderia se transformar em tema de um curso delongado.

Se para tal coleção for considerado que não deva tão somente tratar da paisagem urbana, mas também do carioca, seja lá como o compositor o vê, a coleção se amplia consideravelmente, surgindo daí uma outra cidade, construída no comportamento coletivo, uma urbe que tende a se aproximar da idéia clássica, de uma cidade de homens que a constróem antes no imaginário e nas regras sociais para torná-la concreta e visual depois.

1934, e que é o hino da cidade.

Esta canção é a primordial entre as "gerais", como também são a *Valsa de uma cidade*, de Ismael Neto e Antônio Maria, e o *Samba do avião*, de Antônio Carlos Jobim que, de certa maneira traçam o formato das páginas preenchidas pelo cancionista. A canção de André Filho, que foi de revista teatral antes de vir a ser a principal da trilha sonora do histórico filme "Alô, alô, Brasil!", cunha a marca icônica da metrópole nascente e remodelada, idéia de *Cidade Maravilhosa*, e diz de seus encantos sem fim, estetizada pelos jardins floridos de amor, o que faz dela o berço do samba e das lindas canções que vivem "na alma da gente". Mas o Rio de André Filho, exposto à diacronia necessária, não deixa de mostrar seu lado "sério". O Rio aparece aqui como coração do Brasil, como altar dos sentimentos nacionais. Feita durante o governo Vargas, no momento mesmo em que o regime entrava em seus breves anos de nor-

muitas canções a defender o privilégio carioca, inclusive a de André Filho, tão paradigmática neste sentido. Nela, de outro modo, há dois outros conteúdos poéticos interessantes, o da filiação religiosa, a da instauração do Rio como altar da Pátria, que "Deus cobre de sonho e de luz", e o outro, o da saudade, que é uma confissão romântica, que não deixa de colidir, em parte, com o sentido do Rio moderno, que então se erigia, não fossêem as canções em geral tendentes a se inspirar numa estética passadista. Portadora de mensagens, *Cidade Maravilhosa* também não deixa de ser portada, no sentido de que consiste em inegável insumo da economia moderna, que permitia as emissoras funcionar, divulgando os produtos nos intervalos, e a fazer parte do "Alô, alô, Brasil!", por sua vez tentativa de estabelecimento do cinema industrial de massa.

Produto da cultura massiva dos anos 30, a canção punha em pauta

e versos uma idéia literária já acabada, por sua vez sublimada da reformulação urbana do Rio de Janeiro durante as primeiras décadas do século XX. Portanto, a canção de André Filho tem história cruzada. Maravilha, qualificativo das gemas preciosas e das coisas excepcionais, adendo do belo e do perfeito, por certo não se aplicaria à urbe indisciplinada e tortuosa, insalubre e feia que precedeu às reformas de Pereira Passos. Higienizada e estetizada, não sem confrontos e refregas dolorosas, com remoção compulsória de edificações que comprometiam a beleza da paisagem urbana, deslocando população considerável das áreas em recuperação, a cidade ainda precisou de duas décadas e uma página de celebração histórica, o Centenário, para alcançar, com o

tanto iluminada pela Light, empresa canadense, a cidade do Rio já exibía suas lindas luminárias em 1905, na Avenida Central, precedendo a Quinta Avenida, em Nova York, que só receberia iluminação elétrica em 1911. "Ninho de sonho e de luz", o Rio também é sinuoso, não somente pelo contorno marítimo e pelo relevo, mas também por ser uma "cidade que nos seduz".

A sedução a que o verso alude é também anterior a André Filho e, de certo modo, faz parte de uma tentativa de apreensão da alma do Rio que data de 1923. Não deixa de ser resultado de um amálgama de crônicas, como as de Benjamin Costallat, Ribeiro Couto e ainda outros, até que esta alma viesse a ganhar uma feição definitivamente feminina, nas páginas do *Para*

Magalhães Júnior:

Faz uns vinte anos, ganhou a cidade um prefixo musical, um anúncio sonoro, uma louvação rimada e musical. Era uma canção em ritmo de marcha, que viera para um carnaval apenas, mas ficou. Tinha que ficar. (...) Os versos eram de uma absoluta simplicidade e a música, conquanto vibrante e festiva, também o era. Celebrava apenas as graças da cidade, que o cantor via por cima, panoramicamente, sem esmiuçar detalhes, sem vasculhar coisas tristes ou desagradáveis, achando só as amenidades, o lado bom, os encantos, as graças, as belezas, essa atmosfera singular, esse quê de indefinível que adere à gente, que gruda, que visga, que marca para sempre as pessoas.

Muitos poemas terão sido escri-

Foi pela transformação do patinho feio de Estácio de Sá no belo cisne de Pereira Passos e sucessores que nasceu a "Cidade Maravilhosa", expressão muito disputada, ora atribuída a Coelho Neto,

prefeito Prado Júnior, o título que, ao tempo de André Filho, parecia de direito por todo o sempre. A inigualável paisagem natural, sem as reformas continuadas, não teria a moldura necessária ao deslumbramento em que se achou nos anos 30.

Foi pela transformação do patinho feio de Estácio de Sá no belo cisne de Pereira Passos e sucessores que nasceu a "Cidade Maravilhosa", expressão muito disputada, ora atribuída a Coelho Neto, em divagação de 1908, ora a Jeanne Catulle Mendès, em 1912. A da poetisa francesa é a mais cara aos cariocas, pois impõe um reconhecimento "de fora", de Paris, que deu o modelo de cidade civilizada e brilhante, canteiro para as palmeiras e jardins que tropicalizaram o modelo importado, não sem aludir também à luz, que é idéia cara à canção em apreço, e que é também composto de cidade-luz, quase um segundo nome de Paris. Feérica sim, para os padrões da época, entre-

Todos, em pequenos fragmentos de Álvaro Moreira, às vezes traduzidos em traços elegantes pela pena de J. Carlos. Daí fixou-se a idéia de uma cidade feminina e sedutora, irresistível para o carioca e os forasteiros. Álvaro Moreira não deixou de ser questionado: "- Mulher? Por que? Não compreendo"; "- Por isso mesmo...". Definida e assimilada, a imagem não tardou, mais adiante, em servir como tema de revista de teatro e filme. Mas a cidade capaz de seduzir não deixou de mostrar-se sempre aos brasileiros e estrangeiros, pela indústria massiva dos cartões postais, que foram marca cultural dos anos 20 e, principalmente, nos filmes de "vistas", em que o Rio foi estrela inigualável. Este foi o "modo de produção" desta canção notável, com o quadro inerente de interações que lhe deram vez. Vinte anos depois de sua feitura, com a perspectiva de tempo necessário para entender seu pleno significado, assim a ela se referiu Raimundo

tos, por poetas antigos e modernos, esquecidos e lembrados, talentosos ou medíocres. Nunca, porém, página alguma se popularizou tão depressa, nem se incorporou às lembranças de tantos. É que representava uma síntese amável, uma cristalização de todos os louvores, numa fórmula simples, quase banal e, no entanto, avassaladora: "Cidade Maravilhosa, / Cheia de encantos mil, / Cidade Maravilhosa, Coração do meu Brasil!...". (R.M.J. "O cantor da cidade", *Revista de Teatro*, a. 34, nº 283, jan.-fev. 1955.)

Mas quando foram escritas estas palavras de admiração de Magalhães Júnior pela canção de André Filho as circunstâncias eram de todo infelizes. Naquele momento o proclamador dos encantos do Rio de Janeiro, "esse professor de otimismo", vivia momentos dramáticos em sua vida. Era um homem de saúde precária, tendo chegado a viver ultimamente até dez meses,

em cada ano, num hospital, o que prejudicou a carreira de compositor popular e as atividades de autor, vivendo, em conseqüência, na maior pobreza, lutando com mil embaraços, reduzido a simples percepção de direitos autorais que já não eram, naqueles dias, os que recebia vinte anos antes. Magalhães Júnior, importante jornalista e, mais tarde, membro da Academia Brasileira de Letras, era então vereador. Sua intenção ao dizer o que transcrevemos era a de justificar o projeto que apresentava à Câmara, em prol de uma pensão para o cantor da cidade. A idéia não encontrou um único opositor e foi aprovada algum tempo depois e sancionada pelo prefeito Alim Pedro.

A canção de André Filho sinteti-

que poderia ser a cidade-mulher, de que falamos acima. De qualquer sorte, a melodia de Ismael Neto convida o ouvinte, passados tantos anos de sua feitura, a acompanhar o poeta *flâneur*, a dançar mentalmente com ele ou, quem sabe, com a cidade-mulher que o poeta sugere.

Outra canção "panorâmica", isto é, de sentido geral, é o *Samba do avião*, de Antônio Carlos Jobim, um carioca da Tijuca que cedo transmigrou para a zona praiana da cidade. Esta canção, mais recente e formalmente muito mais moderna do que as referidas, apresenta, não obstante o "sol, o céu e mar", um aspecto novo. O poeta não está na cidade, mas chega a ela, deambulando num avião sobre a paisagem, momento em que decla-

do, com a direção centro-sul dada à Avenida Beira-mar, iniciou a nova cidade balneária, que se mantém em franca progressão até hoje. E esta vocação urbana marítima inspira um sem número de canções, quase todas dos anos 50 em diante. Mas o mar concorre fortemente com o céu que, aliás, quase sempre é "anil", matiz muito necessária pela rima com "Brasil", particularmente importante na batelada cancionista dos anos da exaltação varguista. Tratando disto, Joubert de Carvalho escreveu duas canções curiosas. A primeira é *Rio de Janeiro*, uma esquisita "marcha onestep", onde aparece também a "beleza das montanhas", coisa incomum no cancionário carioca, que prefere "morro" ou "favela", como tópicos poéticos. A outra é *Valsa do Rio*, que é ainda mais es-

O Rio marítimo, enquanto opção urbana, não é tão antigo assim, exceto para os pescadores... na Saúde, em Santo Cristo, no Caju e na Gamboa, e que deviam ter suas canções de trabalho, infelizmente perdidas.

za tudo, nada detalha. "Encantos mil" encobre o que se tornou comum, e mesmo clichê, na criação ulterior, copiosas na exaltação das qualidades solares e marítimas da cidade, sempre anexas a um céu que, definitivamente, nunca deixa de ser azul, seja qual for a estação do ano. Este é o caso da interessante *Valsa de uma cidade*, que Ismael Neto e Antônio Maria compuseram em 1954. Nela está que o vento do mar bate no rosto do poeta, enquanto o sol lhe queima a pele; ele se sente feliz e declara que gosta do céu e do mar, o que o faz se associar à felicidade de toda uma gente feliz que passa e o vê passar. Isto produz um estado de êxtase que lhe traz a sensação de que o amor estava em tudo que via e, daí em diante, não pode escapar à armadilha sentimental, esse vórtice devorador, que é quase sempre o motivo principal das canções. Mas não deixa de instalar um sutil duplo sentido: qual era mesmo o amor devotado, que alma feminina? Bem

ra seu amor pela cidade, falando de tópicos que são, afinal, partes do corpo do Rio, mas que escaparam a outros poetas em suas canções: o Cristo Redentor de braços abertos, a Guanabara (e não apenas o "mar") e o Galeão. Aliás, é este velho lugar reminescente dos Seiscentos que é a varinha de condão desta pequena fábula, porque é nele que se daria a aterragem, num tempo comprimido que vai do galeão ao avião, que faz cessar a deambulação e começar a fruição das maravilhas da cidade.

O Rio marítimo, enquanto opção urbana, não é tão antigo assim, exceto para os pescadores, que, desde os tempos coloniais, habitavam bem próximo às ondas, na Saúde, em Santo Cristo, no Caju e na Gamboa, e que deviam ter suas canções de trabalho, infelizmente perdidas. Mas, também a Pereira Passos devemos o início da verdadeira *razia* de ocupação das margens do mar, para fora da orla da baía, quan-

quisita porque é toda ela uma canção sentimental e que, apesar do título, omite quase tudo da cidade, exceto o "céu sempre azul".

Mas esses dois fracassos, aliás defendidos com denodo por Francisco Alves nas versões gravadas, merecem estar arroladas no cancionário do Rio, no mínimo por uma curiosidade. Não falemos da última, notável apenas pela decidida ocultação da cidade. A primeira é mais interessante pelo fundo histórico em que se inscreve, e isso lhe dá um sentido inusitado: quase que não há versos, a não ser umas poucas e desnecessárias palavras ditas pelo Rei da Voz, e a canção é um plágio descarado do *Ça c'est Paris*, célebre canção que ganhou o mundo pela voz de Mistinguett. A gloriosa atriz francesa esteve duas vezes no Rio com a companhia Ba-Ta-Clan, em 1922 e 24, deixando de vir na terceira vez, em 1926, provocando protestos de seus admiradores contra Mme. Rasimi, a

diretora da trupe. Mas, este *ça c'est Paris* que herdamos sob a forma da marcha *one-step* de Joubert de Carvalho não é de todo destemperada, pois a Cidade Maravilhosa somente se constituiu, convenhamos, pela cópia dos bulevares parisienses abertos da reforma Haussman em diante, e observados atentamente *in loco* por Pereira Passos.

Assim como Joubert de Carvalho, Ari Barroso também fez uma canção ocultadora, *Rio de Janeiro*, que, da mesma maneira que aquela, de Rio nada tem. Começa com uma citação musical em seus primeiros acordes da *Cidade Maravilhosa* de André Filho, depois trata do usual, isto é, das praias, "nossos rios e matas, montes e lindas cascatas", mas, não fala de céu azul, prefe-

voga naqueles anos, fazendo de *Rio de Janeiro* quase uma cópia de *Aquarela do Brasil*.

Outro aspecto interessante na canção de Ari, e nisto ela não é excepcional, é o fato de que o que ela exalta, as matas, cascatas, montes e matas, são "nossos", mas são todas propriedades comuns, socialmente indisputadas, e assim também são os rios e cores (não as do Rio, mas as do Brasil), e a canção soa muito normalizadora. E neste aspecto são todas aquelas que contêm o céu de anil, as praias, mares, barquinhos etc., especialmente se acompanhadas de um amor e um violão. Assim, esta canção quase esquecida bem pode ser considerada uma genitora ancestral da referida árvore temática, pois fez bastante sucesso em seu tempo de

interessante é que o poeta-cantor, ao confessar seu afeto pelo Rio, diz que a direção de sua vida foi dada pela Bahia (que lhe deu "régua e compasso"). Ao preferir Realengo (e também Portela e "favela") mostra que se filia ao popular, tradição que vem de 1929, com a canção *Na Pavuna*. Esta canção inaugura um ramo novo na canção carioca, a das que cantam os bairros, ramo esse que será especialmente dourado quando chegar a vez de Noel Rosa. *Na Pavuna*, primeira batucada a ser gravada, com a terrível "música de pancadaria" que tanto irritava Chiquinha Gonzaga, começa com o cantor batendo três vezes na tampa do piano, antes de falar no nome do bairro, em obstinado, mencionando a macumba e os costumes populares tidos por rudes. A canção soa revolucionária-

"Ari Barroso também fez uma canção ocultadora, *Rio de Janeiro*, que de Rio nada tem.

rindo as "cores raras do meu Brasil", que ficou melhor ao autor de *Aquarela do Brasil*, afinal uma canção de mais larga palheta. O recorte histórico fica por conta de ter Ari Barroso escrito a canção nos Estados Unidos, graças a Nelson Rockefeller, então responsável pela agência promotora das boas relações com os países latino-americanos, especialmente o Brasil, durante a Segunda Guerra Mundial. Ari, como faria depois Tom Jobim, escreveu sua canção movido pela saudade, e também por esta vinculou boa parte de sua poética ao romantismo, sendo evidente o enlace com Fagundes Varela. Porém, o mais interessante nesta canção falsamente "carioca" é mesmo, mais uma vez, a ausência quase completa do Rio, não fosse pelos acordes tomados por empréstimo a André Filho, pois tudo o mais pertence a uma circunscrição mais vasta, o Brasil, que era o de Vargas, pois o compositor não deixa de fazer ali um exercício de exaltação, tão em

criação, sobretudo pela interpretação notável de Dalva de Oliveira. Ari Barroso não esgota ali a canção "geral", pois ela continuou sendo produzida adiante, mesmo quando feita por um alienígena arrebatado pelas coisas do Rio. É o caso de Gilberto Gil com o seu *Aquele abraço*, que escreveu e interpretou com entusiasmo em 1969. Nela o Rio continua lindo, desde André Filho, passando por todas as camadas sonoras intermediárias, até aqueles anos tristes da ditadura. Gil encontra-se com o espírito carioca, seja dizendo do Flamengo e da Banda de Ipanema, seja falando de Chacrinha, que, embora pernambucano, costumava dar boa mostra do espírito carioca ao buzinar a massa.

Mas a canção de Gil faz outras alusões importantes, a duas particularmente. Nela está o suburbano Realengo, enquanto Ipanema só tem ali existência pela banda que leva o nome do bairro. Outro fato

ria, pois as pancadas no piano soam como batidas à porta da História, e registra, pois, o assomo das massas, o que de fato se deu, com o irrompimento da revolução de 30. E teve descendentes, como *Na Aldeia* ou *Na Glória*, que não são muito conhecidas. Mas quem haveria de dizer que não pertencem à mesma família da joalheria noelina de Vila Isabel?

A outra particularidade de *Aquele abraço* é por demais profunda, e mal divisamos, por isto mesmo, o quanto abarca o carinhoso amplexo. Gilberto Gil, como baiano, não foi, como pensou um dia, um "velho baiano", longe disso; nem mesmo pode se dizer "de meia idade", qualidade que, talvez, caia bem para Caymmi, e olhe lá. Do Império para a república velha o Rio teve numerosos baianos no seu mundo de espetáculos, modinheiros, cançonetistas, dançarinos e instrumentistas, como Antônio do Amorim Diniz, o Duque, João Cãn-

dido Ferreira, o De Chocolat, Benedito Lacerda, Xisto Bahia e Baiano (quem duvidará da naturalidade dos dois últimos?) e muitos outros. Não foi um carioca, mas Baiano, o cantor a registrar o samba primevo *Pelo Telefone*, em 1917. O Rio tinha uma considerável população de origem baiana, que ocupava uma área que se estendia da zona portuária até a Cidade Nova, passando pelo ponto ordenador da Praça Onze, onde ficava a casa de Tia Ciata, verdadeira matriarca cultural da colônia. Fazendo parte da paisagem do Rio, os tabuleiros das baianas eram referências da cidade, e as baianas, com suas roupas e adereços típicos, não demoraram a se fixar, desde os tempos de Artur Azevedo, como personagem das revistas de ano. Não demorou para surgir as canções de baiana revisteira, mas

ravilhosa, atributos da convenção pelo qual o cancionista reconhece o Rio. Resta saber por que a canção carioca foi tão devotada à Bahia? Pensamos que há muita História nisto. A população baiana não deixou de ser atingida pelas reformas do Rio pelo "bota-abaixo", com o qual o Rio muito perdeu de sua aparência colonial, que tanto fazia com que se parecesse com Salvador. Esta referência que se deletava fez aumentar uma Bahia nostálgica, que se tornava factível enquanto cantada e, cantando a "Boa Terra", cantava-se também um Rio que desaparecia. E assim, como parece que as "canções baianas" também não deixam de ser "cariocas", o abraço de Gilberto Gil alonga os braços e volta à própria terra, abraçando mais brasileiros do que pretende.

nante do panorama urbano de seu bairro, a fábrica de tecidos, local em que, por sinal, foi gerente o pai de João de Barro, o Braguinha, outro compositor cujas marchinhas tem inegável feição carioca. E ele é cunhado de Almirante, o cantor e co-autor de *Na Pavuna*. E assim, vemos na canção o enlaçamento das ruas com as estrofes enquanto seus autores e intérpretes projetam suas sombras nos prédios edificadas.

Mas se as canções tantas vezes privilegiam as ruas bem traçadas dos bairros perfeitamente urbanizados, elas também seguem pelos becos tortuosos das favelas, às vezes em temáticas disfóricas, lembrando tiroteios, alcagüetes e incursões da polícia, como nos "pagodes" de Bezerra da Silva, ou nos

Noel Rosa, que estava em seu apogeu quando André Filho escreveu a *Cidade Maravilhosa*, deu vazão ao samba *bairrista*, e bairrismo era mesmo coisa de carioca da época, que quase sempre nascia e morria na paróquia.

que acabaram por se libertar do intérprete feminino e do personagem, para se tornar um gênero comum.

Em 1926, um compositor negro carioca, Sebastião Cirino, compôs a canção *Cristo nasceu na Bahia*, para a burlata "Tudo Preto", levada pela Companhia Negra de Revistas, de De Chocolat, no Teatro Rialto. Nela, diz uma estrofe: *Na Bahia tem vatapá, / Na Bahia tem caruru, / Moqueca e arroz-de-auçá, / Manga, laranja e caju*. O que há de Rio de Janeiro nesta canção, perguntará o leitor. É que as "canções baianas", como esta paradigmática *Cristo nasceu na Bahia*, trazem a presença da "boa terra" pela citação de suas coisas típicas, e estariam presentes nas futuras canções do baiano Dorival Caymmi, do mineiro Ari Barroso e do carioca Luís Peixoto. Pois bem, linda cidade, céu azul de anil, mar, praias, barquinhos, morenas sambando etc. são o vatapá e o caruru que cabem à Cidade Ma-

Noel Rosa, que estava em seu apogeu quando André Filho escreveu a *Cidade Maravilhosa*, deu vazão ao samba *bairrista*, e bairrismo era mesmo coisa de carioca da época, que quase sempre nascia e morria na paróquia. Esse paroquialismo ainda pode ser notado nos nomes dos apaixonantes clubes de futebol, e estes são também temas do cancionista carioca. Por exemplo, por tanto tempo residente na Tijuca, Lamartine Babo foi torcedor devotado do América, clube da rua Campos Sales. Noel torcia pela Vila como se ela fosse time e é assim que o ouvimos em *Feitio de oração* e em *Palpite infeliz*, sambas nascidos de uma célebre "polêmica" com Wilson Batista (que era da Lapa e do Mangue), que negava a criatividade musical da Vila. Mas Noel também registrou outros cantos da cidade, como a Mangueira, Estácio, Oswaldo Cruz, a Penha e a Matriz, da mesma forma que nos deixou uma canção exemplar em que aparece uma edificação domi-

velhos sambas de breque da malandragem sem rebuço, que vivia do carteadado e da cafifagem, tempos do *Olha o Padilha* e *Na subida do morro*, que Moreira da Silva interpretava sem igual. Se a malandragem carioca é velha como o Leonardo, o herói picaresco do "Memórias de um sargento de milícias", de Manuel Antônio de Almeida, bem que pode garantir lugar na temática da canção carioca. E nesse caso, a Lapa ganha posição impar entre os lugares da cidade, desde o *Mulher de malandro*, que Heitor dos Prazeres escreveu em 1929, inaugurando o samba de breque. A Lapa, dos cassinos e prostíbulos, seria cantada quase à exaustão, embora Ribeiro Couto a considerasse em 1922 bastante comportada e quase familiar. Mas foi ali que Wilson Batista escreveu o hino à malandragem, o "Lenço no pescoço", que Noel paradiou, recomendando ao malandro que jogasse fora a navalha, pusesse gravata e arranjasse amor e violão, isto é, que se tornasse um

pequeno burguês. E este foi o motivo da aludida "polêmica" entre os dois, o primeiro denunciando a falta de samba e boêmia na Vila, e Noel, na defensiva, sentimentalizando seu bairro, pois não lhe ocorreu usar o argumento da Lapa pacata de Ribeiro Couto.

Fato curioso é que as favelas que se instalaram nos morros do Rio, que tem mais de cem vezes as sete colinas de Roma, no mais das vezes aparece no cancionário como um lugar edênico, muitas vezes pertinho do céu, aquele céu azul-anil de que falamos, divisando lá de cima, as praias, o mar, às vezes com vista para as montanhas, o Corcovado e o Cristo Redentor. Nem sempre, pois, temos a favela das confusões e versalhadas de Bezerra da Silva ou do finado

favela como um lugar de pureza, uma espécie de pântano das alturas, onde vicejam lírios que a cidade de sempre se dispõe a corromper.

E neste caso, é evidente que se instala a oposição entre o morro e o "asfalto", sutil e profética aos dias atuais, mostrando que, além da cidade edificada, há outra urbe na cabeça dos homens. Mas as canções não deixam de tratar do tema da corrupção da gente do morro pela "cidade" sem sentimentalizar. Há dois casos exemplares: *Sambista da Cinelândia*, de Custódio Mesquita e Mário Lago, de 1936, que registra o "reconhecimento" do samba e do "homem de cor", que desce do morro para entreter a cidade, e o *Conceição*, esta uma história triste, que Dunga e Jair Amorim fizeram em 1956, em que a heroína, tentada

famoso, onde reside a escola preferida dos cariocas, há uma coisa curiosa. A não ser em poucos casos, não há séria divergência entre os compositores nativos e os do "asfalto" quanto às temáticas preferidas, da mesma forma que o compositor mangueirense autóctone trata da cidade e dos sentimentos dos cariocas sem as limitações que o ambiente poderia impor, o que bem demonstram Cartola, Nelson Cavaquinho e Carlos Cachça em suas festejadas canções. Também em Mangueira está uma das unanimidades do Rio, puxador de sambas-enredo (jamais digam isso a ele) Jamelão. Bem que poderia ser o "puxador do século", ele mesmo quase secular, ideal para puxar o samba, se houvesse o enredo Cidade Maravilhosa.

No oposto dos morros, tanto no

A numerosíssima produção sobre o tema da favela geralmente é eufórica e, mesmo com todas as dificuldades, muitas canções rejeitam a urbanização ou a remoção

Morangueira. Tanto que, a numerosíssima produção sobre o tema da favela geralmente é eufórica e, mesmo com todas as dificuldades, muitas canções rejeitam a urbanização ou a remoção, que é tema de um clássico, o *A favela vem abaixo*, que Sinhô criou em 1930 e Mário Reis interpretou, sob a falsa notícia de um outro bota-abixo. Exemplos de apreço pela favela temos em numerosíssimas canções, como é o caso de *Chão de estrelas*, de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, na qual a mulher amada "pisava nos astros distraída", verso que Manuel Bandeira considerava o mais lindo da língua portuguesa. Se essa favela não é muito convincente, de qualquer maneira deve ter sido lá que morava a *Amélia*, de Ataulfo Alves e Mário Lago, a tal que achava bonito não ter o que comer. Nos anos 50 e começo dos 60, acesas as contradições sociais, o morro transfigurou-se em lugar do sofrimento e do mal. Mesmo assim algumas canções também falam da

pela carreira artística e sonhando com as coisas que o morro não tem, se deixa corromper e derrotar. Um sem número de canções a respeito das favelas foi escrito por compositores da classe média, mas lograram se tornar clássicas, como o *Favela*, de Hekel Tavares e Joraci Camargo, que Sílvio Caldas interpretava tão bem, sendo ele tão afeito ao tema, não porque fosse da favela, mas pelo *Chão de estrelas* mencionado.

O tema da favela pode ser quantificado quanto ao morro preferido, pois a Mangueira domina amplamente a lista, e não tratamos aqui dos sambas-enredo das escolas de samba. O Estácio está pouco presente, Portela (que Gil abraçou também), quase nada, e até Paulinho da Viola, um portelense convicto, chegou a tremer em seu afeto, quando fez o *Sei lá, Mangueira*. Há clássicos imorredouros, como *Despedida de Mangueira* e *Lá em Mangueira*. No caso deste morro

plano urbano quanto na canção, está a zona praiana, burguesa por excelência, não fosse a contigüidade invasiva das favelas, que não respeitam, segundo o viés liberal, o direito de propriedade, pondo os seus tons terrosos sobre as verdes colinas e a pedra gris. O Rio balneario tem sido cantado de longa data. Bem sabemos que Ipanema correu mundo a fora com sua garota, em doce balanço, ora dela mesma, ora do mar, mas tudo começou mesmo com o Leblon, que nos anos 20 e 30 era um lugar feito para o namoro "avançado", aquele que a moça do *futurista* "fox-Marineti" do Maestro Freitinhas procurava evitar na canção *Garota sapeca*. Mas é o mesmo Leblon em que vão passar de carro Carmen Miranda e Sílvio Caldas, em 1937, na maliciosa canção *Fon-fon*, de Braguinha e Alberto Ribeiro. Mas, no sentido do mar, como foi o caso de Mangueira entre os morros da cidade, nenhum outro bairro praiano excede Copacabana no cancionário. Há um

número notável de canções a respeito, a começar pelo *Copacabana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro (1946), que Dick Farney tornou inesquecível em sua gravação.

O bairro, ao iniciar-se, também foi obra de Pereira Passos, o primeiro a arruar a avenida do mar, um tanto francês em seu aspecto balneário à Riviera, depois que os Guinle mandaram o arquiteto Joseph Gire desenhar o Copacabana Palace em 1923, como os hotéis de Nice. Antes disso Copacabana era deserta, um areal espremido entre as pedreiras e o mar, com a igrejinha, que não mais existe, onde os pecadores que iam à casa suspeita de Mère Louise podiam carpir suas culpas. Aquela era uma Copacabana modinheira, que poderia ter ganho algo parecido com o *Luar de Paquetá* ou o *Fim de semana em Paquetá*, tranqüilo e sem os pedestres que passam e nos vêem passar, como na canção *Valsa de uma cidade*, que não revela o lugar, mas que bem sabemos que é Copacabana, o mesmo bairro do *Teresa da Praia*, pois outro não poderia ser, mesmo que não fosse vontade do autor.

Por fim, sem esgotar o tema, há outro filão interessante que é o subúrbio. Ele é objeto constante de muitos autores, como Luís Peixoto, e neste caso, muitas vezes, em poemas populares que não viraram composições musicais, embora tenham sido feitos, por óbvio, para serem cantados. São muitos os autênticos compositores suburbanos, ali residentes, como Eustórgio Wanderley, Henrique Vogeler, Juvenal Fontes, Pixinguinha, Jorge Moran, Luperce Miranda, Ciro de Sousa e ainda tantos, mas estes não se dedicaram aos temas do subúrbio. Talvez tenha sido por isso que os problemas locais, o da água, do trem atrasado, do bonde vagaroso, da eletricidade, tudo de segunda classe, não apareça na canção suburbana. O predominate nesta poética é mesmo o bucólico, o pacífico, o nostálgico, o familiar, a pureza, a tranqüilidade. A canção suburbana é diversionista e consoladora. Custódio Mesquita, o mais sentimental e edulcorado dos compositores cariocas, mostrou tudo isso em duas canções, que acabaram como paradigma de muitas outras, em longa descendência até os dias recentes. Em *Velho realejo* (1940) aparece a nostalgia do instrumento que já não mais se tocava no centro do Rio, com sua doce melodia, em meio a revelações de sortilégio, sempre de boa fortuna: *Naquele bairro afastado / onde em criança vivias, / a remoer melodia s/ de uma ternura sem par, / passava todas as tardes / um realejo risonho... / passava como num sonho / o realejo a cantar...*

Já em *Valsa do meu subúrbio* foram fixados, em 1944, todos os ingredientes nostálgicos e sentimen-

tais, a propósito da preservação do seresteiro suburbano, uma vez que o da cidade, por suposto, fora abafado pelo ruído do tráfego (ou buliço, para adotar vocábulo cancionista). Aqui o subúrbio está ligado à distância espacial, ao antiquado, à seresta, ao amor ingênuo, à tristeza, às donzelas insensíveis, e não aos problemas concretos do cotidiano. Seria melhor que predominassem canções como *O trem atrasou*, tão rico para a história das relações de trabalho: *Patrão o trem atrasou / por isso estou chegando agora*, ou *Pedreiro Waldemar*, aquele que fazia casas e não tinha casa para morar. Chico Buarque de Holanda, que foi o autor do *Pedro Pedreiro*, o que morreu atropelado, atrapalhando o tráfego, bem poderia ter feito outra coisa que não o *Gente humilde*, que se passa no pacato subúrbio, com cadeiras na calçada, com os frontões das casas dizendo que ali é um lar. Preferiu o modelo adocicado de Custódio Mesquita, em vez do *Tenha pena de mim*, que tanto pode ser canção do cidadão precário dos morros ou das cidades-dormitório da Baixada, e, quem sabe, igualmente, dos "arrabaldes" suburbanos: *Ai, ai, meu Deus / Tenha pena de mim / Trabalho, não tenho nada / não saio do miserê / Ai, ai meu Deus / isso é pra lá de sofrer! /.../.*

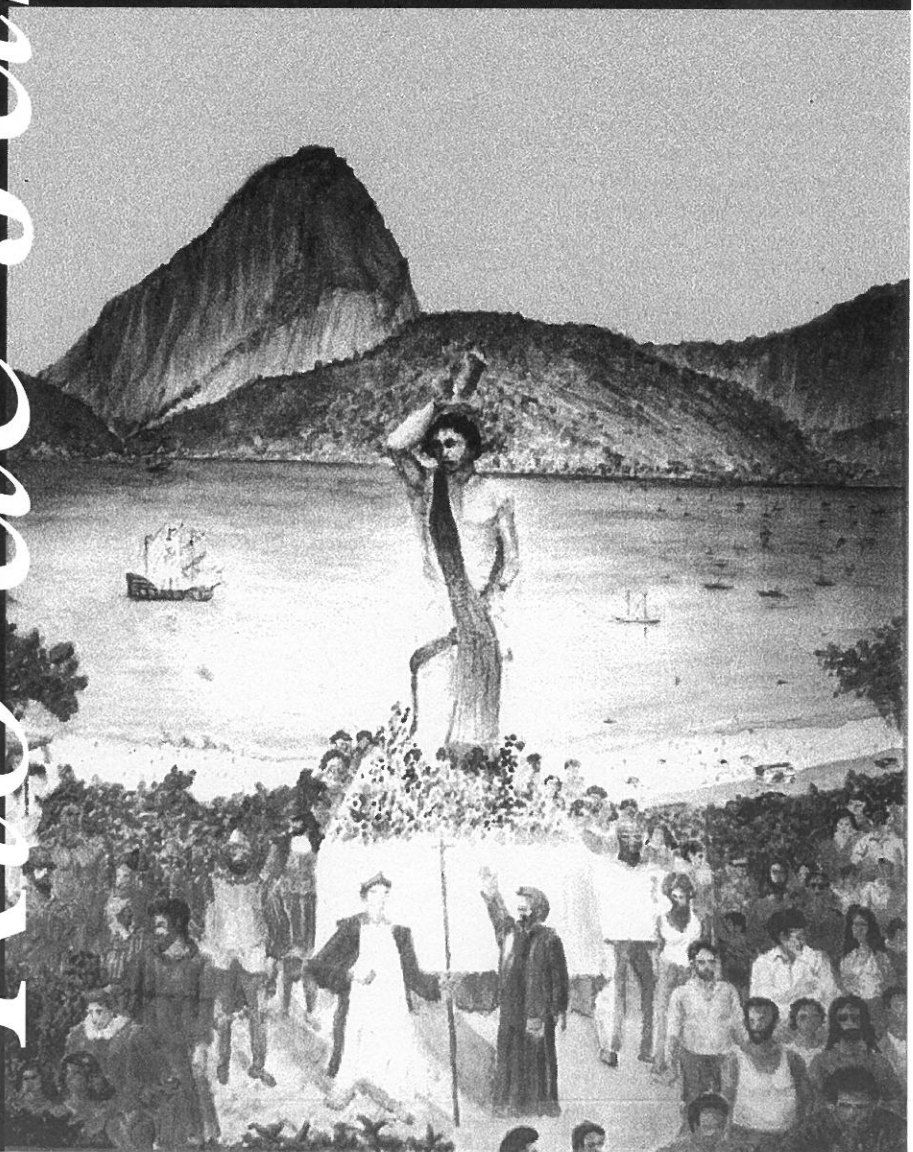
Mas, então, nos afastamos demais do espírito da *Cidade Maravilhosa*, de André Filho, da amenidade serena e sedutora da cidade-mulher. Afinal, ainda que não haja no subúrbio mais que a Praia de Ramos, lá também não faltam o Rio solar e o céu de anil. E também, se nos afastamos um pouco, é provável que encontremos um lugarejo onde os pássaros revoam e gorjeiam, como no *Casinha na Marambaia*, canção muito escutada em seu tempo. Por fim, devemos dizer que há até mesmo canções que tratam de uma cidade maravilhosa, utópica e platônica, inteiramente concebida pelo compositor, como é o caso de *Minha cidade*, de B. Lobo e Talismã: *Mandei construir uma cidade pra mim / onde só existe muita paz e muito amor / em cada canto da cidade há um jardim / e um sorriso de criança em cada flor. / Nesse ambiente diferente e genial / é proibido praticar o mal. / Há um letreiro luminoso que diz / aqui só entra quem deseja ser feliz*. Não há dúvida que é simplório, nada polido, mas por que não o podemos ter como uma versão suburbana da *Cidade Maravilhosa*, de André Filho, cuja poética também não deixa de ser sumária, como mostra a primeira estrofe? Eis o que dela diz Magalhães Júnior: "A enorme vantagem dessa estrofe está em que é poesia básica, por excelência. Joga apenas com dez palavras, incluídas neste número duas preposições. Repete duas vezes "Cidade" e duas vezes "Maravilhosa", dando tanta ênfase a este adjetivo que nos convencemos de que, apesar de tudo, vale a pena viver, e viver no Rio de Janeiro, coração do Brasil".

Rio de Janeiro

Algumas notas sobre a evolução urbana da antiga cidade de São Sebastião

Francisco Salvador Veríssimo e William Seba M. Bitar
Docentes da Faculdade de Arquitetura da Universidade
Federal do Rio de Janeiro.

Fig. 1: Alegoria a
Cidade de São
Sebastião



*"minha alma canta
vejo o Rio de Janeiro
estou morrendo de saudade"*¹

A região onde está implantada a Cidade do Rio de Janeiro foi identificada muito antes da fundação oficial portuguesa, em 1565. Já nos primeiros anos de colonização, as expedições exploradoras da costa brasileira haviam localizado uma grande baía, que as primeiras impressões registravam como um estuário, situação corroborada em mapas holandeses no início do século XVII, registrando o acidente geográfico como *flúmen* - rio, em latim - e fluminenses, os habitantes de suas margens.

subiu o morro. O núcleo original foi assentado em um pequena praia, entre os morros Cara de Cão e Pão de Açúcar, estrategicamente na parte interna junto à entrada da Baía de Guanabara.

Ao deslocar-se para o Morro de São Januário, depois do Castelo, baía adentro, após a expulsão definitiva dos franceses, em 1567, novamente prevaleceu a estratégia defensiva mais do que condições de habitabilidade, como água potável e acesso fácil: um pequeno morro junto à várzea, onde seria possível instalar um atracadouro, com regiões alagadas e uma excelente visibilidade para instalação de uma fortificação, era o sítio ideal

militares da época..

*"A cidade está situada em um
monte, boa vista para o mar
e dentro tem uma baía que bem
parece que a pintou o arquiteto do
mundo,
Deus Nosso Senhor,
e assim é cousa formosíssima
e mais aprazível que há em todo
Brasil... -".*

Muito rapidamente, os moradores locais perceberam que o sítio escolhido, perfeito nos aspectos defensivos, deixava muito a desejar nas exigências primárias para um funcionamento satisfatório de uma urbe. A água era escassa no morro,

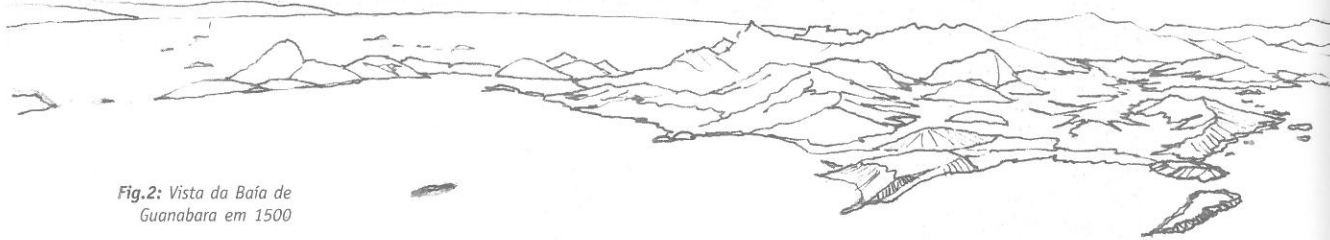


Fig.2: Vista da Baía de Guanabara em 1500

Perseguições religiosas trouxeram os franceses de Villegagnon, que aqui se estabeleceram em 1555 em algumas das várias ilhas que pontilham a baía. Diante da situação, tornava-se necessário a expulsão dos "protestantes" e a ocupação da terra em nome da Igreja Católica e do Rei, perpetuando a força da Cruz que chegara com a esquadra de Cabral.

Onde implantar o berço da nova cidade? Pois o Rio de Janeiro, à semelhança de Salvador e diferente de quase todas suas contemporâneas, pequenos arraiais que eventualmente se transformavam em modestas vilas, iniciou sua vida política com o foro de cidade.

Contrariamente à tradição medieval predominante, a nova urbe não

para o novo arraial.

O novo local contemplava o ideário medieval de cidade, assentado num ponto elevado e murado, envolvido por uma região alagadiça para dificultar a aproximação de intrusos e proximidade do mar, permitindo a implantação de um porto. Além destes requisitos, o morro de São Januário apresentava outras vantagens sobre as elevações vizinhas, pois suas encostas íngremes facilitavam a defesa para os ocupantes do novo vilarejo. Áreas planas próximas ao topo permitiam a implantação das edificações do núcleo de forma mais ágil. Além disto, sua localização estratégica excepcional permitia aos seus habitantes o controle da navegação na Baía, atendendo às disposições

obrigando a população a contar com o auxílio dos índios para trazer, das nascentes do Rio Carioca, a quantidade mínima suficiente para o abastecimento do núcleo. Esta solução, além de dispendiosa, implicava em esforço descomunal para os fornecedores, pois o precioso líquido deveria ser entregue morro acima, situação que dificultava demasiadamente a vida dos moradores locais. Outra grande desvantagem consistia na dificuldade para administrar e fiscalizar as atividades do pequeno porto a partir do alto da elevação. Todas estas desvantagens, além dos prenúncios de problemas mais graves de abastecimento e esgotamento, além das dificuldades de crescimento na topografia acidentada, leva-



Fig.3: Vista da cidade em 1695 - A cidade na várzea

ram a expansão da cidade para a várzea, desenvolvendo-se por entre as fraldas dos morros vizinhos.

A cidade crescia, lânguida, transpirando sensualidade no calor dos trópicos, aguardando tempos melhores. Entrepasto comercial, pequenos navios, poucas casas, ordens religiosas e seus edifícios conventuais e monásticos, algumas igrejas para a função das ordens terceiras e demais irmandades.

Ouro no sertão das Gerais e a singela vila transformava-se na Capital da Colônia, sem perder seu ar provinciano. Afinal, era o porto do Rio dos Vice-Reis que acumulava e exportava as arrobas de ouro, que sobrevivia ao cruzamento das vias do sertão. Também era o porto que recebia as novidades da Europa para abastecer os empórios e armazéns, enriquecendo a burguesia local, além de modernizar os confins das Gerais. Aumentavam os problemas de abastecimento: implantaram-se

população aumentou abruptamente, ampliando-se o perímetro urbano, através de vetores forçados de crescimento para a periferia imediata, multiplicando-se os problemas. Sede da Corte Portuguesa. Centro do Império Brasileiro, cuja iniciante nobreza procuraria lugares bucólicos e pitorescos, longe do adensamento infecto e nauseabundo do núcleo central.

À feição de modelos europeus, este segmento da sociedade construiu suas casas de chácara, implantadas em amplas propriedades arborizadas, com generosas varandas voltadas para miniaturas de parques ingleses. Ocupavam-se, gradativamente, áreas pouco densas como Andaraí, Botafogo, Glória, Flamengo, até os altos da Tijuca, cenários perfeitos para as visitas e moradia de futuros personagens machadianos.

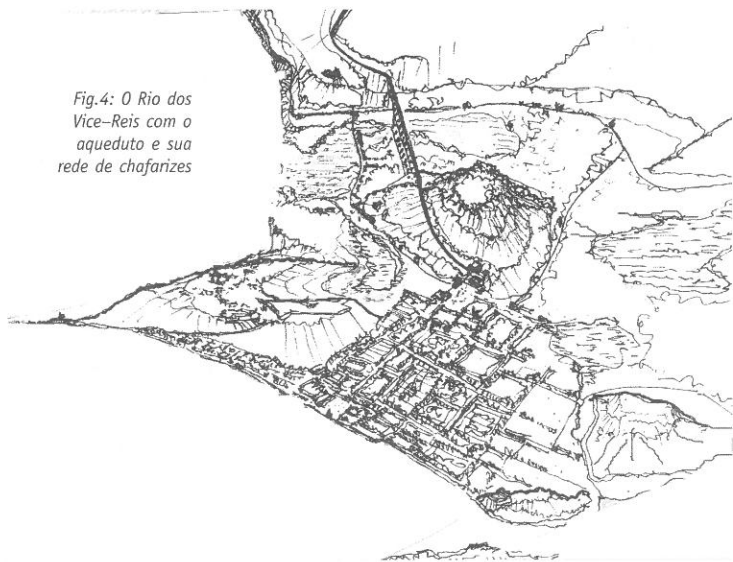
Apesar do agravamento dos problemas urbanos, situação natural

decorrente da maior concentração populacional, a cidade cada vez mais polarizava as atenções, atraindo migrantes internos e estrangeiros. Os tradicionais limites definidos pelos quatro morros São Bento, Conceição, Santo Antônio e Castelo, além da antiga Rua da Vala (depois Uruguaiana), por séculos imutáveis, tiveram suas ilusórias muralhas rasgadas pelos tentáculos dos caminhos para veículos de tração animal ou pelo vigor do cavalo de ferro, que penetrava nas entranhas dos sertões da futura área suburbana.

A Abolição da Escravatura, sucedida pouco mais de um ano pela Proclamação da República, alterou não só a estrutura de morar, como também a fisionomia da cidade. Afinal, não havia mais escravos para acender lampiões, coletar água para uso diário, esgotar os despejos, carregar cadeirinhas e liteiras. Surgia uma classe proletária, que brevemente iria definir seu plantel de reivindicações nas fábricas, nas ruas, nas forças armadas. Aos poucos, lideranças combatiam a chibata das classes dominantes, independente de suas formas de dominação, prenunciando uma luta que ainda não terminou.

Rubras cascatas jorravam das costas dos negros, entre cantos e chibatas, inundando o coração do pessoal do porão que a exemplo do marinheiro, gritava então: glória aos piratas, às mulatas, às sereias; glória à farofa, à cachaça, às baleias; glória a todas as lutas inglórias que através da nossa história não esquecemos jamais².

Fig.4: O Rio dos Vice-Reis com o aqueduto e sua rede de chafarizes



aquedutos e chafarizes, insuficientes, no entanto, para matar a sede da população.

Esgoto? Permanecia a prática nada salutar do "água vai", transformando as ruas em becos fétidos e escorregadios como os dejetos atirados pelas janelas.

Poucas mudanças imediatas foram registradas com a chegada da Família Real, em 1808, quando a

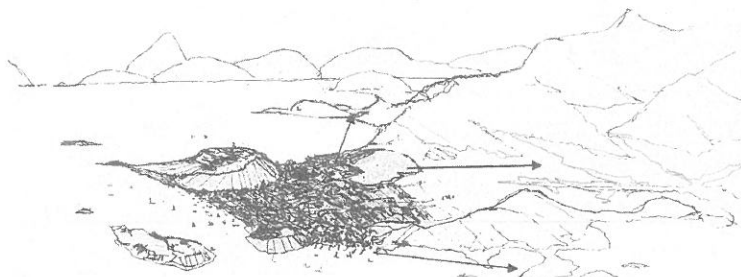


Fig.5: Os vetores de expansão urbana da Cidade do Rio de Janeiro após a chegada da Família Real

Definia-se, gradativamente, uma pirâmide social composta por classes, substituindo os estamentos anteriores. Latifundiários, habitantes dos modernos palacetes ecléticos, ocupavam novas áreas dotadas de acessos recém-criados: avenidas arborizadas, à beira-mar, simulacros dos bairros-jardins howardianos. A pequena burguesia, com poucos recursos para aquisição da casa própria, contentava-se com o aluguel de casas para ganhar, pertencentes a segmentos da elite, construídas em bairros novos, periféricos, muitos deles ao longo das ferrovias. A base da pirâmide, constituída por uma composição explosiva de imigrantes pobres, escravos, trabalhadores nativos de baixos salários, avulsos e biscateiros, agregava-se próximo do potencial mercado de trabalho, concentrado na área central da cidade. Surgia a primeira favela, iniciada pelo aglomerado no Morro da Providência, junto à principal estação de trem da capital. Devido à pouca importância conferida pelo poder público, tal forma de assentamento proliferou rapidamente por outros morros vizinhos, como Santo Antonio e Castelo, iniciando um processo de difícil controle e solução. Também devem ser registrados os cortiços, existentes desde a metade do século XIX e combatidos no início da República, as eternas casas-decômodos, e as modernas vilas operárias ou higiênicas, muitas contribuindo para a implantação e desenvolvimento de novos bairros.

Capital da República. Apenas a definição de um *status*, pois, de fato, a cidade continuava com sua aparência e condição colonial: ruas estreitas, faltas de água e esgoto, iluminação pública deficiente ou inexistente, analfabetismo, peste bubônica, febre amarela, varíola. Mais do que um projeto de reforma urbanística, era necessário um grande plano de reforma urbana para transformar aquela vila no Rio Capital-Federal do Plano Passos.Cidade do futuro. Cosmopolita. Pronta e aberta para inovações. Pousou certo para a modernidade que chegava e se consolidaria, ainda que sobre o sacrifício da população mais pobre, desalojada de suas habitações, banida para o distante subúrbio, cujo precário sistema de transportes, além de onerar a já combatida economia proletária, aumentava o tempo de deslocamento para o trabalho e, gradativamente diminuía o tempo de convívio familiar. Enfim, delineava-se o fiel retrato que refletava todas as premissas utópicas da Revolução Industrial, principalmente quando prometia mais tempo para o homem e sua prole.

Nos cartões postais, surgia uma cidade paradisíaca, com passeios pelas avenidas e *boulevards* repletos de lojas, confeitarias, sorveterias. A cidade maravilhosa ganhava as páginas dos jornais como uma das mais progressistas metrópoles da América Latina, cenário perfeito para a *belle époque*, que contava seus dias diante da proximidade da I Guerra.

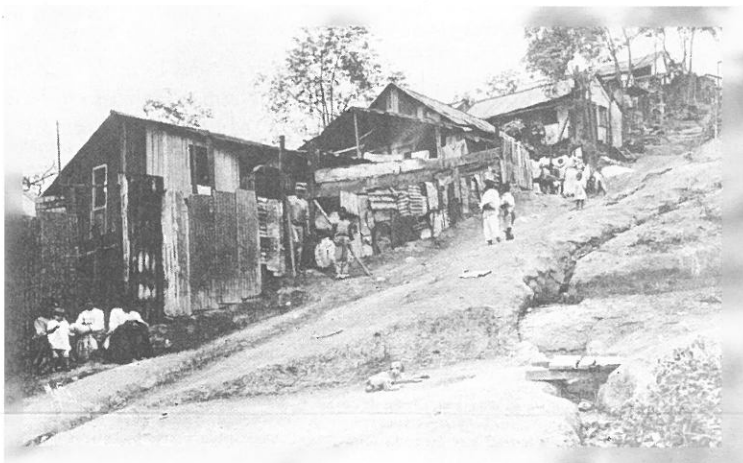
Até meados da década de 1920, o panorama da cidade pouco se alterou, exceção feita à melhoria do transporte de massa, incorporando o lotação, ampliando os limites municipais. Em 1922, comemorando o Centenário da Independência, a capital assistiu a um de seus mais expressivos eventos do século passado, organizando uma monumental exposição na Praça XV de Novembro e arredores, onde treze países, entre os mais importantes do mundo, expuseram suas novidades, em vinte e seis pavilhões e diversos estandes.

Com a gestão municipal de Prado Júnior, promoveu-se o primeiro plano urbanístico de caráter um pouco mais abrangente: o urbanista Alfred Agache, após um extenso estudo sobre as condições da cidade, entregou, ao final da década, um pretensioso projeto de modificações. No entanto, muito breve iniciou-se um novo tempo republicano, com a revolução de 30. Além disto, o plano Agache era uma proposta onerosa e megalômana, talvez muito mais um exercício do que uma proposição realizável. Deve ser registrado, porém, que algumas sugestões pontuais eram extremamente eficientes e adequadas, tanto que foram incorporados ao futuro decreto 6.000, que, por décadas, regulamentou as construções na cidade.

A conclusão dos trabalhos de Agache coincidiu com a mudança no cenário político nacional: após uma turbulenta eleição, de resultados fraudados previamente conhecidos, um oportuno assassinato criava o motivo necessário para a transformação. A morte de João Pessoa serviu oportunamente como estopim para a eclosão da Revolução de 30, que iria levar ao poder um dos mais importantes estadistas brasileiros de todos os tempos, apesar de suas polêmicas manobras e atitudes. Iniciava-se a Primeira Era Vargas que, em seus quinze anos, assistiu a um período revolucionário seguido de uma fase constitucional, sucedida pelo totalitarismo do Estado Novo.

Nesta quinzena de anos, a cidade sofreu diversas transformações, principalmente no seu último

Fig. 6: A favela e os cortiços do Rio



qüinqüênio. Apesar do envolvimento gradativo na Segunda Grande Guerra, o governo Vargas não diminuiu seu empenho em relação à fisionomia da Capital Federal. O Rio de Janeiro finalmente iria dispor de sua Esplanada dos Ministérios, na área resultante do Morro do Castelo, aglutinando instituições públicas dispersas pela cidade em edificações alugadas. Naquele local, objeto de estudo do Plano Agache, local da exposição do Centenário e fragmento do extinto centro histórico, em menos de dez anos foram construídos os edifícios-sede para as pastas ministeriais, um mostruário simbólico-arquitetônico que ratificava a prática política da Presidência em honrar seus ministros, como recomendava Maquiavel.

A Educação e Saúde receberam, após polêmico e controvertido concurso, o privilégio de construir um edifício moderno que, através da propaganda oficial, tornou-se verdadeiro ícone da arquitetura do século XX. A Fazenda fôra contemplada com um "sólido e imponente edifício", dotado de pórtico neogrego, constituído de colunas dóricas suportando arquitrave e métopas com alegorias sobre a economia nacional. O Trabalho, inaugurando a pasta, implantava-se em edificação austera, porém de execução simplificada, de influência *art-déco*, apresentando a neutralidade necessária para dirigir relações entre patrões e empregados e a Justiça, cujo edifício não foi construído segundo o projeto aprovado, alojar-se-ia em verdadeiro fórum romano.

Fora da Esplanada Carioca, outro sítio desenhava-se orquestrado pelo prefeito Henrique Dodsworth, ávido por agradar Sua Excelência, o Presidente. Rasgando o centro do Rio, no sentido leste-oeste, projetava-se a monumental Avenida Presidente Vargas, com 66m de largura, ligando a Igreja da Candelária – diga-se de passagem, seus fundos – às imediações da Praça da Bandeira, numa versão tropical da Avenida da Conciliação de Mussolini, em Roma.

Mais uma vez, assim como Passos, a população mais pobre foi o



Fig.7: Avenida Central recém inaugurada

alvo da sanha demolidora. Quadras inteiras foram arrasadas, conferindo à cidade um ar de terra bombardeada, ainda que a Guerra estivesse além-mar. Acabou-se a Praça XI, reduto do samba, da tia Ciata, das primeiras escolas. O possível bairro de imigrantes árabes e judeus, em início de formação junto ao Campo de Santana, foi repartido para nunca se consolidar. Outra vez o subúrbio, através da ferrovia, recebia de braços abertos esta população desprovida de atenção do poder público.

Abria-se a via, criavam-se novas esplanadas, uma delas para abrigar um novo marco da cidade, o relógio da Central, no topo de um novo arranha-céu, capaz de regular a vida dos trabalhadores através de seus trens e ponteiros, junto ao sólido e austero edifício do antigo Ministé-

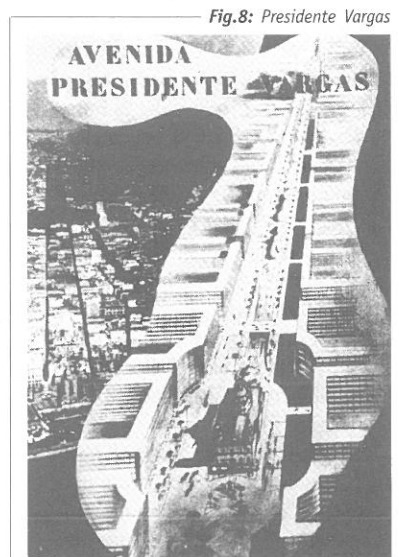


Fig.8: Presidente Vargas

rio da Guerra, uma construção que mais parecia um pelotão a postos para o combate. Os bondes, associados aos trens em constante atraso, constituíam-se no sistema de transportes de massa preferidos pela população de menor poder aquisitivo. Afinal, era o bonde de São Januário que levava mais um sócio-otário, "só eu não vou trabalhar", cantava a música popular proibida pela censura do Estado Novo, que preferia o memorando da Central atestando que "o trem atrasou meia hora", numa preocupação declarada dos pais dos pobres pelos trabalhadores do Brasil.

Na vertente Sul, Copacabana iniciava sua trajetória para o destaque nacional e internacional como a "Princesinha do Mar", atraindo um público elegante, que certamente não imaginava a situação caótica nos poucos anos vindouros, quando "Kátia Flávia, Godiva de Irajá", derrubaria a princesa com seus "exocets, calcinhas!".

Chegava-se aos anos cinqüenta! O ufanismo e a euforia desenvolvimentista, ainda respaldada no gigante adormecido que se levantava, certamente para se espreguiçar e olhar as peles morenas bronzeadas ao sol ou a fartura inebriante das mulatas, nesta época com trajes de banhos mais generosos, as duas peças em seu *début*, não foi impedido sequer pela morte de um presidente em exercício. O chefe de Estado saía da vida para entrar na História e também em um samba de Moreira da Silva.

Após uma sucessão mais uma vez turbulenta, chegava ao poder Juscelino Kubitschek, o Presidente Bossa Nova, que soube, como poucos, capitalizar a euforia reinante, combustível para seu plano de metas de um país que parecia dar certo.

Para o Rio de Janeiro, um trauma de conseqüências irreparáveis: a cidade cosmopolita "berço do samba e das lindas canções que vivem n'alma da gente" ficava órfã política com a transferência da capital para Brasília.

Em pouco tempo, outra experiência traumática diante de um golpe militar, cujo desfecho para muitos ocorreu no Forte de Copacaba-



Fig.9: A nova Copacabana - Barra da Tijuca

na, sem nenhum tiro seque para ser denominado revolução. Em breve ocorreria o ocaso cultural diante de uma perversa e ignóbil censura.

Os anos sessenta não presenciaram grandes modificações, exceção feita ao plano Doxiades, muito mais escrito do que desenhado, que sugeria novas vias para melhorar as condições de fluxo viário da cidade, em cores variadas. Obras, muitas. Viadutos, túneis, vias alargadas, adutoras, estação do Guandu, Aterro do Flamengo, criando uma classe de devotos do Governador Carlos Lacerda, apesar de seu envolvimento favorável ao golpe militar, contrário à democracia. A oposição certamente poderia alegar que as obras simplesmente transferiam os problemas de lugar.

Exceção feita ao plano piloto para a Barra da Tijuca, no final dos anos sessenta, pouca coisa planejada foi de fato concluída no último quartel do século XX. As maiores das iniciativas sub-reptícia ou claramente pretendiam beneficiar endereços determinados. Havia um claro propósito de facilitar o acesso àquela região pouco explorada da cidade, a zona oeste, para valorizar lotes e depois negociá-los a preços convidativos, parcelados pelo sistema financeiro, desviando o verdadeiro destino do capital aplicado nas cadernetas de poupança ou recolhidos no fundo de garantia.

A década de setenta assistiu, impassível, à verticalização de muitos bairros da cidade. Alguns, verdadeiros santuários residenciais,

tiveram suas ruas invadidas por inexpressivos edifícios de varandinhas, aumentando drasticamente a densidade de outrora ruas arborizadas.

A malha urbana pouco se alterara. Apenas ocorria uma ocupação de áreas pouco adensadas na região oeste ou norte da cidade, pois entre muitas particularidades cariocas, talvez o Rio seja uma das poucas, senão a única urbe do mundo, que não tem região Leste...

Conjuntos habitacionais, favelas em crescimento, população migrante em busca do Sul Maravilha anunciado na TV, pois em cores todos "olham o anúncio e vêem em forma de sorvete, um sabonete, acordam e dormem na televisão"...

Curta vida teve o Estado da Guanabara! Apenas quatorze anos, sem debutar em bela jovem de quinze, sem virar mais uma bela garota de Ipanema a caminho do mar.

Em 1974, através de uma campanha velada, simplesmente afirmando que era bom para todos, sem perguntar a ninguém, acabou o jovem estado, fundindo ao antigo Rio de Janeiro, com a cidade tornando-se uma capital de maior amplitude, depondo a vizinha Niterói de seu posto tradicional.

Uma metrópole consolidada, assim como a "vizinha" São Paulo, prenunciava um futuro tenebroso: os profetas anunciavam o iminente processo de conurbação, estranha palavra para explicar a fusão de dois grande centros! No entanto, as cidades não se fundiram e continuam com suas particularidades.

A instabilidade política dos anos oitenta não permitiu grandes transformações na cidade, exceção feita para a declarada ocupação da área da Barra da Tijuca e adjacências, com modelos arquitetônicos que merecem uma abordagem específica por vários campos de conhecimento.

Na última década do século passado, Rio-Cidade... Entramos no novo milênio, século XXI, novos tempos, mas uma breve visita a periódicos antigos revela que pouco mudou, além da aparência, às custas do dinheiro público, que mais uma vez não foi consultado, assim como na última decisão municipal sobre a construção milionária da sede carioca do Guggenheim ou da Cidade da Música da Barra da Tijuca.

*"Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a a atual, tomando cuidado, porém em conter seu pesar em relação nos limites de regras bem precisas(...) que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi."*³

Mas, diferente do caos que se insinua, é indispensável acreditar que é possível uma situação melhor, com soluções muito simples, pouco onerosas, participativas, que só a capacidade criativa é capaz de produzir, adequando-se à realidade de um país pobre, porém capaz de resistir e ultrapassar fronteiras, muito mais do que meramente sobreviver. E continuar.

*vento do mar em meu rosto
e o sol a queimar, queimar
Calçada cheia de gente a passar
e a me ver passar
Rio de Janeiro
gosto de você"*⁴

¹ Trecho de Samba do Avião, de Tom Jobim.

² Trecho de "Mestre Sala dos Mares", composição de João Bosco e Aldir Blanc, de 1975, em sua versão original.

³ CALVINO, Ítalo. *Cidades Invisíveis*. 7. imp. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.30.

⁴ Trecho de "Valsa de uma Cidade" de Ismael Netto e Antonio Maria.

A renda dos impostos recolhidos na colônia brasileira, pela monarquia portuguesa, quase em sua totalidade, era enviada para a Corte, para encher os cofres reais. O que ficava no Brasil era o necessário para manutenção do aparelho do Estado e para realização de pequenas obras de manutenção das cidades. Por isso, a administração local tinha que recorrer sempre ao monarca, para a construção de prédios públicos como a sede da Câmara de Vereadores, a cadeia, a alfândega, os armazéns reais, a casa dos governadores ou dos vice-reis (situava-se, primeiro, em Salvador e a partir de 1763 no Rio de Janeiro), a casa da moeda, os quartéis, a Casa do Trem, o arsenal, o hospital militar, a casa do ouvidor, a sede da Fazenda Real, o Tribunal da Relação (no início, só existente em Salvador, Bahia e, a partir de 1751, no Rio de Janeiro), a casa do bispo, a Sé Catedral e as fortificações. Para essas últimas edificações o monarca e o Conselho Ultramarino eram mais abertos no que diz respeito à liberação de verbas.

Como essas edificações deveriam ser as de maior porte e monumentalidade da cidade, conseguir realizá-las era valorizar a urbe colonial brasileira. Razão que levava constantemente os vereadores, os governadores, os ouvidores, os desembargadores, os vice-reis e as autoridades eclesiásticas a apelarem à "benevolência", à "piedade", o "amor aos súditos" e outras qualidades da pessoa real para que concedesse a "graça" de atender aos seus pedidos.

No caso da construção de igreja Catedral da cidade, o monarca, quando aprovava o pedido, não economizava recursos para a grandiosidade do templo, pois era a oportunidade de ele mostrar sua devoção e obediência à Igreja Católica Romana, e de externalizar sua humildade diante de obra destinada à casa de Deus, o rei dos reis.

Mem de Sá, governador geral do Brasil, após a vitória sobre os franceses e seus aliados os índios tupinambás, no Rio de Janeiro, em 1567, mudou a cidade fundada por Estácio de Sá da Urca para o Morro do Descanso, depois chamado do Castelo. Descreveu que a implantação da nova cidade se deu após ouvir o parecer dos "capitães e de outras pessoas" e escolher "um sítio que parecia mais conveniente para edificar nele a cidade de São Sebastião". Escolheu o alto de um morro coberto de mato espesso e "cheio de muitas árvores e grossas em que se levou assaz de trabalho em as cortar e a limpar o dito sítio"; para construir a muralha cercando o núcleo da cidade e no interior edificar a igreja dos Jesuítas "telhada e bem concertada", a igreja de São Sebastião padroeiro da cidade e sua primeira Sé Catedral com "três naves também telhada e bem concertada. Construiu ainda "a casa da Câmara, assobradada, telhada e grande, a cadeia, as casas dos armazéns" e assobradada, telhada e com varanda, a sede da Fazenda Real. Eram esses prédios dotados de material mais requintado naquele momento: a telha de argila, como cobertura, em lugar da palha.

Da relação dos prédios públicos construídos pelos primeiros povoadores falta a casa para o governador (que assumiria) após o regresso de Mem de Sá para a Bahia, ausência talvez explicável por possuir casa própria o governador, Salvador Correia de Sá, nomeado em 4 de março de 1568. Sem moradia específica continuaram os demais governadores que o sucederam. Mesmo o Dr. Antônio de Salema, governador geral nomeado para o trecho Sul do Brasil entre 1575 a 1577 (a colônia fora dividida em dois governos gerais, ficando como sedes as cidades de Salvador e a do Rio) ocupou casa alugada paga pela Câmara de Vereadores.

Como essa "aposentadoria" paga pelos vereadores estava pesando sobre as parcas receitas municipais, a Câmara solicitou ao monarca permissão para instituir uma taxa de 800 réis sobre cada barril de azeite importado de Portugal. Contavam os vereadores que a sobra deste recurso arrecadado fosse suficiente para adquirirem ou construírem o referido prédio público. A solução só foi possível através de permuta com o próprio governador Salvador Correia de Sá, (já em novo mandato) de uma casa sua, situada na esquina da Rua da Alfândega com a Rua da Candelária, por um terreno da Câmara, à beira mar, vizinho à atual Praça Quinze. Nesse terreno o governador construiu, para seus negócios, um trapiche.

Nessa edificação permutada, residiram os governadores até a Fazenda Real adquirir um imóvel, na Rua Direita (atual Primeiro de Mar-

DR. NIREU OLIVEIRA CAVALCANTI

Escola de Arquitetura e Urbanismo - Universidade Federal Fluminense

UM PALACIO LUSO-BRASILEIRANO

ço), em arrematação dos bens do falecido Pedro de Souza Pereira, para moradia do bispo do Rio de Janeiro. A transação foi aprovada pelo Conselho Ultramarino, algum tempo depois, em 24 de outubro de 1698. Como o bispo não aceitou residir naquele sobrado – preferia uma residência isolada, fora do tumulto da área mais urbana da cidade – o imóvel passou a ser usado como moradia do governador. Era um prédio maior, mais imponente e mais central do que o anterior. No entanto, continuava a ser uma construção adaptada e muito aquém das exigências de uma sede de governo da importante capitania do Rio de Janeiro.

Quando da invasão francesa à cidade, em 1711, sob o comando de Duguay-Trouin, segundo registrou o governador Francisco de Castro Morais, em carta ao rei, os invasores saquearam a “casa da alfândega e a dos Contos e a em que viviam os governadores, ateadose de tal maneira o fogo nelas que não foi possível extinguir-se, sendo o maior embaraço”. Pouco tempo após, o imóvel passou por grande reforma, provavelmente com acréscimo de área. A imagem original dessa casa, após a reforma, devia ser a mesma que chegou até final do século dezenove, registrada em foto.

Em 1733 tomou posse como governador da capitania do Rio de Janeiro Gomes Freire de Andrade, tendo sido o que maior tempo ficou no cargo – 30 anos. Foi também o último a exercer a função de governador pois a partir de sua

morte, começa o ciclo dos vice-reis. No período em que governou (1733-1763), Gomes Freire realizou muitas obras no Rio de Janeiro. A cidade consolidou-se como importante centro mercantil do Brasil, como próspero porto importador e exportador além de portal das riquezas originárias das Minas Gerais. A cidade se expandiu, muitas casas nobres de três e quatro pavimentos foram edificadas e os vazios urbanos na área Central foram ocupados. Tornara-se uma grande urbe, evidenciando o quanto acanhado era o sobrado do governador.

Tratou Gomes Freire de buscar nova casa para sua moradia e sede do governo. Sabia que conseguir dinheiro do rei para construir prédio novo era sonho inviável. Escolheu o caminho da adaptação e da reforma, com acréscimo, das edificações existentes no logradouro mais importante da cidade – o Largo do Carmo, atual Praça Quinze de Novembro – destinadas à Casa da Moeda, aos Armazéns Reais, a Casa dos Contos e a Casa das Armas. Ocorre que, em 1731, o provedor da Fazenda Real, Baltazar de Siqueira Cordovil e Melo havia mandado construir mais um pavimento sobre o conjunto, para sua moradia, e, quando tomou conhecimento das obras de reformas desses prédios, escreveu ao rei, em 7 de novembro de 1744, denunciando o “despotismo” do governador Gomes Freire.

Por descargo da minha obrigação dou conta a Vossa Majestade que determinando o Governador e Capitão General Gomes Freire de Andrade fazer a obra de um Palácio

para sua residência, na Casa dos Contos e armazéns de Vossa Majestade e propondo-lhe eu que era necessário preceder ordem de Vossa Majestade por ser obra nova, e não ordenada, me respondeu que já tinha ordens e assim fez continuar a obra e mandar a Casa do Despacho e Armazéns e Casa das Armas para o Palácio antigo da residência dos Governadores e destinando para minha moradia nele às casas que pareceram necessárias em lugar das que estavam já feitas na Casa dos Contos para residência dos provedores da Fazenda, que incluiu no novo Palácio. (Arquivo Histórico Ultramarino = Avulsos RJ, caixa 43, doc. 88)

O projeto de reforma foi entregue ao sargento-mor, José Francisco Pinto Alpoim, e, a obra, realizada com aprovação do rei. Apenas a Casa da Moeda foi mantida convivendo com a nova função do prédio de residência e Paço do governador. Era um sobrado de dois pavimentos, em arquitetura austera com linhas de classicismo arcaico seguindo recomendações de Vitruvius, quanto ao uso da simetria e ênfase na porta principal de acesso ao prédio, único trecho da fachada mais elaborado. De luxo, o prédio continha apenas “pedra do reino”, isto é, o mármore de Lioz, trabalhado na portada principal, na bela escadaria interna, nos cunhais e quadros das portas e janelas.

Sem dúvida, o novo Paço era mais amplo e mais imponente do que o antigo da Rua Direita, mas a grande superioridade estava em sua localização: ficava na praça mais im-

ALACIO PARA A CORTE ANO RIO DE JANEIRO

portante da cidade e com área livre em volta dele, o que permitia a realização de cerimônias militares ou civis com grande pompa e muita gente.

Gomes Freire tinha tanto prestígio junto ao rei que foi o único governante do Rio de Janeiro (entre governadores e vice-reis) que, a pedido dos vereadores, obteve permissão real para que fosse retratado em tela, e posta a imagem na Câmara Municipal. Apesar disso, não conseguiu verba suficiente para construir, realmente, um prédio monumental para se tornar sede do governo da capitania do Rio de Janeiro. Ele, e seu arquiteto, Alpoim realizaram o possível, dentro dos poucos recursos disponíveis. Também não obteve recursos, nem apoio real, para construir o prédio destinado ao importante Tribunal da Relação que se instalou no Rio a partir de 1751. Para tanto, foi necessário desabrigar os vereadores de sua sede que passaram ao sobrado conhecido hoje como "Arco do Teles". Justificou-se perante o rei dizendo que não havia na "cidade casa capaz para se fazerem as vereações e só uma há na Praça principal a qual com algum conserto poderá por remédio servir mais com decência" (Arquivo Nacional RJ = Vice-reinado, caixa 745, pac.2).

Continuava a cidade do Rio sem obras públicas monumentais, dependendo da iniciativa particular da elite econômica, na construção de suas moradias, na área urbana e nas chácaras da periferia, ou das organizações religiosas de leigos como as irmandades, erigindo as igrejas dedicadas às suas devoções.

Aos 19 de outubro de 1763, tomou posse, na cidade do Rio de Janeiro, o Vice-Rei e Capitão-General de Mar e Terra do Estado do Brasil, Conde da Cunha (D. Antônio Álvares da Cunha). A partir desse momento, o Rio de Janeiro acumulou a função de capital do Brasil, mudança política de suma importância, que deveria carrear para a cidade muitos investimentos públicos compatíveis com o novo *status* alcançado. No entanto, os investimentos não ocorreram e foi dada continuidade à política de aproveitamento de prédios adapta-

dos para abrigar as funções públicas.

Ao lermos o documento do rei D. José I, de nomeação do Conde da Cunha, verificamos o quanto prezava por ser lacônico, pois nenhuma justificativa dá a respeito de a cidade de Salvador, deixar de ser a capital do Brasil. Queria mostrar, com isso, que a vontade sagrada do rei e suas decisões, por serem inquestionáveis, poderiam se dar a qualquer momento e na direção que melhor lhe aprouvesse. O rei nomeou o Conde da Cunha "por tempo de três anos", frisando que seria enquanto lhe não mandasse sucessor. Com relação à residência foi lacônico quanto à construção de nova sede, apenas que seria na Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro "enquanto ele, rei, não decidisse o contrário". Quer dizer, até mesmo a permanência de três anos de mandato era colocado em dúvida, de modo a justificar que nada permanente, sólido e monumental que exigisse recursos extraordinários da Coroa poderia ser executado no Rio de Janeiro. Exceção: para as obras de fortificações e de manutenção da tropa, por ser assunto de defesa do patrimônio real, principalmente do ouro e diamante, vindos de Minas Gerais.

O Conde da Cunha não gostou do velho Paço dos governadores. Tomou a iniciativa de reformar o antigo prédio que servira de residência e colégio dos jesuítas, expulsos do Rio de Janeiro a partir de 1760, situado no alto do Morro do Castelo, para servir-lhe de moradia. Não chegou a usufruir o prédio reformado pois pediu para ser substituído, devido ao cansaço e atritos com parte da elite de seus governados. Feliz, deu posse, em 16 de novembro de 1767, ao seu sucessor, o Conde de Azambuja (D. Antônio Rolim de Moura).

Quando o novo vice-rei foi conhecer a futura moradia, no Morro do Castelo, ficou horrorizado com a excessiva declividade das ladeiras que davam acesso ao morro, e nem aprovou a distância entre a casa e o centro da cidade. Escreveu ao ministro Francisco Xavier de Mendonça Furtado, em 9 de março de 1768, comunicando-lhe a deci-

são de continuar a residir no prédio do Largo do Paço. Pela riqueza de informações, essa carta merece ser transcrita, integralmente.

Ilmo e Exmo Senhor,

O Conde da Cunha por sua conta, que deu, lhe veio Ordem, para fazer no Colégio, que foi dos Padres Jesuítas, casas [na época referia-se a casas, no plural, porque casa significava o cômodo de hoje] para a sua residência. Estas se achavam já, quando eu cheguei, bastantemente adiantadas, com grande desejo, que ele tinha de mudar-se, assim por se achar mal nas antigas do Governador, como por outros inconvenientes de fétido e mosquitos.

Porém as ditas Casas do Colégio ficam em um morro com tão má serventia, que para o descer, em um Pacabote [certo tipo de carruagem], era sempre preciso amarrear-se-lhe uma roda. Estão distantes da Relação [Tribunal] e Casa dos Contos, que nós devemos freqüentar, para cumprir com a nossa obrigação, e distante também e desacomodada serventia, para o concurso das partes, dos ministros e dos militares, de modo que a minha assistência nelas ficaria muito desacomodada, para mim e para todos.

A vista disto me resolvi a vir, para estas, em que estou, e em que esteve o Conde da Cunha e o seu antecessor [Gomes Freire], que foi quem as fez, ou preparou, para servirem de residência aos Governadores, para o que estão na melhor situação, perto de tudo e na Praça única, que tem esta cidade, e que por conta disso serve de parada. E enquanto a serem doentes, não é especial desta paragem, mas comum a toda cidade e, o fétido se evitou logo, tanto que as mandei preparar, para vir, para elas.

O Conde da Cunha havia feito Hospital nas casas que serviram de quartéis a gente da Marinha. Para as tropas, que havia naquele tempo, era muito suficiente, e estava muito bem servido, mas depois que chegaram as tropas do Reino, e que o número de doentes subiu a 300 e mais faltou a tal sorte o lugar, que foi preciso deitar em muitas camas a dois em cada uma. Para evitar este grande inconveniente, tenho mandado preparar, para Hospital as ditas casas do Colégio por serem mais prontas, que havia, para esse efeito. Para o que não tem sido necessário fazer mudança essencial, e a todo tempo, que cessar a urgência que a isso me obrigo com a mesma facilidade se podem tornar a dispor, conforme o seu primeiro destino.

Porém tendo o Colégio os defeitos acima ditos, para Casa de Governo, não há paragem melhor, para Hospital, e servindo disso, tornará outra vez o Hospital atual a ser Quartéis da Marinha com o que se poupa bastante dinheiro, que todos os anos se gasta em aluguel de casas, para os oficiais, que vem nas naus de Guerra. E no mesmo Colégio se poderá ao depois formar quartéis, para a Infantaria e armazéns, que os que há no Trem [prédio onde hoje funciona o Museu Histórico Nacional] são apertados.

Ultimamente para se acabarem ali as casas de residência, havia importar ainda

em grossa despesa, como também a repartição das casas, em que estou, para Relação e Contos, e agora as obras de Fortificações e soldos de tropas, não permitem, que o dinheiro da Fazenda Real se desvie, para outras cousas, sem as quais presentemente se pode passar. O que Vossa Excelência porá em Presença de Sua Magestade, para determinar-me o que devo obrar. Deus guarde a V. Exa. Rio de Janeiro, 9 de maio de 1768.

Conde de Azambuja (Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa = Avulsos RJ, caixa 91, doc. 55)

Como vimos, o Conde de Azambuja declara que as "obras de fortificações e soldos de tropas" consumiam os recursos da Fazenda Real e que elas eram consideradas importantes e necessárias e as demais obras passíveis de protelação.

Apesar dessa visão e da prioridade dada às obras de defesa da cidade do Rio, pelos membros da Corte, a cidade graças às iniciativas particulares, cresceu e chegou ao século dezenove a ser a mais importante do Brasil, a segunda do Reino português (após a Corte de Lisboa) e a 29ª dos países Ocidentais. No entanto, os prédios públicos principais continuaram a funcionar em edificações adaptadas: o Paço dos vice-reis, a Câmara de Vereadores, o Tribunal da Relação, a Casa dos Contos, a Casa do Trem, a Alfândega e até a Sé Catedral ocupava a igreja da irmandade dos homens pretos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, apossada pelo Cabido da Sé a partir de 3 de outubro de 1739. A obra da Sé nova começara no governo de Gomes Freire, em 1748, mas, por falta de verbas, fora paralisada e nunca mais retomada. Anos depois, o Príncipe Regente D. João doou as ruínas dessa obra inacabada para instalação da Academia Militar, no prédio onde hoje funciona o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, do Largo de São Francisco de Paula.

Ao chegar à notícia da vinda para a cidade do Rio de Janeiro, da rainha D. Maria I, do seu filho o príncipe regente D. João e demais membros da família real e seguido pela Corte, tratou o vice-rei em exercício, o Conde dos Arcos, de realizar as obras de adaptação do velho Paço para abrigar os membros da realza portuguesa.

Como num passe de mágica a cidade do Rio passou de capital da colônia para capital do Reino de Portugal e o prédio de Paço de sede do vice-rei para Palácio de uma monarquia. Se considerarmos as obras feitas nesse prédio descritas pelo Conde dos Arcos, elas foram de pouca monta: "O palácio foi caído, pintado e forrado por dentro de seda de várias cores". Depois de pronta a reforma do "Palácio", o próprio vice-rei foi inspecioná-lo e considerou-o digno dos "Monarcas".

Além da reforma do Paço, o Conde dos Arcos desalojou os vereadores (que haviam voltado para sua antiga sede) e a cadeia, do prédio ao lado, assim como o convento do Carmo anexando-os ao "Palácio", através de passadiços. O vice-rei descreveu as obras no prédio da Câmara nesses termos:

A cadeia que também é um edificio grande, pois tinha por cima a casa do Senado [Câmara de Vereadores], foi convertida em Palácio; tiraram-lhes as grades; abriram-se por baixo portões para seges e por cima ampliou-se a casa do Senado e se lhe meteram mais algumas janelas de sacada com suas grades de ferro. Tudo foi rebocado de novo, pintado e ornado de forma que não faz diferença de um Palácio, pois do que já havia se fez um passadiço de cercada para a dita Casa do Senado (Biblioteca Nacional - códice 36, 0, 21)

Ora, se o prédio da Praça Quinze não servia para sede de um vice-reinado, quanto mais para ser um Palácio da monarquia portuguesa. Dom João viveu na pele o resultado da política colonial aplicada por seus antecessores e por ele próprio, para o Brasil: 300 anos sem investimentos em prédios públicos adequados, arquitetonicamente simbólicos, que representassem a grandeza e cultura da monarquia portuguesa. Teve o monarca que se contentar com um Paço caído, pintado e apenas forradas de tecido de seda algumas paredes internas.

Se, nos primeiros anos no Rio de Janeiro, o príncipe regente quase nada fez em benefício da cidade e, por conseguinte, aos prédios públicos, foi devido ao empenho de pessoal e de recursos para expulsão dos franco-espanhóis do território de Portugal. Tinha que decidir ainda se sua vinda para o Brasil era provisória ou não.

Mas quando em 16 de dezembro

de 1815, o Brasil passou à categoria de Reino Unido, torna-se incompreensível que o fato não tenha provocado a necessidade de uma reviravolta arquitetônica e simbólica que refletisse a nova função da cidade.

Preferiu Dom João, continuar a política da arquitetura transitória, da improvisação e da austeridade no tratamento das edificações públicas. Voltou para governar Portugal, em 1821, sem deixar na cidade sequer um palácio.

Seu filho, Dom Pedro I, assumiu o trono do Reino do Brasil e, em 7 de setembro de 1822, decretou a independência de seu reinado do de seu pai, em Portugal, uma independência sem ruptura, negociada entre pai e filho.

O arquiteto francês Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny, que estava na cidade do Rio desde 1816 (fez parte do grupo de profissionais que vieram na conhecida "Missão Francesa") e professor de arquitetura, entendeu que a criação do Império brasileiro requereria ações grandiosas na sede da Corte, modernizando-a e adequando-a à nova função. Para isso propôs uma cirurgia no tecido urbano colonial, rasgando um eixo monumental de grande largura, ligando a atual Praça Quinze à Praça Tiradentes, com praça intermediária na altura da Rua Uruguaiana. Esse eixo monumental serviria de cenário-perspectiva para o grande Palácio Imperial que propôs ocupando quase toda a área da Praça Quinze.

Sem ligação afetiva e histórica com a cidade do Rio colonial, Grandjean de Montigny não teve pudor de projetar a demolição de importantes prédios do passado da cidade como o próprio Palácio de Dom Pedro I, a antiga sede da Câmara de Vereadores e Cadeia, o teatro "Casa da Ópera", o ex-convento de Nossa do Monte do Carmo, a igreja do Carmo (servia como Sé Catedral) e as edificações de ambos os lados da Rua Sete de Setembro, pois seu projeto previa o alargamento da rua. Além desses prédios, o projetista propunha a demolição do chafariz de Mestre Valentim, edificado em 1783.

O Palácio proposto apresentava uma fachada em estilo neoclássico, em dois pavimentos, com a face voltada para o mar, dominância horizontal e ritmada através da arcada da varanda, no térreo, e das janelas, no pavimento superior. Marcando o centro da edificação sobressaía um pórtico de acesso com detalhes greco-romanos. Seria um belo edifício, monumental e à altura do Império brasileiro, se tivesse sido construído.

Quanto à data desse projeto há controvérsias entre estudiosos: uns defendem que Grandjean de Montigny o tenha projetado em 1825, isto é, para o imperador Dom Pedro I enquanto outros defendem o ano de 1848, sete anos após a coroação do jovem imperador Dom Pedro II. Creio ser mais factível a data de 1825 por estar nesse momento o imperador no calor da afirmação nacional, após a promulgação da Constituição de 1824, e com o propósito de consolidar a unidade e o império brasileiro.

Apesar de tantos fatores favoráveis, a realização do projeto de Grandjean de Montigny, não saiu do papel. Por que? Desconheço a existência de documentos apreciando o projeto do arquiteto francês, ficando somente espaço para conjecturas. Teria sido ocasionado pela morte de Dom João VI, em 1826, que alterou o quadro político sucessório dos dois governos, obrigando Dom Pedro I a assumir o reino de Portugal? Ou conseqüência de uma reação contrária do próprio Pedro I ou de ministros e conselheiros ao projeto, diante do custo e da demolição de tantos edifícios? O fato é que nem o projeto de Grandjean de Montigny ou de outro arquiteto foi realizado durante todo o império brasileiro até o advento da República. Nem mesmo o regime republicano construiu um palácio para seus presidentes até a construção de Brasília onde se ergueram os palácios da Alvorada e do Planalto.

Conclusão: evidentemente o fator econômico e a opção da Corte portuguesa de só investir na colônia brasileira em fortificações e nas tropas pesaram para que a cidade do Rio de Janeiro não fosse dotada de prédios públicos à altura de sua importância. Foi intencional para a Corte não usar o poder que a edificação arquitetônica monumental de um palácio tem de representar os valores econômicos, sociais, culturais e simbólicos do indivíduo, do grupo, da sociedade ou do Estado. Poder esse expresso na monumentalidade de marcos arquitetônicos através das suas dimensões, de sua volumetria, das proporções, da forma, dos materiais, da localização no sítio, da disposição que guarda com relação ao observador e de sua linguagem estética.

Mais importante do que a questão de segurança da cidade do Rio de Janeiro norteou a política lusa de não investimentos em edificações monumentais, a questão ideológica de não permitir que a cidade chegasse a um porte de grandeza e pontilhada de edificações significativas que chegasse a concorrer com a cidade de Lisboa, sede do Reino de Portugal. Para a monarquia, era perigoso haver na colônia uma urbe grandiosa, pois poderia despertar e incentivar o orgulho dos colonos e fomentar o sentimento de separação. O Rio de Janeiro não poderia suplantar Lisboa, a sede da Corte.

Adjovanes Thadeu Silva de Almeida* Adriano de Freixo**

^{1*} Especialista em Sociologia Urbana (UERJ) e Mestre em Educação (UERJ).
^{**} Mestre em História Política (UERJ) e Doutorando em História Social (UFRJ).

*A cidade, onde
tantas
necessidades
emergentes não
podem ter
resposta, está
desse modo
fadada a ser
tanto o teatro
de conflitos
crescentes como
o lugar
geográfico e
político da
possibilidade de
soluções.
(Milton Santos)*

A Reforma Na Periferia da "Paris Tropical". Pereira Passos e o Crescimento dos Subúrbios Cariocas

1-Introdução

Nas primeiras décadas do século XX, a Cidade do Rio de Janeiro passou por profundas mudanças em suas estruturas urbanas e em sua organização espacial, na medida em que este período foi marcado por uma seqüência de "reformas urbanas" que alteraram a face da velha cidade fundada pelos portugueses no século XVI. As grandes transformações pelas quais o Brasil estava passando – início da industrialização, intensificação da urbanização, emergência da chamada "questão social", inserção do país no sistema mundial na condição de país capitalista periférico – deixaram suas marcas no então Distrito Federal, fazendo com que a periferia do velho núcleo urbano se expandisse em um processo relativamente comum a todas grandes cidades, após a consolidação do sistema capitalista. A "cidade antiga" torna-se o "centro", com funções eminentemente comerciais, enquanto as "periferias" tornam-se, fundamentalmente, os principais espaços residenciais:

A periferia era entendida como uma espécie de território livre da iniciativa privada, onde, de forma independente, surgiram bairros de luxo (para abrigar os ricos emigrados do centro), bairros pobres (onde moravam mais assalariados e recém-emigrados do campo), unidades industriais maiores, depósitos. Estes novos setores da cidade foram, com o correr do tempo, fundindo-se num tecido urbano mais compacto.¹

Neste artigo, pretendemos discutir como este processo ocorreu na Cidade do Rio de Janeiro, na primeira década do século XX, abordando fundamentalmente a ocupação da periferia distante pelas populações mais pobres, expulsas do centro pela ação "disciplinadora" do poder público. Isto se dá na medida em que, indubitavelmente, o Estado se constitui em um dos

principais agentes da produção do espaço urbano, espaço este quem na contemporaneidade, é, por excelência, um dos principais palcos das tensões sociais ou, como bem coloca o mestre Milton Santos, o *locus* da pobreza e das desigualdades.²

2 - "O Rio Civiliza-se": Pereira Passos e a Reforma Urbana do Rio de Janeiro.

Os quinze anos entre 1899 e 1914 foram a belle époque não só porque a vida era incrivelmente atraente para os que tinham dinheiro e dourada para os ricos -, mas também porque os dirigentes da maioria dos países ocidentais, embora preocupados talvez com o futuro, não estavam com medo do presente. Suas sociedades e regimes pareciam, de maneira geral, administráveis.

(Eric J Hobsbawm)

No início do século passado, o Rio de Janeiro ainda era, essencialmente, uma velha cidade colonial portuguesa desenvolvida sem nenhum planejamento, onde o casario antigo e apertado espalhava-se em um conjunto de ruas estreitas. Nas freguesias suburbanas existiam fazendas e sítios, que garantiam o abastecimento da cidade, e ainda sobreviviam algumas das grandes chácaras que, desde o século XVIII, haviam se tornado "opções de lazer para os fins-de-semana da classe dominante".³ Mesmo nos bairros centrais, a infraestrutura urbana era extremamente deficiente com ruas sem pavimentação, calçadas sem meio-fios, sarjetas imundas e condições precárias de higiene, saneamento e esgotamento sanitário, que pioravam ainda mais com as constantes inundações, notadamente nos meses do verão, em bairros como a Lapa e o Catete. Em vista disto, as condições médico-sanitárias da então

capital federal eram as piores possíveis: as epidemias se multiplicavam e os índices de varíola, impaludismo, cólera e tuberculose eram alarmantes.

A Proclamação da República, em 1889, abriu caminho para consolidação da hegemonia política da elite agro-exportadora, que estruturou um regime caracterizado pela exclusão política e social das classes populares:

Para esses homens, a república ideal era sem dúvida a do modelo norte-americano. Convinha-lhes a definição individualista de pacto social. Ela evitava o amplo apelo à participação popular tanto na implantação quanto no governo da República. Mais ainda, ao definir o público como a soma dos interesses individuais, ela lhes fornecia a justificativa para a defesa de seus interesses particulares.⁴

O momento de dinamismo econômico pelo qual o país passava nos primeiros anos do século XX e a grande soma de capitais que afluía aos bolsos dessa elite agro-exportadora faziam com que ela refletisse sobre a necessidade de "modernizar" a capital da República, "civilizando-a" segundo os padrões europeus. Neste mesmo momento, a cidade vivia um intenso crescimento populacional tendo tido, nas duas primeiras décadas do regime republicano, um aumento em sua população de quase 60%. O crescimento demográfico não foi assistido de maneira passiva pela elite carioca: com o advento da República – que estava distante de ser o regime sonhado pelos republicanos mais radicais como Silva Jardim -, ela procurou expulsar, do centro urbano, parte substancial de seus moradores⁵, que aos olhos dos grupos dominantes, eram feios, sujos, malcheirosos, enfim, representavam a antítese da metrópole moderna e européia que desejavam para o Rio de Janeiro. Neste sentido, modernizar configurava-se em

sinônimo de retirar o passado colonial incluindo a população, responsabilizada pela insalubridade e violência reinantes na Capital. Combater a insalubridade significava controlar as epidemias, ampliar as vias de acesso, derrubar as habitações inadequadas.

Saneamento, combate aos cortiços e embelezamento aparecerão, doravante, como partes indissolúveis do projeto de reforma da cidade, tal como este foi idealizado por expressivos setores da elite que sobre esta questão refletiram na virada do século.⁶

Assim, a Cidade do Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, constituía-se em um ambiente habitualmente denominado de "malsão", "insalubre", "caixão mortuário" e outros adjetivos semelhantes. Parte substancial de seus habitantes vivia na região central, no perímetro compreendido entre a Rua Primeiro de Março e o Campo de Santana. Espremida entre os morros (Castelo, São Bento, Conceição e Santo Antônio) e o mar, a população sofria com as diversas epidemias que a assolavam continuamente. Peste bubônica, malária, febre amarela, tuberculose e varíola, entre outras doenças, causaram várias mortes⁷, fazendo com que a cidade se assemelhasse a um grande hospital a céu aberto.

Em 1902, com a ascensão de Rodrigues Alves à Presidência da República, iniciou-se o processo de "modernização" da Cidade do Rio de Janeiro. Com a nomeação do engenheiro Francisco Pereira Passos para prefeito e do médico Oswaldo Cruz como diretor do Serviço de Saúde Pública, com poderes quase ditatoriais⁸, o governo republicano iria atacar os problemas de saneamento e reforma urbana, na perspectiva de "civilizar" a cidade,

transformando-a em uma "Paris Tropical".

Novas ruas foram abertas e alargadas, novos bairros - como Copacabana -, começaram a se formar. A Lagoa Rodrigo de Freitas foi saneada, melhorou-se o sistema de abastecimento de águas, removeram-se os cemitérios da região central para a periferia; proibiu-se a presença de mendigos e animais pelas ruas da cidade, melhorou-se o serviço de limpeza urbana. Surgiram os primeiros bondes elétricos em substituição aos antigos à tração animal, que contribuía para a sujeira dos logradouros públicos, iniciou-se a eletrificação das ruas, modernizou-se o velho porto do Rio. Porém, a grande marca da Reforma Pereira Passos foi a construção de uma avenida que deveria cruzar a cidade de "mar a mar", facilitando o acesso ao porto modernizado: a Avenida Central, inaugurada em 1905 e rebatizada em 1912 como Avenida Rio Branco:

Nas obras do Porto estavam compreendidas, como um complemento natural dele mesmo, não só o prolongamento do canal do Mangue, como ainda a abertura de uma Avenida central, que cortasse o centro da cidade de ponta a ponta, arejando-a, higienizando-a, e facilitasse os contatos dela com sua nova e iminente porta de entrada e saída.⁹

Esta obra exigiu a demolição de centenas de prédios e a destruição de duas abas de morro. Com 1.996 metros de comprimento e 33 metros de largura, a nova avenida recebeu, ao longo de sua extensão, cuidadoso tratamento paisagístico, sendo totalmente arborizada e urbanizada com a instalação de esgotos, água e luz elétrica. Rapidamente, a Avenida Central substituiu a velha Rua do Ouvidor como o "coração" da Cidade: por ela, desfilavam as elites e as classes médi-

as que sonhavam com a ascensão social, freqüentando os cafés, cinemas, teatros e confeitarias das imediações. O Rio de Janeiro vivia a sua *belle époque* tropical. Inaugurava-se a era das grandes reformas urbanas que mudariam a face da velha cidade.

3- Rumo à Periferia: As Classes Populares como um Estorvo para a Modernização da Cidade.

No início dos novecentos, a cidade do Rio de Janeiro vivia grandes mudanças. O progresso era escrito na poeira das demolições. O novo e o moderno abriam caminho numa voracidade sem limites, que tragava morros, mar, construções e todo um ser e sentir, no irreversível processo de edificação da nova capital, vitrine do novo regime. Imposto do alto, o progresso interditava viveres, fomentando reações variadas. (Lená Medeiros de Menezes)

Com a remodelação da cidade, que implicou na demolição dos cortiços e casebres que "enfeavam" a capital e se constituíam num "obstáculo à civilização", as camadas populares e consideráveis parcelas das classes médias foram expulsas do centro e empurradas para a periferia e, em alguns casos, para os morros cariocas, devido ao aumento desenfreado do preço dos imóveis e dos aluguéis. Como bem assinala a historiadora Lená Medeiros de Menezes, "o rápido processo de ocupação da periferia foi um dos traços característicos do processo de transformações conhecido pela capital, conseqüência direta da política de demolições conduzida pelas administrações municipais (...)".¹⁰

Na tabela abaixo pode se ver, de maneira clara, o crescimento da população carioca na virada do século XIX para o XX, bem como a expansão das freguesias suburbanas na primeira década do século XX, em detrimento das freguesias cen-

Freguesias Urbanas	População		Diferença no Período	
	Em 1890	Em 1906	Absoluta	%
Candelária	9.701	4.454	- 5.247	- 54,09
São José	40.014	44.878	+ 4.864	12,16
Santa Rita	43.805	45.929	2.124	4,85
Sacramento	30.663	24.612	- 6.051	- 19,73
Glória	44.105	59.102	+ 14.997	34,00
Santana	67.533	79.315	+11.782	17,45
Santo Antônio	37.660	42.009	+4.349	11,55
Espírito Santo	31.389	59.117	27.728	88,34
Engenho Velho	36.988	91.494	54.506	147,36
Lagoa	28.741	47.992	+19.251	66,98
São Cristóvão	22.202	45.098	+22.896	103,13
Gávea	4.712	12.750	+8.038	170,59
Engenho Novo	27.873	62.898	+35.025	125,66
<i>Freguesias Suburbanas</i>				
Irajá	13.130	27.410	+14.280	108,76
Jacarepaguá	16.070	17.265	+1.195	7,44
Inhaúma	17.448	68.557	+51.109	292,92
Guaratiba	12.654	17.928	+5.274	41,68
Campo Grande	15.950	31.248	+15.298	95,91
Santa Cruz	10.954	15.380	+4.426	40,41
Ilha do Governador	3.991	5.616	+1.625	40,72
Ilha de Paquetá	2.709	2.283	-426	-15,73
População terrestre	518.292	805.335	+287.043	55,38
População marítima	4.359	6.108	+1.749	40,12
População total	522.651	811.443	+288.792	55,26

Fonte: BRASIL . Diretoria Geral de Estatística. "Recenseamento de 1906." ¹¹

trais (ver tabela a seguir):

Com o objetivo de elucidar o quadro acima, faz-se necessário explicitar os limites¹² de cada uma das respectivas freguesias. Porém, deve-se ressaltar que as fronteiras entre as várias freguesias foram, ao longo do tempo, por demais tênues e, muitas vezes, sobrepunham-se. Por conseguinte, explicitamos até mesmo a localização das igrejas católicas (pois a freguesia tinha suas fronteiras definidas pela presença destes templos). Ainda assim, estes limites são *aproximados*.

Candelária: criada em 1634, esta freguesia localizava-se na "cidade velha". Nela situavam-se, entre outros, o antigo prédio da Alfândega (atual Casa França Brasil), o Arsenal de Marinha, o Centro Cultural Banco do Brasil, a Praça Quinze de Novembro, o Paço Imperial e o antigo Convento do Carmo (ocupado

atualmente pela Universidade Cândido Mendes). Encontravam-se, ainda, as seguintes igrejas católicas: Nossa Senhora da Candelária, na Praça Pio X; Nossa Senhora do Carmo, na Rua Primeiro de Março e Rua do Carmo; Ordem Terceira de Nossa Senhora da Ordem do Monte do Carmo, na Rua Primeiro de Março; Nossa Senhora Mãe dos Homens, na rua da Alfândega; Santa Cruz dos Militares, na rua Primeiro de Março, esquina com Rua do Ouvidor; e Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores, na Rua do Ouvidor, esquina com Travessa do Comércio.

São José: fundada em 1751, situava-se na área adjacente ao Passeio Público, incluindo, ainda o Largo da Carioca e o Morro do Castelo, e, aí, localizavam-se, entre outros prédios, o conjunto arquitetônico da Santa Casa de Misericórdia, a antiga Cadeia Pública (ocupada, atual-

mente, pela Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro), o Museu Histórico Nacional, a Escola Nacional de Música, o Quartel General da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro. Dela permanecem as seguintes igrejas católicas: São José, na Rua da Misericórdia, esquina com Rua São José; Nossa Senhora do Bom Sucesso, na Rua Santa Luzia; nesta última rua, encontra-se, ainda, a de Santa Luzia; convento e igreja de Santa Teresa, na Ladeira de Santa Teresa.

Santa Rita: estabelecida em 1751, na região do Porto, adjacente à Praça Mauá, englobava também a Gamboa e a Saúde. Compreendia as atuais ruas: Acre, Mayrink Veiga, Marechal Floriano, Visconde de Inhaúma, Camerino. Encontravam-se nela as seguintes igrejas católicas: Mosteiro e Igreja de São Bento, na Rua D. Gerardo; Nossa Se-

nhora da Saúde, na Rua Silvino Montenegro; São Francisco da Prainha, na Rua Sacadura Cabral; Santa Rita de Cássia, no Largo de Santa Rita; Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, na Rua do Rosário, esquina com Avenida Rio Branco.

Sacramento: fundada em 1826, vizinha à freguesia da Candelária, próxima à Praça da República. Existem, ainda hoje, os prédios da antiga Escola Politécnica (atual Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ), o Real Gabinete Português de Leitura e os teatros Carlos Gomes e João Caetano. Também as seguintes vias públicas: Rua Bárbara de Alvarenga, Travessa de Belas Artes, Rua Gonçalves Dias, Praça Tiradentes, Rua dos Andradas, Rua da Constituição, Rua Visconde do Rio Branco. Existem ainda, na atualidade, as seguintes igrejas católicas: Santíssimo Sacramento da Antiga Sé, na Avenida Passos; Nossa Senhora da Lampadosa, na Avenida Passos, esquina com Rua Luís de Camões; São Francisco de Paula, no Largo de São Francisco; Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, na Rua Uruguaiana; Nossa Senhora dos Passos, na Rua Senhor dos Passos, esquina com Rua Regente Feijó; São Francisco da Penitência, no Largo da Carioca, ao lado do Convento de Santo Antônio.

Glória: criada em 1834, compreendia os atuais bairros da Glória, Lapa, Santa Teresa, Laranjeiras, Cosme Velho, Flamengo, Largo do Machado, Catete.

Santana: fundada em 1814, situava-se na região próxima à Gare D. Pedro II. Nela, localizavam-se, entre outros prédios, o antigo Ministério da Guerra (atual Comando Militar do Leste), o antigo Ministério das Relações Exteriores (atual Palácio Itamaraty), a antiga Casa da Moeda (atual Arquivo Nacional),

o antigo Senado Federal (atual Faculdade de Direito da UFRJ), o Arquivo do Poder Judiciário, a sede da Companhia Estadual de Gás e a EM Rivadavia Correia. Englobava, ainda, a Praça Onze, o Campo de Santana, a Praça da República, a Cidade Nova, a Gamboa e Santo Cristo.

Santo Antônio: estabelecida em 1854 na região próxima ao Largo da Carioca, englobava também, Santa Teresa e a Praça da República. Compreendia, entre outros, os atuais logradouros: Rua do Lavradio, Rua Frei Caneca, Rua do Senado, Rua General Caldwell, Rua do Rezende. Encontram-se, ainda hoje, além do Convento de Santo Antônio e de Santa Teresa, as seguintes igrejas católicas: Santo Antônio dos Pobres, na Rua dos Inválidos; Nossa Senhora do Monte do Carmo, na Rua do Riachuelo.

Espírito Santo: estabelecida em 1.865, englobava os atuais bairros de: Rio Comprido, Praça Onze, Estácio de Sá, Catumbi e Santa Teresa. Existem ainda, nos dias atuais, a Fábrica de Cervejas Brahma e o Hospital de São Francisco de Assis. Incluía, entre outras, as seguintes vias públicas: Rua Marquês de Sapucaí, Rua Haddock Lobo, Rua Noronha Santos, Rua do Bispo.

Engenho Velho: criada em 1762, nela situavam-se, entre outros, os seguintes bairros: Vila Isabel, Tijuca, Andaraí, Grajaú, Usina, Alto da Boa Vista, Rio Comprido e Maracanã.

Lagoa: fundada em 1809, nela situavam-se, entre outros, os seguintes bairros: Botafogo, Ipanema, Humaitá, Urca, Praia Vermelha, Copacabana e Leme.

São Cristóvão: fundada em 1856, abrangia, entre outros, os atuais bairros de São Cristóvão, Caju e São Januário.

Gávea: criada em 1873, em seus limites encontravam-se, entre outros, os seguintes bairros: Gávea, Jardim Botânico, Vidigal, São Conrado, Lagoa e Leblon.

Engenho Novo: estabelecida em 1.873, compreendia, entre outros, os bairros de: Mangueira, São Francisco Xavier, Rocha, Riachuelo, Sampaio, Engenho novo, Méier, Todos os Santos, Benfica, Boca do Mato e Jacaré.

Irajá: criada em 1.644, dela faziam parte, dentre outros, os seguintes bairros: Irajá, Anchieta, Ricardo de Albuquerque, Deodoro, Marechal Hermes, Bento Ribeiro, Oswaldo Cruz, Madureira, Campinho, Magno, Turiaçu, Rocha Miranda, Honório Gurgel, Vicente de Carvalho, Colégio, Coelho Neto, Pavuna, Penha, Cordovil e Vigário Geral.

Jacarepaguá: fundada em 1.661, situavam-se em seus limites, entre outros, os atuais bairros de: Jacarepaguá, Taquara, Rio Grande, Vargem Pequena, Curicica, Anil, Barro Vermelho, Catonho, Covanca, Gávea da Tijuca, Guerengüê, Freguesia e Tanque.

Inhaúma: estabelecida em 1.749, compreendia, entre outros, os atuais bairros de: Inhaúma, Olaria, Ramos, Engenho de Dentro, Cintra Vidal, Manguinhos, Encantado, Piedade, Quintino Bocaiúva, Cascadura, Bonsucesso, Engenho da Rainha, Vargem Grande e Fazenda Botafogo.

Guaratiba: fundada em 1.755, nela situavam-se, entre outros, os bairros de: Guaratiba, Barra da Tijuca, Sepetiba e Barra de Guaratiba.

Campo Grande: criada em 1.673, nela encontravam-se, entre outros, os seguintes bairros: Campo Grande, Bangu, Vila Militar, Barata, Paciência, Realengo, Santíssimo, Pa-

dre Miguel, Mallet e Senador Camará.

Santa Cruz: fundada em 1833, abrangendo o bairro do mesmo nome.

Ilha do Governador: criada em 1710, abrangendo somente a própria ilha.

Ilha de Paquetá: estabelecida em 1769, também abrangendo somente a própria ilha.

A região central da Cidade do Rio de Janeiro, isto é, o território das antigas freguesias da Candelária, São José, Santa Rita, Sacramento, Glória, Santana, Santo Antônio e Espírito Santo, enfrentou um profundo abalo demográfico, com bruscas oscilações na taxa de ocupação, como se pode ver na tabela citada acima.

Na Candelária, um dos principais espaços modificados pela administração Pereira Passos (abertura da Avenida Rio Branco), a população foi reduzida a menos da metade, já que, nesta região, grande parte das edificações, literalmente, virou pó, durante o "bota abaixo". Como decorrência, este local apresentou a maior "implosão" demográfica do período entre 1890 e 1906 dentre todas as freguesias (urbanas e suburbanas) da então Capital Federal. Semelhante tendência ocorreu, em menor escala, também na área do Sacramento, outro palco privilegiado (abertura da Avenida Passos) da intervenção cirúrgica levada a cabo pelas autoridades estatais.

Entretanto, ainda no território compreendido por aquelas freguesias, encontramos tendência diametralmente oposta nas regiões da Glória e do Espírito Santo. Tais áreas encontravam-se nos limites do centro da cidade e receberam vigoroso influxo por parte da população expulsa pelas mudanças ocorridas no perímetro da "cidade velha" entre

1890 e 1906. Próximas, respectivamente, da Candelária e do Sacramento, tornaram-se uma opção óbvia para aqueles habitantes que, por quaisquer motivos, ainda resistiam em abandonar estes espaços.

Os meios de transporte existentes nas freguesias do Espírito Santo e da Glória se revelaram elemento primordial para a opção de mudança de local: a primeira possuía ligação direta com a área central, através dos carris da Companhia de São Cristóvão, enquanto na última, inúmeras linhas de bonde estabeleciam contato com o centro do então Distrito Federal¹³.

Ao mesmo tempo, o crescimento demográfico das demais freguesias da área central – isto é, São José, Santa Rita, Santana e Santo Antônio – era consideravelmente menor, estando o fato relacionado à existência de poucos espaços disponíveis para a construção de residências, visto que estas regiões possuíam, principalmente, funções comerciais e/ou industriais.

Todavia, se no interior da região central o número de habitantes oscilava entre um "esvaziamento" e um aumento, tais paradoxos não ocorreram nas demais freguesias urbanas, isto é, Lagoa, Engenho Velho, São Cristóvão, Gávea e Engenho Novo. Nestas regiões, verificou-se forte influxo de novos moradores, sendo que, a Lagoa apresentou a menor taxa de crescimento demográfico e a população das quatro últimas, no mínimo, dobrou ou, em alguns casos, praticamente triplicou.

Os meios de transporte constituíam-se em um dos principais atrativos destas freguesias, já que nelas os habitantes (novos e antigos) encontraram expressivos meios de transporte, como as linhas de bonde e as vias férreas que contatavam-

nas ao restante da Cidade¹⁴. Na Lagoa e na Gávea a concessão de transporte de carris urbanos era explorada pela Companhia Ferro Carril Jardim Botânico.

Já o território de São Cristóvão era atravessado pelas Estradas de Ferro Central do Brasil e Rio do Ouro, além dos bondes, que estavam sob o controle das Companhias de São Cristóvão e Ferro Carril de Vila Isabel.

No Engenho Velho, o transporte de carris urbanos foi explorado por várias concessionárias – Estrada de Ferro Elétrica da Tijuca, Companhia de São Cristóvão e Companhia de Ferro Carril de Vila Isabel – não existindo ferrovias nesta região.

No Engenho Novo, exploravam as concessões para o transporte ferroviário as seguintes empresas: Estrada de Ferro Central do Brasil, Estrada de Ferro Melhoramentos, Estrada de Ferro Rio do Ouro e Estrada de Ferro do Norte, enquanto o serviço de bondes era realizado pelas Companhias de São Cristóvão e Ferro Carril de Vila Isabel.

Situadas na região rural, as freguesias suburbanas constituíam-se no "celeiro" da capital, fornecendo parte substancial dos gêneros alimentícios que a abasteciam. Analisando a tabela, observamos que Inhaúma, Irajá e Campo Grande receberam expressiva quantidade de novos habitantes, fazendo com que a primeira sofresse uma "explosão" demográfica, praticamente quadruplicando o total de moradores, e a segunda tivesse duplicado o número de pessoas que lá passaram a viver.

De maneira análoga às freguesias citadas anteriormente (Engenho Velho, Lagoa, São Cristóvão, Gávea e Engenho Novo), os transportes constituíram-se em um fator de importância fundamental no processo

de deslocamento populacional.

Inhaúma, considerada a principal área rural da capital, tinha o seu território atravessado pelas seguintes vias férreas: Estrada de Ferro Rio do Ouro, Estrada de Ferro do Norte e Estrada de Ferro. Os trilhos de bonde eram explorados pela Companhia Ferro Carril de Vila Isabel.

Já Irajá abastecia de frutas, verduras e legumes os mercados do então Distrito Federal. As concessões para o transporte ferroviário, nesta região, ficaram sob o controle das seguintes empresas ferroviárias: Central do Brasil, Melhoramentos, Rio do Ouro e do Norte. Ao mesmo tempo, a responsabilidade pela operação do transporte de carris urbanos estava dividida entre a Companhia Ferro Carril de Vila Isabel e a Empresa Engenho Central.

No que se refere a Campo Grande, a Estrada de Ferro Central do Brasil explorava o transporte ferroviário, ao passo que os bondes eram operados pela Companhia de Carris Urbanos.

As freguesias de Santa Cruz, Guaratiba e Ilha do Governador apresentavam índices de crescimento demográfico extremamente próximos. Semelhante fato ocorria devido à distância das principais áreas urbanas e, também, às dificuldades relativas ao transporte. De maneira análoga, Jacarepaguá e Paquetá também apresentavam estes problemas.

Assim, Guaratiba não possuía ligação direta com as freguesias urbanas e as Ilhas do Governador e Paquetá eram servidas pelas barcas da Companhia Cantareira e Viação Fluminense. Santa Cruz encontrava-se na fronteira da capital com a antiga Província do Rio de Janeiro, o que dificultava o acesso às áreas centrais, enquanto em Jacarepaguá o meio ambiente se apresentava como o grande empecilho a ser enfrentado pelos moradores.

Uma análise simples dos dados apresentados pela tabela mostra a existência de uma relação direta entre a Reforma Pereira Passos e o crescimento dos subúrbios cariocas, notadamente daqueles atendidos por um sistema de transportes que garantisse o acesso de seus moradores ao centro da cidade. Esta tendência se acentuaria nas décadas seguintes, com a intensificação do processo de industrialização e urbanização do Rio de Janeiro e com a crescente – e conseqüente – chegada de migrantes das zonas rurais em busca de melhores perspectivas de vida na cidade grande. Com isto, acelerava-se o processo de ocupação dos subúrbios e também da Baixada Fluminense – área natural de expansão da cidade – facilitado por uma política de loteamentos que estimulou a ocupação dessas áreas pela população de baixa renda.

4 – Considerações Finais.

No início da década de 1920, o Rio de Janeiro já possuía 1.157.873 habitantes¹⁵, ou seja, em três décadas, sua população da Capital Federal cresceu mais do que o dobro. O controle sobre as “classes perigosas” passou a ser cada vez mais o centro da preocupação das elites, pois como coloca Eric J. Hobsbawm, mais aterrador que a multidão em si mesmo, era o seu ritmo vertiginoso de crescimento¹⁶.

O deslocamento destas classes para a periferia facilitou o controle do espaço urbano pelo Estado, possibilitando o estabelecimento da disciplina no espaço central, visto que “o tempo que passou a ser gasto dentro de trens e bondes interditou a boemia após o dia de trabalho”,¹⁷ tornando o centro da cidade praticamente deserto após o horário comercial. Disciplinavam-se, assim, alguns hábitos das “clas-

ses perigosas”, ao mesmo tempo em que se esvaziava a região central da cidade. Como opção aos grupos populares que insistiam em habitar nas áreas centrais, restavam os morros, agora “abertos” à ocupação desordenada e sem a intervenção do poder público, delimitando ainda mais a divisão social do espaço urbano carioca.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

¹ SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. *Capitalismo e Urbanização*. 6ª edição. São Paulo, Ed. Contexto, 1994, p. 56.

² Ver SANTOS, Milton. *A Urbanização Brasileira*. São Paulo, HUCITEC, 1994.

³ TAVARES, Luiz Edmundo. *O Rio de Janeiro de Hoje e a Influência Portuguesa*. In: [Syn]Thesis – Cadernos do Centro de Ciências Sociais, Vol. II, nº 2, CCS-UERJ, 1998, p. 102.

⁴ CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: O Imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 24.

⁵ Basta comparar a população das freguesias centrais no intervalo 1890-1906. Ver tabela supracitada.

⁶ PECHMAN, Sérgio & FRITSCH, Lillian de Amorim. *A Reforma Urbana e o seu Averso: Algumas Considerações a Propósito da Modernização do Distrito Federal na Virada do Século*. Revista Brasileira de História, São Paulo, 5 (8.9): 138, set.1984/abr.1985. Apud: Damazio, S.F., op. cit., p. 70

⁷ Artur Azevedo criou, com seu humor peculiar, um diálogo entre a varíola e a febre amarela ambientado na Capital Federal. Ver: BARBOSA, Jorge Luiz. *Olhos de ver, ouvidos de ouvir: os “ambientes mal são” da Capital da República*. In: ABREU, Maurício de Almeida (org.) *Natureza e Sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992, p. 317-318 (Biblioteca Carioca).

⁸ CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que Não Foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 92.

⁹ GERSON, Brasil. *História das Ruas do Rio*. 5ª edição. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2000, p. 177-178.

¹⁰ MENEZES, Lená Medeiros de. *Os Indesejáveis*. Rio de Janeiro, EduERJ, 1996, p. 38.

¹¹ Apud: DAMAZIO, Sylvia F. *Retrato Social do Rio de Janeiro na Virada do Século*. Rio de Janeiro: EduERJ, 1996, p. 27.

¹² Estes limites foram estabelecidos a partir da junção das seguintes obras: SANTOS, Francisco Agenor de Noronha. *As Freguesias do Rio Antigo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965 e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. *Guia do Patrimônio Cultural Carioca*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Patrimônio Cultural, 1992.

¹³ As informações sobre cada freguesia foram tiradas da já citada obra de Francisco Agenor de Noronha Santos.

¹⁴ Na atualidade, a Estrada de Ferro Melhoramentos, Estrada de Ferro Rio do Ouro e Estrada de Ferro do Norte, são conhecidas pelas seguintes denominações: Linha Auxiliar, ramal de Deodoro e ramal da Leopoldina.

¹⁵ RIBEIRO, Gladys Sabino. “Cabros” e “Pés-de-Chumbo”: Os rolos do tempo. *O Antilusitanismo na Cidade do Rio de Janeiro (1890 – 1930)*. (Tese de mestrado). Niterói: UFF, 1987, p. 8-9.

¹⁶ HOBBSBAM, Eric J. *A Era do Capital (1848 – 1875)*. 5ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 295.

¹⁷ MENEZES, Lená Medeiros de. op. cit., p. 38.

Cidade & literatura: Lima Barreto e a língua da Bruzundanga¹

Maria Luiza M.B. Oswald

Professora da Faculdade de Educação da UERJ

Meu objetivo, neste artigo, é problematizar a tendência da escola de “educar pela literatura”², a partir da concepção de literatura de Lima Barreto, construída em contraponto à produção literária da *belle époque* carioca.

Embora não caiba, nos limites do texto, uma apresentação mais aprofundada da abordagem teórico-metodológica do estudo que desenvolvi, vale dizer que Walter Benjamin (1985) foi o autor que me incentivou a reconsiderar a idéia de que “águas passadas não movem moinhos”, mostrando-me que a transformação do presente pelo homem depende das lições que podemos extrair das experiências dos que nos antecederam. Para ele, o passado não está morto e enterrado, mas é um tempo inacabado que precisa ser reapresentado ao presente em imagens carregadas de vida ou em “imagens dialéticas” para que, “escovando a história à contrapelo”, possamos providenciar um outro acabamento para o futuro. O movimento que o autor imprime à história – passado, presente e futuro entrecruzados – seria uma forma de impedir que a sucessão de erros do passado se mantenha *ad infinitum*, sob a ilusão do novo. Neste sentido, Benjamin chamou minha atenção para a atualidade das reflexões sobre literatura contidas na obra de Lima Barreto, produzida há quase um século atrás.

Foi ele também quem me deu coragem e pistas para que eu, leiga em matéria de Letras e situando-me especificamente no campo da Educação, ousasse desenvolver um trabalho acadêmico tomando por fonte privilegiada as imagens literárias. Guardadas as devidas proporções, foi seu ensaio *Paris do Segundo Império* (Benjamin, 1989) que me inspirou a transformar a obra de Lima Barreto numa coleção de imagens dialéticas, através das quais fui montando uma interpretação acerca da estratégia atual da escola de “educar pela literatura”. O autor também foi responsável por reforçar meus pressupostos acerca da necessidade da democratização do acesso aos privilégios da literatura. Para ele, a dimensão mimética expressiva da linguagem, que possibilitava aos homens se entenderem e dialogarem pelas múltiplas interpretações da natureza, foi se perdendo ao longo dos tempos até, praticamente, se extinguir com o advento da modernidade que, aliando a emergência da ciência positiva ao enfraquecimento dos laços da coletividade, foi impondo ao homem uma linguagem de caráter eminentemente explicativo, dogmático e cristalizado. Entretanto, a faculdade mimética se conservaria preservada em duas instâncias: na arte e na linguagem poética que, em virtude das metáforas, metonímias, alegorias, se abririam a múltiplas interpretações e comentá-

os. Era exegese o que Benjamin buscava em suas leituras profanas. Foi esta compreensão que me permitiu ir ao encontro de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881- 1922) para tentar, a partir de sua concepção de literatura, entender os motivos pelos quais a escola não consegue dar conta da tarefa que lhe cabe de escolarizar adequadamente a literatura.

É Lima Barreto que invoco para contar o que aprendi com a literatura.³ A ênfase no “com” serve para mostrar que o contato com a obra do escritor ensinou-me que, muito mais importante do que aprender a literatura, estratégia de que a escola insiste em lançar mão sob pena, muitas vezes, de afastar os alunos do texto literário, é aprender com a literatura. Sobre isto, Lima Barreto me apontou, com sua concepção de literatura, que o recurso escolar de “educar pela literatura” acaba impedindo que o leitor usufrua daquilo que no texto literário mais importa: sua dimensão de linguagem. Esta dimensão é que levaria à literatura, de acordo com Lima:

A passar de simples capricho individual, para traço de união, em força de ligação entre os homens, sendo capaz, portanto, de concorrer para o estabelecimento de uma harmonia entre eles, orientada para um ideal imenso em que se soldem as almas, aparentemente mais diferentes, reveladas, porém, por ela [a literatura], como semelhantes no sofrimento da imensa dor de serem humanos. (Impressões de Leitura, p.61).

Meu encontro com Lima Barreto foi ocasional. Estava revendo a bibliografia sobre a relação dos jovens com a literatura em busca de luzes que me auxiliassem na construção do objeto de pesquisa quando, por acaso, entrei num sebo do Leblon e, aleatoriamente, retirei de uma das estantes “Os Bruzundangas”. Não sei porque aquele livrinho já usado, com uma capa tão pouco atrativa, chamou minha atenção. Ali mesmo, em pé, comecei a folheá-lo e meus olhos deram, na página 19, com o seguinte trecho:

Queria evitar, mas me vejo obrigado a falar na literatura da Bruzundanga. É um capítulo dos mais delicados para tratar do qual não me sinto completamente habilitado.

Dissertar sobre uma literatura estrangeira supõe, entre muitas, o conhecimento de duas cousas primordiais: idéias gerais sobre literatura e compreensão fácil do idioma desse povo estrangeiro. Eu cheguei a entender perfeitamente a língua da Bruzundanga, isto é, a língua falada pela gente instruída e a escrita por muitos escritores que julguei excelentes; mas aquela em que escreviam os literatos importantes, solenes, respeitados, nunca consegui entender, porque redigem eles as suas obras, ou antes, os seus livros, em outra muito diferente da usual, outra essa que consideram como sendo a verdadeira, a lídima, justificando isso por ter feição antiga de dous séculos ou três.

Quanto mais incompreensível é ela, mais admirado é o escritor que a escreve, por todos os que não lhe entenderam o escrito. (*Os Bruzundangas*, p.19).

Mais uma folheada, e mais uma, e minha tese acabou tomando caminhos totalmente diversos dos previstos. Senti que aquele autor que eu mal conhecia, a não ser pela leitura odiada de Triste Fim de Policarpo Quaresma, impingida pela escola, poderia me ajudar a descobrir coisas muito interessantes.

Para quem não conhece o autor, Lima Barreto nasceu em 1881 e morreu em 1922 no Rio de Janeiro. Mulato, pobre e suburbano, o escritor foi vítima, ao longo de sua existência, do preconceito de etnia e classe, cuja soma ao intenso drama que foi a sua vida pessoal resultou num alcoolismo que lhe rendeu a morte prematura, aos 41 anos. De todas as desventuras, a

Para quem
não conhece
o autor,
Lima Barreto
nasceu em
1881 e
morreu em
1922 no Rio
de Janeiro.

que mais lhe causou estragos foi a não valorização, em vida, de sua obra. Sobre isso, Lima registra em 20 de abril de 1916, em seu Diário Íntimo, o seguinte:

Hoje pus-me a ler velhos números do 'Mercure de France'. Lembro-me bem que os lia antes de escrever meu primeiro livro. Publiquei-o em 1909. Até hoje nada adiantei. Não tenho editor, não tenho jornais, não tenho nada. O maior desalento me invade. Tenho sinistros pensamentos...(Diário Íntimo, p.171).

Se alguns críticos atribuem o ostracismo a que Lima Barreto foi relegado em vida ao caráter fortemente biográfico de sua obra, outros, como Coutinho (1990) e Bosi (1985), para citar apenas dois, compreendem que este não reconhecimento deve ter sido determinado pela crítica demolidora do escritor às injustiças sociais, à imprensa, aos literatos de fachada, às formas políticas da época republicana.

Lima Barreto nasceu pouco antes dos brasileiros comemorarem a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República, movimentos que permitiriam a inserção do Brasil na etapa imperialista do capitalismo e exigiam que o país fizesse jus à sua imagem de credibilidade, apagando os vestígios do atraso e da barbárie, inaugurando uma nova fase de progresso e civilização. O Rio de Janeiro, então Capital Federal da Primeira República, vai servir de palco a esse frenesi regenerador que Lima Barreto acompanhou com olhos céticos, irônicos e irados de 1900 até a sua morte em 1922. A urbanização da cidade-pocilga, cujo ápice se deu de 1902 a 1906, durante a administração de Rodrigues Alves (Presidente da República) e de Pereira Passos (Prefeito do Rio), visava não só alterar o perfil físico do Rio, aproximando-o dos ares parisienses, mas também atuar sobre as experiências culturais dos cariocas, adequando-as ao ideal da cidade nacional, higiênica e controlável.

A título de exemplo, poderíamos corresponder o projeto de regeneração física, social e cultural da cidade à abertura da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, cuja construção determinou o famoso "bota-abaixo" que, desencadeado por uma operação rápida e fulminante, desabrigou milhares de pessoas sob os aplausos entusiasmados dos que entendiam a ação como embelezamento necessário do Rio. Para muitos autores, nada expressa melhor o espírito da *belle époque* carioca do que a Avenida Central, inaugurada em 29 de fevereiro de 1904, dezoito meses depois do início da obra. Projetado como meio de ligação da Cidade Velha com a Zona Sul, o magnífico *boulevard* superava em muito esse objetivo, apresentando-se muito mais como uma verdadeira proclamação de progresso e cosmopolitismo, representado, inclusive pela grandiosidade dos edifícios ali soerguidos: o Palácio Monroe, a Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal e a Escola Nacional de Belas Artes (atual Museu Nacional de Belas Artes). A esta proclamação de progresso aderiu parcela significativa do mundo literário que, cooptada pelas administrações, tratava de fazer propaganda da remodelação da cidade nas revistas e jornais da época. É conhecido o slogan "O Rio civiliza-se", cunhado por Figueiredo Pimentel, um dos cronistas da época, para imortalizar a mutação da antiga cidade colonial em cidade imponente. Também é bas-

esse não reconhecimento deve ter sido determinado pela crítica demolidora do escritor às injustiças sociais, à imprensa, aos literatos de fachada, às formas políticas da época republicana.

tante conhecido o artigo que Olavo Bilac escreveu para a revista Kosmos, em 1904, celebrando o Bota-Abaixo⁴.

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido...Era o gemido soturno e lamentoso do passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino caro das picaretas abafava esse projeto imponente. Com que alegria cantavam elas – as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e restritivo, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte.

Absorvidos pela fantasia da Civilização, os literatos, ao mesmo tempo que iam dobrando suas penas ao gosto do leitor mundano, contribuíam para a expansão de uma cultura elitista identificada com o poder, a língua da Bruzundanga. Tomando seu *five o'clock tea* nas elegantes mesas da Confeitaria Pascal, abriam a Gazeta de Notícias na coluna Binóculo encantando-se com as últimas fofocas de Figueiredo Pimentel e, acreditando piamente nele, assistiam de cadeira o Rio “civilizar-se”.

Empregar-se nos jornais e revistas era uma das novas possibilidades de adaptação à República, que Lima Barreto recusava terminantemente. Comentando o fato de ter sido criticado pelo Jornal ABC por causa de sua boêmia, ele diz:

O que é difícil de explicar é literatos lacaios, cavadores de propinas, gratificações, ajudas de custo, obtidas com lambidos artigos de um proxenetismo torpe, a grandes notabilidades munificentes, à custa do Estado... (Bagatelas, p.248).

Assim como não se amedronta, nem se escusa de denunciar publicamente, pelo mesmo Jornal ABC, em artigo de 02 de novembro de 1918, a prática do Barão do Rio Branco, então Ministro das Relações Exteriores, de seduzir os literatos dando-lhes empregos (Feiras e Mafuás, p.31).

A reviravolta urbanística que supostamente colocaria o Rio no mesmo patamar de civilização que Paris ou Buenos Aires também não lhe enchia os olhos. Quanto a isto, ele por várias vezes expressou sua visão crítica e irônica, e, por vezes, dóida, como fica claro nas citações a seguir:

De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia. (Os Bruzundangas, p.106).

Os Hausmanns pululavam. Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas squares, delineavam-se palácios, e, como complemento queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas louras, de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais de moda da Inglaterra. (Recordações do Escrivão Isaías Caminha, p.117).

Absorvidos pela fantasia da Civilização, os literatos contribuíam para a expansão de uma cultura elitista identificada com o poder

Pouco frequento a Biblioteca Nacional, sobretudo depois que se mudou para a avenida e ocupou um palácio americano. A minha alma é de bandido tímido, quando vejo desses monumentos, olho-os, talvez, um pouco como um burro; mas, por cima de tudo, como uma pessoa que se estarrece de admiração diante dessas suntuosidades desnecessárias...O Estado tem curiosas concepções, e esta, de abrigar uma casa de instrução, destinada aos pobres diabos, em um palácio intimidador, é das mais curiosas...Como é que o estado quer que os mal vestidos, os tristes, os que não têm livros caros, os maltrapilhos [...] avancem por escadarias suntuosas, para consultar uma obra rara...? A velha biblioteca era melhor, mais acessível, mais acolhedora, e não tinha a empáfia da atual. Mas, assim mesmo amo a biblioteca e, se não vou lá, leio-lhe sempre as notícias (Marginália, p.37-8).

A velha biblioteca de que fala Lima Barreto ocupava um prédio na Rua do Passeio, onde se encontra hoje a Escola Nacional de Música. Seu espaço, no início do século, já era insuficiente para abrigar seu imenso acervo. Daí a construção do prédio da Biblioteca Nacional. Se essa informação pode levar à suposição de a que a posição de Lima Barreto seria fruto de um extremado niilismo, por outro lado, o contato com os parâmetros estéticos que definiram as fachadas das construções da Avenida Central permite que se interprete seu sentimento como fruto de um profundo humanismo, determinado por sua sensibilidade aguçada frente às questões sociais de seu tempo.

Na última citação, referente à Biblioteca Nacional, podemos visualizar a crítica que Lima Barreto fazia à literatura produzida na *belle époque* carioca, concebida como um verdadeiro paradigma cultural das elites. A opção de alguns escritores seus contemporâneos de Lima, como os já citados Figueiredo Pimentel e Olavo Bilac e, além deles, Coelho Neto, João do Rio, Elísio de Carvalho, Julia Lopes de Almeida e Afranio Peixoto, por uma escrita narcisista, descompromissada, escapista, sensual e aristocraticamente refinada, levou Jeffrey Needell (1993), em estudo sobre a cultura de elite no Rio de Janeiro no *fin de siècle*, a chamá-los de “*artesãos do fetichismo de consumo literário*”. Tomando a Avenida por espelho, os escritores *dandis* e refinados esmeravam suas imagens que seriam admiradas pelas elites nos salões e conferências literárias, última febre em matéria de cultura. De acordo com Britto Broca (1956), o pretexto que reunia as plátêias, principalmente senhoras e mocinhas, era a ida à cidade para passeio ou compras. O tema das conferências era o que menos importava. Qualquer assunto enchia as salas para onde as mulheres acorriam “*com o espírito com que se vai ao chá-dançante, e os homens acorriam, em parte para ver as mulheres*” (p.138). As palestras eram proferidas por nomes famosos das Artes e Letras, mas os campeões de audiência eram Bilac e Coelho Neto, embora a linguagem deste último nem sempre fosse compreendida pelo público, mais interessado em aparecer do que em ouvir e entender. No “*Recordações do Escrivão Isaias Caminha*”, Lima Barreto menciona o sucesso das conferências de Coelho Neto, representado no livro pelo literato Veiga Filho.

A velha biblioteca de que fala Lima Barreto ocupava um prédio na Rua do Passeio, onde se encontra hoje a Escola Nacional de Música.

- *Veiga, disse Floc depois dos cumprimentos, gostei muito de tua conferência. Foi uma epopéia, uma ode triunfal ao grande curso! [...] E quanta gente! Muitas senhoras... moças... gente fina... Estavam as Wallensteins, as Bostocks, as Clark Walkovers... Podes-te gabar que tens o melhor auditório feminino da cidade... Nem o Bilac (p.96).*

Este clima glamouroso levou Afranio Peixoto a considerar a literatura como "o sorriso da sociedade". À maquiagem da cidade, que proporcionava a exibição de homens e mulheres chiques, vestidos com os últimos figurinos de Paris, correspondia uma literatura ornamental, fútil. A leitura era um adorno. Lia-se como quem coloca brincos, pulseiras e abotoaduras. Essa era a literatura da Bruzundanga. E Lima Barreto nos apresenta um de seus representantes mais famosos: o príncipe Tuque-Tuque Fit-Fit e o seu poema "Parikáithont Vacochoan" "*que quer dizer no nosso calão: o silêncio das renas no campo de gelo*" (Os Bruzundangas, p.23). A linguagem utilizada pelos poetas bruzundanguenses provinha de um estranho artesanato: os ingredientes eram "*o ritmo, o estilo, a nobreza das palavras, a aristocracia dos assuntos e personagens*", acessórios que eram concebidos "*separados da obra d'arte, [...] puros manipansos, fetiches [...]*" (Idem, p.25-6). Sua ingestão assídua, transformando senhoras e senhoritas em melindrosas e disseminando entre os homens um jeito *smart* de ser, imprimia novos padrões na vida urbana e social da época. Esta era a linguagem-versão-do-progresso, cuja disseminação, pelos artesãos do fetiche de consumo literário, concorreu para identificar o gosto do leitor carioca com o individualismo, o arrivismo e o exibicionismo, disposições que vinham bem a calhar com a formação da "alta cultura" da *belle époque* carioca.

Lima Barreto colocou-se sempre contra esta concepção de literatura como ornamento. A passagem abaixo do "Triste Fim de Policarpo Quaresma", em que o doutor Armando Borges procura fama nos livros pode ser lida como uma preciosa representação de sua crítica. Médico que era, o doutor Armando acreditava que sua fama poderia estar ligada aos livros. E ele já procurara essa fama no peso dos grandes tratados mas, infelizmente...

O sono não tardava a vir ao fim da quinta página...Isto era o diabo! Deu em procurar os livros da mulher. Eram romances franceses, Goncourt, Anatole France, Daudet, Maupassant, que o faziam dormir da mesma maneira que os tratados. Ele não compreendia a grandeza daquelas análises[...] revelando a todos, à sociedade, a vida, os sentimentos, as dores daqueles personagens, um mundo! O seu pedantismo, a sua falsa ciência e a pobreza de sua instrução geral faziam-no ver naquilo tudo, brinquedos, passatempos, falatórios, tanto mais que ele dormia à leitura de tais livros. Precisava, porém, iludir-se, a si mesmo e à mulher. De resto, da rua, viam-no e se dessem com ele a dormir sobre os livros?!... Tratou de encomendar algumas novelas de Paul de Kock em lombadas com títulos trocados e afastou o sono. (Triste Fim de Policarpo Quaresma, p.108).⁵

No que se refere ao bem escrever, necessidade das profissões que distinguiram os homens com o anel de doutor, e uma delas era

Esse clima glamouroso levou Afranio Peixoto a considerar a literatura como "o sorriso da sociedade".

a Medicina, o doutor Armando também se valia das artimanhas da literatura da Bruzundanga. Buscando destacar-se da sintaxe utilizada pelos "poetastros e literatecos" da época, "veio-lhe então a idéia do clássico".

O processo era simples: escrevia do modo comum, com as palavras e o jeito de hoje, em seguida invertia as orações, picava o período com vírgulas e substituía incomodar por molestar, ao redor por derredor, isto por esto, quão grande por tão grande ou quamanho, sarapintava tudo de ao invés, empós, e assim obtinha o seu estilo clássico que começava a causar admiração aos seus pares e ao público em geral (*Triste Fim de Policarpo Quaresma*, p.119-20).

Mas que língua era essa, que Lima Barreto ironizava, que se ia materializando nos "clássicos" brasileiros do *fin-de-siècle*, conferindo aos escritores e, por extensão, aos seus leitores, respeitabilidade e prestígio? A quem emancipava? A quem tutelava?

Possenti (1995) sugere que esta obsessão quase tática de tomar a palavra, a priori, como problema, encaixa-se numa visão de gramática que ele define como "um conjunto de regras que devem ser seguidas por aqueles que querem falar e escrever corretamente". Regras que, segundo ele, acabam ganhando um cunho prescritivo que impõe a idéia de que a variação linguística não padrão é um desvio. Dentro desta visão, "quem fala ou escreve diferentemente, fala ou escreve errado. E a isso se associa que pensa errado, que não sabe o que quer etc. Daí a não saber votar, o passo é pequeno. É um conceito elitista de língua" (p.75).

Esta era, então, a língua que Lima criticava e ironizava, porque se prestava a que o uso da palavra fosse um "culto ao dicionário", "língua da Bruzundanga", como ele a chamava, que "[...]quanto mais incompreensível é[...], mais admirado é o escritor que a escreve, por todos os que não lhe entenderam o escrito" (*Os Bruzundangas*, p.19). E que não coube na obra do escritor, pois a literatura, como ele queria, não poderia ser o lugar dos desencontros, mas do encontro solidário entre as almas. Na única conferência que escreveu e que não proferiu, porque o horror dos discursos e da exposição ao público o levou a tomar um porre que o deixou jogado numa sarjeta da cidade de Mirassol, em São Paulo, Lima Barreto mostra que o rebuscamento estético não poderia prescindir do sentido político. Como ele escreveu:

A Beleza[...] não está na forma, no encanto plástico, na proporção e harmonia das partes, como querem os helenizantes de última hora[...]. A importância da obra literária que se quer bela sem desprezar os atributos externos de perfeição, de forma, de estilo [...] deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano[...] E o destino da literatura é tornar sensível, assimilável, vulgar esse grande ideal (de fraternidade e de justiça entre os homens) para que ela cumpra ainda uma vez a sua missão quase divina. (Impressões de Literatura, p.51-3).

Esta concepção de literatura era diametralmente oposta à concepção de literatura como "o sorriso da sociedade", contra a qual

Mas que língua era essa, que Lima Barreto ironizava, que ia se materializando nos "clássicos" brasileiros do *fin-de-siècle*, conferindo aos escritores, e por extensão aos seus leitores, respeitabilidade e prestígio? A quem emancipava? A quem tutelava?

ele se indignava, expressando-se corajosamente pela imprensa, como o comprova artigo que escreveu para a Revista Contemporânea, em 15 de fevereiro de 1918. Admitindo saber o perigo que corria ao “tratar sem grande deferência um homem como o Senhor Coelho Neto”, Lima, invocando sua fé na literatura, ressalta que não podia deixar de

Protestar contra a deturpação que o Senhor Neto tem querido impor à consciência do Brasil a respeito do que seja literatura, [fazendo] constar ao público brasileiro que literatura é escrever bonito, fazer brindes de sobremesa, para satisfação dos ricos (Impressões de Leitura, p.188-191).

Seu ideal de literatura o despreocupava tanto de escrever bonito - como convinha às convenções literárias e estéticas do momento - como o afastava de veicular as banalidades fúteis e amenas tão ao gosto dos escritores e dos leitores de então. Como salienta Beatriz Rezende (1983), a escrita de Lima Barreto constituía-se como uma “retórica despojada do ornamental, uma retórica de bagatelas, representante da marginália, a escrita das feiras e mafuás.” (p.74). Era através desta retórica que ele tentava fazer-se entender “em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei, através de tantas angústias” (Histórias e sonhos, p.15). Opção bem diversa daquela da língua da Bruzundanga, que se dirigia seletivamente à cena e à obscena do Rio de Janeiro.⁶ Aos doutores e às senhoras e senhoritas - a cena da cidade - ela servia para adornar, distinguir, proporcionar o ingresso na civilização e no progresso. Aos pés descalços - a obscena da cidade maravilhosa - ela se dirigia para impor a ordem. Enfim, cabe dizer que a crítica que Lima Barreto exerceu à literatura de sua época, em seus romances e nas crônicas e artigos que escreveu para os jornais alternativos, foi uma crítica explicitamente articulada contra a opressão social e a hipocrisia política, tal como elas se revelaram no alvorecer da República.

Enfim, relacionando passado e presente, cheguei à interpretação de que quando a escola reifica a forma, em detrimento do conteúdo, usando a literatura para identificar períodos literários, para ensinar gramática ou para exigir as famigeradas interpretações, ela acaba transformando a escrita de Carlos Drummond de Andrade, de Clarice Lispector, de Mario de Andrade, de Machado de Assis (o campeão da ojeriza), e de tantos outros, em Língua da Bruzundanga. Para os herdeiros dos doutores e das melindrosas que desfilavam seus leques e chapéus cocos na Avenida Central, estes autores podem servir de brincos, pulseiras e colares. Para os herdeiros dos pés descalços, tais autores, por mais que não tenham responsabilidade sobre isso, acabarão servindo como exemplos incômodos de prescrição cultural e linguística.

O que uns e outros perdem, ao se relacionarem com a literatura como mercadoria, como instrumento, é o privilégio que a literatura, enquanto arte que não se vende, nos traz de exercitarmos o direito, que o mercado vem nos retirando cada vez mais, de sermos cidadãos livres e não meros consumidores.

Fui poeta, só poeta! Por isso nada tenho e nada me deram. Se tivesse feito alambicados jeitosos, colchas de retalhos de sedas da China ou do Japão, talvez fosse embaixador ou ministro; mas fiz o que a dor me imaginou e a mágoa me ditou. A saudade escreveu e eu translado, disse Camões; e eu transladei, nos meus versos, a dor, a mágoa, o sonho que as muitas gerações que resumo escreveram com sangue e lágrimas, no sangue que me corre nas veias. Quem sente isso, pode vender versos? (Lima Barreto, Clara dos Anjos, s/d, p.70)

Seu ideal de literatura o despreocupava tanto de escrever bonito, como o afastava de veicular as banalidades fúteis

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN**, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN**, Walter. Paris do Segundo Império. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOSI**, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BRITO BROCA**. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- COUTINHO**, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.
- GOMES**, Renato Cordeiro. *Todas as cidades: a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAJOLO**, Marisa. *Usos e abusos da literatura na escola: Bilac e a literatura escolar na República Velha*. Rio de Janeiro: Globo, 1982.
- NEEDELL**, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- OSWALD**, Maria Luíza. Aprender com a literatura: uma leitura benjaminiana de Lima Barreto. *Tese de Doutorado*, PUC-Rio, Deptº de Educação, 1997, mimeo.
- POSSENTI**, Sírio. Gramática e política. IN: ABREU, Marcia (org). *Leituras no Brasil*. Campinas: SP: Mercado das Letras, 1995.
- REZENDE**, Beatriz. Lima Barreto: a opção pela marginália. IN: SCHAWRZ, R (org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.73-8.
- SEVCENKO**, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Notas

¹ Esse texto é um recorte de minha Tese de Doutorado intitulada "Aprender com a literatura: uma leitura benjaminiana de Lima Barreto.

² Expressão utilizada por Lajolo (1982).

³ Foram utilizadas neste texto as seguintes obras de Lima Barreto:
- Impressões de Leitura; Diário Íntimo; Bagatelas; Feiras e Mafuás; Marginália; Histórias e Sonhos, constantes de: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Obras de Lima Barreto*. Organizadas sob a direção de Francisco de Assis Barbosa, com a colaboração de Antonio Houaiss e M. Cavalcante Proença. S.P: Brasiliense, 1956, 17 volumes.
- LIMA BARRETO, A.H. de. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. S.P: Ática, 1983.
- _____. *Os Bruzundangas*. S.P: Ática, 1985.
- _____. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. S.P: Ática, 1994.
- _____. *Clara dos Anjos e outros contos*. R.J: Ediouro, s/d.

⁴ A citação foi retirada de SEVCENKO (1985).

⁵ De acordo com Ortiz (1991, p.98, pé de página), "Paul de Kock foi um escritor de romances sentimentais muito populares na época [...]. Dizia-se da literatura que se assemelhava a seus escritos, 'é um Paul de Kock'".

⁶ A menção à cena e à obscena da cidade devo a GOMES (1994).

De Bar em Bar...

Luiz Edmundo Tavares

Professor do Departamento de História / Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ. Editor Responsável por este número da Revista Advir.



www.humnet.ucla.edu/humnet/spainport/brasil/noel.jpg

©1998 <http://www.123-rio.com/>

Mesa de bar é lugar para tudo que é papo de vida rolar
Do futebol até a danada da tal inflação
É coração, fantasia e realidade
É o ideal paraíso *adonde nós* fica a vontade
Mesa de bar é cerveja suada, matando a pau o calor
Vamos cantar aquela cantiga que fala da luta e do amor
Mas antes brindar em homenagem àqueles que já não vêm mais
Saúde pra gente, moçada, que a gente merece demais
Em torno de um copo a gente inventa um mundo melhor
A donã birita levanta a moral de quem tá na pior
A água da mágoa se enxuga no pano daquela toalha
Pra acabar com a tristeza, este remédio não falha
Na mesa de um bar todo mundo é sempre o maior
Todo mundo derrama as tintas da sua alegria
Copos batendo na mesa da rapaziada
Se bem que a gente não esquece que a barriga anda meio vazia
É que mesa de bar é onde se toma um porre de liberdade
E companheiros em pleno exercício de democracia

Mesa de Bar (Gonzaga Jr.)

1. Introdução

Hoje eu acordei sereno
Era bem de manhã
Fora irradiava a aurora
Como um leque dourado
Na janela o canto de um galo
Cantava outra canção

A Cor Mais Bonita (Abidoral Jamacaru/Chico Chaves)

Bar, botequim, instituição secular que já recebeu ou recebe diferentes designações, tem obtido peculiar apreço por parte de personagens que, na literatura e na música, por exemplo, têm enaltecido as suas virtudes. Lima Barreto, João do Rio, Paula Ney, Sidney Miller, Chico Buarque de Holanda, Luiz Gonzaga Júnior, Renato Teixeira, João Nogueira, Paulo César Pinheiro, Moacir Luz, Aldir Blanc, Jorge Amado, Noel Rosa... são alguns que, entre outros, captaram a magia e a sensibilidade do bar, outorgando-lhe qualidades positivas nem sempre reconhecidas.

As definições encontradas para Bar ou Botequim, de tão incompletas e desajustadas à realidade, sugerem o reconhecimento de algo qualquer, sem alma, sem função maior na e para a sociedade. É como perceber a rua qualificando-a simplesmente de "... o caminho criado de casas, muros ou árvores numa povoação." Raciocinando-se desta maneira, João do Rio jamais poderia ter criado *A Alma Encantadora das Ruas*, onde a transformou de "Rua, do latim *ruqa, sulco*. Espaço entre as casas e as povoações por onde se anda e passeia" (1) em algo que "... faz as celebridades e as revoltas" (2); que "criou o garoto" (3), eternizada na existência do indivíduo, como comprova o próprio João do Rio, no seguinte registro:

"Um cavalheiro notável, ao entrar comigo, certa vez, na Rua Senador Dantas, não se conteve:

- É impossível passar por aqui sem lembrar que a velhice começa a chegar. Quando vim da província esta rua tinha apenas duas casas no antigo jardim do Convento, e eu tomava chopps no Guarda Velha, a três vinténs." (4)

Nota-se, aí, a perfeita sincronia entre a rua e o bar, ambos parecem ter o mesmo significado, já que os *chopps* não foram esquecidos e sim associados à rua.

Assim como João do Rio nos impressiona com a sua Rua, Lima Barreto dificilmente poderia ter incorporado a si o Bar como tão familiar e tão íntimo; enxerga-o, mesmo disfarçado de confeitaria, como a fronteira simbólica entre os privilegiados e os despossuídos. Ele, efetivamente, viveu a dicotomia

As definições encontradas para Bar ou botequim ... sugerem o reconhecimento de algo qualquer, sem alma

entre a Confeitaria Colombo, trampolim dos novos, em oposição à Garnier, reduto dos consagrados. Singular na sua época, o escritor, residente em Todos os Santos, já fazia referência ao subúrbio, seus bares e boêmios, aludindo ao Méier, quando afirma :

"... É o Méier o orgulho dos subúrbios e dos suburbanos. Tem confeitarias decentes, botequins freqüentados; tem padarias que fabricam pães, estimados e procurados; tem dois cinemas, um dos quais funciona em casa edificada adrede; tem circo-teatro, tosco, mas tem casas de jogo patenteadas e garantidas pela virtude, nunca posta em dúvida, do Estado, e tem boêmios, um tanto de segunda mão; e outras perfeições urbanas, quer honestas, quer desonestas.

As casas de modas, pois as há também, e de algum aparato, possuem nomes 'chics', ao gosto da Rua do Ouvidor. Há até uma 'Notre Dame', penso eu. " (5)

A alma do botequim motivou-me a tentar caminhar por rua tão sinuosa, tão atraente..., o espaço que, ao mesmo tempo, abriga tragédia e felicidade, encontros e desencontros; encantos e desencantos. A vida, a perpetuar a tradição de uma determinada região geográfica, da geografia da alma, do corpo, da cidade, da ideologia, da sensibilidade, do compromisso, da coerência...

O Botequim?

Conheci-o ainda menino, bem menino – é claro – de uma forma desprovida de bom senso. Para mim, ele era apenas o balcão, as mesas, a cerveja que atraía o meu pai, cardiopata, que não poderia, então, freqüentá-lo (a). Espaço sagrado - profano, tinha eu a função de profaná-lo e imagino, hoje, como meu pai reagia intimamente a estes chamados heréticos e de mal gosto, porque o botequim não é / era apenas o local onde se bebe e sim aquele em que se aprende a viver, que " cria o garoto ", como dizia João do Rio, em relação à rua. Existe aí um aprendizado contínuo – como um processo de socialização - o qual, se um dia termina, só pode ser no infinito, como aquele axioma segundo o qual duas retas se encontram em um mesmo infinito (por que pensar que só existe um infinito?), que é cada um de nós.

2. A Mocidade

Céu é redoma da terra
olho a desvendar o fundo
de cada grão de poeira
perdido na imensidão
amor explosão sem segredo
a cor mais bonita é bem cedo
a história que nasce do medo
não abre nenhum coração

A Cor Mais Bonita.

Abidoral Jamacaru/Chico Chaves.

A vida, a perpetuar a tradição de uma determinada região geográfica, da geografiaA vida, a perpetuar a tradição de uma determinada região geográfica, da geografia

O Bar cria o garoto e facilita - hoje percebo - a transmissão da história, das tradições, do bairro, da universidade ...

O Bar cria o garoto e facilita - hoje percebo - a transmissão da história, das tradições, do bairro, da universidade, da comunidade...

Quando a nossa urbe possuía um botequim em cada esquina e o índice de criminalidade era reduzido numericamente e qualitativamente, portanto os indivíduos eram saudáveis (explico - hoje, encontramos uma farmácia em cada esquina, a população está doente), ao final do futebol ocorria a reunião no botequim da esquina. Ali, adultos, adolescentes e crianças reuniam-se para conversar e/ou apenas ouvir coisas aparentemente vazias. Não raro vinham à tona os casos, as histórias que compunham a tradição do bairro, os seus tipos característicos, sua evolução ou decadência...

No subúrbio, escamoteado paulatinamente dos seus espaços tradicionais e, apesar disso, por não tê-los perdido totalmente, ainda mantém boa parte das suas raízes, era comum encontrar-se, no botequim, o grupo de amigos que se faziam acompanhar dos seus filhos e demais iniciantes. Eles escutavam os comentários e aprendiam a essência do bairro, da sua gente, das mudanças provocadas pela selvageria do progresso, causadora das reformas que tanto nos atemorizam. Assim, a camaradagem se instalava e era preservada, inclusive no colégio, no curso secundário e, mais tarde, na universidade, no caso daqueles que conseguiam ultrapassar a violência do vestibular.

Acerca do bar e suas contradições, antecipo-me a alguma crítica ácida, recorrendo ao sempre moderno Lima Barreto, autor de um pequeno / grande texto, onde é evidente a contemporaneidade do que não é contemporâneo e a dialética bem explicitada, quando o genial mulato de Todos os Santos me auxilia a caminhar :

"É curioso comparar a maneira com que Debret pinta os negros e os brancos. O ponto de verdade dos dois..."(6)

Estes pontos de encontro resistem ainda, embora sejam mais numerosos nos morros, nas famosas "tendinhas", e na Baixada Fluminense, que por estar recebendo com apreciável intensidade o influxo do "progresso" - os tais "shoppings" - tendem a perder tão preciosa "escola de vida", substituída gradativamente pelas lojas que impingem, com propaganda eficaz, a "refeição rápida", ou seja, exercem a função do sistema de crédito nas universidades, que conseguiu eliminar a turma e, portanto, reduzir a camaradagem.

Entendo que, em comunidades situadas em áreas periféricas às grandes cidades, os problemas gerados pelos novos centros comerciais são mais graves, pois provocam, com maior rapidez, a desintegração do pequeno comércio, dos grupos de indivíduos, inclusive os de idade, acentuando-se aí o desemprego e a descaracterização da comunidade. Quase nada é preservado.

Período marcante em que o botequim se consolida em

nossa existência e não mais se retira, é quando passamos a vivenciar a inserção nas discussões políticas – ideológicas, intermináveis, eivadas de divergências, por isso mesmo pródigas na aquisição de conhecimentos. Agora, com os camaradas preocupados com o aprofundamento das ilógicas diferenças que sempre marcaram a nossa sociedade. Aí é traçado o caminho do qual muitos jamais se afastarão, mesmo com as pesadas injunções que nos cercam a todo momento. O prédio, então, perderá, de maneira vigorosa, a (in) definição da sua arquitetura visível, o gosto duvidoso da sua decoração, e receberá novos adeptos para a confraria da religião, com outro olhar, aquele que busca a solidariedade entre os seres humanos em uma reestruturação mental constante dos seus membros, como uma equipe a se renovar com a naturalidade que a utopia impõe, misto de ética, solidariedade e esperança daqueles que percebem que as mudanças não dependem de reformas constitucionais e sim de rupturas responsáveis para adquirirmos a “doce prisão da liberdade”.

Não é nosso objetivo nominar bares e sim tentar apreender a sua magia; quem não se lembra dos “papos”, alguns apenas para “matar o tempo”, outros singularmente austeros, acompanhados do “prato do dia” no “pé sujo” tradicional? Neste caso cada um de nós recordará de nomes e mais nomes, como o compositor Guilherme de Brito que, por mais esquecido que esteja, recupera perfeitamente o Cabaret dos Bandidos e o Bar do Gouvêa, por exemplo.(7) No primeiro, ele encontrava-se com Nelson Cavaquinho, seu principal parceiro musical; no segundo, podia aproximar-se do genial Pixinguinha.

3. Maturidade

Era um tempo de bandas e disparadas
De vândalos nas madrugadas
De alegrias e travessias e correrias
Desesperadas
Apesar do nervosismo
Resta um pouco de cinismo
Dois dedos, dois dedos, dois dedos
De uma bebida forte
Dois dedos, dois dedos, dois dedos
Um da vida, outro da morte
Apesar do nervosismo
Resta um pouco de cinismo

Conhaque.

Carlinhos Vergueiro – J. Petrolino.

Como em *Cinema Paradiso*, continuamos o nosso percurso, agora na maturidade. Como nós, o Botequim também amadurece, ocorrendo, às vezes, a troca de endereço, uma vez que,

O compositor
Guilherme de
Brito que, por
mais esquecido
que esteja,
recupera
perfeitamente o
Cabaret dos
Bandidos e o Bar
do Gouvêa.

muito se
tem
projetado a
partir do
Botequim,
pelo seu
perfil
democrático

para cada fase da nossa vida , habitualmente, dá-se a peculiar fidelidade à traição, isto é, seremos sempre fiéis até que troquemos de endereço, mantendo intacta a Instituição . É verdade que às vezes, por respeito à tradição, façamos frugais trocas. Assim, ficam na memória o Bar do Alberto, reduzido da "turma do Cairu", ou a "dobradinha do Bar do Jorge", o "arrumadinho do Bar do Adilson", a "sopa de siri do Ritinha"...; ou a cerveja gelada, acompanhada da conversa compromissada do " Loreninha".

O que comanda o ir e vir é o estilo do assunto a ser tratado e muito se tem projetado a partir do Botequim, pelo seu perfil democrático, caso saibamos escolhê-lo, onde é fácil arquitetar planos que muitas vezes nunca serão executados, estratégias políticas que serão encaradas como "coisas de pessoas que não têm o que fazer", ou busca de atalhos, alternativas que raramente serão levadas a sério pelos que se pretendem conhecedores e donos dos nossos caminhos.

Quantos ficaram pelo caminho no *Botequim N°1* (8) provocando o *Pois É Pra Que*, (9), ou os *Bares da Cidade* (10)? Quantas vezes o Brasil foi tornado igualitário, fraterno, justo e solidário a partir de receitas já preparadas, todavia nunca executadas, em reuniões onde a cerveja é apenas um acessório para a consecução da justiça social?

"- A revolução deve ser acompanhada pela recuperação salarial como ponto de partida!"

"- Não, ela deve estar associada a um Planejamento que privilegie o aspecto educacional, além da recuperação econômica."

Incontáveis foram e são as vezes que tal discussão consumia horas e horas, dependendo da " linha " defendida. Não havia conclusão e, como em *Sinal Fechado* (11), no próximo encontro que poderia não existir, pela não ruptura com o modelo de sociedade imposto, o assunto emergiria novamente. É justo resgatar que a ausência de solução nunca foi empecilho às novas e longas " pelejas ". Estas questões parecem ser contemporâneas para novas gerações, (in) felizmente, talvez, pela nossa própria incapacidade para atentarmos para um melhor caminho.

Mais uma vez, a (pré) visão de Lima Barreto nos dá uma lição, através de um texto bastante elucidativo: *Rapaduras Gostosas*.

"Na minha vizinhança, no pacato Todos os Santos, nas proximidades de Inhaúma, a longínqua, dias ou semanas antes do Carnaval, alguns meus conhecidos e amigos de modesta condição, que me dão a honra de ouvir, nas vendas e botequins, as minhas prédicas sociais e políticas, fundaram um cordão, rancho ou bloco, que chamaram "

Rapaduras Gostosas : Eu não sei bem porque quiseram tal nome, mais nada objetei-lhes e calei toda a crítica irreverente ou tola a semelhante manifestação de arte popular. Diabos ! Eu sou povo também; não descendo, como o presidente, de fidalgos flamengos , que ficaram no Brasil e abandonaram os seus patrícios quando eles foram batidos pelas hostes pernambucanas de André Vidal de Negreiros, Camarão e Henrique Dias. Sou essencialmente homem do povo e criticar manifestações artísticas parece pretensão e soberba. Guardei a crítica e convenci-me que podia haver rapaduras amargas.

Tendo tomado essa precaução, fui a uma das sessões de início do bloco e assisti-a do início ao fim. A presidi-la estava meu bom camarada Manuel Parafuso, artista pintor de liso, muito consagrado pelas famílias abastadas da redondeza; o secretário Miguel Barbalho , um rapaz acobreado da mais perfeita aparência caprina; e outros cujos nomes não me recordo.

Pois bem, todos esses homens humildes de condição e instrução guiaram os trabalhos da assembléia com uma perfeição extremamente parlamentar, a ponto de, se pudessem lá estar, causar inveja ao Senhor Andrade Bezerra ou ao Senhor Torquato Moreira. "(12)

4. Continuidade?

E os projetos
tolos combinados
perecerão nas margens do amanhã
uma tontura solta na cabeça
um olho em Deus
e o outro em satã
e quando o sol raiar
desentendido
eu vou ferir a vista na manhã
e olharei pra quem sai pro trabalho
com os olhos feito os olhos de uma rã
Sentimental Eu Fico.
Renato Teixeira.

Abordar a continuidade torna-se questão extremamente difícil. Penso na *República dos Estados Unidos da Bruzudanga* onde :

"Não há homem influente que não tenha... parentes ocupando cargo no Estado; não há lá político influente que não se julgue com direito a deixar para os seus filhos, netos, sobrinhos, primos, gordas pensões pagas pelo Tesouro da República."

"No entanto a terra vive na pobreza ... " (13)

todos esses
homens
humildes de
condição e
instrução
guiaram os
trabalhos da
assembléia com
uma perfeição
extremamente
parlamentar

Refletindo
acerca do novo
governo
brasileiro, em
uma tarde
qualquer, numa
mesa específica
do "Faria",
recordo a
profecia de Lima
Barreto

A nossa conversa, a viagem continua hoje, ocorre no momento das reformas. Passamos a saber que nesta República – que não é a da Bruzudanga – devemos todos trabalhar sempre, cada vez mais, e caso, apesar das péssimas condições de alimentação, transporte, moradia, saneamento, saúde, educação etc, consigamos continuar sobrevivendo, apesar de termos contribuído para a (in) Previdência, deveremos continuar a contribuir após a aposentadoria pois esta, em situação de insolvência, necessita que os " vagabundos " continuem a sustentá-la.

Refletindo acerca do novo governo brasileiro, em uma tarde qualquer, numa mesa específica do "Faria", recordo a profecia de Lima Barreto, assinalada abaixo, sobre *Clara dos Anjos*.(14)

"Época : 1874 a 1935.

Nasceu	1868.
Morte do pai	1887.
Deflorada	1888
(12 ou 13 de maio).	
Dá à luz	1889.
Deixada	1892.
Casada	1899.
Amigada de novo	1900."

Clara foi seduzida em 13 de maio, dia a Abolição da Escravatura.

Deixo aos leitores as conclusões. Temo pela idéia segundo a qual, como Clara dos Anjos, deflorada em 13 de maio de 1888, as nossas dificuldades se intensifiquem quando as supúnhamos afastadas. Infelizmente os " iluminados " parecem esquecidos das suas origens, das suas raízes, dos seus compromissos.

A sensação é de grave, mas serena, necessidade de reação ante desastres tão significativos. Fico imaginando, com algum desdém, a possibilidade dos políticos, excetuando alguns poucos, não freqüentarem botequins, tendinhas ou biroschas, a não ser durante a época eleitoral, não percebendo, portanto, a indignação que se apossa de muitos que já perceberam a relevância do momento que vivemos. Eles não sentem a "alma das ruas", em suas novas paradas respiram outros ares, remetendo-nos ao *Sermão das Nuvens* do padre Antônio Vieira, onde assinala:(15)

"Com terem tão pouco do céu os ministros que isto fazem, temo-los retratados nas nuvens. Aparece uma nuvem no meio daquela baía, lança uma manga ao mar, vai sorvendo por oculto segredo da natureza grande quantidade de água, e, depois que está bem cheia, depois que está carregada, dá-lhe o vento e vai chover daqui a trinta, daqui a cinquenta léguas. Pois, nuvem ingrata, nuvem injusta, se na baía tomaste essa água, se na baía te encheste,

por que não choves também na Baía? Se a tiraste de nós, se a tiraste de nós, por que não a despendes conosco? Se a roubastes aos nossos mares, por que não a restituís a nossos campo ? Tais como isto são muitas vezes os ministros que vêm ao Brasil e é fortuna geral das partes ultramarinas. Partem de Portugal estas nuvens, passam as calmas da Linha, onde diz que talvez reservem as consciências, e em chegando verbi gratia a esta baía, não fazem mais do que chupar, adquirir, ajuntar, encher-se – por meios ocultos mas sabidos – e ao cabo de três ou quatro anos, em vez de fertilizarem a nossa terra com a água que era nossa, abrem-se as asas ao vento, e vão chover a Lisboa, esperdiçar a Madrid. Por isso nada lhes luz ao Brasil por mais que se dê, nada lhe monta e nada lhe aproveita por mais que faça, por mais que desfaça. Tudo que der a Bahia, para a Bahia há de ser : tudo que se tirar do Brasil, com o Brasil há de se gastar.”

5. Conclusão

Contar pra você
O torturador que tem soco inglês,
Mudar não mudou...
Lá em Xerém,
Vilmar, o pára- militar, bate bem
numa pelada fuderosa
onde não tem pra ninguém,
Ele só chama adversário
de meu anjo e neném
mas quando baixa o santo ruim
é pé na cara
e, olha bem,
lambe o bigode assim PC,
dá de madeira em você
por tudo que cê disse
e que não disse.
No fim, pede uma pizza de alicce,
Diz que tá lendo Frederico Nietzsche.
Conta que é torturador,
não é nada pessoal,
se convocado outra vez
volta e me mete o pau, uai !
Aí, eu jogo pinga na língua
Par ou Ímpar
Guíngua/Aldir Blanc

Foi sobre o Bar, poderia ser a respeito do Bonde, suprimido em nome dos ônibus, já que se locomovia muito devagar, se comparado ao atropelador progresso. Pensei nos trens alijados, por quê?

Existiu uma época na qual a ferrovia desempenhava papel de apreciável relevo em nosso país , ligando as regiões sudes-

....poderia ser a respeito do Bonde, suprimido em nome dos ônibus, já que se locomovia muito devagar, se comparado ao atropelador progresso.

te, nordeste e centro-oeste, apesar das deficiências questionáveis. Do Rio de Janeiro, podia-se ir a Salvador, passando pelo estado de Minas Gerais. A necessidade de justificar e facilitar a implantação das montadoras de automóveis contribuiu para a sensível redução da malha ferroviária.

Poderia ser sobre o Ensino Público Fundamental e Médio, ainda bom, entretanto denegrado pela mídia e abandonado pelo Estado, restando ainda, a Universidade Pública, Gratuita e de (alguma) Qualidade, que recebe os ataques daqueles que colocam seus interesses acima dos da população.

E a Saúde? E tantas outras coisas?

Poderia ter sido sobre Josué de Castro, esquecido e substituído por autores, muitos estrangeiros, ou pelos doutores de última hora.

Resta ainda o Bar... falta remontar o que se perdeu, impedir novas perdas e fortalecer o que de correto estiver para vir, como a Reforma Agrária conseqüente. A confraria que criou o garoto manterá sua tradição, o vento não empurrará a nuvem para longe, os compromissos continuarão a existir... É nossa esperança...

Notas e referências bibliográficas.

1. Rio, João do. A alma encantadora das ruas : crônicas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987. P. 3.
2. Idem. P. 4.
3. Ibidem. P. 5.
4. Ibidem. P. 6,7.
5. Tavares, Luiz Edmundo, in. Subúrbio : A (" In ") Previsão. – Revista (SYN) THESIS. Cadernos do Centro de Ciências Sociais, volume I, nº 2 . Rio de Janeiro : UERJ. P. 36.
6. Vasconcellos, Eliane, (organizadora) in. Lima Barreto – Prosa Seleta. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. P. 1261.
7. Entrevista realizada com o compositor Guilherme de Brito. 14 de maio de 2003.
8. "Se a vida é pouca
Bate palma bate boca
Bate papo no boteco
Vem que a calma faz morada " Sidney Miller, Companhia Brasileira de Discos, 1968.
9. "O automóvel corre, a lembrança morre
o suor escorre e molha a calçada
a verdade na rua, a verdade no povo
a mulher toda nua, mas nada de novo
a revolta latente que ninguém vê
e nem sabe se sente, pois é pra que ? " Sidney Miller. Phonogram, 1971.
10. "Anoiteceu
Outra vez vou sair
Andar por andar
Sem nada esperar
Sem ter pr'onde ir
Vou caminhar por aí a cantar
Tentando acalmar as tristezas por onde eu passar
- A minha vida boêmia é de bar em bar
.....
E eu vou levando minh'alma aflita
A noite a cidade é tão bonita
Do Lamas ao capela
E da Mem de Sá
Passo no Bar Luís
E no Amarelinho é que eu vou terminar. "
João Nogueira e Paulo César Pinheiro. EMI-Odeon, 1978.
11. Olá, como vai ?
Eu vou indo, e você, tudo bem ?
Tudo bem, eu vou indo correndo
Pegar meu lugar no futuro. E você ?
Tudo bem, eu vou indo em busca de um sono
- Tranquilo, quem sabe ?
Quanto tempo...
Pois é, quanto tempo...
.....
Tanta coisa que eu tinha a dizer
Mas eu sumi na poeira das ruas
Eu também tenho algo a dizer
Mas me foge a lembrança
Por favor, telefone, preciso beber
Alguma coisa rapidamente " Paulinho da Viola. Odeon, 1969.
12. Tavares, Luiz Edmundo, in. Op. Cit. P. 35.
13. Vasconcelos, Eliane, in. Op cit. P. 777.
14. Ibidem, P. 1230.
15. Tavares, Luiz Edmundo, in História – Indagações. América Latina e Caribe – Desafios do Séculos XXI. Rio de Janeiro : UERJ. 1993. P. 199.

