



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Instituto de Geografia

Melissa Souza dos Anjos

Cem anos de samba em bronze & *selfies* em um Rio monumental

Rio de Janeiro

2016

Melissa Souza dos Anjos

Cem anos de samba em bronze & *selfies* em um Rio monumental

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Gestão e Estruturação do Espaço Geográfico.

Orientador: Prof. Dr. João Baptista Ferreira de Mello

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/C

A599 Anjos, Melissa Souza dos.
Cem anos de samba em bronze e *selfies* em um Rio
monumental / Melissa Souza dos Anjos. – 2016.
179 f.: il.

Orientador: João Baptista Ferreira de Mello.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Geografia.
Bibliografia

1. Geografia Cultural – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 2.
Samba – Aspectos sociais – Teses. 3. Monumentos – Aspectos
simbólicos – Teses. I. Mello, João Baptista Ferreira de. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Geografia. III. Título.

CDU 911.53(815.3)

Bibliotecária Responsável: Taciane Ferreira da Silva / CRB-7 6337

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Melissa Souza dos Anjos

Cem anos de samba em bronze & *selfies* em um Rio monumental

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Gestão e Estruturação do Espaço Geográfico.

Aprovada em 19 de setembro de 2016.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Baptista Ferreira de Mello (Orientador)
Instituto de Geografia - UERJ

Prof.^a Dra. Aureanice de Mello Corrêa
Instituto de Geografia - UERJ

Prof. Dr. Miguel Angelo Campos Ribeiro
Instituto de Geografia - UERJ

Prof.^a Dra. Lucia Maria Antunes Sá Costa
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Elis de Araújo Miranda
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

A mim, porque eu mereço. Ao meu amado orientador João Baptista Ferreira de Mello, por tudo. A minha linda amiga Rosimere Gomes, porque sim.

AGRADECIMENTOS

Quando mais um capítulo de minha vida se finda, é indispensável lembrar e agradecer a todos aqueles que estiveram presentes nesta empreitada – acadêmica e pessoal. Assim, o meu muito obrigada vai para:

- a) minha família, base de sustentação;
- b) meu orientador João Baptista Ferreira de Mello – pai, amigo, exemplo –, pelos ensinamentos, pelas discussões, pelo incentivo, pelo crescimento, pelos momentos de descontração, pela generosidade, pela força, pela sabedoria;
- c) ao Miguel Angelo Ribeiro, modelo pessoal e profissional e um amigo muito querido. Pela sexta vez estamos juntos – você como avaliador e eu, avaliada. É... temos muita história! E espero e desejo muitas e muitas e muitas e... outras de aprendizado, risadas e momentos únicos. Só tenho a agradecer por estar aqui mais uma vez;
- d) a Aureanice de Mello Corrêa, minha eterna diretora – e pouco importa que não seja mais. Dentre os muitos significados que você tem para mim, cito só alguns: força para continuar apesar dos pesares, alegria contagiante para espantar todo o mal, guerreira e empoderada como toda mulher deve ser, sutil quando é necessário, bela e formosa e exemplo sempre! Obrigada por estar comigo nessa jornada;
- e) a Lúcia Costa e Elis Miranda que, sem me conhecerem, aceitaram prontamente fazer parte desta defesa e contribuir, sobejamente, para o meu crescimento enquanto pesquisadora – e, porque não? –, enquanto pessoa. Só tenho a agradecer a vocês. Muito obrigada de verdade;
- f) a Olga Máira Figueiredo e Ivo Venerotti, meus irmãos neghinhos, sempre disponíveis para tudo. Quantas histórias, aprendizados, estórias e momentos juntos... uauuuuuuuu! Amo vocês;
- g) - ao Ciro Marques e Ruan Rocha, por todo o aprendizado e pela amizade inestimável;
- h) a Ana Terra, Michel Vieira, Patrícia Frangelli, sempre;
- i) a Cristina, Fátima, Luzinete, Josimar e Mayra Zupo, pelo carinho, pela atenção, pela amizade e por tornar esse período acadêmico mais fácil;
- j) a Paula Araujo, “meu marido”, por estar ao meu lado sempre;

- k) a Amanda Amaral, pela amizade e por me presentear com tempo;
- l) aos funcionários das bibliotecas – todas elas onde estive – pelo auxílio, pela consideração e por facilitar minhas buscas;
- m) à UERJ, ao IGEOG e ao PPGeo, por me receber, sempre, de braços abertos;
- n) a todos os amigos, obrigada sempre;
- o) ao NeghaRIO, meu núcleo, minha segunda casa;
- p) a mim, porque eu mereço novamente;
- q) a todo Panteão Africano, por tornar tudo isso possível;

Muito Obrigada!

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível de que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua ‘etimologia’: *sapientia* – nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível.

Roland Barthes

RESUMO

ANJOS, Melissa Souza dos. *Cem anos de samba em bronze & selfies em um Rio monumental*. 2016. 179 f. Tese (Doutorado em Geografia) - Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A abordagem humanista permite ao geógrafo ler, traduzir, compreender e apreender o lugar através dos símbolos dos indivíduos e grupos sociais que nele se inserem, entendendo o mundo a partir de emoções de afeto, rejeição e até mesma a falta de interesse a estes. Neste sentido, no âmbito da organização do espaço, os homens imprimem marcas diversas que podem ser focos de estudo da referida ciência. Assim sendo, os monumentos constituem artefatos de grande relevância para o poder público, bem como para a sociedade, na medida em que perpetuam grandes empreendedores inscrevendo e eternizando, ao seu modo, relevantes nomes da religião, da política, das artes eruditas, da história e da ciência. Nos últimos tempos, contudo, expoentes das artes populares passaram a figurar, igualmente, neste seleto nicho de homenageados. Neste compasso, os monumentos fazem parte da paisagem carioca e podem geograficamente ser interpretados. Logo, todos os monumentos existem por algum motivo, razão ou circunstância. Os apresentados por esta pesquisa nasceram como frutos de comemorações e celebrações a um ritmo musical, qual seja: o samba. Dito isto, o samba está completando cem anos neste 2016. Esta tese, em meio aos acordes, ritmos, alegorias, compassos, adereços, linhas, estribilhos, batuques e batidas deste ritmo que se confunde com a alma brasileira, celebra seu centenário por intermédio dos tributos feitos aos produtores da cultura popular. Tal iniciativa, tendo como norte o centenário do samba, se propõe, a partir da fenomenologia e da hermenêutica, a descortinar algumas das esculturas presentes na “Cidade Maravilhosa” em honra e glória aos artífices desse movimento que contribuem para perpetuar, tanto na imaginária da cidade quanto na memória coletiva, os expoentes desse universo imortalizados, para eternidade, em bronze, granito, samba e *selfies* que, uma vez postadas e compartilhadas nas mais diversas redes sociais, intencionam atravessar o tempo visando à posteridade.

Palavras-chave: Geografia Humanista. Esculturas. Símbolos. Samba. Memória. *Selfie*. Rio de Janeiro.

ABSTRACT

ANJOS, Melissa Souza dos. *One hundred years of samba in bronze & selfies in a monumental Rio*. 2016. 179 f. Tese (Doutorado em Geografia) - Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The humanist approach allows the geographer to read, to translate, to understand and to grasp the place through symbols, individuals and social groups that it fall, understanding the world from affection, rejection and even the same lack of interest to them. In this matter, in space's organization men print several marks that can be sources of study. Thus, the monuments are artifacts of great importance for the government as well as to society while perpetuates high achievers subscribing and immortalizing, in its own way, relevant names in religion, politics, classical arts, history and science. However, in recent times, exponents of the popular arts began also to appear in this select honored niche. In this measure, the monuments are part of Rio's landscape and can geographically be interpreted. Therefore, all monuments exist for some reason, cause or circumstance. The presented by this research were born as results of commemorations and celebrations to a musical rhythm, the samba. That said, the samba is celebrating one hundred years this 2016. This thesis amid the chords, rhythms, allegories, props, lines, refrains, drums and beats of this rhythm that merges with the Brazilian soul, celebrates its centenary through the tribute made to producers of popular culture. Such an initiative, having as bearings the centenary of samba, proposes from the phenomenology and hermeneutics to uncover some of the sculptures in the "Marvelous City" (Cidade Maravilhosa) in honor and glory to the artisans of this movement that contribute to perpetuate both in fictional city and in the collective memory, the exponents of this universe immortalized for eternity, in bronze, granite, samba and selfies that once posted and shared on various social networks intend to cross the time for posterity.

Keywords: Humanist Geography. Sculpture. Symbols. Memory. Samba. Selfie. Rio de Janeiro.

RESUMÉ

ANJOS, Melissa Souza dos. *Cent ans de samba en bronze & selfies dans un Rio monumental*. 2016. 179 f. Tese (Doutorado em Geografia) - Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

L'approche humaniste permet le géographe de lire, de traduire, de comprendre et de saisir le lieu à travers des symboles, des individus et des groupes sociaux, en comprenant le monde de l'affection, du rejet et même du manque d'intérêt pour eux. En ce sens, dans l'organisation de l'espace, les hommes impriment plusieurs marques qui peuvent être objet d'étude de cette science. Ainsi, les monuments sont des artefacts très importants pour le gouvernement et pour la société, en ce qu'ils perpétuent des grands entrepreneurs qui inscrivent et immortalisent, à sa manière, des noms importants dans la religion, la politique, les arts classiques, l'histoire et la science. Ces derniers temps, cependant, les exposants d'arts populaires apparaissent dans ce scénario. Dans ce cas, les monuments sont partie du paysage de Rio et peuvent être interprétés géographiquement. Par la suite, tous les monuments existent pour une raison ou une circonstance. Les présentées par cette recherche sont nés comme résultant des commémorations et des célébrations à un rythme musical, qui est le samba. Cela dit, le samba célèbre cent ans dans cette 2016. Cette thèse au milieu des accords, des rythmes, des allégories, des accessoires, des lignes, des refrains et des tambours de ce rythme qui se confond avec l'âme brésilienne, célèbre son centenaire à travers des les faits des producteurs de la culture populaire. Cette initiative, avec le centenaire samba comme guide, est proposé, à partir de la phénoménologie et de l'herméneutique, de découvrir des sculptures présentes dans la "Ville Merveilleuse" (Cidade Maravilhosa) en l'honneur et la gloire aux artisans de ce mouvement qui contribuent à perpétuer l'imagination, la mémoire collective, les représentants de cet univers immortalisées pour l'éternité, en bronze, en granit, en samba et en selfies qu'une fois affichées et partagées sur les différents réseaux sociaux ont l'intention de traverser le temps visant à la postérité.

MOTS-CLÉS: Géographie Humaniste. Sculpture. Symboles. Mémoire. Samba. Selfie. Rio de Janeiro.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 -	Ano do Samba na UERJ.....	18
Imagem 2 -	Busto de Sinhô.....	22
Imagem 3 -	Busto de Orlando Silva.....	22
Imagem 4 -	Busto de Paulo da Portela.....	23
Imagem 5 -	Busto de Aroldo Melodia.....	23
Imagem 6 -	Capa partitura “Pelo Telephone”	57
Imagem 7 -	Busto de Chiquinha Gonzaga.....	73
Imagem 8 -	Alegoria “Justiça”	74
Imagem 9 -	Obelisco da Av. Rio Branco.....	74
Imagem 10 -	Estátua equestre de D. Pedro I.....	75
Imagem 11 -	Panorâmica do monumento a Estácio de Sá.....	85
Imagem 12 -	Estrutura de vidro trapezoidal.....	86
Imagem 13 -	Falsa cripta e a réplica do marco de fundação da cidade.....	86
Imagem 14 -	Porta de bronze de Honório Peçanha.....	86
Imagem 15 -	Ensaio fotográfico de formatura.....	88
Imagem 16 -	Busto de Carmen Miranda.....	94
Imagem 17 -	Busto de Carmen Miranda.....	94
Imagem 18 -	Placa Praça Lamartine Babo.....	100
Imagem 19 -	Polícia do Exército.....	100
Imagem 20 -	Máscara mortuária Lamartine Babo.....	101
Imagem 21 -	Perfil máscara Lamartine Babo.....	101
Imagem 22 -	Primeiro monumento a Noel Rosa.....	107
Imagem 23 -	Busto de Noel Rosa.....	108
Imagem 24 -	Escultura-bar de Noel Rosa.....	109
Imagem 25 -	Letra do samba ‘Conversa de botequim’	110
Imagem 26 -	Ausência da cadeira e do copo.....	110
Imagem 27 -	Ausência dos braços e pé.....	111
Imagem 28 -	Ausência do monumento.....	111
Imagem 29 -	Escultura de Cartola.....	116
Imagem 30 -	Frente do Centro Cultural Cartola.....	116

Imagem 31 -	Efígie do monumento de Cartola.....	117
Imagem 32 -	Escultura Ismael Silva.....	121
Imagem 33 -	Momento “religioso” na escultura.....	122
Imagem 34 -	Cond. Residencial Ismael Silve e Zé Kéti.....	122
Imagem 35 -	Wiskeria Gouveia.....	127
Imagem 36 -	Escultura de Pixinguinha.....	128
Imagem 37 -	Escultura de Braguinha.....	133
Imagem 38 -	Efígie da escultura de Braguinha.....	134
Imagem 39 -	Escultura de Ary Barroso.....	139
Imagem 40 -	Foto que inspirou a escultura de Drummond.....	143
Imagem 41 -	Escultura de Drummond.....	143
Imagem 42 -	Drummond e seu criador.....	144
Imagem 43 -	Vandalismo contra Drummond.....	144
Imagem 44 -	Foto que inspirou a escultura de Caymmi.....	149
Imagem 45 -	Escultura de Caymmi.....	149
Imagem 46 -	Escultura de Tom Jobim.....	155
Imagem 47 -	Encontros com Tom Jobim.....	155
Imagem 48 -	Escultura de Adelino Moreira.....	158
Imagem 49 -	Ausência da peça da escultura de Adelino.....	159

SUMÁRIO

	ESBOÇO.....	13
1	ALICERCES FILOSÓFICOS COM VISTAS AO ENTENDIMENTO DE UM RIO MONUMENTAL.....	31
2	DA CIÊNCIA À ARTE: UM EXERCÍCIO DE REFLEXÃO.....	42
3	BATUQUES & BATIDAS DO SAMBA.....	51
3.1	As origens do samba.....	55
4	UMA APRECIÇÃO CONCEITUAL DE MONUMENTOS E SÍMBOLOS.....	69
5	PEDESTAIS DA FAMA.....	81
5.1	Obelisco.....	81
5.2	Busto.....	89
5.3	Máscara Mortuária.....	95
6	NOVAS ESCULTURAS DO RIO DE SÃO SEBASTIÃO.....	103
6.1	Esculturas interativas.....	104
	PARA NÃO CONCLUIR.....	160
	REFERÊNCIAS.....	166

ESBOÇO

As estátuas e os monumentos são marcos de uma civilização que sabe honrar a dignidade dos homens e fatos que marcaram a história de um povo¹

Sérgio Fridman

Uma imagem gigantesca abençoa a todos nós, residentes e turistas, desta cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro e arredores. Trata-se do símbolo maior fixado em solo carioca, com trinta e oito metros de altura, no topo do Morro do Corcovado e seus setecentos e quatro metros de rocha gnáissica, floresta, bênçãos, bem querência e expressão simbólica. Originalmente, sua construção foi pensada pelo Padre Bos, jesuíta francês. A seguir, foi abraçada pelo Círculo Católico do Rio de Janeiro. Porém, nas primeiras décadas republicanas houve um embate pela ocupação do espaço público, gerando um duelo de símbolos e alegorias da qual a Igreja Católica também participou (GRINBERG, 1999; MELLO, 2008, 2010). Sua construção foi autorizada durante a presidência de Artur Bernardes (1922-1926). Sua forma, de acordo com Mello (2008, p. 178), “conciliava em seu traçado a cruz, o símbolo mais conhecido do Planeta, e a cena bíblica de Jesus abrindo os braços no ‘Sermão da Montanha’. Ao mesmo tempo, sugeria trazer à memória o ato da primeira missa rezada na Terra de Santa Cruz”. Sua construção foi viabilizada a partir das doações do povo brasileiro e do Estado, embora em menor quantidade, e está “dominando a Baía de Guanabara, Niterói e grande parte da urbe carioca”. Sua inauguração “ocorreu em 12 de outubro de 1931, dia comemorativo da chegada dos europeus no Novo Mundo” (MELLO, 2010, p. 266), bem como da padroeira do Brasil, Nossa Senhora Aparecida.

A segunda maior escultura representativa do Cristo do mundo² cresceu tanto em simbolismo que foi eleita em 2007 como uma das Novas Sete Maravilhas do Mundo

* 1ª Epígrafe encontrado em: BARTHES, Roland. Aula: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de Franca. São Paulo: Cultrix, 2004, 13ª edição, pág. 47.

¹ Epígrafe: FRIDMAN, Sérgio Abram. Posteridade em pedra e bronze: história dos monumentos e estátuas da cidade do Rio de Janeiro. Publicação independente: 1996, p. 1.

² A estátua de Cristo Rei (em polaco: *Pomnik Chrystusa Króla*) está localizada em Świebodzin, na Polônia. É a maior representação escultural de Jesus Cristo do mundo, sendo mais alta que o Cristo Redentor, no alto do Corcovado, no Rio de Janeiro. Tal monumento mede 33 metros, que correspondem aos 33 anos que Cristo viveu.

Moderno. Além disso, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 2012, considerou o Cristo Redentor como parte da paisagem do Rio de Janeiro o incluindo na lista de Patrimônios da Humanidade. De símbolo do cristianismo brasileiro, a estátua se tornou um ícone do Rio de Janeiro e do Brasil. E é esta imagem “plena de fé, magia e hospitalidade” (MELLO, 2008, p. 179), quem nos dá as boas vindas a esta tese. Ei-la:

A palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que traduz uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa fazer recordar, avisar, iluminar, instruir. *Monumentum*, então, é um sinal do passado que traz algo ou alguma coisa à lembrança (LE GOFF, 2013). Eis o tema da tese. Isto é, o fenômeno geográfico da construção e afixação de esculturas públicas, marcos permanentes e expressivos do espaço urbano carioca. Elementos de verdadeiras “batalhas pela memória” (CASTRO, C., 2008, p. 7) se destinam a (re)lembrar/rememorar um evento/acontecimento, uma ideologia, uma doutrina, uma personagem ou um fato, de uma determinada forma em um lugar e tempo específicos, podendo assumir pela experiência repetida uma grandeza simbólica (ANJOS, 2013).

Com efeito, convém assinalar, uma cidade tem muitos sentidos, códigos, símbolos, ícones, marcos podendo ser lida, compreendida e apreendida de diversas maneiras. Opto, aqui, por entendê-la como um lugar simbólico construído a partir de seus monumentos do passado e do presente. Seja como for, elementos pretéritos ou hodiernos tencionam ser legados à memória coletiva, erigidos para carregar toda uma “carga de concepções” transformada em “símbolo de uma mensagem que quis ser passada, de um aviso ou de uma instrução que se desejou transmitir” (RODRIGUES, 2000, p. 9).

A eles se somam três metros da coroa, que representam os anos que Jesus dedicou a pregar; e 16,5 metros de pedestal, que é um meio de apoio para o monumento que tem ao todo 52,5 metros. O planejamento começou em 2000 e custou mais de um milhão de euros. Ficou pronta no dia 6 de novembro de 2010. Pesa 440 toneladas e sua envergadura mede 25 metros. Um guindaste de 700 toneladas ajudou a instalar os últimos elementos, a cabeça e os braços, supervisionados pelo seu desenhista e sacerdote local Sylvester Zawadski. Situa-se perto da rodovia que une Varsóvia a Berlim, o que permite aos motoristas enxerguem a vários quilômetros de distância. Assim como o Cristo de la Concordia, em Cochabamba na Bolívia, e o Cristo Redentor, do Rio de Janeiro, a estátua é totalmente branca. A única diferença é que a coroa é dourada.

Neste contexto, cabe inicialmente realçar: no passado as estátuas sobressaiam nas grandes praças públicas em pedestais gigantescos com os heróis, fossem eles políticos, militares, religiosos ou membros da classe dominante em flagrante destaque ou suntuosamente sentados sobre cavalos afirmando grandiosidade e poder. O mérito da escultura do passado residia na possibilidade de fazer com que as pessoas olhassem para o alto, este envolto em qualidades notáveis e de evidente dimensão vertical. Tinha a mesma capacidade de transcendência atribuída à poesia, conferindo algo de eterno ao que é humano ao fazer o transeunte (BENJAMIN, 1989; PEIXOTO, 1996) contemplar, admirar e, mesmo, se identificar. Neste bojo, vale repetir com outras palavras, assoma o valor transcendental como referido por Baudelaire (1988, p. 140) ao apontar para o “papel divino” da escultura:

ao atravessarmos uma grande cidade, com muitos séculos de civilização, nossos olhos são levados para o alto, pois nas praças, nos ângulos dos caminhos, personagens imóveis, maiores do que aquelas que passam a seus pés, contam-nos numa linguagem muda as faustosas lendas de glória, da guerra, da ciência e do martírio. Algumas mostram o céu, a que sempre aspiraram; outras designam a terra, de onde se alçaram. Agitam ou contemplam o que foi a paixão de suas vidas e que resultou no seu emblema: um instrumento, uma espada, um livro, uma tocha... O fantasma de pedras apodera-se de nós por alguns minutos, e nos obriga, em nome do passado, a pensar nas coisas que não são dessa terra.

Tradicionalmente, os monumentos condensam a ‘alma da cidade’, sendo fatores da memória coletiva que configuram a sua imaginária (ARANTES, 1988, COLCHETE FILHO, 2008). A estátua demarcava a cidade, atestando as suas mais diversas ocorrências. A presença de um monumento apontava para alguém ou para um acontecimento que havia determinado o destino de todos, estando impresso, para a eternidade, em figura de pedra e bronze. Do alto de seus pedestais, orientavam – e continuam norteando –, inclusive, os passantes pelas ruas à procura de seu caminho (ARGAN, 1993; PEIXOTO, 1996).

Desta maneira, com a sua inauguração almejava-se a convergência das cerimônias públicas periódicas para que, na posteridade, (re)afirmassem e (re)atualizassem o sentido original pretendido. Hodiernamente, no cotidiano da vida urbana, como reagem as pessoas diante de tais monumentos? Na metrópole contemporânea, a escultura substitui sua outrora grandeza e monumentalidade, sua capacidade de fazer as pessoas levantarem seus olhos para o céu. Sua transcendência foi ressignificada. Mais que isso, as formas foram alteradas e, agora, estão ao nível dos passantes – ou na “inusitada escala do pedestre”, como salientou Salgueiro (2008, p. 82) –, proporcionando a interatividade entre o homenageado e o público. Hoje, as esculturas conduzem os olhos para o sagrado chão de nossos caminhos (www.roteirosdorio.com).

O deslumbrante quadro natural do Rio de Janeiro impressiona desde o primeiro olhar por conta das suas montanhas, florestas, ilhas e baías, além do próprio Atlântico. Como cantado pelo poeta Chico Buarque em um dos seus toposílicos tributos à “... Cidade Maravilhosa ...” a beleza inigualável da urbe carioca “... quase arromba a retina/de quem vê ...”. Aos poucos, na organização geográfica do Rio de Janeiro surgiram igrejas, arcos, chafarizes, murais, parques, obeliscos, estátuas, pontes, conjuntos arquitetônicos, painéis e uma infinidade de elementos tão surpreendentemente inseridos nos lugares desta cidade, que sendo de tal maneira expressivos, se tornaram, igualmente, monumentais. Essa característica deve-se, em parte, aos meandros da complexidade da geografia da Sebastianópolis. Sua beleza natural, seu passado e sua tradição cultural legaram ao povo carioca e aos turistas diversos equipamentos funcionais e estéticos. Neles, se visualizam e se identificam as diferentes fases da arte brasileira com seus expoentes, além da participação dos mais diferentes artistas estrangeiros, que para cá vieram, em todas as épocas de desenvolvimento da cidade: escultores, poetas, pintores, literatos, religiosos, músicos, fotógrafos e assim por diante se puseram a retratar a Cidade Maravilhosa com seus diversos tons, matizes, cores, formas, métricas, sons, rimas, ângulos, traçados, linhas, estórias e depoimentos (MORAIS, 1999; TUAN, 2013).

Neste ritmo, justo por ter sido a capital da Colônia, do Reino, do Império e da República, a São Sebastião abriga uma vigorosa arquitetura militar, civil, religiosa e artística, construída em uma atraente variedade de estilos, do colonial ao pós-modernista, passando pelo eclético e pelo neogótico.

Dentre as singularidades de São Sebastião do Rio de Janeiro, em um magnífico mosaico retratado e descortinado por pesquisadores e gente de toda ordem, surge, em meio a este quadro a categoria de cidade monumento. Este painel se vislumbra desconcertante, uma vez que a urbe carioca se exhibe fecunda no que tange às relíquias que se encontram “de norte a sul e leste a oeste” deste admirável Rio de amor. Tal cenário, em seu somatório, justifica minha angústia em clarificar, divulgar e mesmo patentear, na geografia, tal empreendimento trilhado através de atalhos, caminhos e marcas que se tornam lugares simbólicos na alma carioca.

Em suma, além de contemplar toda essa sorte de elementos a cidade abriga, igualmente, o *status* de ser a manjedoura do samba como amplamente referido. Polêmicas à parte, foi na casa da Hilária Batista de Gouveia, a Tia Ciata, na Praça Onze de Junho, na periferia da Área Central da cidade, que o samba ecoou em seu nascedouro. Com influência do lundu, do semba, da batucada, do maxixe, do jongo, entre outros ritmos, é considerado

uma das manifestações culturais do país e de símbolo da cultura negra brasileira, se alastrou por todo território nacional se confundindo com a alma brasileira. Embora houvesse variadas formas pelo Brasil, enquanto gênero musical é entendido como uma expressão urbana totalmente singular que passou da condição de perseguido pela polícia e pela elite na primeira metade do século vinte à identidade nacional (MOURA, 1998; VIANNA, 2012).

Enquanto registro oficial, o samba tem em 1916 seu batismo. É deste ano a gravação tanto em disco quanto na Biblioteca Nacional de “Pelo Telephone”, de Donga e Mauro de Almeida, o tornando o primeiro samba gravado no país. Na rolança do tempo – parafraseando Mário Lago (2011) – o samba cresceu e se diversificou, assumindo diversas características em épocas diferentes que contribuem, cada vez mais, para a sua singularidade e dispersão. Enquanto gênero musical, o samba detém “um lugar privilegiado na [nossa] história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontro de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional, bem como ser o “tradutor dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais” (NAPOLITANO, 2005, p. 7).

O samba está completando cem anos. Salve, pois! Viva! Vibremos todos entre olês, olás, ziriguiduns e esquindolelês com os pulsares da cultura. E com o seu centenário surgem diversas manifestações em comemoração e exaltação a esse ritmo que faz parte da identidade e da memória nacional. Entre elas figuram a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) que declarou ser este o “Ano do Samba” [Imagem 1] e, ao conjunto desses tributos a presente tese se junta com júbilo harmonia, batuques, bronze e *selfies* elaborando e exibindo um acadêmico trabalho intitulado Cem Anos de Samba em Bronze e *Selfies* em um Rio Monumental.

Imagem 1- Painel na entrada da UERJ anunciando o Ano do Samba.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (28/07/2016).

Em um outro centenário igualmente importante, o do prédio da Biblioteca Nacional na Avenida Rio Branco/Cinelândia, este órgão exibiu a partitura original em uma exposição que mostrou, entre preciosidades, as dez raridades principais de seu acervo, em meio a bíblias anteriores ao descobrimento do Brasil, vindas da Biblioteca de Lisboa que permaneceram aqui por conta de tratados e acordos assinados entre 1822, quando o Brasil ganhou autonomia com sua Independência, e 1825 (SCHWARCZ *et al*, 2002).

A música é, possivelmente, “a única forma artística cuja capacidade associativa é inesgotável, cuja capacidade de se ligar a condicionamentos quer patéticos, quer sensoriais, quer das mais abstratas motivações, é infinita” (DORFLES, 1992, p. 130). Logo, o samba, em seus diferentes matizes, assume como característica ser um cronista do cotidiano ao afetar, comover, causar estranheza, interesse ou reflexão, denunciar ou conformar, fazer o corpo se movimentar ou relaxar e, ainda, servir de base para o entendimento dos monumentos erguidos em honra aos artistas que, de uma maneira ou outra, o consagraram no âmbito da música popular brasileira (ANJOS, 2011).

Nestas circunstâncias, pensar a relação dos habitantes com seus monumentos significa decodificar a cidade para além de sua funcionalidade imediata, privilegiando, antes, seus componentes geográfico, político, histórico, artístico e simbólico. Afinal, o que são os monumentos em uma cidade? Eles colaboram para carregar a cidade de significados simbólicos? A cidade, enquanto um terreno de investigações simbólicas, tem nos

monumentos algumas de suas peças fundamentais? Os monumentos se oferecem à apreciação e ao entendimento?

Neste sentido, a carga simbólica de um monumento está atrelada a sua localização sendo reforçada quando sua imagem é postada em lugares de grande visibilidade e mesmo de atração. Isto é, alguns lugares são mais atrativos que outros. Assim, a orla é um ponto chave que faz com que as esculturas lá afixadas, tais como Carlos Drummond de Andrade, Dorival Caymmi, Tom Jobim e, mais recentemente, Clarice Lispector, sejam bastante fotografadas e filmadas, postadas e compartilhadas nas redes sociais e nos diversos meios de telecomunicação. Em contrapartida, na Mangueira, a escultura do compositor Cartola, alocada em frente à linha de trens da SuperVia, assim como do metrô de superfície e do Centro Cultural Cartola, junto ao antigo edifício que abrigava o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no sopé do morro, em uma via de grande circulação, é pouco fotografada. Neste cenário, cabe indagar, embora exista um inegável vínculo do compositor e cantor com o referido morro, sua localização contribui para reforçar sua carga simbólica? O mesmo acontece, ou desfavorece, em uma outra escala, com o busto do Sinhô, no Campo de Santana, próximo à sua Cidade Nova, protegido por vegetação impedindo a aproximação das pessoas e respectivas selfies? Neste caso, vale perguntar: não seriam apenas estudantes ou especialistas que vão ao Campo de Santana e professores que reconhecem o busto?

Como se sabe, José Barbosa da Silva, o Sinhô, é o compositor do apelo em forma de tons e versos de “A Favella vai abaixo” (“Minha cabocla, a Favella vai abaixo/Quanta saudade tu terás deste torrão/Da casinha pequenina de madeira/que nos enche de carinho o coração... Vou morar na Cidade Nova/Pra voltar meu coração para o morro da Favella), em referência ao Plano Agache que pretendia arrasar com os barracos situados na encosta do mencionado ponto geográfico. Porém, tal intervenção urbanística foi engavetada em 1930 com o fim da República Velha, uma vez que a República Nova não repercutia as intenções da anterior. Nesta ciranda, uma outra questão se apresenta: ao mesmo tempo em que são desconhecidos para uma parcela significativa da sociedade, os monumentos, ao serem afixados no espaço público, não contribuem para que as pessoas pesquisem e busquem conhecer tais homenageados e suas respectivas obras?

A tese persegue os cem anos de samba e a carga simbólica de cada monumento que ganhou visibilidade e bem querência, ou não, a partir do momento em que descem os homenageados dos gigantescos pedestais e os colocam ao nível dos indivíduos para interagir e mesmo fazer parte do dia a dia dos passantes. Essa interação pode ser a responsável, por exemplo, pela descoberta do poema “E agora José?” de Carlos Drummond de Andrade

musicado por Paulo Diniz, em 1972, sucesso de vendas quando lançado em disco e no portal YouTube com pouco mais de meio milhão de visualizações, em suas diversas postagens, no dia 08 de agosto do corrente ano, bem como encontrar a homenagem do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, em seu desfile triunfal, no ano de 1987 com “O Reino das Palavras” (“Mangueira/De mãos dadas com a poesia/Traz para os braços do povo/Este poeta genial/Carlos Drummond de Andrade/Suas obras são palavras/De um reino de verdade...”). Ao mesmo tempo, cabe assinalar, como a inovadora e pioneira maestrina Chiquinha Gonzaga, embora não homenageada por esta tese, foi cultuada pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense no ano de 1997 com o enredo “Eu sou da lira e não posso negar” tendo como combustível de alegria o seu samba com os seguintes versos: “Eu sou (ai meu Deus, eu sou)/Da lira, não posso negar/Preparei o ano inteiro/Versos para ofertar... Piano me diz quem é/A pioneira? (bis)/Piano me diz quem é/A maxixeira?...”. Isto, na verdade, ocorreu em desfile no “Sambódromo” conduzido pelas competentes mãos da carnavalesca Rosa Magalhães.

A confluência de todos esses elementos contribui para reforçar a arte popular e o caráter simbólico de cada uma dessas obras, mas a localização geográfica contribui sobejamente para reforçar ainda mais a popularidade deste ou aquele monumento. No ritmo do samba essas esculturas, bustos, cabeças, portal e obelisco colaboram para reforçar e ampliar os domínios da arte reconfirmada nesses monumentos que, por sua vez, promovem a obra e os feitos dos homenageados. Alguns são desconhecidos por quem os fotografa. Porém, ao mesmo tempo, por curiosidade em saber quem são, as pessoas recorrem aos mais diversos sítios eletrônicos, livros e discos para buscar essas referências das artes em geral. Hodiernamente, por conta do advento e popularização da internet, o fluxo de informações tornou-se assombroso, gigantesco que se torna fácil realizar trabalhos de pesquisa e, conseqüentemente, conhecer e entender quem são os selecionados e eternizados em pedra e bronze esculpidos nesta cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

E por que esses monumentos? Tendo o samba como norte, utilizei como base o Inventário dos Monumentos do Rio de Janeiro lançado pela Prefeitura em dezembro de 2015. São vários os exemplares em tributo às personalidades do mundo do samba. Os monumentos fotografados e catalogados pela Prefeitura da São Sebastião referentes a esse universo alocados no espaço público são: os bustos de Paulo da Portela, Aroldo Melodia, Sinhô e Orlando Silva. Cabe ressaltar, existem dois exemplares do busto do Paulo da Portela, sendo um no espaço público catalogado pela Prefeitura e outro no espaço privado portelense.

Considerado um dos mais talentosos compositores, para muitos, um dos grandes da primeira fase do samba carioca, Sinhô [Imagem 2], o autointitulado “Rei do Samba”, tem sua cabeça praticamente inacessível para fotos e reconhecimento dos passantes do Campo de Santana, um aprazível parque / oásis em meio ao turbilhão da Área Central, palco da Proclamação da República. Sinhô compôs preciosidades como “Jura” (lançada por Araci Côrtes e rebobinada por Zeca Pagodinho), “Não quero saber mais dela”, “Gosto que me enrosco”, “Fala meu loro”, entre outras. Outra cabeça destacada está situada no bairro do Cachambi, subúrbio do Rio: é a de Orlando Silva [Imagem 3], o “Cantor das Multidões”, intérprete das inesquecíveis versões de “Meu consolo é você”, “Aos pés da cruz”, “Nada além”, “Cidade Mulher”, “Carinhoso” e tantas outras. Outra celebridade contemplada na urbe (e, na verdade,) com dois bustos, Paulo da Portela [Imagem 4], um dos fundadores da Escola de Samba Vai como Pode (1923), com o nome alterado para Portela em 1935, tornou-se participante ativo e decisivo na luta pela mudança da imagem estereotipada e negativa que os sambistas possuíam no início do século vinte, cujo objetivo era que fosse visto pela sociedade como um artista digno de admiração e não um bandido, ou um marginal, como era a visão dominante da época dos governantes, das elites e da polícia. Seus dois bustos foram encomendados pela Velha Guarda do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. O primeiro doado para a Prefeitura e alocado em Turiaçú , na praça que leva seu nome, foi inaugurado em 1979 tendo sua autoria desconhecida, e o outro postado dentro da referida escola de samba. Afora isso, existe o busto do Aroldo Melodia [Imagem 5], importante compositor e intérprete de samba enredo dos grandes carnavais na “avenida”, famoso pelo grito “Segura a Marimba”, além de tema do enredo “Segura Marimba, Aroldo Melodia Vem Aí!” da Sociedade Recreativa Escola de Samba Lins Imperial no ano de 2003, monumento afixado na entrada da sua escola do coração GRES União da Ilha do Governador.

Imagem 2 - Busto do Sinhô no Campo de Santana



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (14/02/2016).

Imagem 3 - Busto de Orlando Silva



Fonte: Inventário dos Monumentos RJ, 2015, p. 286

Imagem 4 - Busto de Paulo da Portela inaugurado em 1979 na Praça Paulo da Portela.



Fonte: Inventário dos Monumentos RJ, 2015, p. 296.

Imagem 5 - Busto de Aroldo Melodia.



Fonte: Inventário dos Monumentos RJ, 2015, p. 344.

Como se sabe, uma pesquisa é realizada através de opções, recortes, escolhas, substituições e elencos. Assim, em meio as idas vindas metodológicas, aos passos e compassos do samba, a metodologia conduziu a um corte contemplando apenas o obelisco de Estácio de Sá, a figura feminina de Carmen Miranda, a máscara mortuária de Lamartine Babo e as esculturas interativas de Noel Rosa, Cartola, Ismael Silva, Pixinguinha, Braguinha, Ary Barroso, Carlos Drummond de Andrade, Dorival Caymmi, Tom Jobim e Adelino Moreira.

Alguns destes eleitos podem causar estranheza à primeira vista por não se reconhecer uma ligação instantânea com o samba, mas creiam: mesmo que remota, ela existe! Assim, muito além das amarras do que poderia contemplar a tese, homenagens feitas pelas escolas de samba, homenagens de parcerias inusitadas ou mesmo a colocação do monumento em

exaltação ao fundador da cidade por conta de um samba que reclamava sua ausência ganham visibilidade e notoriedade pelas lentes dos que flanam pela São Sebastião.

Início o périplo pelo monumento dedicado a Estácio de Sá, às margens da baía de Guanabara, em pleno Parque Brigadeiro Eduardo Gomes, popularmente chamado de Aterro do Flamengo, escolhido por ser fruto da especulação de uma canção composta por Raul Mascarenhas e Haroldo Barbosa para o quarto centenário da cidade intitulado “Estátua de Estácio de Sá” (“Procurei pelo Rio/A estátua de Estácio de Sá/Fui aqui/Fui ali/Acolá e não sei onde está... Procurei em toda a cidade/Por seu fundador/Onde estará?/Cadê a estátua de Estácio de Sá?/Cadê a estátua de Estácio de Sá?...”). Muito embora Estácio tenha sido agraciado com outras homenagens na urbe, tais como a toponímia de um bairro, nos limites da periferia da Área Central com a Zona Norte da cidade, (e, posteriormente) uma estação do Metropolitano Carioca e uma escola de samba, não existia, nos idos de 1965, um monumento sequer em honra ao fundador da cidade. Por conta dos festejos dos seus quatrocentos anos, os sambistas, intrigados com essa negligência, elucubram, indagam e, de certa maneira, sugerem ou exigem um marco lembrando o homem responsável pela fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Muito embora o Rio do Janeiro seja uma cidade extremamente feminina em suas formas, contornos, silhuetas, desenhos, trilhas e pontilhados, não o é no tocante as homenagens em pedra, bronze e ferro espalhadas por todas as suas cercanias. Dos mais de mil e duzentos monumentos existentes há muitas figuras femininas míticas e genéricas, mas apenas dezessete representam o universo feminino real, de mulheres que existiram e fizeram a diferença de fato. Carmen Miranda, a estrela mais bem paga da Hollywood da primeira metade da década de quarenta do século vinte, é uma delas, procurando fazer jus ao seu talento e personalidade.

Nestes termos, continuando as justificativas, Lamartine Babo, o eterno Lalá, dos conhecidos hinos dos clubes de futebol mais marchinhas de carnaval e das festas juninas comparece com sua máscara mortuária afixada em seu bairro vivido, a Tijuca. O compositor de “Voltei a Cantar” (“Voltei a cantar/Porque senti saudade/Do tempo em que eu andava na cidade...”) foi gravado e regravado por Mário Reis. Este com sua entonação suave, cadência e estilo considerados modernos para a época passou a ser apontado como um dos precursores da Bossa Nova. Anos mais tarde “Voltei a Cantar” fez parte da abertura da turnê do show “Carioca” de 2007 de Chico Buarque, sendo igualmente registrado em disco. Além disso, Lamartine foi enredo do Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, em 1981, com o samba “O teu cabelo não nega (só dá Lalá)” (“Neste palco iluminado/Só dá Lalá

(bis)/És presente imortal/Só dá lalá/Nossa escola se encanta/O povão se agiganta/É dono do carnaval...”).

No que tange às esculturas interativas inicio por Noel Rosa. Este foi o primeiro exemplar de muitos que viriam nos anos seguintes – e que ainda não de vir nos vindouros. Considerado pai do moderno samba urbano e um dos grandes cronistas do cotidiano, foi homenageado em 2006 com uma escultura-bar simbolizando um portal de entrada do seu lar/lugar, o boêmio bairro de Vila Isabel. Por sua vez, Cartola e a elegância que lhe era característica, tanto no trato diário quanto na música, e agora em sua escultura, estão à espera de todos nós no sopé do morro que, além de ter sido sua casa, abriga a escola de samba que ajudou a fundar, qual seja, Estação Primeira de Mangueira. Caminhando em direção ao berço das escolas de samba, no Estácio, encontro Ismael Silva, um dos fundadores da agremiação carnavalesca Deixa Falar, e o mais frequente parceiro de Noel Rosa que, além da sua aclamada originalidade, influenciou grandes nomes da MPB tais como Chico Buarque. Já no Centro da cidade, ali na Travessa do Ouvidor, avisto Pixinguinha – aquele a quem Vinícius de Moraes dizia que queria ser se não fosse quem era –, músico, compositor, arranjador, dono da classe e do estilo que fizeram a diferença na música popular brasileira. Mais do que isso, também na Wiskeria Gouveia, conhecida como “escritório do Pixinguinha”, na mencionada Travessa, onde seu monumento está alocado.

Continuando o percurso até a Zona Sul carioca descubro, do outro lado do túnel, Braguinha, também conhecido por João de Barro, músico, compositor, cantor, dublador, famoso por suas marchinhas de carnaval, músicas infantis e juninas, letrista de uma das canções mais gravadas no país “Carinhoso”, em parceria com Pixinguinha. Paralelamente, ao lado de Alberto Ribeiro, conferiu o título de nobreza para Copacabana, a eterna “... princesinha do mar...” (MELLO, 1991), nos idos de 1947, além de ter elevado a categoria de supercampeã em 1984, na inauguração da Passarela do Samba, o GRES Estação Primeira de Mangueira com o enredo “Yes, nós temos Braguinha” (“Vem/Ouvir de novo o meu cantar/Vem ouvir as pastorinhas/A luz de um pássaro cantor/Yes, nós temos Braguinha...”), paráfrase / blague / gracejo para a sua vitoriosa marchinha Yes, nós Temos Banana (1938). Bem perto dali, no Leme, me deparo com Ary Barroso, apresentador, locutor, pianista e compositor de clássicos como “Aquarela do Brasil” e “Na baixa do sapateiro”, as duas primeiras músicas brasileiras a terem mais de um milhão de execuções nos Estados Unidos, além de “Rio de Janeiro” que concorreu ao Oscar da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas de Hollywood em 1945.

Caminhando pela orla mais famosa do Brasil entendo que o samba não ficou estático nos passos dos desfilantes e na sua ressonância. Ao contrário! Ele amplia seus domínios indo até a poesia de Drummond “E agora José?” ao ser musicada se tornando samba com a melodia de Paulo Diniz fazendo imenso sucesso e sendo bastante apreciada pelo poeta, bem como a homenagem que o GRES Estação Primeira de Mangueira, em 1987, faz ao escritor, sagrando-se campeã do carnaval, estando o literato, portanto, eternizado em bronze e em samba. Um pouco mais a frente, no Posto Seis, me deparo com a graça, a alegria e a genialidade do compositor de “O que que a baiana tem?”, “Maracangalha”, “Acontece que eu sou baiano”, “Você já foi à Bahia?”, “Marina”, entre outras maravilhas do cancioneiro popular brasileiro, Dorival Caymmi, o baiano que cantou sua terra como nenhum outro e nos deixou pérolas da MPB. Lá para as bandas de Ipanema encontro o Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, enredo do GRES Estação Primeira de Mangueira de 1992 “Se todos fosse iguais a você”, cujas influências vão de Claude Debussy a Pixinguinha passando por Radamés Gnattali legando ao “maestro soberano” a capacidade em dotar de leveza, elegância, sentimento, complexidade e densidade composições como “Eu sei que vou te amar”, “Pela luz dos olhos teus”, “Sabiá”, “Wave”, “Águas de Março” e aquela que, ao lado de Vinícius de Moraes, o tornou mundialmente conhecido “Garota de Ipanema”. Passados dezoito anos de sua morte, em 2012 foi agraciado com o Lifetime Achievement Award, honraria concedida pelo Grammy pelo conjunto de sua obra.

No meu retorno ao lar, no bairro de Campo Grande, na Zona Oeste tradicional, tenho, talvez, o mais emocionante encontro da minha jornada. Bem ali no calçadão, sentado à minha espera, está Adelino Moreira, compositor de “A volta do boêmio”, grande sucesso na voz de Nelson Gonçalves, “Devolvi”, “Garota Solitária”, “Negue”, “Fica comigo esta noite”, “Meu vício é você” e “Meu bairro”, retratando o nosso lugar vivido (“Meu bairro/Meu Campo Grande, distante/No meu subúrbio galante/Berço das canções de amor/Meu bairro/Da igreja do Desterro/Que dá perdão para o meu erro/Erro de ser um sonhador...”).

Estas justificativas mostram mesmo a pluralidade desse ritmo que se confunde com a alma brasileira. Da mesma maneira que o samba se expressa em diferentes matizes, tais como o samba-canção, o samba-enredo, o samba de breque, o samba-exaltação e até mesmo a bossa nova existem, igualmente, diversas formas de esculturas em tributo, seja através dos seus artistas e de suas canções seja por intermédio dos símbolos afixados pelas ruas da cidade. Isto corrobora para a tese de que ao se espriar o samba não tem limites. Rompe todas as fronteiras ao ecoar muito além do que simplesmente poderia ser um pressuposto: se manter preso sob as amarras ao escolher tão somente obras de compositores sambistas conhecidos ou

diretamente ligados a este universo. Ao invés disso, prefiro as muitas possibilidades que o samba oferece à cultura brasileira e a esta tese em particular. No entanto, vale frisar, não pretendo, de maneira alguma, esgotar o assunto, visto existirem diversos olhares para um mesmo foco. O viés aqui apresentado é particular, porém entendo que (FOUREZ, 1995, p. 14), a

pluralidade dos pontos de vista já está garantida desde o início pelo fato de que cada leitor ou leitora – assim como cada cientista – tem sempre a sua filosofia da ciência espontânea. Ela foi inculcada por meio do banho cultural no qual ele, ou ela, está submerso, ou pela formação científica seguida... [Entretanto] o que permite finalmente escapar ao totalitarismo no diálogo é a consciência de que a perspectiva do outro não é jamais a minha.

Nesta sintonia, no campo do marco temporal, o ano base é 1916 por ser esse o ano oficial de nascimento do samba, além dos diferentes anos em que as esculturas em suas múltiplas formas foram cravadas em solo carioca ganhando notoriedade, bem querência e emergindo ou ampliando sua carga simbólica ao serem fotografados, postados e divulgados nos mais diferentes meios sociais. Tais monumentos foram e são criados de variadas maneiras em tempos diversos. No entanto, cabe ressaltar, a geografia humanística permite liberdade ao pesquisador para conduzir seus trabalhos sem estar estático a este ou aquele período de inauguração dos artefatos em voga. Enquanto alguns são por iniciativa particular em homenagem ao centenário de nascimento dos produtores da cultura popular, outros são pelo Poder Público ou mesmo por sugestão de uma ou outra pessoa ou órgão. Ou seja, qualquer pessoa pode sugerir à Secretaria de Conservação a criação de uma honraria. Todavia, cabe à Secretaria acatar ou não a sugestão se dispor de verba e interesse em realizar tal evento.

Quanto ao recorte espacial, trata-se, evidentemente, da cidade do Rio de Janeiro e dos seus grafos em pedra, bronze, selfies, bem querência e simbologia. No entanto, alguns lugares seriam mais privilegiados que outros? As esculturas afixadas na orla teriam uma maior visibilidade do que aquelas situadas em outros pontos como, por exemplo, Adelino Moreira no calçadão de Campo Grande?

A questão teórica/filosófica a ser perseguida se apoia na abordagem simbólica. Todas essas esculturas seriam símbolos? Se não, estão caminhando para se tornarem? São reforçadas pela repercussão imagética na mídia? E como isso pode ser entendido? Uma possível resposta seria pela afluência que contribui para torná-los point, lugar central, por excelência. Os monumentos que estão melhor localizados, ou seja, alocados em uma área com característica singular e já explorada pela indústria turística adquirem maior visibilidade dos que aqueles fincados à margem desse circuito. E por visibilidade entendo sua propagação na mídia e nas

redes sociais, bem como sua localização privilegiada. Desta maneira, Drummond, Caymmi e Jobim, por exemplo, estão na ordem do dia no quesito “ver e ser visto” aumentando, ainda mais, a expressão simbólica de cada um no dia a dia.

Neste ritmo, meu objetivo é homenagear os cem anos do samba através dos monumentos dos artistas do (e consagrados no) Rio. Para isso, é necessário ter em mente que a relação entre a cidade e os indivíduos e grupos sociais envolve outras categorias além do racionalismo que torna essa imagem uma série de traçados concretos e objetivos. Ou seja, resulta de sentimentos, lembranças, fantasias, estórias, vivência e memória individual/coletiva.

Ao longo desta pesquisa há repetidamente uma série de questionamentos para reflexão da banca examinadora e possíveis leitores. Não há pretensão em se responder todo o rol de indagações. Elas serão, certamente, alvo de outras pesquisas elaboradas pela autora deste texto e quem tiver acesso ao mesmo.

De acordo com Mello (2000, p.73),

as manifestações populares nas quais a geografia se apresenta são, sem dúvida, um saber. Em escalas diversas podem ser lembrados, entre outros aspectos, os preciosos mapas do dia-a-dia, as informações de rua, as lembranças turísticas e os relatos de outras províncias da atualidade ou recuperadas das ruínas do passado. No entanto, para que este acervo-saber ganhe um cunho acadêmico, torna-se necessário que a problematização, os conceitos e a narrativa sejam balizados em filosofias ou teorias.

Contudo, vale ressaltar, emprestar acervos tanto individual quanto coletivo com o propósito de transmutá-lo em pesquisa acadêmica é desafiador, apesar da simplicidade de sua proposta, qual seja: elaborar os conceitos e categorias de símbolos e monumentos a partir das lições de vida e de geografia expressas das mais diversas maneiras em mundos particulares e/ou intersubjetivos (MELLO, 2003a).

Deste modo, acredito que a escolha do método de abordagem utilizado em uma pesquisa evidencia as opções teóricas e as intencionalidades do pesquisador. Desta maneira, posso dizer que os conhecimentos aqui construídos são marcados tanto pela subjetividade da candidata ao título de doutora quanto pela sua interatividade em diversos níveis, a saber: da autora deste texto com os autores que discutem o assunto em tela, com os artefatos em questão e consigo própria. Por conseguinte, esta pesquisa acontece permeada pela interdiscursividade, lugar do diálogo e da visão plural (PENIN, 1997; ALLEBRANDT, 2002; CALVAL, 2011).

Cabe destacar, tais processos interativos pressupõem movimento dialógico (PENIN, 1997). Logo, procuro significar, por um lado, as minhas práticas e, por outro, as práticas

desenvolvidas com outros indivíduos. Nesta perspectiva, a fenomenologia e a hermenêutica, enquanto métodos de pesquisa interpretativas e decodificadoras, se configuram como o caminho a ser seguido nesta tese. Por conseguinte, parto do entendimento de que o método não é uma receita pronta e acabada, mas um caminho que se constroi no decorrer da pesquisa, tecendo-se e articulando-se processualmente, considerando o tema a ser estudado (JOVCHELOVITCH, 2000; ALLEBRANDT, 2002; CLAVAL, 2011; MELLO, 2011; TUAN, 2011; BUTTIMER, 2015).

No que tange ao sumário, a tese, dividida em seis capítulos, apresenta, no primeiro, a fenomenologia e a hermenêutica, duas das filosofias do significado utilizadas pela corrente humanística em geografia, alicerces deste trabalho, “visando compreender as alegrias e carências dos indivíduos e grupos sociais para, então, tentar influir e agir na construção de um espaço mais humanizado” (MELLO, 1990, p. 115).

O segundo é pautado em uma discussão acerca da relação entre ciência e arte, pois “a arte e a ciência pura, precisamente por serem as atividades mais livres, menos estreitamente submetidas às condições sociais de cada época, são os primeiros fatos de onde se pode vislumbrar qualquer mudança da sensibilidade coletiva” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 70).

Posteriormente, o estudo discorre sobre a música enquanto campo privilegiado da arte, bem como sobre as origens e as diversas nuances do samba, norte deste trabalho, uma vez que pode ser “tanto uma fonte quanto uma ferramenta para a exploração geográfica”³ (POCOCK, 1988, p. 96), pois a apreensão do espaço geográfico pela via do discurso artístico focaliza a imbricação e/ou indissociabilidade entre sujeito-objeto e indivíduo-grupos sociais-mundo vivido.

O capítulo seguinte, o quarto, versa sobre os monumentos, marcos permanentes e onipresentes da paisagem urbana. Mais que isso, são elementos auxiliares na construção da memória individual/coletiva. Ao longo do tempo, tem sua carga simbólica (re)atualizada, uma vez que acompanham o ir e vir de todos nós pela cidade, produzindo, completando e alterando, “ao ritmo dos nossos passos” (FERRARA, 2001, p. 20), nossa capacidade de ver, entender e interiorizar seus significados.

Os capítulos cinco e seis são destinados aos monumentos propriamente ditos. Enquanto o cinco trata de três monumentos de outrora, o sexto versa sobre dez esculturas interativas que estão nível dos pedestres esparramadas pela São Sebastião do Rio de Janeiro. Possivelmente, podem surgir indagações a respeito do elenco escolhido. Todavia, cabe

³ No original: “is both a source and a tool for geographical exploration”. Tradução livre de ANJOS, Melissa.

apontar, “qualquer seleção é sempre arbitrária e pessoal, e o máximo de liberdade é o direito de andar sozinho” (LAJOLO, 2001, p. 50).

De cunho exploratório, a tese se servirá de um elenco de elementos compostos por materiais bibliográficos, imagens, jornais e documentos como fontes de pesquisa. Quanto à bibliografia, muito embora este seja um projeto pleno de brasilidade, há um expressivo rol de livros e artigos geográficos e de outras ciências ou filosofias provenientes, sobretudo, dos países anglo-saxônicos que, somados aos pertinentes à cidade do Rio de Janeiro, aos monumentos e à questão simbólica, contribuirão para uma melhor compreensão e entendimento do tema (MELLO, 2003a). Contudo, apropriando-me das palavras de Fourez (1995, p. 15), é importante frisar,

cito numerosas obras, sem desenvolver necessariamente o pensamento evocado pela citação. Cada vez que cito um autor é porque ele me pareceu um dia “interessante” em relação à minha pesquisa: seja porque ele a suscitava, seja porque a corroborava, seja porque a confrontava com outras opiniões, seja, enfim, porque se opunha a ela.

Diante do exposto, vale lembrar, a tese se esforçará em atingir seus objetivos através do entendimento, da análise e da decodificação dos monumentos e sua importância na construção da cultura na cadência dos cem anos de samba e, sobretudo, incrustado na alma da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

1 OS ALICERCES FILOSÓFICOS COM VISTAS AO ENTENDIMENTO DE UM RIO MONUMENTAL

O espaço social é repleto de monumentos não diretamente funcionais, imponentes construções em pedra ou modestos altares de terra, em relação aos quais cada indivíduo pode ter a sensação justificada de que, para a maioria, eles preexistiam a ele e a ele sobreviverão. Estranhamente, uma série de rupturas e descontinuidades no espaço é que representa a continuidade do tempo⁴

Marc Augé

[O horizonte humanístico] anuncia uma fênix potencial, emergindo das cinzas das tiranias passadas – metodológicas, epistemológicas e ideológicas – em algumas ou todas as facetas da pesquisa geográfica. Como perspectiva de vida, o humanismo valoriza o desafio de discernir o potencial criativo dos indivíduos e grupos, em lidar com a superfície da Terra de maneira responsável e co-responsável. A criatividade humana também não é confinada pela esfera intelectual: ela envolve emoção, estética, memória, fé e determinação⁵ (BUTTNER, 1990, p. 27).

Os geógrafos, na década de 1970, esgotados do caráter convencional e sem os pulsares das experiências humanas nas análises propostas tanto por parte da tradição naturalista quanto pela corrente funcionalista, propuseram uma nova possibilidade de leitura do universo vivido baseada nas filosofias do significado, com o homem sendo erguido como pilar central de seus estudos. Não só o homem, como também o lugar que, pouco visto e nem sempre sentido, emergiu como conceito matricial desse novo caminho científico, qual seja: a geografia humanística (MELLO, 1991, 2000; ANJOS, 2011).

Agora, “a disciplina se libera do peso que a oprimia” (CLAVAL, 2002, p. 26), fazendo surgir outra reflexão epistemológica pautada em um novo modo de conceber a geografia. O presente capítulo versa sobre a fenomenologia e a hermenêutica enquanto métodos para o

⁴ Epígrafe: AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994, p. 58.

⁵ No original: “announces a potential phoenix, rising from the ashes of past tyrannies -methodological, epistemological and ideological - in some or all facets of geographic research. As a life perspective, humanism values the challenge to discern the creative potential of individuals and groups, when dealing with Earth's surface in a responsible and co-responsible fashion. Human creativity is not confined by the intellectual sphere: it involves emotion, aesthetics, memory, faith and determination”. Encontrado em: BUTTNER, Anne. Geography, humanism and global concern. In: *Annals of the Association of American Geographers*. 80 (1), 1990, pp. 1-33, pág. 27. Tradução livre de ANJOS, Melissa.

entendimento/compreensão da prática da afixação das estátuas presentes na urbe carioca em homenagem aos senhores da cultura popular.

Como supracitado, a corrente humanística em geografia surgiu início dos anos de 1970 (HOLZER, 1992; MELLO, 1991, 2000, 2011), quando os geógrafos “voltaram o olhar para os enfoques filosóficos do humanismo e, em particular, para a tradição hermenêutica”⁶ (UNWIN, 1995, p. 192) e se posicionaram contra a uma “geografia sem homens” (MELLO, 1990, p. 92), iniciando uma busca por respostas para seus anseios e meios de romper com as escolas positivistas e neopositivistas, predominantes, até então, na ciência geográfica (MELLO, 1991, 2000, 2011) e objetivando, de acordo com Tuan (1985, p. 146), tentar “entender como as atividades e os fenômenos geográficos revelam a qualidade da conscientização humana”, uma vez que esta via de compreensão “não nega as perspectivas científicas sobre o homem; trabalha sobre elas” (TUAN, 1985, p.144).

Nestas circunstâncias, como reação ao enfoque mecanicista, prático e determinista da ciência geográfica, a corrente humanística propõe outra via de compreensão permitindo um conhecimento empático através da experiência vivida. Sua contribuição para a ciência reside na “relevância de matérias sobre as quais o cientista, confiando em sua própria estrutura conceitual, pode não estar consciente” (TUAN, 1985, p. 152), tais como a arte, o simbolismo e os estudos dos indivíduos, pois as “pessoas nascem dentro de um mundo intersubjetivo” (BUTTIMER, 1985, p. 181).

Para tanto, a geografia humanística foi procurar “nas filosofias do significado respostas para suas angústias e caminhos para o rompimento com o positivismo e o neopositivismo” (MELLO, 1991, p. 130), em harmonia com as Ciências Sociais e Humanas, pois “todas compartilham a esperança de prover uma visão precisa do mundo humano” (TUAN, 1985, p. 143). Deste modo, em consonância com as elucubrações de Japiassu (1977, p. 29), em “toda abordagem epistemológica encontramos uma tradição filosófica”. Por seu turno, como aportes filosóficos para a geografia humanística estão os preceitos da fenomenologia, da hermenêutica, do idealismo e do existencialismo, caminhos para leitura e análise da relação entre o indivíduo e seu meio (HOLZER, 1992; MELLO, 1990, 1991; PIZOTTI, 2010; ANJOS, 2011; FERNANDES, M., 2015). De acordo com Holzer (1996), o mérito dessas filosofias é abranger o ser em sua totalidade – espaço, pensamentos, símbolos e ação –, o que torna impossível “delinear de maneira clara o que é o sujeito e o que é o objeto” (SILVA, M., 2007a, p. 45).

⁶ No original: “Dirigieron la mirada hacia los enfoques filosóficos del humanismo y, en particular, a la tradición hermenéutica”. Tradução livre de ANJOS, Melissa.

Os trabalhos desenvolvidos no bojo desta corrente tem por base um ou outro pressuposto filosófico. Entretanto, a valorização do homem com vistas à compreensão e decodificação referentes aos seus sentimentos e entendimentos do espaço e, mesmo, como a “simbologia e o significado dos lugares podem afetar a organização espacial, são traços comuns compartilhados dentro da produção geográfica humanística, conferindo a estes escritos um eixo central de reflexão e análise” (PIZOTTI, 2010, p. 5). Esta pesquisa, ancorada na fenomenologia e na hermenêutica, justifica, unicamente, a apresentação desses dois aportes.

Baseado em Holzer (1992), posso citar como pioneiros nessa busca filosófica Anne Buttmer que, em 1969, falaria brevemente na importância da filosofia existencialista para a geografia e James Parsons que, no mesmo ano, proporia uma aproximação humanista. No entanto, coube a Relph, em 1970, a primazia de explorar as possibilidades da fenomenologia como aporte teórico-filosófico capaz de unir todos os geógrafos que buscavam na geografia humanística um viés de análise para suas pesquisas. Segundo Relph (1970, p. 193),

o método fenomenológico é um procedimento para descrever o mundo cotidiano da experiência imediata do homem, incluindo suas ações, lembranças, fantasias...; ele não é um método de análise ou explicação de qualquer mundo objetivo ou racional através do desenvolvimento de hipóteses e teorias prévias⁷.

Ao valorizar a intencionalidade humana, ou seja, como o ser se relaciona com o mundo, esta se configura como uma visão antropocêntrica sendo evidente, portanto, sua oposição tanto ao olhar cartesiano do mundo, que delimita rigorosamente sujeito e objeto, quanto, por extensão, à ciência positivista e ao cientificismo. Assim, como sugere Relph (1970, p. 195),

a fenomenologia é uma filosofia que assume que o conhecimento não existe independentemente do homem, mas tem que ser obtido pela experiência humana do mundo. A partir deste ponto de vista o mundo pode ser entendido somente por sua referência ao homem, e somente através das intenções e atitudes do homem... O método fenomenológico é oferecido como um procedimento de descrição rigorosa para a investigação dos mundos vividos da experiência humana⁸.

⁷ No original: “The phenomenological method is a procedure for describing the everyday world of man’s immediate experience, including his actions, memories, fantasies...; it is not a method of analysing or explain some objective and rational world through the development of prior hypotheses and theories”. Tradução livre de ANJOS, Melissa.

⁸ No original: “Phenomenology is a philosophy which it is assumed that knowledge does not exist independently of man, but has to be gained from man’s experience of the world. From this standpoint the world can be understood only in its reference to man, and only through the intentions and attitudes of man... The phenomenological method is offered as a procedure of rigorous description for the investigation of the live-worlds of man’s experience”. Tradução livre de ANJOS, Melissa.

Para Edmund Husserl {1859-1938}, o iniciador do movimento moderno do pensamento fenomenológico, este enfatiza a intuição direta, uma vez que se opõe as ciências empíricas, baseadas no positivismo. Tal filosofia busca compreender o mundo tal como surge antes de investigação científica. Entender um comportamento, um objeto, é compreendê-lo do interior, do ponto de vista da intenção que o anima, naquilo que o torna propriamente humano e o distingue de um movimento físico – é exatamente o humano em sua essência que a fenomenologia procura interpretar. Este recurso filosófico procura, antes, o significado e a revelação da essência através da busca da consciência pura (DARTIGUES, 2008).

A expressão fenomenologia é composta pelos componentes ‘fenômeno’ e ‘logos’. No tocante ao termo ‘fenômeno’, ele pode significar mostrar-se, revelar-se, trazer a tona ou, ainda, tornar-se claro. Segundo Heidegger (2005, p. 58 – itálicos no original), “*deve-se manter, portanto, como significado da expressão ‘fenômeno’ o que se revela, o que se mostra em si mesmo*”. Assim, os fenômenos compõem a soma do que está “*à luz do dia ou se pode pôr à luz, o que os gregos identificavam, algumas vezes, simplesmente com os entes, a totalidade de tudo que é*”.

Em sua etimologia, fenomenologia significa o estudo do fenômeno ou conjunto de fenômenos (HOLZER, 1992; MELLO, 1990, 1991; SILVA, M., 2007a). E como tudo o que surge é fenômeno, o domínio da fenomenologia é praticamente ilimitado e não poderíamos confiná-la a uma ciência particular (DARTIGUES, 2008). A história do termo pode, entretanto, aclarar mais que sua etimologia. Tal terminologia apareceu pela primeira vez em 1764, em um texto de Johann Heinrich Lambert, discípulo de Christian Wolf, que entende por fenomenologia a teoria da ilusão sob suas diferentes formas. É, talvez, sob a influência de Lambert que Immanuel Kant retoma o termo e, em 1781, lança ‘Crítica da Razão Pura’ que se propõe averiguar a estrutura do sujeito e das ‘funções’ do espírito tendo por tarefa circunscrever o domínio do aparecer ou ‘fenômeno’. No entanto, segundo Dartigues (2008, p. 10), “podemos, pois, dizer que se já encontramos em Kant uma fenomenologia no sentido rigoroso do termo, essa não é senão uma fenomenologia crítica”. Porém, somente com a publicação, em 1807, da ‘Fenomenologia do Espírito’, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, que o vocábulo passa a fazer parte da tradição filosófica. A diferença essencial entre as fenomenologias de Hegel e Kant está na concepção das relações entre o fenômeno e o ser ou o absoluto. “Segundo Hegel, o absoluto, sendo cognoscível, é por este fato mesmo qualificável como Si ou como Espírito, de modo que a fenomenologia é de imediato uma filosofia do absoluto ou do Espírito” (DARTIGUES, 2008, p. 10). Contudo, não foi a fenomenologia hegeliana que se perpetuou ao longo do século vinte e sob a configuração do movimento de

pensamento que traz este nome. Esta proeza deve-se a Edmund Gustav Albrecht Husserl, que ressignificou um termo antigo. Para Husserl, o sentido do ser e do fenômeno não podem ser dissociados e, por isso mesmo, a fenomenologia é uma ciência do ser (DARTIGUES, 2008; ANJOS, 2011).

Para Unwin (1995, p. 205), “o atrativo chave da fenomenologia era a rejeição a premissa da objetividade”, uma vez que esta “parecia oferecer trilhas completamente novas para a investigação dos geógrafos”⁹. Desenvolvida, sobretudo, pelo filósofo Edmund Husserl, esse método serve, segundo Holzer (1996, p. 12), para “fazer uma descrição rigorosa do mundo vivido da experiência humana”, além de extrapolar o embate fomentador da reflexão filosófica, ou seja, a relação sujeito-objeto, pois entende que o ser e o fenômeno não podem – e não devem – ser concebidos de maneira estanque (MELLO, 1990; PIZOTTI, 2010; SILVA, M., 2007b; FERNANDES, M., 2015), porque a “consciência só pode ser assim entendida quando dirigida para um objeto” (MELLO, 1991, p. 36) e este só “pode ser definido em sua relação com a consciência” (DARTIGUES, 2008, p. 105). Assim, a fenomenologia é um arcabouço filosófico que “busca compreender os fenômenos como eles são em sua essência, partindo da investigação dos atos da consciência sobre o mundo vivido de cada indivíduo ou grupo social”, uma vez que “envolve a procura do pesquisador no sentido de identificar como as pessoas estruturam seu ambiente de um modo inteiramente subjetivo e integrado a ele” (MATTOS, 1995, p. 48).

Os alicerces deste movimento estão em uma fundamentação radical que parte da eliminação dos ‘*a priori*’, dos pressupostos e das evidências em si mesmas. Logo, a função da fenomenologia seria mostrar a impossibilidade de coexistir uma ciência conceituada como conhecimento de fatos e, ao mesmo tempo, como a procura de um conhecimento rigoroso. Ao considerar as ‘coisas’ como existentes em si, independentes da consciência, estamos diante de uma filosofia que assume como elemento de análise o fenômeno que, para Husserl, é “tudo o que se mostra e se revela por si mesmo” (CAPALBO, 1973, p. 32) ou, ainda, um “fluxo imanente de vivências que constitui a consciência” (CHAUÍ, 1980, p. viii).

Para Holzer (1992), a fenomenologia é, antes de tudo, uma reflexão sobre o conhecimento que surge como uma revisão radical das categorias ‘sujeito’ e ‘objeto’, objetivando aglutinar filosofia, ciência e arte a caminhos que se entrecruzem. Tal pensamento comunga com as ideias de Buttimer (1976) quando esta observa que as pesquisas tendo por

⁹ No original: “el atractivo clave de la fenomenología era el rechazo de la premisa de la objetividad” ... “parecía ofrecer unas vías completamente nuevas para la investigación de los geógrafos”. Tradução livre de ANJOS, Melissa.

base a imaterialidade causam certo mal-estar no meio científico, pois esta tarefa, para os ocidentais, estaria restrita ao filósofo, ao poeta ou ao místico. Nas palavras de Buttimer (1976, p. 269),

os fenomenologistas têm sido os mais articulados porta-vozes para este esforço. Desafiando muitas das premissas e procedimentos da ciência positivista, eles fizeram uma crítica radical do reducionismo, da racionalidade e da separação de ‘sujeitos’ e ‘objetos’ na pesquisa empírica. Como os existencialistas, eles anunciam o pleito da libertação da experiência vivida, apelando por descrições mais concretas do espaço e do tempo e de seus significados na vida humana diária¹⁰.

No entanto, vale destacar, os pesquisadores que buscam uma fundamentação epistemológica, uma nova proposta metodológica ou ainda uma busca ontológica se deparam com uma dificuldade, qual seja: a não existência de uma unidade na fenomenologia. Neste sentido, Jonhston (1986, p. 63), identificou cinco tipos de fenomenologia, a saber:

- 1- Fenomenologia Descritiva: a apresentação do material (fenômenos) nos mundos vividos dos indivíduos estudados.
- 2- Fenomenologia Essencial: a identificação de essências (as características essenciais ou significados) dos fenômenos...
- 3- Fenomenologia das Aparências: o estudo de como as essências assumem uma forma a partir da operação e da determinação dos significados.
- 4- Fenomenologia Constitutiva: essências e relações essenciais, desenvolveu-se como padrões que passam a fazer parte da consciência. A fenomenologia constitutiva estuda como essa conscientização se desenvolve.
- 5- Fenomenologia Hermenêutica: a interpretação dos significados que estão dissimulados na consciência e que se manifestam imediatamente por nossa intuição, análise e descrição¹¹.

As classificações de Jonhston são, na realidade, uma evolução da tipologia proposta por Anne Buttimer dez anos antes, em 1976, quando esta identificou três posições distintas: a) fenomenologia pura, de Husserl – visando à análise e interpretação da consciência; b) fenomenologia existencial, de Merleau-Ponty, Marcel e Schutz – mais preocupada com as

¹⁰ No original: “Phenomenologists have been the most articulate spokesmen for this endeavor. Challenging many of the premises and procedures of positive science, they have posed a radical critique of reductionism, rationality, and the separation of ‘subjects’ and ‘objects’ in empirical research. With existentialists, they herald the liberation plea of lived experience, appealing for more concrete descriptions of space and time, and their meanings in everyday human living”. Tradução livre de ANJOS, Melissa.

¹¹ No original: “1- Descriptive Phenomenology: the presentation of material (phenomena) in the life-worlds of the individuals studied; 2- Essential Phenomenology: the identification of essences (the essential characteristics or meanings) of phenomena...; 3- The Phenomenology of Appearances: the study of how essences take shape, as intentionality operates and meanings are assigned; 4- Constitutive Phenomenology: essences, and essential relationships, develop as patterns that become part of consciousness. Constitutive phenomenology studies how such consciousness develops; and 5- Hermeneutic Phenomenology: the interpretation of meanings which are concealed in consciousness and which are immediately manifest to our intuiting, analyzing and describing”. Tradução livre de ANJOS, Melissa.

questões da vida cotidiana do que com os problemas do conhecimento e da mente humana; e c) fenomenologia hermenêutica, de Paul Ricoer – objetivando, grosso modo, a elucidação dos símbolos (BUTTIMER, 1985).

Neste contexto, muitos geógrafos que se dedicavam ao estudo do mundo vivido tiveram dificuldades em suas pesquisas porque a fenomenologia se mostrou tão ou mais complexa que a própria filosofia. Coube a Tuan indicar como caminho possível a base humanista a partir de seu sentido mais amplo, ou seja, o estudo do cotidiano baseado no homem enquanto ser individual (HOLZER, 1992; FERNANDES, M., 2015). Assim, a fenomenologia se identifica com a geografia humanística porque “afirma os valores humanos frente aos valores materiais, econômicos, técnicos, religiosos, ideológicos e políticos” (HOLZER, 1992, p. 343). Seja como for, temos uma geografia “liberta do pensamento técnico, como queria Heidegger”, ou que tem como objetivo a “verdade da subjetividade e da existência individual, como queria Kierkegaard”, ou que permite a “tomada de consciência da existência própria de cada um... como queria Jaspers” ou, ainda, que confronta a experiência vivida particular com a “experiência vivida dos outros, como queria Merleau-Ponty” (HOLZER, 1992, p. 343-344).

Dessa filosofia a geografia humanística apropriou-se do conceito de mundo vivido, interpretando as trajetórias do indivíduo e/ou grupos sociais, bem como a categoria analítica de ‘ser-no-mundo’ (HOLZER, 1992, 1996; MELLO, 1991, 2000; SILVA, M., 2007b, FERNANDES, M., 2015). O mundo vivido, nesta concepção, seria constituído de maneira indissociável pela base territorial, amigos, teia de relações, músicas, sabores, odores, sentimentos, reminiscências, aspirações e agitações do cotidiano (MELLO, 1991, 2000), “canções que minha mãe me ensinou” (WAGNER, 1979, p. 291) e lugares do passado eternizados em lembranças (MELLO, 2000), alguns dos elementos que integram o “acervo renitente da memória” (SILVA, M., 2007b, p. 13). Neste sentido, para Mello (1991, p. 37-38), o mundo vivido é “a consciência e o meio ambiente íntimo de cada um, emocionalmente modelado e revestido de eventos, relações, ambiguidades, envolvimento, valores e significados, o qual compreende os seres humanos com toda ação e interesse humanos, trabalhos e sofrimentos”. Mais do que isso, o mundo vivido foi traduzido pela perspectiva humanística como lar ou lugar, em qualquer escala de compreensão, uma vez que esta categoria analítica oferece ao geógrafo possibilidades para apreender o nascimento da “magia dos lugares, as particularidades intrínsecas de cada porção territorial, a distinção de diferentes pontos da cidade, o encantamento, o esnobismo, o desprezo, a atração, o consumo, a deterioração e o que é típico dos lugares” (CHRISTOFOLETTI, 1985, p. 23). O mundo

vivido – ou intermundo –, conforme aponta Mello (2000, p. 55), “contempla um universo comum a diversas pessoas por ser cenário, objeto das ações e das interações dos seres humanos”.

A hermenêutica, por seu turno, de acordo com os léxicos, significa, por um lado, a arte de interpretar – tarefa atribuída ao hermeneuta – o sentido das palavras ou das escrituras sagradas, assim como, de outro, afirmar, esclarecer, decodificar e traduzir. A origem da palavra se remete a Hermes, deus da comunicação, a quem os gregos atribuíam à descoberta da linguagem e da escrita (PALMER, 1970). Esse ser mitológico alado era incumbido de trazer a mensagem do destino, sendo considerado o intermediário nas relações entre os deuses – habitantes do Monte Olimpo –, e os homens. Mais tarde, houve a evolução da condição de tradutora dos textos sagrados para interpretação dos aspectos literários, históricos e culturais a partir dos esforços de Johann Gottfried von Herder, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher e Wilhelm Dilthey (MELLO, 1990, 1991, 2000; SILVA, M., 2007a; ANJOS, 2011; FERNANDES, M., 2015). Neste sentido, pode-se pensar em uma hermenêutica tradicional, aludindo ao estudo da interpretação de textos escritos, especialmente nas áreas de literatura, religião e direito e em uma hermenêutica moderna, ou contemporânea, englobando tanto os textos escritos como todo o processo interpretativo, abarcando formas verbais e não verbais de comunicação e os aspectos que a afetam, como preposições, pressupostos, o significado e a semiótica (ANJOS, 2011).

Assim, à pergunta: o que é a hermenêutica? pode-se obter como resposta “o estudo dos princípios metodológicos de interpretação e de explicação” (PALMER, 1970, p. 16), seja de um estudo teológico, seja de uma obra artística. Aliás, no tocante à arte, Palmer (1970) sugere que esta deve ser considerada como “textos que falam”, sendo necessário uma “compreensão humanística daquilo que implica a interpretação de uma obra” para melhor entendê-la em toda a sua significância, pois este é o “ponto central da hermenêutica”. Nas palavras do autor (PALMER, 1970, p. 19),

as ciências da natureza têm métodos para compreender os objectos naturais; as obras precisam de uma hermenêutica, de uma ciência da compreensão adequada a obras enquanto obras. É certo que os métodos de análise científica podem e devem ser aplicados às obras, mas ao proceder deste modo estamos a tratar as obras como objectos silenciosos e naturais. Na medida em que são objectos, são redutíveis a métodos científicos de interpretação; enquanto obras, apelam para modos de compreensão mais sutis e compreensíveis. O campo da hermenêutica nasceu como esforço para descrever estes últimos modos de compreensão, mais especificamente históricos e humanísticos.

Neste contexto, a hermenêutica propõe aliar dois campos da teoria da compreensão, a saber: o tema e a compreensão do tema (PALMER, 1970). E, uma vez que esta se define

como o estudo da compreensão dos feitos humanos, ela ultrapassa as formas linguísticas de interpretação, tendo os seus princípios aplicados a quaisquer obras de arte. Neste sentido, então, a hermenêutica é essencial em todas as humanidades, ou seja, em todas as disciplinas que se ocupam com a decodificação das produções do homem.

A raiz do vocábulo hermenêutica reside no verbo grego *hermeneuein*, comumente traduzido por ‘interpretar’, e no substantivo *hermeneia*, ‘interpretação’ e aparecem, em suas muitas facetas, em vários textos legados da Antiguidade. Tais expressões, como já citado, remetem a Hermes sendo significativo que este se associe a uma “função de transmutação – transformar tudo aquilo que ultrapassa a compreensão humana em algo que essa inteligência consiga compreender” (PALMER, 1970, p. 24), pois as variações do termo aludem ao processo de clarificar uma situação ou uma coisa, isto é, converter algo que é pouco familiar, distante e obscuro em real, próximo e inteligível.

Em seu uso pretérito, a hermenêutica abrangia três direções: a) expressar em voz alta – dizer; b) explicar; e c) traduzir. Hodiernamente, tal campo tem sido definido por, pelo menos, seis modos distintos: a) teoria da exegese bíblica; b) metodologia filológica geral; c) ciência de toda compreensão linguística; d) base metodológica para todas as disciplinas centradas no entendimento da arte, comportamento e escrita do homem; e) fenomenologia da existência; e f) sistema de interpretação objetivando a acepção subjacente aos mitos e símbolos. Cada uma destas definições representa uma abordagem ao problema da interpretação esclarecendo aspectos diferentes, mas igualmente legítimos, a esse respeito (PALMER, 1970). Esta máxima pode ser corroborada através das palavras de Schleiermacher, citado por Palmer (1970, p. 91), “a hermenêutica como arte da compreensão não existe como área geral, apenas existe uma pluralidade de hermenêuticas especializadas”, expressando sua intenção capital de construir uma hermenêutica geral como método de compreensão.

Segundo Palmer (1970) e Soares (1988), Friedrich Schleiermacher {1768-1834} pode ser considerado o pai da hermenêutica moderna enquanto disciplina geral porque, para este, seja na área jurídica, teológica ou na artística existe uma unidade fundamental que os une: a linguagem. Assim, sua contribuição para a hermenêutica marcou uma mudança na história desta disciplina que, a partir de então, é entendida como a arte de apreender uma expressão linguística. Após seu falecimento, a concepção de uma hermenêutica geral enfraqueceu e, somente em fins do século XIX o filósofo e historiador Wilhelm Dilthey {1833 -1911} percebe nesta um alicerce para o entendimento de todos os campos interpretativos das manifestações do mundo vivido humano, quer estas sejam gestos, atos, históricos, leis, obras de arte ou de literatura. Neste contexto, o projeto de Dilthey era estabelecer uma metodologia

ajustada às ciências humanas – artísticas e sociais –, pois para o filósofo, era mister abdicar do panorama reducionista e mecanicista das ciências naturais. O autor sustentava que os estudos das humanidades precisavam forjar novos modelos de interpretação dos fenômenos humanos (PALMER, 1970; SOARES, 1988). Estes deveriam resultar das características da experiência vivida, basear-se nas categorias de sentido e não de poder, da história e não das matemáticas porque, para Dilthey, segundo Palmer (1970, p. 112),

compreensão era a palavra chave para os estudos humanísticos. A explicação é para as ciências... As ciências explicam a natureza, os estudos humanísticos compreendem as manifestações da vida. A compreensão consegue captar as entidades individuais, mas as ciências tem sempre que encarar o individual como um meio de chegar ao geral, ao tipo.

No entanto, vale destacar, a compreensão não é limitada aos estudos humanísticos, bem como as explicações não se restringem às ciências naturais. “Antes trabalham conjuntamente, em graus variáveis, em todos os verdadeiros actos de conhecimento” (PALMER, 1970, p. 112).

Filosofia interpretativa, a hermenêutica teve em Dilthey o defensor da ideia de que a “interpretação das expressões da vida interior do homem... implica um posicionamento de compreensão histórica” (MELLO, 2000, p. 64) através do qual se possibilita um conhecimento pessoal do significado do ser humano e, por extensão, “da coletividade, entendida como intermundo via intersubjetividade” (GUIMARÃES, 2007, p. 36). Por estes termos entende-se o mundo vivido de um grupo social ou comunidade. Nestas circunstâncias, esse aporte filosófico está preocupado em decodificar/apreender os “conteúdos da mente tais como emoções, desejos, vontades, sentimentos e outros aspectos da experiência vivida” (MELLO, 1990, p. 101) pelos homens, uma vez que sujeito e objeto encontram-se imbricados (PALMER, 1970; WAGNER, 1979).

Toda essa compreensão sugerida pela hermenêutica, “promovida ao nível de instrumento epistemológico passando a ser um novo pólo da produção do saber originário do pensamento artístico e religioso”, posteriormente manifestou-se nas ciências, principalmente nas humanas. “Compreender é alcançar uma significação, explicar o obscuro, revelar uma essência. Os fatos são expressivos por serem portadores de um sentido” (PIZOTTI, 2010, p. 10).

Deste modo, a geografia humanística, preocupada com o homem como ser pensante, tem por objetivo maior a compreensão e o esclarecimento dos sentimentos, ideias e entendimento relacionados às geografias particulares e coletivas e como estas, após serem

interpretadas, afetam a organização do espaço (MELLO, 1990, 1991, 2000; SILVA, M., 2007b; TUAN, 1985, 2013; ANJOS, 2011; FERNANDES, M., 2015).

Dito isto, qualquer que seja o aporte filosófico utilizado, todos eles fornecem subsídios para uma melhor elucidação dos conceitos matriciais, bem como para as categorias analíticas utilizadas pela geografia humanística que, antes estudados por outras escolas do pensamento geográfico, se requalificam quando abordados sob o viés humanístico. Assim sendo, estas abordagens conceituais são essenciais para se pensar os mundos vividos e seus atores, uma vez que a corrente em tela procura entender “como as atitudes e os fenômenos geográficos revelam a qualidade da conscientização humana” (TUAN, 1985, p. 146).

Apresentados os preceitos para a compreensão dos artefatos que serão decifrados nesta pesquisa, a tese segue seu caminho desbravando, a seguir, a relação entre ciência e arte de modo a facilitar o entendimento do produto final, a saber: a celebração através de monumentos para os ilustres representantes – e mesmo os que estão ligados de alguma maneira – ao ritmo que se confunde com a alma brasileira em seu centenário.

2 DA CIÊNCIA À ARTE: UM EXERCÍCIO DE REFLEXÃO

A arte existe porque a vida não basta¹²

Ferreira Gullar

Efetivamente, a ciência é uma península no continente cultural e no continente social. Por isso, é preciso estabelecer uma comunicação bem maior entre ciência e arte, é preciso acabar com esse desprezo mútuo. Isso porque existe uma dimensão artística na atividade científica... Também dizemos que não existe uma fronteira nítida entre ciência e filosofia. É claro que nos seus pólos e núcleos centrais elas são bem diferentes, já que a característica original da ciência é, principalmente, a obsessão verificadora, falsificadora e a obsessão central da filosofia é a reflexividade e a introspecção do sujeito. Mesmo assim, é preciso dizer que na atividade científica há muita reflexividade, há pensamento, e que a filosofia – por natureza – não despreza a verificação ou a experimentação (MORIN, 1999, p. 59-60).

Isto posto, posso estabelecer uma ponte entre ciência e a arte como um exercício de fixação.

Neste sentido, o mito, e depois a ficção, eram os encarregados de explicar os fenômenos ocorridos no mundo. Quando estes se tornam insuficientes, surge a ciência. Na proporção em que esta se sobressai, separa-se tanto do mito quanto da ficção e para além do divórcio, inicia-se o combate a estes, configurando a luta da realidade contra o imaginário. Em fins do século dezenove, a crença na ciência era irrestrita, bem como a certeza da extinção dos mitos e suas explicações erráticas e supersticiosas acerca do mundo real. Existia, para Fiorin (1996, p. 9), a confiança que “o estado positivo deixaria nas brumas da História os estados teológico e metafísico”. Nos dias atuais, no entanto, “os mitos, depois de terem sido declarados mortos, estão bastante vivos. Nos subterrâneos, nutrem a ficção, a utopia e a ciência”.

Dito isto, este capítulo se propõe a promover uma discussão, ou realizar um exercício de reflexão, que não se pretende, de maneira alguma, profunda e determinante, acerca da relação entre ciência e arte. Cabe ressaltar, não se trata de desmerecer, desmoralizar, descrer ou mesmo criticar a ciência, mas, tão-somente, reconhecer que a arte, nesta tese representada pelos monumentos dispostos no espaço público – meu foco de estudo –, “(lugar por excelência de expressão dos mitos na modernidade), é uma forma tão boa de conhecimento quanto a ciência” (FIORIN, 1996, p. 9).

¹² Epígrafe: GULLAR, Ferreira. conferência FLIP 2010. Encontrado em artigo disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>>. Acessado em 02/03/2011.

A palavra ciência, do latim *scienti* {conhecimento} derivado do verbo *scire* {saber}, refere-se, de modo abrangente, a qualquer conhecimento ou prática sistemática. Em um sentido mais restrito, o termo alude ao corpo de conhecimentos sistematizados adquiridos via observação, identificação, pesquisa e explicação de determinadas categorias de fenômenos e fatos formulados metódica e racionalmente. Isto é, ato de perceber ou compreender por meio da razão e/ou da experiência tendo por base o método científico. Em linhas gerais, a ciência é o esforço para descobrir e aumentar o conhecimento humano de como a realidade funciona.

Neste sentido, a ciência, além de ser intrínseca ao homem é eticamente complexa por ser inseparável do seu contexto histórico-social. Em retrospecto, a ciência moderna só pode emergir, segundo Morin (1999, p. 9),

na efervescência cultural da Renascença, na efervescência econômica, política e social do Ocidente europeu dos séculos 16 e 17. Desde então, ela se associou progressivamente à técnica, tornando-se tecnociência e, progressivamente, se introduziu no coração das universidades, das sociedades, das empresas, dos Estados, transformando-os e se deixando transformar, por sua vez, pelo que ela transformava.

Porém, mudanças paradigmáticas ruíram com a concepção clássica de ciência que, esperava-se, continuasse se metamorfoseando. O conceito de ciência herdado de séculos anteriores não é absoluto, tampouco eterno. Pelo contrário, de acordo com Morin (1999, p. 10),

enquanto os físicos acreditavam, em 1900, que sua ciência suprema estivesse quase completa, essa mesma física começava uma nova aventura, arruinando seus dogmas. A pré-história das ciências não terminou no século 17. A idade pré-histórica da ciência ainda não está morta no fim do século 20. Mas em toda parte, cada vez mais, tende-se a ultrapassar, abrir, englobar as disciplinas... O pensamento deve tornar-se complexo.

Nestes termos, há mais de trezentos anos que o conhecimento científico demonstra suas virtudes de descoberta e de verificação relacionado a todos os outros ramos de conhecimento. O mesmo, desde o século passado trouxe, de maneira singular, uma excepcional evolução ao nosso saber. Hodiernamente, é possível “medir, pesar, analisar o Sol, avaliar o número de partículas que constituem nosso universo, decifrar a linguagem genética que informa e programa toda organização viva” (MORIN, 1999, p. 15). Entretanto, mesmo com todas as suas benesses, a ciência, cada vez mais, exhibe dificuldades oriundas desse mesmo conhecimento que produz, acarretando, ao mesmo tempo, possibilidades de subjugação e de extermínio da humanidade. Assim, é necessário entender que a ciência não é ‘boa’ nem ‘má’, mas simplesmente ambivalente (MORIN, 1999).

Nestas circunstâncias, e considerando sua ambivalência, presenciou-se, no mundo contemporâneo, a um tipo de levante ante a postura cientificista. A civilização da ciência, da

lei, da regra, da precisão é questionada, evidenciando o desejo de um reencontro mais autêntico com a natureza e com o homem, pois, o governo técnico-científico mostra “a incapacidade do progresso em resolver os problemas sociais”, uma vez que a “ciência não é de modo algum eficaz para resolver as grandes questões éticas e sociopolíticas da humanidade” (FOUREZ, 1995, p. 165).

Desta maneira, compreender a ciência não é fundá-la dogmaticamente em qualquer dos princípios absoluto ou *a priori* que a filosofia da ciência nos tem fornecido desde Descartes. Ao contrário, trata-se de compreendê-la enquanto “prática social de conhecimento, uma tarefa que se vai cumprindo em diálogo com o mundo e que é afinal fundada nas vicissitudes, nas opressões e nas lutas que o compõem e a nós, acomodados ou revoltados” (SANTOS, B., 1989, p. 13). Destarte, a ciência é produto da história humana e está ligada a ela. “O próprio conteúdo da ciência surge como uma criação humana, por e para seres humanos” (FOUREZ, 1995, p. 173). Corroborando com essa ideia, Morin (1999, p. 20 – itálicos no original) salienta que a ciência está na essência da sociedade e “*embora bastante distinta dessa sociedade, é inseparável dela*, isso significa que *todas as ciências, incluindo as físicas e biológicas, são sociais*”.

Em consonância, Dias de Deus (2004, p. 213) afirma que a ciência “é feita por seres humanos em sociedade e daí decorre, na verdade, tudo o mais. Se a ciência faz parte da sociedade, a crítica da ciência tem de fazer parte da crítica da sociedade” e, neste sentido, não parece que escasseiem conjunturas provocando desconforto e/ou indignação e produzindo inconformismos. Para tanto, “basta rever até que ponto as grandes promessas da modernidade permanecem incumpridas ou o seu cumprimento redundou em efeitos perversos” (SANTOS, B., 2001, p. 23), como, por exemplo, da domesticação da natureza em benefício comum da humanidade, de uma sociedade mais justa e livre, fundamentada na criação da riqueza tornada possível pela conversão da ciência em força produtiva e da paz perpétua baseada no comércio, na racionalização científica dos processos de decisão e das instituições (SANTOS, B., 1989, 2001). No entanto, devemos refletir sobre a multidimensionalidade científica, pois seus efeitos não são simples nem para o melhor nem para o pior. Tal pensamento encontra respaldo na afirmação de Popper ([s/d] *apud* MORIN, 1999, p. 59):

a história das ciências, como a de todas as idéias humanas, é uma história de sonhos irresponsáveis, de teimosias e de erros. Porém, a ciência é uma das raras atividades humanas, talvez a única, na qual os erros são sistematicamente assinalados e, com o tempo, constantemente corrigidos.

A ciência é, além de uma construção da sociedade, uma produção cultural, uma vez que, por seu intermédio, os homens desenvolvem uma obra poética onde manifestam, desvendam ou descortinam o mundo no qual se inserem e do qual faz parte uma infinidade de saberes do científico ao senso comum, tais como os estudos religiosos, artísticos, esportivos, entre outros. Em conformidade, Boaventura Santos (2003, p. 83-84) alega que

os pressupostos metafísicos, os sistemas de crenças, os juízos de valor não estão antes nem depois da explicação científica da natureza ou da sociedade. São parte integrante dessa mesma explicação. A ciência moderna não é a única explicação possível da realidade e não há sequer qualquer razão científica para a considerar melhor que as explicações alternativas da metafísica, da astrologia, da religião, da arte ou da poesia. A razão por que privilegiamos hoje uma forma de conhecimento presente na previsão e no controle dos fenómenos nada tem de científico. É um juízo de valor. A explicação científica dos fenómenos é a auto-justificação da ciência enquanto fenómeno central da nossa contemporaneidade.

Assim, desde a década de 1970, há uma cobrança, para as ciências humanas, de uma produção de conhecimentos a partir da junção dos seres humanos com o mundo vivido identificando os indivíduos e grupos sociais que, cotidianamente, vivenciam a espacialidade e elaboram significados repletos de orientação e referencialização espacial ofertando possibilidades de entendimento e/ou compreensão da vida. Desta maneira, o conhecimento se pauta na superação das distinções familiares e óbvias que até pouco tempo era considerada insubstituível, tais como mente-matéria, observador-observado, coletivo-individual e objetivo-subjetivo (SANTOS, B., 2003). O relativo esgotamento destas dicotomias ecoou nas disciplinas científicas que se estabeleceram sobre elas. Cabe ressaltar, segundo Boaventura Santos (2003, p. 64-65),

sempre houve ciências que se reconheceram mal nestas distinções e tanto que se tiveram de fracturar internamente para se lhes adequarem minimamente. Refiro-me à antropologia, à geografia e também à psicologia. Condensaram-se nelas privilegiadamente as contradições da separação ciências naturais/ciências sociais. Daí que, num período de transição entre paradigmas, seja particularmente importante, do ponto de vista epistemológico, observar o que se passa nessas ciências.

Nestes termos, a construção das ciências sociais caminha por duas vias: a primeira vinculada à epistemologia e à metodologia positivistas das ciências naturais e a segunda, de vocação anti-positivista, “caldeada numa tradição filosófica complexa, fenomenológica, interacionista, mito-simbólica, hermenêutica, existencialista, reivindicando a especificidade do estudo da sociedade” (SANTOS, B., 2003, p. 68). Nas últimas décadas a força da segunda vertente foi tamanha que a emergência do humano em contraposição a uma concepção da natureza começou a ser considerada ultrapassada pelas ciências naturais. Portanto, à medida que as “ciências naturais se aproximam das sociais estas se aproximam das humanidades. O

sujeito, que a ciência moderna lançara na diáspora do conhecimento irracional, regressa investido da tarefa de fazer erguer sobre si uma nova ordem científica” (SANTOS, B., 2003, p. 69).

Neste contexto, se o papel da ciência humana é desvendar o cotidiano que o homem, em seu dia-a-dia, confere significados, devemos procurar outras possibilidades de construção de tal riqueza, pois “uma das preocupações atuais é afastar a ciência de sua excessiva pretensão e admitir a arte como indicador cultural de grande capacidade de revelação de sentidos e capaz de apresentar sinais de sintonia com a ciência” (MONTEIRO, 2005, p. 11). Atualmente, a criação científica pode ser aceita como próxima da criação artística, uma vez que a “arte apenas procura ilustrar o que a ciência expressa imediatamente sob forma de conceito” (STEINER, 1998, p. 27), porque “à semelhança destas pretende que a dimensão activa da transformação do real (o escultor trabalha a pedra) seja subordinada à contemplação do resultado (a obra de arte)”. O discurso científico, por seu turno, “aproxima-se cada vez mais do discurso da crítica artística”, pois de algum modo, esta “anuncia a subversão da relação sujeito/objecto” (SANTOS, B., 2003, p. 87). Para isso, as produções artísticas nos fornecem elementos distintos de compreensão do mundo vivido a partir da análise das possíveis expressões oriundas dos modos de entendimento dos artistas de qualquer segmento da arte. Nesta conjuntura, o próprio catedrático Boaventura Santos (2003) estabelece uma ponte da ciência voltada para novos horizontes como, igualmente, se debruça sobre filosofias do significado, tais como a fenomenologia e a hermenêutica em meio a um mundo pleno de símbolos e significados que permitem a contemplação do outro nos estudos acadêmicos, uma vez que “é inegável que o pensamento e a conduta simbólica estão entre os traços mais característicos da vida humana e todo o progresso da cultura está baseado nestas condições”¹³ (CASSIRER, 1963, p. 50).

Ao me referir a este universo, vale ressaltar, o símbolo contém ou contempla algo de maior expressão e/ou valor e, uma vez que seu significado é atribuído pelo indivíduo ou grupo social, tudo pode ser investido de simbolismo. Desta maneira, o homem encontra-se submergido em uma orbe simbólica do qual integram elementos essenciais a sua identidade, tais quais a fé, a língua, a tradição mitológica, a ciência e a arte (DORFLES, 1992).

Etimologicamente, arte, do latim *ars* {técnica e/ou habilidade}, é comumente entendida como a atividade humana ligada a manifestações de ordem estética realizadas a

¹³ No original: “Es innegable que el pensamiento simbólico y la conducta simbólica se hallan entre los rasgos más característicos de la vida humana y que todo El progreso de la cultura se basa en estas condiciones”. Tradução livre de ANJOS, Melissa.

partir de apreensões, emoções e ideias, com o objetivo de estimular essas instâncias de consciência nos espectadores, produzindo um significado único e diferente para cada obra. Isso ocorre porque a “obra de arte *tem* sempre significação estética (não confundir com valor estético): quer sirva ou não a um fim prático e quer seja boa ou má, o tipo de experiência que ela requer é sempre estético” (PANOFSKY, 2009, p. 30 – itálico no original). “A necessidade da arte é tão antiga como a própria humanidade” (STEINER, 1998, p. 12). No decurso tempo, o papel da arte tem sido considerado como um meio de reproduzir o vivido, adornar o dia-a-dia, bem como narrar e esclarecer a história e auxiliar na exploração do mundo e do próprio ser, atribuindo, a esta, “alta importância para o progresso cultural dos homens” (STEINER, 1998, p. 21).

Nestas circunstâncias, ao perfilar novas posturas da ciência, filosofia e arte, se deixa de entender a ciência tradicional como “veículo único da verdade” (LOWENTHAL, 1985, p. 18), reinventando uma geografia aberta a todas as possibilidades da arte (FRÉMONT, 1980) e a capacidade de reflexão artística/crítica do geógrafo. Evidentemente, a ideia não encontrava coro afinado na academia “mas a investigação científica, a filosofia e a sensibilidade da arte não são inevitavelmente opostas” (MELLO, 2000, p. 149). De qualquer modo, como defendem Buttimer (1983) e Mello (2000), o estoque de conhecimento geográfico não está confinado a educação formal “derivando, igualmente, dos ecos da arte, assim como da poesia, afora outros canais de expressão” (MELLO, 2000, p. 149).

A arte, bem como “todas as produções culturais, são objetos de análises com pretensões científicas” (BOURDIEU, 2004, p. 19). Enquanto ação produtiva do homem, é um fenômeno social e parte da cultura. Está relacionada com a totalidade da existência humana, mantendo estreitas conexões com o processo histórico e possui sua própria história, conduzida por tendências que nascem, se desenvolvem e se metamorfoseiam. Foco de convergência de valores religiosos, éticos, sociais e políticos, a arte vincula-se “à religião, à moral e à sociedade como um todo, suscitando problemas de valor, tanto no âmbito da vida coletiva como no da existência individual, seja esta a do artista que cria a obra de arte, seja a do contemplador que sente os seus efeitos” (NUNES, 1991, p. 15).

Mas o que é arte? Para que serve? O que constitui sua essência? Ao longo da história da humanidade essas e outras questões foram, são e continuarão em pauta buscando uma resposta única e aceitável por todos. No entanto, longe de ser dependente da sociedade, faz-se mister entender que a atividade artística não encontra terreno na efetivação de funções pragmáticas e materiais, sejam elas de caráter “propagandístico-pedagógico, político-social ou mesmo formal-hedonística”. O que, embora importante, não condiciona o “impulso original

de uma atividade que desde o início parece ter sido peculiar ao homem como uma característica necessária”, uma vez que (BAUMGART, 1994, p. 1-2 – itálicos da autora)

desde a pré-história a atividade artística servia à interpretação do mundo e do homem no mundo. O primeiro legado da humanidade depois das ferramentas mais simples, antes que houvesse arquitetura, música, literatura etc., foram pinturas e esculturas. *Com elas inicia-se a história da humanidade propriamente dita e a história da arte.*

Posso estabelecer, então, que os artistas são tão importantes para a civilização humana quanto os cientistas, os filósofos, os políticos e os grandes líderes, porque a arte é uma necessidade básica, quase como precisar comer e dormir. Uma necessidade espiritual como a religião, porque fala aos nossos sentimentos e à nossa imaginação. E, ainda, porque satisfaz a carência de beleza sentida por todos. Os artistas são dotados de aptidões que promovem a comunicação de emoções e anseios aos outros mortais ou, como melhor sugere Steiner (1998, p. 34), eles se apresentam como o

continuador do espírito que atua no mundo; ele continua a Criação onde o espírito divino a abandonou. Ele apresenta a arte como a continuação livre da evolução natural. Com isto o artista se eleva acima da vida real comum e leva consigo quem consegue aprofundar-se em suas obras. Ele não produz para o mundo finito; ele o transcende.

Ora, essa produção da transcendentalidade só é possível porque a arte é, antes de tudo, um fazer, um conjunto de atos pelos quais se altera a silhueta e se converte a matéria ofertada pela natureza e pela cultura. Em um sentido mais amplo, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística. Para Platão, segundo Bosi (1995), exerce a arte tanto o músico com sua lira quanto o político manejando os cordéis do poder ou, no topo da escala dos valores, o filósofo que desmascara a eloquência perspicaz do sofista.

A ideia de arte estabelece um contexto de ação na cultura e ensina a interpretar suas imagens como registros e indicações da intenção do artista (CALDAS, 2008). Para Gombrich (1995, p. 93), “toda arte tem origem na mente humana, em nossas reações ao mundo mais que no mundo visível em si”, existindo a predominância tanto do individual como do sensível. De acordo com Cassirer (1998), a linguagem, o mito, a arte e a ciência são formas simbólicas que traduzem, de diferentes maneiras, segundo intenções e valores diversos, a atividade formadora do pensamento, que se apropria do mundo vivido, estruturando sentimentos e significados. “Na arte é a concreção, o inverso da abstração, que prevalece: é o singular, o particular, que se sobrepõe ao geral. Em vez da ordem lógica dos conceitos, deparamos com significações”

(NUNES, 1991, p. 69). Deste modo, “a arte é reflexo da vida” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 45).

No que concerne a interpretação da arte, uma das principais consiste em concebê-la como um sistema de sinais, ou seja, como uma linguagem. Esta, um meio de comunicação, “é o móvel que permite às almas fechadas transpor as fronteiras de seu isolamento para entrar em contato umas com as outras, compreender-se, comunicar-se pelos mesmos símbolos e agir em harmonia” (BASTIDE, 1971, p. 184). Por conseguinte, na medida em que a arte é uma linguagem, também torna-se um instrumento de solidariedade social, por ser mais “estreita que a da palavra falada, excedendo a intercomunicação entre indivíduos separados, para estabelecer uma interpenetração das almas, uma fusão parcial das consciências” (BASTIDE, 1971, p. 184).

Nestas circunstâncias, para uma tentativa de aproximação da pesquisa com a existência humana, a proposta do diálogo com o saber artístico torna-se importante a partir do momento em que se entende que um escultor edifica a sua arte de modo a comunicar, entreter e mesmo perpetuar uma pessoa ou um acontecimento e, em outra escala, marcar um evento no espaço.

Cabe destacar, a familiaridade com o ambiente no qual todos nós circulamos está repleto de características tão marcantes que, por vezes, passam quase que invisíveis diante de nossos olhos acostumados com o ir e vir diário. Como exemplo, posso citar a fabulosa quantidade de cores, texturas, sons, formas, sinuosidades, reentrâncias, textos e etc., que integram o nosso lugar vivido. No entanto, como salienta Duarte (2012, p. 9), “estamos tão acostumados com ele [lugar vivido] que, normalmente, não pensamos em todos os pressupostos que se escondem por trás de nossa percepção distraída desses estímulos”. Possivelmente seja por isso que passamos alheios aos infundáveis bustos, painéis, chafarizes, estátuas, edifícios, jardins, obeliscos, entre tantas outras formas que, além de homenagear personalidades, contam e guardam um pedaço da nossa história, e espalhadas pelas cidades em que vivemos.

Dito isto, ao aceitar a arte como uma manifestação das experiências espaciais cotidianas, os pesquisadores podem projetar um saber científico ou filosófico diferenciado, aproximando-o das ruas e das relações, produzindo, portanto, um conhecimento em que os indivíduos se identifiquem e mesmo tenham analogias com a cultura na qual estão inseridas (ANJOS, 2010, 2011).

Vale ressaltar, a tese segue a trilha da interface entre ciência, filosofia e arte ou, para um melhor entendimento, da geografia através da vertente humanística e dos monumentos,

uma das muitas possibilidades da arte, ligados ao mundo do samba. Neste sentido, no próximo capítulo, discorro acerca da música e do samba, ponto de partida para o recorte e elenco das esculturas em honra as personalidades homenageadas.

3 BATUQUES & BATIDAS DO SAMBA

Que é, então, a música? Ao mesmo tempo, uma arte, uma ciência e
num artesanato¹⁴

Pierre Boulez

A diversidade cultural brasileira é um laboratório onde várias temáticas podem ser abordadas pela ciência geográfica, contribuindo, sobejamente, para o desenvolvimento de estudos contemplando a cultura e a sociedade em suas diversas maneiras de manifestação no espaço e/ou no lugar. Assim, a arte, em suas diferentes formas e matizes, se configura como um caminho de análise/leitura e interpretação/decodificação do mundo vivido e experienciado dos indivíduos e grupos sociais ao funcionar como um testemunho de diferentes períodos, bem como as informações derivadas das fotografias, gravuras, músicas, filmes e – sustenta-se nesta pesquisa –, a escultura.

Neste sentido, a música colabora para o “congraçamento entre os povos” (MELLO, 1991, p. 60), pois “o poeta tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais” (TORRANO, 1986, p. 15). Seus compositores compreendem “diferentes estratos de renda e níveis educacionais”. Isto faz com que suas mensagens, carregadas de força e significado, aflorem do “íntimo, da alma dos compositores, a partir de suas vivências, concepções e solidariedades, longe da dicotomia sujeito-objeto” (MELLO, 1991, p. 60). Seguindo esta linha de raciocínio, Sevcenko (1983, p. 20) aponta que todo autor “possui uma espécie de liberdade condicional de criação, uma vez que os seus temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sociedade e seu tempo”.

Neste compasso, antes de caminhar por entre as esculturas, ramo da arte elencado como elemento da pesquisa, por excelência, é necessário um breve *tour* por outro, a música, uma vez que são os cem anos do samba o caminho escolhido para alcançar a meta da tese, qual seja, apresentar e decodificar os monumentos em honra aos produtores da cultura popular ou de alguma maneira ligados ao universo do samba.

¹⁴ Citação de Pierre Boulez no livro de MORAES, J. Jota de. O que é a música. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 49.

Em sua etimologia, o termo música “deriva do grego *mousiké* por intermédio do latim *musica*. Ela é formada no grego da palavra *mousa*, a Musa, que vem do egípcio, e da terminação grega *ike*, derivada do celta” (D’OLIVET, 2004, p. 63 – itálicos no original). Constitui-se, grosso modo, em combinar sons e silêncio, seguindo ou não uma pré-organização ao longo do tempo. No entanto, este é somente seu lado prático, do qual “resultam as formas efêmeras, com maior ou menor brilho, em função da hora e do lugar, do gosto e capricho das pessoas, fazendo com que apresentem milhares de formas diferentes”. Na outra extremidade, sua parte investigativa, pode-se defini-la como o “conhecimento da ordem de todas as coisas, a ciência das relações harmônicas do Universo” (D’OLIVET, 2004, p. 25).

Como atividade artística, permite ao compositor ou executante partilhar suas emoções e sentimentos. Entretanto, ela não possui o mesmo sentido para todos os ouvintes, pois cada indivíduo se utiliza de suas emoções, sua imaginação, suas lembranças e suas raízes culturais para lhe conferir significado. Sua criação, execução, simbologia e até mesmo sua definição variam de acordo com a cultura e o contexto social, apresentando desde composições fortemente organizadas até formas aleatórias. Como produção, pode ser dividida em gêneros e subgêneros bem demarcados, por um lado, e muito sutil, por outro, sendo, algumas vezes, abertas a interpretações individuais e, ocasionalmente, controversas. Neste contexto, atrás da pluralidade de acepções, encontra-se um verdadeiro evento social, colocando em xeque os critérios históricos e os geográficos. A música perpassa tanto pelos símbolos de sua escritura como pelos sentidos que são atribuídos ao seu conteúdo afetivo e/ou emocional. Enquanto os valores ocidentais privilegiam a autenticidade autoral procurando inscrever a música dentro de uma história que a liga, através da escrita, à memória de um passado idealizado, as músicas não ocidentais, como a africana, por exemplo, apelam mais ao imaginário, ao mito e à magia, fazendo a ligação entre a potencialidade espiritual e a corporal (MARKMAN, 2007; MORAES, 2008; SOPEÑA, 1989; TRAGTENBERG, 1991). Tal característica, entretanto, também pode ser observada nas nações ocidentais com uma origem populacional e cultural miscigenada com elementos provenientes do continente africano. Nestes termos, a música é, para Moraes (2008, p. 7-8), “antes de mais nada, movimento. E sentimento ou consciência do espaço-tempo. Ritmo; sons, silêncios e ruídos; estruturas que engendram formas vivas”, bem como, “tensão e relaxamento, expectativa preenchida ou não, organização e liberdade de abolir uma ordem escolhida; controle e acaso”.

A crença em sua capacidade de despertar emoções remonta à Antiguidade Clássica. E esta mesma ideia é evocada, segundo Langer (1971, p. 212), para “explicar o uso da música na sociedade tribal, a sedução do tambor africano, o toque do clarim e o Píbroque convocando

exércitos ou clãs para a batalha, o velhíssimo costume de embalar o bebê com canções de ninar...”, enfim, que a música “é uma catarse emocional” (LANGER, 1971, p. 215). Neste sentido, para Langer (1971), a música é formulação e representação de emoções, disposições, tensões mentais e resoluções. Os sentimentos nela revelados são apresentados diretamente ao nosso entendimento de modo a podermos compreendê-los.

Com relação à música brasileira, o período colonial, entre os séculos dezesseis e dezoito, a viu nascer a partir da mistura de vários estilos que compreendem desde as cantigas populares, os sons de origem africana, as fanfarras militares, as músicas religiosas, as músicas eruditas europeias, bem como os sons tribais dos indígenas. Nos séculos dezoito e dezenove, o desenvolvimento das cidades e o aumento demográfico acrescentam novos ritmos aos já existentes: o lundu e a modinha. O primeiro, de procedência afro, possuía um forte caráter sensual e uma batida rítmica e dançante. Já a modinha, de ascendência portuguesa, trazia a melancolia e falava de amor em uma batida calma e erudita. Na segunda metade do século dezenove, surgiu o choro ou chorinho, a partir da mistura do lundu, da modinha e da dança de salão europeia.

Na aurora do século vinte, começam a surgir as bases do que seria o samba. Nos morros e nos cortiços da cidade do Rio de Janeiro, tem início a combinação dos batuques e rodas de capoeira com os pagodes e as toadas em homenagem aos Orixás. Tal evento, após tantos problemas e desavenças com a elite local, culmina com o registro, em novembro de 1916, na Fundação Biblioteca Nacional, do primeiro samba gravado no país: ‘Pelo Telephone’, de Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, e Mauro de Almeida. Com a popularização do rádio, a partir da década de 1930, a música brasileira amplia os seus domínios. Na década de 1940, outros ritmos são acrescentados à sua dinâmica, tais como o baião e o frevo. Em fins da década de 1950, surge a Bossa Nova, um estilo sofisticado e suave, com influência do jazz norte-americano, configurando novas marcas ao samba tradicional (NAPOLITANO, 2005; NESTROVSKI, 2002; VILARINO, 2006). Com o declínio desta batida sofisticada, em meados da década de 1960, e com os seus egressos, bem como com a instalação do regime político de exceção, qual seja, a Ditadura Militar, nasce a MPB, um movimento ocorrido dentro da música brasileira, contendo diferentes definições, tais como “música de protesto, música dos festivais, música politicamente engajada ou Moderna Música Popular Brasileira – MMPB” (VILARINO, 2006, p. 19). Desta maneira, a MPB é, antes, provedora da possibilidade da mudança e do sonho, na qual as metáforas apontam a meta a ser alcançada. Assim, de acordo com Vilarino (2006, p. 7), tal corrente foi assentada nos princípios da resistência

a uma música descartável, à aceitação fácil de qualquer ordem que preservasse nossa segurança pequeno-burguesa, ao sucesso pago com a convivência diante das atrocidades características de um golpe político da grande burguesia, resistência, enfim, à tentação de entregar-se conformado ao mundo como se ele não pudesse ser transformado.

A difusão da televisão, na década de 1960, inaugurou um evento que se tornaria recorrente e influenciaria, para sempre, a música brasileira: os Festivais de Música Popular Brasileira, lançando extraordinários nomes da nossa música. A década de 1970 assistiu a muitos cantores fazendo sucesso em todo o país, assim como propagou diferentes gêneros musicais. Nas décadas de 1980 e 1990, surgiram novos estilos musicais, com forte influência estrangeira, tais como o funk, o punk e a new wave. Os anos de 1990 foram marcados pelo crescimento e sucesso da música sertaneja ou country e o rap. A primeira década deste século congregou uma profusão de ritmos, gêneros e cadências que ultrapassam a mais otimista das previsões (NAPOLITANO, 2005; NESTROVSKI, 2002; VILARINO, 2006). E a tendência é a contínua ampliação destes, porque a música popular detém “um lugar privilegiado na [nossa] história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontro de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional”, bem como ser “a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais” (NAPOLITANO, 2005, p. 7). Afora isto, sua divulgação também contribui para o seu crescimento, o que pode ser comprovado pelas palavras de Arnold Perris (1985 *apud* KONG, 2009, p. 132):

somos incansavelmente atingidos pela música, embora frequentemente não nos demos conta de sua presença. A música nos alcança a partir do aparelho estéreo de nossa casa e em nossos carros, é tocada nos bancos, edifícios comerciais e supermercados, e acompanha a ação de filmes e programas de televisão, jogando sutilmente com nossas emoções e desejos. Usamos a música para trabalhar, para caminhar, para acalmar o bebê, para exercício aeróbico, para cerimônias e para a religião...

Por tudo isso, comungo com Napolitano (2005, p. 7 – itálicos no original) quando este expressa que o Brasil é, “sem dúvida, uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para *ouvir* música, mas também para *pensar* a música”, porque, “ao contrário de um certo senso comum no meio acadêmico, neste caso ser brasileiro e pensar em português é uma vantagem”.

3.1 As Origens do Samba

A história da origem do samba usualmente é apresentada como um conjunto contínuo de eventos realizados por determinados indivíduos em períodos específicos. O discurso sobre o nascimento do samba procura, desta forma, estabelecer como ponto de partida a aurora do século vinte, quando o crescimento da cidade e a migração fizeram com que o Rio de Janeiro recebesse grandes contingentes de trabalhadores sem qualificação e ex-escravos. Tais populações se viram obrigadas pelas mais diferentes razões (econômicas, culturais e sociais) a ocuparem “progressivamente os mangues da Cidade Nova, a concentrar-se em cômodos e porões de aluguel de casas do centro da cidade ..., a subir os morros de Santo Antônio e da Providência ... e depois partir para os subúrbios mais distantes” (TINHORÃO, 1998, p. 263). Neste sentido, Tinhorão (1998, p. 265) observa que

a consequência cultural da coexistência de tais comunidades regionais iria ser a tentativa de estender suas afinidades de origem às formas de diversão, o que transformaria a cidade do Rio de Janeiro, no fim do século XIX e início do século XX, num verdadeiro laboratório de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural.

Este grupo social tinha como principal forma de lazer as práticas de dança e música coletivas, que incluíam o maxixe, o lundu e o samba. Uma vez que esses encontros eram ferozmente reprimidos pela polícia, essas rodas passaram a ocorrer no alto dos morros ou nas casas das famosas tias baianas. Em um primeiro momento, a prática do samba tanto como música quanto como dança estava ligada ao lazer, à diversão e à festa. Mas também fornecia valores, normas de conduta e estabelecia códigos de referência. De alguma maneira, tais práticas incidiam sobre o estilo de vida, sobre o cotidiano e sobre a natureza das relações estabelecidas (NAPOLITANO, 2005).

A origem seria polêmica e com várias vertentes nascedouras. Evidencio uma primeira pertinente a uma maneira primária do samba nascido na Bahia do século dezanove com as misturas dos ritmos africanos. Mas, peremptoriamente, foi no Rio de Janeiro do início do século passado que o ritmo ganhou forma, raízes, ginga, se desenvolveu, se solidificou e se difundiu. Até os anos de 1940, (quem sabe mais), ao lado de todas as manifestações negras, foi malvisto, perseguido pela polícia e pela sociedade e combatido de todas as maneiras possíveis (TINHORÃO, 1974, 1998; MARCONDES, 2000; NAPOLITANO, 2005).

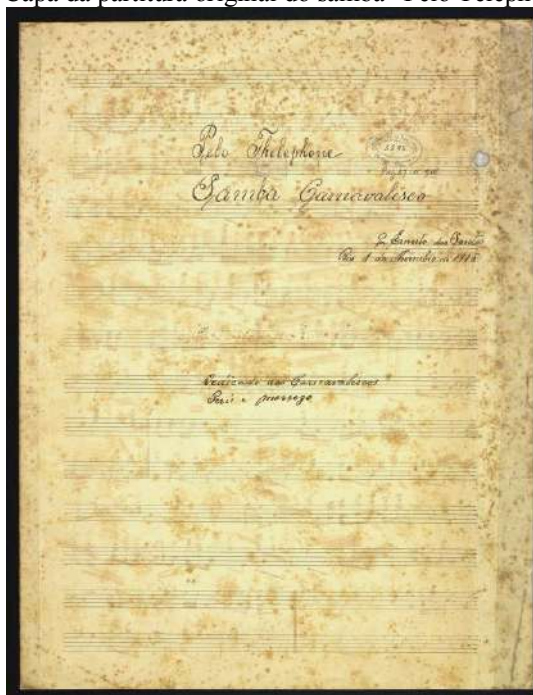
Como dito anteriormente, foi na casa das tias baianas que esse ritmo floresceu. Uma das mais famosas, a Tia Ciata, residia na Praça Onze de Junho, Rua Visconde de Itaúna 57, na

Periferia da Área Central da cidade. Endereço domiciliar, de trabalho e centro de lazer para as pessoas mais simples, com efeito, tornou-se um ponto de resistência à cultura europeizada de outros lugares da cidade em oposição ao olhar flagrantemente esnobe às diversas manifestações da cultura negra todavia efetivadas em seus cortiços, bares e cabarés. Em seu perímetro encontravam-se compositores notáveis como Pixinguinha, Sinhô, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres entre outros ilustres compositores da música popular, incorporados à magia do lugar (MOURA, 1983) e carregando consigo toda uma organização cultural particular, repleta de vanguarda, valores, tradições e hábitos próprios. De acordo com Guimarães (2007, p. 146), “no seio desse grupo e das suas manifestações culturais forjou-se o que o compositor e pintor Heitor dos Prazeres chamou de “Pequena África do Rio de Janeiro” expandida da área do cais do porto até a Cidade Nova tendo como capital a Praça Onze”, porção esta também, informalmente, batizada de África em Miniatura (MOURA, 1983).

A organização social dos negros estava calcada na figura das mulheres tidas como sustentáculo familiar e provedoras do lar, uma vez que tinham maior facilidade para conseguir trabalho ou biscates criativos. Pela posição central que ocupavam, bem como pelo poder de decisão e igualmente pela preocupação com a coesão e preservação da identidade da cultura negra, essas mulheres tornaram-se, segundo Velloso (1990, p. 216), “verdadeiras matriarcas... sempre a par de tudo, preocupando-se com a sorte de todos... Na maior parte das vezes, são elas quem decidem, providenciam e batalham no dia-a-dia”.

Dentre essas tias, destaca-se Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, baiana nascida em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano em 1854, e um dos alicerces da comunidade negra sediada na “Pequena África”. Emigrou para o Rio em 1876 e, após residir em vários lugares, se estabeleceu pousado na Praça Onze, local onde ocorriam os eventos supracitados. Foi através das reuniões acontecidas em sua casa, onde a música, a religião e o jogo se misturavam, que nasceu o samba inaugural de autoria identificada, o primeiro a ser gravado e a ser registrado na Biblioteca Nacional: “Pelo Telephone”, de Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) e Mauro de Almeida, em novembro de 1916, abrindo caminho no mercado para o novo gênero musical [Imagem 6] (VELLOSO, 1990; SOUZA, T., 2003).

Imagem 6 - Capa da partitura original do samba “Pelo Telephone”



Fonte: <https://www.bn.br/acontece/noticias/2016/02/samba-completa-cem-anos>. (25/07/2016)

Da casa de Tia Ciata emergiram sambas e compositores de talento. Em 1926 alguns compositores locais e do bairro circunvizinho do Estácio fundaram uma escola de samba, nome eufêmico de uma associação recreativa sem ser, na verdade, de fins educacionais, firmada pelas mãos de Ismael Silva e Bide. Estes encontravam-se em um bar em frente a uma escola normal, portanto, formadora de professoras. Isto fez com que os compositores elucubrassem: elas vão professoras e nós somos professor de samba. A primeira delas foi a “Deixa Falar”, cuja divisão resultaria e inspiraria a criação de várias outras escolas como a Estação Primeira de Mangueira, Portela, Vizinha Faladeira, Salgueiro e Estácio de Sá.

A partir da década de 1940, o samba deixa de ser considerado expressão local para ser elevado, com o auxílio do Estado, a *status* de "símbolo nacional". Esse samba oriundo de uma área malquista do Rio de Janeiro espalhou-se para outras freguesias em seus mais diversos tons e matizes. Difundidos pelas ondas do rádio, esses estilos cariocas seriam conhecidos em outras partes do Brasil, que, com a influência do Governo Federal brasileiro, mais propriamente com os dos projetos político-ideológicos do Estado Novo de Getúlio Vargas, elevaria o samba local da cidade do Rio à condição de samba nacional – muito embora existissem e ainda persistam outras formas e práticas do samba no país. Outros tons de aproximação do Estado com a música popular ocorreu através da oficialização, em 1935,

do desfile carnavalesco pela Prefeitura do então Distrito Federal (TINHORÃO, 1974; MELLO, 1991; NAPOLITANO, 2005).

Em 2004, o então ministro da cultura Gilberto Gil apresentou à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) o pedido de tombamento do samba como Patrimônio Cultural da Humanidade, na categoria "Bem Imaterial", através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Igualmente neste ano de 2004 foi efetivada a oficialização nacional do 2 de dezembro como Dia Nacional do Samba. Em 2005, o samba-de-roda do Recôncavo Baiano foi proclamado "Patrimônio da Humanidade" pela UNESCO, na categoria de "Expressões orais e imateriais". Em 2007, o IPHAN conferiu registro oficial, no Livro de Registro das Formas de Expressão, às matrizes do samba do Rio de Janeiro: samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo.

No decurso do tempo, o samba foi se espalhando em diversas direções e mesmo se metamorfoseando. A seguir, apresento algumas dessas batidas, harmonias e dissonâncias.

“O Rio inventou a marchinha”

Nos embalos e no pula pula carnavalesco sambas e marchinhas recorrentemente se confundiram, a tal ponto que para muitos seria uma única manifestação rítmica. De acordo com o pesquisador e produtor cultural Sergio Cabral e Rosa Maria Araújo, Presidenta do Museu da Imagem e do Som, “o Rio inventou a marchinha” e, posso defender, muito apropriadamente o samba. São os sambas e as marchinhas os combustíveis feitos para dançar e cantar nos bailes carnavalescos. Os primeiros acordes genuinamente brasileiros para o Reinado de Momo foi a marcha rancho “O Abre Alas”, composta para o Cordão Carnavalesco Rosa de Ouro, em 1899, pela pioneira maestrina Chiquinha Gonzaga. Inicialmente calmas e bucólicas, a partir do século vinte tiveram seu andamento acelerado. Se antes eram compostas expressamente para o carnaval, após os anos de 1920 começaram a ser regulares no repertório musical. Atingiu seu apogeu com interpretações de Carmen Miranda, Mário Reis, Jorge Veiga, Dalva de Oliveira, Carlos Galhardo, Marlene, Jorge Goulart, entre outros cantores, que interpretaram eternamente ao longo do século vinte composições de Braguinha, Lamartine Babo, Ary Barroso e tantos outros compositores (TINHORÃO, 1974; MARCONDES, 2000).

Algumas regravações fizeram sucesso nos anos de 1980 nas rádios e nas ruas do Rio, tais como “Balancê”, na voz de Gal Costa, de João de Barro, o Braguinha, e Alberto

Ribeiro, possivelmente a maior dupla de compositores de marchinhas, e “Sassaricando” de Luís Antônio, Jota Júnior e Oldemar Magalhães, originalmente lançada pela “vedete do Brasil” Virgínia Lane e regravada por Rita Lee para a trilha sonora da novela de mesmo nome. Este é um país que somente em 1952 produziu cerca de quatrocentas músicas de carnaval, a maioria delas alegres, saltitantes e divertidas marchinhas.

Marchinhas foram e continuam sendo cantadas neste Rio de amor e samba. Isto fica bem evidenciado quando se lembra que o Hino da Cidade foi originalmente composto como marchinha nos idos de 1934, composição assinada pelas mãos de André Filho e registrada em disco pela jovem Aurora Miranda contando com arranjo bombástico de Pixinguinha (MELLO, 1991).

Samba de Partido Alto

Estilo surgido no início do século vinte dentro do processo de modernização do samba urbano. Se originou nas umbigadas africanas, sendo a forma de samba que mais se aproxima da origem do batuque angolano, do Congo e regiões próximas. Apesar de ser uma das derivações mais tradicionais, não há um consenso entre estudiosos para defini-lo o que seria essa outra faceta do samba, principalmente por conta das mudanças pelo qual passou desde suas origens até os dias atuais.

Segundo Marcondes (2000), o partido alto nasceu na aurora do século passado harmonizando formas antigas, como o partido-alto baiano, por exemplo, e modernas do samba-sança-batuque, desde os versos improvisados à tendência de estruturação em forma fixa de canção, característica cultivada inicialmente apenas por velhos conhecedores dos segredos do samba-dança mais antigo, o que explica o próprio nome do partido-alto (equivalente da expressão moderna "alto-gabarito"). Durante algum tempo, na Praça Onze e na Pedra do Sal teve em João da Bahiana um dos seus expoentes. Ressurgiu na década de 1940, cultivado pelos moradores dos morros cariocas, não incluindo necessariamente a roda de dança e reduzido à improvisação individual, pelos participantes, de quadras cantadas a intervalos de estribilhos geralmente conhecidos de todos.

O partido-alto da década de 1970 sofreu outras modificações até servir de estímulo para o movimento conhecido por pagode de raiz. Os anos de 1980 e 1990 trouxeram o subgênero pagode, provocando uma diminuição nas rodas de samba e naquele estilo. Mas,

alguns nomes se mantêm no cenário com muito sucesso, tais como Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Dudu Nobre.

Samba-canção

Samba-canção indica uma aproximação do samba com a canção, sucessora da modinha como modelo básico de música romântica, a partir dos anos de 1920 e 1930, em meio a modernização do samba urbano, privilegiando a melodia, geralmente sentimental falando de amor, solidão e a famosa “dor de cotovelo”. De acordo com o crítico e escritor Tinhorão (1997), é resultado de experiências iniciadas por compositores semieruditos como Henrique Vogeler, Heckel Tavares e Joubert de Carvalho, mas passaria, paulatinamente, aos domínios de compositores oriundos das camadas menos abastadas, muitos dos quais desconhecedores da música formal. Tem em "Linda Flor (Ai, Ioiô)", do compositor maestro Henrique Vogeler (diretor-artístico da gravadora Brunswick) com letra da dupla de revistógrafos Marques Porto e Luís Peixoto, seu marco inaugural. As duas primeiras versões foram gravadas, respectivamente, por Vicente Celestino e Francisco Alves. Uma versão definitiva da música foi reescrita por exigência de Araci Côrtes, obtendo grande sucesso nas paradas musicais. Nora Ney, Carmen Costa, Dalva de Oliveira, Angela Maria, Linda e Dircinha Batista, Cauby Peixoto, Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins contribuíram com suas vozes e acordes para colocar em pauta nas emissoras de rádio o samba canção. Todavia, a partir de 1958, com a redefinição estética trazida pela Bossa Nova, e durante os anos 1960, outra batida, ecoa pelo país e o mundo.

Samba de Gafieira

Enquanto gênero musical, o samba de gafieira, inclui o samba-choro, o samba de breque e o samba sincopado. Enquanto estilo de dança, observa-se, principalmente, a atitude do dançarino frente à sua parceira, uma vez que a conduz, a protege, a expõe a situações-surpresa, tendo a elegância, o ritmo e a malandragem, como via de regra. O bailarino, ou “malandro”, deve estar sempre a postos para proteger sua *partner* e, no momento da dança

fazê-la se exhibir leve e majestosamente tanto para ele quanto para todo o baile, além de impedir que qualquer outro homem a tire para bailar (PERNA, 2001).

Gafieira é o nome do lugar onde todo esse espetáculo acontece. Tradicional na cidade do Rio de Janeiro desde os anos de 1930 é uma das misturas originárias do samba. Porém, diferente dessa manifestação popular. Possui um código de ética predominando a elegância e o respeito. A coreografia é baseada na dança de salão (originária na corte de Luís XIV e trazida para as Américas pelos colonizadores europeus originando diversas formas de dança à medida que se misturavam às tradições locais, a saber: o tango na Argentina, o maxixe no Brasil, a salsa, o bolero e a rumba em Cuba, e o charleston nos Estados Unidos). Contudo, a gafieira forjou-se um pouco menos regrada, pois tem o molejo e a malandragem do samba do início do século passado. Hodiernamente, tem sido apresentada em variados shows folclóricos brasileiros retratando a boemia e a magia do Rio Antigo (PERNA, 2001).

Um dos mais tradicionais redutos do samba de gafieira do Rio e, possivelmente, do Brasil, a Estudantina Musical, na Praça Tiradentes, na Área Central da cidade, já não mais abriga os populares e concorridos bailes de gafieira. Esse clássico clube da dança carioca foi tombado pelo Instituto Rio Patrimônio Histórico (IRPH) em 2012. Fundada há oitenta e oito anos, os bailes que a consagraram na vida, na cultura e no imaginário popular agora só ocorrem nos fins das noites de sábado, quando os bailarinos encerram os shows destinados aos turistas. Em outro lugar tradicional, a Gafieira Elite, a dança que lhe concedeu o nome acontece apenas duas vezes por mês. Nesses passos e compassos, Perna (2001) salienta que as academias de dança sejam, possivelmente, as responsáveis pelo desaparecimento dos bailes. Cada vez mais as pessoas procuram os *studios* e, como consequência, as casas de shows precisam se adequar a nova realidade, com apresentações de espetáculos voltados para o público externo ou mesmo modernizando a gafieira, como faz o dançarino e empresário Carlinhos de Jesus, dono do Lapa 40º, com versões flexíveis da dança tradicional. Assim, de aproximadamente 300 clubes nos idos de 1950, “na cidade que criou o samba de gafieira e o exportou para todo o Brasil, é cada vez mais raro encontrar um salão para dançar” (SCORZA, 2015). No âmbito das gravações em disco salientam-se os trabalhos e talentos do compositor Billy Blanco, da cantora Dolores Duran e do “caricaturista do samba” Jorge Veiga.

Samba-choro

Surgido na década de 1930 como fusão dos elementos rítmicos e da formação instrumental do samba com o choro. Este nasceu no Rio de Janeiro em meados do século dezenove, tendo como origens estilísticas o lundu, ritmo de inspiração africana à base de percussão, e gêneros europeus. Considerado a primeira música urbana tipicamente brasileira, se tornou, ao longo dos anos, um dos gêneros mais prestigiados, com reconhecimento em excelência e requinte (MARCONDES, 2000).

Era a música tocada nos salões e bailes da alta sociedade do Império a partir da segunda metade do século, importadas da Europa, porém tocadas por músicos brasileiros. Não demorou, no entanto, para assumir feições genuinamente nacionais por conta do impulso criador e das improvisações, a condição básica para determinar a excelência de um chorão, nome pelo qual ficou conhecido tal músico, ao lado da virtuosidade de seus intérpretes cuja técnica de composição não deve dispensar o uso de modulações imprevistas e armadas com o propósito de desafiar e a capacidade ou o senso polifônico dos acompanhantes. Tem em Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, a “velocista” Ademilde Fonseca e, mais recentemente Hamilton de Holanda, alguns de seus importantes intérpretes (MOURA, 1998; DINIZ, 2003).

Atribui-se ao compositor Pedro Caetano a autoria do primeiro samba-choro da história da MPB, a composição "Foi uma pedra que rolou" (“Me levavas jurando ter grande afeição por mim/Tu foste embora me deixando triste assim/Isto é cruel, meu Deus do Céu/Isto é demais, isto é pecado/E não se deixa um homem assim abandonado...”) elaborada em 1934 e lançada por Sílvio Caldas no Programa Casé, mas só foi gravado seis anos depois por Joel e Gaúcho. O paulista de Bananal Pedro Caetano, era amante tanto do samba quanto do choro, ainda muito menino foi para o Rio de Janeiro onde se consagrou mostrando todo o seu talento e grande sensibilidade musical e poética (www.clubedochoro.org.br). No rol de samba choros alguns exemplos são “Falsa baiana” de Geraldo Pereira, “Conversa de Botequim” de Noel Rosa, “Bole bole” de Jacob do Bandolim e “Meu caro amigo” de Chico Buarque e Francis Hime.

Samba de Breque

Breque, do inglês *break*, significa parada, freio, intervalo, interrupção. É exatamente isso que acontece nesse subgênero nascido nos anos de 1930. Caracterizado por um ritmo com paradas bruscas onde o cantor declama suas frases, conferindo graça e malandragem no conjunto da música. Segundo Tinhorão (1974, p. 165),

o samba de breque, tal como ficaria conhecido a partir da interpretação do samba “Jogo Proibido” [de autoria de Tancredo Silva, Davi Silva e Ribeiro da Cunha], por Moreira da Silva, em 1936, constitui uma variedade do samba-choro que, por seu fraseado extremamente sincopado, permite interromper a linha ritmo-melódica para encaixar frases faladas, sem quebras da unidade da composição.

O samba de breque é caracterizado por momentos de paradas breves para a inserção de pequenas falas ou pode parar por completo a melodia para que um discurso seja inserido na música e os cantores, necessariamente, tinham um excelente dom vocal e habilidade de fazer vozes diferentes. De acordo com Tarik de Souza (2003), foi o cantor Luís Barbosa quem primeiro trabalhou com esse estilo. Notabilizado como intérprete de samba-canção, o músico macaense ficou também conhecido por marcar o ritmo batucando em um chapéu de palha, que introduzia o intervalo que caracteriza esse subgênero.

Foram muitos os intérpretes que adotaram o breque, como, por exemplo, Mário Reis, Jorge Veiga, Ciro Monteiro, Dilermando Pinheiro e Germano Mathias. Todavia, seu expoente máximo foi Moreira da Silva, o eterno “Kid Moringueira”, responsável por imortalizar a figura maliciosa do sambista malandro à antiga, envergando um terno de linho, chapéu de palha e uma ginga constante.

Samba-enredo

Surgido no Rio de Janeiro durante a década de 1930, o tema está diretamente ligado ao assunto que a escola de samba define para o ano do desfile. Compreende os resumos poéticos de tema histórico, folclórico, literário, biográfico, social ou cultural. Além disso, define toda a coreografia e cenografia utilizada no desfile durante o período momesco.

Até 1947, as escolas de samba cantavam um *pot-pourri* de sambas que não faziam alusão ao enredo, além das improvisações. Em 1946, a instituição que, à época, organizava os

desfiles, proibiu a improvisação, exigindo que todas usassem o samba-enredo, que já havia surgido, sendo cantado eventualmente por algumas escolas. Neste ano, ganhou fama o caso da escola de samba Prazer da Serrinha que, embora tenha ensaiado o samba-enredo "Conferência de São Francisco", de autoria de Silas De Oliveira e Mano Décio da Viola, acabou por apresentar um samba de terreiro durante o desfile, levando a escola a uma colocação ruim no *ranking*, precipitando o surgimento da dissidência Império Serrano, no ano seguinte (MARCONDES, 2000).

"Exaltação a Tiradentes", de Fernando Barbosa Júnior e Mano Décio da Viola, Estanislau Silva e Penteadado, tem a distinção de ser o primeiro samba gravado em disco. Com o título reduzido para "Tiradentes", foi gravado pelo cantor Roberto Silva no Carnaval de 1955, mas obteve pouca repercussão. Além do mais, já havia sido apresentado pelo GRES Império Serrano em 1949, mais tarde depurado, em outro andamento musical, pela voz em disco de Elis Regina. Diversos sambas fizeram sucesso como "Xica da Silva", do GRES Acadêmicos do Salgueiro, em 1963, na gravação de Monsueto, "O Mundo Encantado de Monteiro Lobato", do GRES Estação Primeira de Mangueira, na voz de Eliana Pittman, em 1967, e "Bahia de Todos os Deuses", em 1969, do GRES Acadêmicos do Salgueiro, com Jair Rodrigues, para citar apenas alguns exemplos. O LP das escolas de samba, a cada ano, era um dos mais aguardados vendendo cerca de um milhão de exemplares.

Sendo um dos quesitos julgados na apuração e que contribuem para o sucesso da escola na Passarela do Samba, o samba-enredo é escolhido através de concurso interno na segunda metade do ano, com várias músicas concorrentes sendo apresentadas ao público. Ao final do concurso, um é escolhido para o carnaval do ano seguinte. Porém, pode acontecer de dois ou mais sambas serem fundidos para satisfação de todos e esta junção em forma de melodia carnavalesca vai embalar a agremiação durante todo o processo de preparação para o desfile oficial.

Samba-exaltação

Nasce em 1939 com "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso. Apresenta letras patrióticas, também chamadas ufanistas, que ressaltam, principalmente, a grandiosidade e as maravilhas naturais e humanas do Brasil, cuja ênfase musical recai sobre o arranjo orquestral. Sua consolidação vem em 1942, quando "Aquarela do Brasil" foi incluída no filme "Alô

Amigos” de Walt Disney, fazendo com que os olhos do mundo se voltassem para a música brasileira.

Segundo os dicionários, ufanismo significa orgulho exacerbado pelo país em que nasceu, patriotismo excessivo e ainda atitude de quem se orgulha de alguma coisa com exagero. Tal expressão alude a obra “Porque me Ufano do meu País”, escrita pelo Conde Afonso Celso, professor, poeta, político e historiador, lançada em 1900. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, onde ocupou a cadeira 36, e também foi presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de 1912 a 1938 (MARCONDES, 2000; NAPOLITANO, 2005).

Oriundo da língua espanhola, o adjetivo ufano significou no Brasil a posição tomada por determinados grupos que enalteciam o potencial brasileiro. De fato, havia uma certa extrapolação ao se vangloriar desmedidamente. Durante o período de exceção da Ditadura Militar (1964-1985), o governo iniciou uma fase de campanhas ufanistas para conquistar a simpatia e adesão da população. Surgiram, assim, *slogans* como "Ninguém segura este país" e "Brasil, ame-o ou deixe-o", além das músicas cujos refrões eram “...O Céu do meu Brasil tem mais estrelas/O sol do meu país, mais esplendor... Eu te amo, meu Brasil, eu te amo/Meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil...” (“Eu te amo meu Brasil” de Dom e Ravel), ou ainda “...Este é um País que vai pra frente/De um povo unido/De grande valor/É o país que canta/Trabalha e se agiganta/É o Brasil do nosso amor...” (“Este é um país que vai pra frente” gravação do conjunto Os Incríveis). Além disso, vale destacar, o hino da Copa do Mundo de 1970 que convocava a todos a torcer pelo país com “Noventa milhões em ação/Pra frente Brasil/Do meu coração... De repente é aquela corrente pra frente/Parece que todo Brasil deu a mão...” (“Pra frente Brasil” de Miguel Gustavo). Tratava-se, tão-somente, de um jingle, mas que ganhou as ruas e os corações dos brasileiros. A euforia gerada na população pela vitória na primeira transmissão ao vivo de uma Copa levava-a às ruas para cantar versos patrióticos, misturando governo e futebol em um carnaval fora de época

Bossa Nova

Foi no fim dos anos de 1950 que amigos músicos, reunidos em apartamentos da classe média/alta carioca, uniram os ritmos samba e jazz para criar algo novo e intrigante. De acordo com a descrição de Moura (1998, p. 50) havia:

a também a casa de Nara Leão, onde se reuniam num papo de cantinho e violão aqueles que faziam da Bossa Nova o gênero musical brasileiro mais internacionalizado do mundo. Todo mundo ali sabia que algo estava por acontecer. Quando João Gilberto chegou da Bahia, se soube o que era.

Até esse momento, bossa era uma maneira descontraída de dizer que alguém tinha um jeito original e diferente de fazer algo. Então, quando surgiu a necessidade de criar um nome para um ritmo novo que era diferente de tudo que já existia, a solução foi simples: Bossa Nova.

Muitos estudiosos consideram agosto de 1958, quando foi lançado um compacto simples com as músicas “Chega de Saudade” (de Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e “Bim Bom” (de João Gilberto), como o nascimento da Bossa Nova. Porém, meses antes João Gilberto e a sua batida sofisticada no violão já haviam participado da gravação do Long Play (LP) “Canção do Amor Demais” exclusivamente dedicado às canções da iniciante dupla Tom e Vinicius e interpretado pela cantora carioca Elizeth Cardoso. Segundo Castro (1990), este LP não fez sucesso imediato por dois motivos: por ter trazido algumas das mais clássicas composições do gênero, entre as quais estão “Luciana”, “Outra Vez” e “Chega de Saudade”, bem como pela célebre batida do violão de João Gilberto, com seus acordes dissonantes e inspirados no jazz norte-americano, influência esta que daria argumentos aos críticos da Bossa Nova. Outra peculiaridade era a forma de cantar, quase falada, voz baixa, o texto bem pronunciado e um tom mais coloquial (MOURA, 1998; NAPOLITANO, 2005).

O primeiro LP de João Gilberto, denominado “Chega de Saudade”, no ano de 1959, colocou, de vez, a Bossa Nova no cenário musical. A faixa-título teve mais de cem regravações ao longo do tempo por artistas brasileiros e estrangeiros. Outra canção representativa é a clássica “Garota de Ipanema”. Depois de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, é a canção brasileira mais conhecida em todo o mundo com mais de 170 regravações (NESTROVSKI, 2002; NAPOLITANO, 2005).

O início da era dos festivais em 1965 marca outros horizontes para a Bossa Nova enquanto movimento. Mas a estética do estilo permanece sendo referência para gerações posteriores, tais como Paulo Sérgio Valle, Edu Lobo, Elis Regina, Chico Buarque, Dori Caymmi, Francis Hime, Nelson Motta e is como outros tantos cantores de estilos diversos que aderem a Bossa Nova, tais como Pery Ribeiro, o primeiro a gravar “Garota de Ipanema”, nos idos de 1963, e Dóris Monteiro.

Sambalanço

... o samba, que desde o pós-guerra, principalmente nas gafieiras, à base de trombone, sax e piston, já canibalizava elementos do be-bop e do boogie-woogie e os devolvia em um produto de alta voltagem rítmica, dançante até a raiz dos cílios anais, não se aquietou. E, depois de ter contaminado Denis Brean, Osvaldo Guilherme, Haroldo Barbosa, Geraldo Jacques, Geraldo Pereira e até Gordurinha, foi gerando o samba-jazz dos trios de piano, baixo e bateria; e chegou ao sambalanço de Pedrinho Rodrigues, Sílvio César, Orlann Divo, Sonia Delfino, Miltoninho, Elza Soares, Luiz Reis etc., nas boates da Zona Sul, até parir Jorge Ben.

Esse Jorge, depois Benjor, é pois o mítico herói-fundador do samba-rock e do Clube do Balanço. Que tem hoje no Marco Mattoli e na Tereza Gama seus pontas-de-lança em São Paulo (LOPES, 2006).

Nos anos de 1960, enquanto o rock explodia em todo o mundo e a Jovem Guarda lançava uma versão nacional pop para o gênero, foi criada uma batida diferente de samba que ficaria conhecido como sambalanço. Variação que misturava o autêntico ritmo nacional com rock, jazz e soul, influenciou vários músicos e bandas, como Wilson Simonal, Elza Soares, Tim Maia, Os Mutantes, The Fevers e o grande expoente Jorge Benjor a tocarem o samba com este novo suingue. Foi muito difundido nos bailes suburbanos nas décadas de 1960 a 1980.

Pagode

Se originou em fins da década de 1970 e início de 1980. A expressão, no entanto, faz parte da linguagem musical desde o século dezenove, quando foi associado às festas que ocorriam nas senzalas e, posteriormente, sinônimo de festa. Com o passar do tempo, o termo começou a ser usado como sinonímia de samba, por causa de sambistas que se valiam deste nome pra suas festas, ou, seus pagodes (SOUZA, T., 2003).

Enquanto subgênero é oriundo dessa manifestação popular, principalmente nos subúrbios cariocas, marginal aos acontecimentos musicais dos grandes meios de comunicação. Um quintal guarnecido pela sombra das árvores, algumas caixas de cerveja, uns quitutes, um cavaquinho, um pandeiro, mesinhas para se batucar e está formada a manjedoura do pagode.

A mangueirense Beth Carvalho foi a primeira a gravar as composições saídas dessas rodas. A aceitação do público para esse tipo de canção contribuiu para que a indústria fonográfica, as emissoras de rádio e os canais de televisão começassem a gravar e a difundir esse tipo de música, consolidando, desta maneira, um novo estilo musical dentro do samba, sucesso até os dias de hoje (SOUZA, T., 2003). Outras estrelas do cancioneiro popular brasileiro figuraram nas paradas de sucesso com pagodes como Clara Nunes e Alcione.

Tem um ritmo repetitivo e utiliza instrumentos de percussão e sons eletrônicos. Espalhou-se rapidamente pelo Brasil, graças às letras simples e românticas. Os principais grupos são: Fundo de Quintal, Negritude Jr., Só Pra Contrariar, Raça Negra, Katinguelê, Os Travessos, Art Popular, Sorriso Maroto, Jeito Moleque, Imaginasamba, entre tantos outros.

A música, vale destacar, enquanto uma modalidade da arte, é quase infinita dentro dos seus ritmos, sons, estribilhos, silêncios, sutilezas, gêneros e nuances. Esses subgêneros apresentados foram somente alguns dos existentes dentro do rico universo do samba. Os próximos capítulos são dedicados a um outro ramo da arte, qual seja: a escultura que, de acordo com os léxicos, significa a arte expressa pela criação de formas plásticas em volumes ou relevos, seja pela modelagem de substâncias maleáveis e/ou moldáveis, seja pelo desbaste de sólidos, seja pela reunião de materiais e/ou objetos diversos. A obra de arte conflui do processo de esculpir, enquanto, o conjunto de obras de arte resulta do trabalho do escultor. Então, ei-los:

4 UMA APRECIÇÃO CONCEITUAL DE MONUMENTOS E SÍMBOLOS

Se uma escultura fica escondida, ela não se comunica, e a finalidade de uma obra de arte, em espaço público, é se comunicar¹⁵

Franz Weissmann

O saber geográfico está preocupado com a descrição dos fenômenos da Terra. Grafo, etimologicamente, significa escrita, traço, marca. Mello (1993, p. 39) lembra que “no bojo da reorganização do espaço várias obras construídas – de acordo com os empreendedores das políticas públicas” são marcas impressas pelo homem que se tornam objeto da referida ciência e, afirmo, neste estudo, seguindo a trilha humanística, ganham expressão e significado. Neste particular, os monumentos constituem artefatos de grande relevância para o poder público, na medida em que perpetuam grandes personalidades inscrevendo e eternizando, ao seu modo, relevantes nomes e, mais recentemente, das artes. Assim, nas próximas páginas serão apresentadas ideias gerais sobre o tema em tela.

Um monumento encerra uma relação com o tempo e com o espaço. O primeiro versa sobre sua função memorial, aquela que motivou sua existência; o segundo, sua materialidade e sua localização. E ambas as funções, mesmo que tendendo a priorizar a segunda, me interessam, uma vez que o monumento está em interação constante com o seu meio, no espaço e no tempo, e esses vetores definem a relação possível entre pessoa e objeto.

Ao longo do tempo as sociedades ergueram seus altares de celebração, em honra aos seus ídolos e seus feitos, de modo a glamorizar o passado em maior ou menor grau visando atender suas necessidades do presente (LOWENTHAL, 2010). Arquivos, bibliotecas, museus, centros culturais, entre outros espaços semelhantes, compõem, ao lado dos monumentos e, por conseguinte, da cidade, lugares de memória que, de acordo com Nora (1989), constituem uma estratégia para facilitar e mesmo superar o desconforto com a ruptura do passado em um dado momento histórico. Destarte, para Salgueiro (2008, p. 17),

¹⁵ Epígrafe: WEISSMANN, Franz. Trecho da carta enviada à Fundação Parques e Jardins em 12/05/1992. In: FRIDMAN, Sérgio Abram. Posteridade em pedra e bronze: história dos monumentos e estátuas da cidade do Rio de Janeiro. Publicação independente: 1996, p. 15

o monumento com função memorial torna-se uma necessidade social quando a consciência do rompimento com o passado é acompanhada pela percepção de que a memória, de tal forma dilacerada, necessita de lugares para corporificá-la, para dar-lhe uma expressão palpável, a fim de que um senso de continuidade histórica possa ser percebido como assegurado pelas pessoas.

O que fica visível quando se presta atenção aos detalhes que complementam um monumento, tais como a inscrição de nomes, acontecimentos e datas, por exemplo, cujo fim é, em primeira instância, “buscar responder a questões e necessidades que se colocam no presente, ou seja, selecionar e retrabalhar a herança do passado de modo a torná-lo mais atrativo e eficaz em termos mais atuais” (SALGUEIRO, 2008, p. 18).

Nestas circunstâncias, a cidade guarda e expõe objetos, obras, intervenções, equipamentos, testemunhos mudos de uma história em uma sociedade que tenta apagá-la. Tais elementos apelam às evocações da memória e à possibilidade quase perdida de narração e de resgate de experiências.

Mas o que é monumento? Por monumento entende-se obra ou construção destinada a transmitir à posteridade a memória seja de um fato ou pessoa notável, alguma obra notória, recordação ou lembrança. Isto é, em seu próprio significado, o vocábulo monumento guarda as raízes que, mais tarde, a geografia se utilizaria a fim de elevá-lo à categoria analítica espacial.

Todavia, o conceito de monumento não se limita às obras arquitetônicas ou esculturais. Além destas, são consideradas as obras de arte, os diversos tipos de documentos escritos e iconográficos e todo e qualquer objeto ou elemento que expresse a atividade e o pensamento de uma época (FRIDMAN, 1996; RODRIGUES, 2002). Entretanto, seja como documento ou obra, o “monumento serve de testemunho do poder. Poder esse que deseja ser legado à memória coletiva a fim de tentar perpetuar-se” (RODRIGUES, 2002, p. 59), de modo que as gerações futuras se recordem (ou saibam) de sua existência e de sua força.

Em uma das pioneiras obras sobre a teorização de monumento – *O Culto Moderno aos Monumentos* – o historiador da arte austríaco Alois Riegl (2014, p. 31) esclarece:

por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos). Pode tratar-se de um monumento de arte ou de escrita, conforme o acontecimento a ser imortalizado tenha sido levado ao conhecimento do expectador com os meios simples de expressão das artes plásticas ou com o auxílio de inscrições. Geralmente, os dois meios encontram-se associados de forma equitativa.

Para Riegl (2014, p. 33) “monumento histórico-artístico” diz respeito a um amplo leque incluindo desde uma folha de papel até todas as formas de documentos passando pelas reconhecidas obras de arte.

Sendo o monumento uma volta ao passado, é natural pensar em seu caráter ideológico. Como já mencionada, toda sociedade tem os seus lugares de memória dispersos pelo espaço urbano que se encontram disponíveis para a apreciação e ajudam a estabelecer uma conexão identitária, uma vez que eles contribuem, de maneira concreta e palpável, com a sociedade para que esta revele sua essência cultural aos seus membros. Assim, enquanto lugar de memória disposto no espaço público, os monumentos procedem, segundo Axt (2002, p. 2), de

esforços constituintes mais ou menos eficazes, mais ou menos inter-relacionados, de indivíduos, de instituições, de segmentos sociais, ou frações de classes. Portanto, como construção política, todo espaço de memória compromete-se com traços ideológicos, mais ou menos evidentes, os quais transpiram visões específicas de mundo e da sociedade. Destarte, todo espaço de memória promove um ato de lembrar, o qual costuma estar associado a um ato de esquecimento.

Embora o ato de construir monumentos em todas as suas formas seja uma prática bem antiga, foi na Itália do século quinze que houve uma mudança de atitude e mesmo de olhar para estes por conta da atribuição “de um novo valor de memória”, levando os monumentos da Antiguidade a serem apreciados e preservados não somente pelas “lembranças patrióticas do poderio e da grandeza do antigo Império... mas pelo seu valor de arte e valor histórico” (RIEGL, 2014, p. 40). E, por mais que o demonstrado interesse seja focado apenas em tais obras, cabe apontar, ocorreu, segundo Riegl (2014, p. 41), algo “fundamentalmente novo: pela primeira vez, os homens reconhecem os pioneiros estágios da sua própria atividade artística, cultural e política em obras e ações das quais estão separados por mais de mil anos”. Com isso, o passado começou a fornecer um valor de atualidade para a vida moderna e para o trabalho. Dessa época também são as primeiras leis de proteção aos monumentos e seus valores recém-descobertos, capitaneadas pela Igreja Católica através do Breve do Papa Paulo III de 28 de novembro de 1534, que instituiu penas, multas e punições para os que destruíam obras consideradas como monumentos (SALGUEIRO, 2008; RIEGL, 2014), iniciando, assim, a preservação no sentido moderno da palavra.

Contudo, vale esclarecer, o valor de memória adotado pela Renascença não é o mesmo da atualidade. No entanto, foi nesse período que houve a distinção entre o valor de arte e o valor histórico de um monumento cujas formas antigas eram apreciadas como tais, mas, como aponta Riegl (2014, p. 42), a “arte que as havia criado era a única, verdadeira, objetiva, válida universalmente pela eternidade, em face da qual qualquer outra arte (com exceção da arte

italiana de então) era considerada em parte como estágio imperfeito ou, em parte, como desfiguração bárbara”. Assim, o valor de arte era considerado o valor determinante e o valor histórico secundário.

Essa busca pelo clássico é diretamente proporcional às expedições das maiores potências europeias à Grécia a partir da segunda metade do século dezoito, articulando-a, principalmente, ao espírito da democracia liberal iniciada com a luta pela independência nos Estados Unidos seguida pela Revolução Francesa.

Neste ritmo, a partir do século dezoito, com a participação de outros povos além do italiano e com o advento do Iluminismo, a concepção de valor foi se modificando e sendo entendido enquanto parte da história da Humanidade. Além disso, é na França iluminista e liberal que tem início uma prática que se tornaria recorrente ao longo dos séculos vindouros de modo a marcar algo no espaço e no tempo específicos visando a posteridade, qual seja o monumento comemorativo em homenagem aos grandes homens e/ou para celebrações de situações marcantes. Falconet (1808 *apud* SALGUEIRO, 2008, p. 45) o definia como “o depósito mais durável das virtudes e das fraquezas dos homens... Considerada deste ponto de vista moral, seu objetivo mais valioso é justamente essa perpetuação da memória de homens ilustres”.

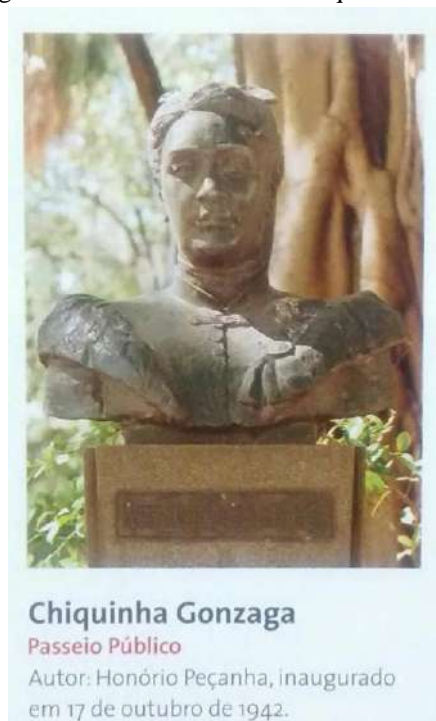
Contudo, vale acentuar, embora seja a França a vir à memória quando se fala de monumento comemorativo, foi na Inglaterra que esculturas comemorativas de filósofos, cientistas e políticos celebrados por seus feitos, antes limitados ao espaço privado, foram pioneiramente residir nos espaços abertos ao público, no início do século dezoito, em jardins construídos para recebê-las nas propriedades da oligarquia em ascensão (SALGUEIRO, 2004).

Nestas circunstâncias, o espaço de tempo compreendido entre os séculos dezoito e dezenove estabeleceu um considerável desenvolvimento da categoria comemorativa do monumento a partir de uma visão pedagógica e cívica bastante utilizada pelos Estados liberais europeus. A Revolução Francesa liberou um clima social, cultural e ideológico que beneficiou a “febre” monumental na Europa objetivando exaltar princípios, virtudes e valores de uma sociedade liberal, iluminista e moderna (FREIRE, 1997; SALGUEIRO, 2008). Ou como descreve Salgueiro (2008, p. 46):

o interesse pela história, a importância da ciência, um intenso trabalho de construção da identidade nacional, a elevação da temperatura social com o avanço do capitalismo, além do reconhecimento social do gênio individual e a crescente importância do culto ao indivíduo, contam como fatores de peso para a ascensão dessa modalidade de monumento – comemorativo – tipicamente moderna.

Com efeito, seja enquanto modelo individual, tais como em busto [Imagem 7], alegoria [Imagem 8] ou obelisco [Imagem 9] para celebrar um feito importante ou para destacar ideias abstratas, seja como versão individual, para honrar com estátuas simples ou equestres [Imagem 10] nomes significativos da política, da religião, da ciência ou da cultura, o monumento comemorativo foi se legitimando na urbe como “um produto cultural de alcance político, nascido nas nações liberais, fruto das ideias do Iluminismo e dos princípios de liberdade e igualdade que brotaram das revoluções nos Estados modernos” (SALGUEIRO, 2008, p. 49).

Imagem 7- Busto da maestrina Chiquinha Gonzaga



Fonte: Inventário dos Monumentos do RJ, 2015, p. 25.

Imagem 8 - Alegoria representando a Justiça



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (03/03/2013).

Imagem 9: Obelisco da Av. Rio Branco



Fonte: Inventário dos Monumentos do RJ, 2015, p. 41.

Imagem 10 - Estátua equestre de D. Pedro I



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (03/03/2013).

Ao nível de Brasil, o prestígio da França alcançava todos os setores da sociedade, inclusive os monumentos erguidos em praças públicas e/ou na construção e decoração de edifícios públicos e privados, especialmente durante a Primeira República, época compreendida entre os anos de 1889 e 1930. Tais monumentos são herdeiros da tradição europeia de honrar e exaltar através da escultura pública, bem como do fenômeno da “estatuamania”, expressão aportuguesada do termo *statuomanie* cunhado pelo historiador francês Maurice Agulhon em seus estudos sobre a “febre” de erguer monumentos em praça pública na França nas primeiras décadas da Terceira República objetivando promover o civismo. A “estatuamania” teve seu auge entre 1870 e 1914, quando, aproximadamente, cento e cinquenta estátuas foram erigidas em Paris, contra apenas vinte e seis entre 1815 e 1870, e estas basicamente eram figuras militares, quase todas removidas após 1870 (GAUDET, 2014).

Nestas circunstâncias, para a construção de uma identidade visual brasileira, os monumentos erguidos durante essa fase eram um “instrumento para a educação do povo, enaltecendo um modelo de vida a ser seguido, explorado pelo poder vigente, balizado, ainda, pela subscrição popular, criando uma identidade bem definida para o cidadão comum” (COLCHETE FILHO, 2008, p. 146). Neste sentido, a “estatuamania” – muito embora não tenha ocorrido com a mesma força que na França, seja por questões financeiras, seja por falta de escultores, seja “por não apresentar um traçado urbano que se adequasse a esse tipo de inserção artística” (COLCHETE FILHO, 2008, p. 146) –, contribuiu para provocar “uma indissociação do cidadão e da ordem social instituída” (KNAUSS, 2000, p. 179), fazendo dessa prática um misto com intuito pedagógico e decoração da cidade.

Dito isto, mais de um século se passou desde Riegl e muita coisa se alterou, inclusive a ideia de monumento. Hodiernamente, os pensamentos, defesas e ideias são tão amplos que transcendem a materialidade e o sentido memorial original. Neste diapasão, apelando para os valores arqueológicos e estéticos atuais, a mídia promove a monumento tudo o que enseja, uma vez que, a partir das últimas décadas do século vinte, a definição de monumento abrange desde conjuntos urbanos específicos até cidades em toda a sua dimensão, bem como “lugares de importância ecológica e de valor cênico, sendo que até paisagens tornaram-se monumentos” (SALGUEIRO, 2008, p. 11).

Neste ritmo, cabe ressaltar, esta tese de doutorado limita-se especificamente às estruturas materiais erigidas pelo poder público e/ou por uma comunidade de indivíduos com o propósito de rememorar – hoje e sempre – “acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” ou ainda “tocar pela emoção uma memória viva (...) de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente” (CHOAY, 2001, p. 18). Tais estruturas encerram a finalidade de jamais se tornarem passado, pois almejam se manter presentes e vivas na consciência da posteridade (RIEGL, 2014), mais do que isso, envolvendo uma expressiva carga simbólica.

Desta maneira, os monumentos podem ser entendidos como formas plenas de significados e simbologias que fazem parte da organização do espaço, dispostas ao longo do espaço público em temporalidades distintas, que passam a assumir foros de lar ou lugar porquanto eleitos, defendidos, apossados e estimados. São intencionalmente dotados de sentido político e são capazes de condensar complexos significados em torno de valores e práticas, fazendo sobreviver na memória algo significativo para alguém ou para um grupo social ou mesmo para as multidões (CORRÊA, 2007, 2012; LEÃO, 2005; ANJOS, 2013).

O monumento é, por conseguinte, um legado à memória coletiva, erigido para carregar consigo toda uma “carga de concepções que o farão símbolo de uma mensagem que quis ser passada, de um aviso ou de uma instrução que se desejou transmitir” (RODRIGUES, 2000, p. 9). Mas, outrossim, remonta, em primeira instância, “às dimensões da eternidade e do dia-a-dia; do que é raro e do que se repete; do que remete à memória, à lembrança, e se destina também ao futuro e do que serve ao presente e ao corriqueiro comum” (BRANDÃO, 2006, p. 4).

Com efeito, cabe um adendo sobre a memória individual/coletiva. Como se sabe, a memória é uma categoria biológica/psicológica referente à capacidade de armazenamento e conservação de informações (ABREU, 1998). Todavia, o sentido em que me reporto é na discussão da memória enquanto elemento de permanência da geografia e da história de um lugar.

Nestes termos, convém pontuar, “toda memória está localizada no espaço e no tempo. Nesse contexto, podemos inserir o lugar como parte da memória dos indivíduos e grupos sociais” (GUIMARÃES, 2007, p. 276-277). Através da memória, o lugar do passado ganha permanência, superando a sua forma material e eternizando-se (MELLO, 1991, 2002a). “Tal relação está intimamente envolvida com a ideia de identidade, uma vez que para sabermos quem somos e nos identificarmos, precisamos ter referências sobre o passado” (GUIMARÃES, 2007, p. 277). Isto é, “o tempo da memória só se concretiza quando encontra a resistência de um espaço” (ABREU, 1998, p. 12), que pode ser caracterizado pela presença de um monumento que ao “ligar-se ao poder de perpetuação, voluntário ou involuntário, das sociedades históricas” (LE GOFF, 2013, p. 486) se transforma em um legado da memória coletiva.

De acordo com Halbwachs (2006, p. 170), “não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial”. Uma vez que não seria possível retomar o passado se ele não estivesse “conservado no ambiente material que nos circunda” (HALBWACHS, 2006, p. 170). Assim, a memória é um pensamento contínuo, pois só retém do passado o que ainda está “vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que o mantém” (HALBWACHS, 2006, p. 102). Logo, a memória é a “reconstrução do passado no presente vivido” (SANTOS, A. C. M., 1997, p. 19), ou seja, é assim que se pode definí-la, pois “somente o espaço é estável o bastante para durar sem envelhecer e sem perder nenhuma de suas partes” (HALBWACHS, 2006, p. 189). Porém, o humanismo em geografia avança muito além das fronteiras da concretude do espaço considerando a indissociabilidade sujeito-objeto nas raias da bem querência.

Sobre a memória coletiva, Le Goff (2013, p. 390) pontuou:

A memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios de história são reveladores desses mecanismos de manipulação de memória coletiva.

Desta maneira, o estudo da memória coletiva não deve abarcar apenas o esclarecimento dos fatos de conservação e esquecimento, mas também a explicação da metamorfose das lembranças coletivas (FREITAG, 1997), em particular o dos monumentos com sua grandiosidade e seus valores simbólicos, compreendidos que estão na corrente da consciência individual ou de grupo.

Destarte, de acordo com Corrêa (2012, p. 133), “a cultura, na qual o simbólico tem enorme centralidade, está em toda parte, manifestando-se de modo diferenciado no espaço e

no tempo. Nesse sentido, pode-se falar em uma geografia das formas simbólicas”. Isto posto, as formas simbólicas são articuladas entre si participando de uma batalha de símbolos e alegorias, parte integrante da disputa ideológica e política no contexto nacional. Como afirmou Le Goff (2013), o indicador da memória coletiva é a perpetuação do poder das sociedades históricas.

Ao se citar os valores simbólicos, faz-se necessário uma apresentação a respeito dos símbolos. Estes desempenham papel importante na vida das pessoas. O caráter simbólico dos lugares apresenta nuances de aspectos do mundo vivido (COSTA, 2003). Nas palavras de Mello (2003b, p. 64),

os lugares são repletos de símbolos transitórios ou imorredouros. (...) A simbologia não está restrita aos centros de afetividade, despojamento ou experiência. Os espaços vastos, estranhos, desconhecidos e distantes, bem como os “deslugares” monótonos e repetitivos reúnem, igualmente, símbolos de grandezas variadas.

Os lugares/símbolos podem ser entendidos de diversas maneiras, sendo compartilhados e forjados por meio de edificantes significados (MELLO, 2003b). Os símbolos também podem ser compreendidos como repositórios de significados erigidos a partir de experiências profundas, construídas ao longo do tempo, envolvendo o homem e o lugar (TUAN, 2012, 2013; MELLO, 2003b; GUIMARÃES, 2007).

A pesquisadora Ana Carolina Guimarães (2007, p. 53) aponta que “os lugares podem estar repletos de símbolos ou mesmo se transformarem em símbolos”. Para Tuan (2012, p. 26) o símbolo “é uma parte que tem o poder de sugerir o todo”, superando sua forma material e aludindo “uma sucessão de fenômenos que estão relacionados entre si, analógica ou metaforicamente”. A partir dos significados obtidos ao longo do tempo por laços emocionais (MELLO, 2003b), os símbolos são investidos de querência e afeto, tornando-se parte do mundo vivido das pessoas. Orientados pela cultura, os símbolos carregam o sentido que um indivíduo ou grupo lhe atribuem. Por outro lado, os símbolos podem ser rejeitados ou mesmo carregados de repulsa, pavor e ódio (MELLO, 2002a, 2003b, 2008; TUAN, 2006). Estes integram os espaços infernais, se recorrermos às noções judaico-cristãs, bem como repletos de indiferença, dor ou desilusão (TUAN, 2006; ANJOS, 2012; MELLO, 1991).

O símbolo contém ou contempla algo de maior ressonância e, uma vez que seu significado é atribuído pelo indivíduo ou grupo social, “qualquer elemento da natureza, artefato criado pelo homem, algo concebido no imaginário ou mesmo a cidade e a pátria podem se revestir de valores simbólicos” (SILVA, M., 2005, p. 45). Desta maneira, os símbolos, “além de representarem uma ideia abstrata, transcendem a dimensão puramente

cognitiva. O “significado” de um símbolo transborda as fronteiras do racional, pois atinge as camadas mais profundas da psique humana” (EPSTEIN, 2001, p. 66-67). Assim, posso indagar: os monumentos distribuídos pela cidade possuem um caráter simbólico atribuído pelos indivíduos e grupos sociais? Ou essas estátuas foram impostas às pessoas ou grupos por determinados segmentos sociais, ou quem sabe pelo Poder Público como meio de preservação da memória cultural? Tais indagações inserem-se no rol de questões que se apresentam conforme há um aprofundamento no assunto em tela.

Tempo e espaço, como acentua Leão (2005), são fundamentais nos estudos geográficos acerca dos monumentos. Neste âmbito, Corrêa (2005, p.15) aponta que,

por meio da necessária espacialidade que têm, implicando em localizações fixas, dotadas de longa permanência, os monumentos são poderosos meios de comunicar valores, crenças e utopias e afirmar o poder daqueles que os construíram. Dotados de alcance espacial limitado (...) os monumentos têm, no entanto, um papel fundamental na criação e permanência de determinadas paisagens urbanas, impregnando lugares de valores estéticos e simbólicos.

No entanto, seja intencional ou não, ou com apelo “memorial distinto do original, o fato é que a presença física do monumento guarda sua capacidade de expressar-se para além do conteúdo aparente do objeto” (FERNANDES, 2006, p. 119). Mais do que isso, ao transcenderem sua condição, transmutando-se em signos (EPSTEIN, 2001) metamorfoseados em imagem e, com a devida divulgação da mesma, ocorre o que Choay (2001, p. 22) chama de “semantização do monumento-sinal”, ou seja, “pela mediação de sua imagem, por sua circulação e difusão na imprensa, na televisão e no cinema, esses sinais se dirigem às sociedades contemporâneas”. Na esteira de Choay (2001), Rodrigues (2005, p. 128) afirma que os monumentos se “constituem em instrumentos de comunicação (de ideias, valores, *status* social...), fazendo parte, assim, da produção simbólica de uma sociedade”.

Neste sentido, a categoria de monumento “configura-se como fundamental e útil para alcançarmos uma definição e um entendimento maior sobre a monumentalidade” (RIBEIRO, 2006, p. 91), onde está “implícita uma carga ideológica, uma carga de poder” (FERNANDES, 2006, p. 123). Todo monumento possui uma monumentalidade que, por sua vez, é transcendente, pois o artefato não é só mais um objeto presente na urbe. Ao contrário, segundo Rodrigues (2000, p. 9),

os monumentos diversos (esculturas: homenageando pessoas e fatos históricos, ou arquitetônicos: edifícios, praças, avenidas e planos urbanísticos inteiros) são a própria espacialização de uma idéia, de uma concepção de mundo que procura tanto sua auto-afirmação quanto a subjugação de outras idéias e concepções destoantes.

Desta forma, o monumento e a monumentalidade são elementos destinados tanto à memória preservacionista quanto ser o símbolo de um poder e, portanto, como assinala Rodrigues (2002, p. 65), “mantenedores e simbolizadores de ideias e valores impressos no espaço, muitos dos quais têm sido marcados pela vontade de atravessar o tempo”.

Neste contexto, a monumentalidade faz-se documento das ciências humanas de uma sociedade simbolizando o poder e aquilo que esse seleciona e/ou impõem para ser transmitido hodiernamente e no futuro. Assim, a força da monumentalidade não se limita ao controle daqueles a ela diretamente subordinados, “uma vez que ela será ideia e imagem transpostas ao espaço” (RODRIGUES, 2000 p. 69).

Diante do exposto, posso elucubrar: o monumento é o ponto para o qual convergem os esforços coletivos e simbólicos de uma comunidade para se afirmar tanto para si quanto para os outros (BRANDÃO, 2006). Fundar um passado através da edificação de um monumento no presente é também caminhar em direção a um futuro onde se encontram os valores forjados no passado. Logo, como lembra Corrêa (2005, p. 39), “nos monumentos estão inscritas as representações que os homens fazem da história e da geografia. São eles, portanto, parte da temporalidade e da espacialidade – complexas e variáveis – que caracterizam a ação humana”.

Em um estudo afinado com a abordagem humanística em geografia seria coerente buscar a revelação de “Cem Anos de Samba em Bronze e *Selfies* em um Rio Monumental” a partir das perspectivas dos indivíduos e grupos sociais. No entanto, a autora deste texto, se permitindo inserir na ciranda empática dos monumentos, optou por obelisco, máscara mortuária, busto e esculturas interativas de irrestrita repercussão no espaço urbano representativos da identidade carioca. Nas próximas páginas, esse universo será descortinado.

5 PEDESTAIS DA FAMA

O gosto pelo monumento parece ter aos poucos voltado e associado, via de regra, à discussão da arquitetura ou da cidade como lugar de conteúdo simbólico forte¹⁶

Otília Arantes

No ir e vir cotidiano habitantes e turistas circulam por ruas, praças, jardins e parques. Essas áreas públicas abrigam artefatos urbanos que demarcam os lugares das grandes cidades contemporâneas. Mesmo que o sentido de sua permanência no espaço urbano não seja sempre compreendido, os cidadãos convivem diariamente com bustos, estátuas, esculturas, marcos, obeliscos, monumentos, entre tantos outros equipamentos urbanos. Por vezes, esses objetos caracterizam-se por sua função utilitária ou qualidade artística. Em outros momentos, pelo caráter histórico ou ainda por ser uma referência espacial. Não raro, esses elementos se conjugam na mesma peça. Em alguns casos, o mobiliário urbano assume identidade com o lugar, tornando-se símbolo do perímetro onde está inserido.

Porém, nem sempre os objetos são prestigiados, mas nem por isso são menos importantes no cotidiano urbano. Em terras cariocas, por exemplo, o conjunto dos monumentos é heterogêneo e apresenta situações variadas, tais como não ser identificado, enquanto outros despertam alguma nostalgia e sua história é plenamente entendida, sem falar daqueles que servem para marcar os lugares dos homens. O capítulo a seguir trata justo desse material em meio a uma ciranda de bem querência, rejeição, desconhecimento ou aderência/simbolismo.

5.1 Obelisco

Segundo os léxicos, obelisco pode ser uma pedra monolítica vertical, de base quadrangular, diminuindo progressivamente para formar no ápice uma pirâmide, ou um

¹⁶ Epígrafe: ARANTES, Otília. A ideologia do “lugar público” na ideologia contemporânea. In: _____. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EdUSP/Estúdio Nobel, 1993, p. 138.

monumento que tem essa forma, geralmente construído de alvenaria comum, ou de concreto armado, e revestido de placas de pedra ou mármore, bem como uma estrutura alta e alongada.

O termo, com origens no latim *obeliscus* e no grego *ὄβελισκος* (*obeliskos*), se remete ao antigo Egito e aos santuários solares da V Dinastia, entre 2500 e 2460 a.C., sendo sinônimo de proteção e/ou defesa. Cabia ao topo pontiagudo perfurar as nuvens para que as forças que se acumulavam em forma de tempestades (visíveis ou invisíveis) conseguissem se dispersar, ou seja, praticamente uma função mágica. Eram erigidos em pares e alocados nos templos solares de Rá, o Deus Sol, e seu significado simbólico era o de culto a estrela luminosa, ajudando na compreensão da sua forma de “agulha de pedra” ter sido considerada como “raios de sol petrificados”. Foi utilizado, igualmente, pelos romanos e por Napoleão Bonaparte como uma espécie de troféu, sendo ressignificado e utilizado como árvore da liberdade¹⁷ em festas cívicas e solenidades revolucionárias. Assim, seu conteúdo religioso e, porque não, mágico, foi esvaziado e reinvestido de significação cívica (<http://egipto.com/obeliscos/obeliskindex.html>).

Hodiernamente, o obelisco é utilizado principalmente como marco centralizador na ágora. Em seu formato abstrato, geométrico ou vertical, não-figurativo, em geral é uma obra despojada de ornamentos e alegorias, sem a retórica e a eloquência da maioria das esculturas públicas. Comumente, é erigido como marco de conclusão de uma obra pública relevante, contendo apenas uma inscrição sintética para registro de memória. Por vezes, pode abrigar alguns elementos não usuais nesse tipo de monumento como, por exemplo, um museu e um centro de visitantes em seu térreo e/ou subsolo (FREIRE, 1997; SALGUEIRO, 2008). Diferentemente, a coluna triunfal mesmo rompendo verticalmente o espaço, da mesma maneira, homenageia grandes vultos como na chegada da Imperatriz Teresa Cristina, nos idos de 1843, na recepção à Sua Majestade, elemento ainda nos dias de hoje presente no Cais da Imperatriz geminado ao Cais do Valongo, na Área do Porto Maravilha. Diante do exposto, considero a seguir um importante marco fixado no chão da urbe carioca.

O monumento a Estácio de Sá remonta a uma homenagem em forma de obelisco piramidal ao fundador da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Foi inaugurado em

¹⁷ Árvore tem uma simbologia extensa. Tudo o que é e que está vivo, que é criador, que está em estado de regeneração contínua se exprime por símbolos vegetais. Antigas tradições do Velho Mundo já ornamentavam árvores para utilizá-las em rituais onde se celebravam a renovação da vida, adormecida no inverno e ressurgida na primavera. A popular árvore de Natal integra e recria essa simbologia pagã de nascimento e renovação. Durante a Revolução Francesa, ela se tornou símbolo da justiça e da fraternidade com o nome de “árvore da liberdade”, tradicionalmente representada em festas e solenidades cívicas seja por um mastro, seja por uma coluna, ou mesmo por um obelisco adornado com símbolos cívicos. Para mais informações consultar Eliade (2002).

1973, no Parque do Flamengo, Zona Sul da cidade. Este herói militar nasceu em Santarém, Portugal, no ano de 1520. Sobrinho de Mem de Sá, terceiro governador-geral do Brasil, e pertencente a uma família de grande reputação adquiriu grande prestígio na Terra de Santa Cruz, particularmente no Rio de Janeiro, onde seus descendentes se tornaram poderosos proprietários de terras e engenhos, bem como importantes administradores (HOLANDA, 2003).

Descendente de nobres e diante da situação vulnerável da Colônia, a rainha de Portugal, Dona Catarina de Áustria (também Catarina de Habsburgo ou, mais raramente, Catarina de Espanha), nomeou Estácio de Sá capitão de uma armada destinada a expulsar os franceses da costa brasileira (HOLANDA, 2003).

Ao final de 1563, a armada de Estácio de Sá chegou à Bahia a bordo do navio Conceição, dirigindo-se depois ao Espírito Santo. Em fins de fevereiro de 1565, a frota fundeu no litoral do Rio de Janeiro. Índios e mamelucos, sob o comando dos padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, da capitania de São Vicente, desembarcam em nove canoas, se unindo a mais índios vindos do Espírito Santo. Finalmente, no dia primeiro de março de 1565, a frota de Estácio de Sá desembarcou no Rio de Janeiro, fundando a nova cidade junto aos morros Cara de Cão e Pão de Açúcar, com o propósito de expulsar os franceses, que já ocupavam a área havia dez anos. Junto ao Pão de Açúcar começaram a erguer as primeiras paliçadas¹⁸ para enfrentar os inimigos que posteriormente se transformariam em fortificações. Atualmente, na Fortaleza de São João há um marco simbólico da fundação da cidade (HOLANDA, 2003).

Batalhas ocorreram antes do estabelecimento dos lusos com a fundação da cidade. Mas, prosseguiram mesmo após se fixarem na entrada da baía de Guanabara. Em dezoito de janeiro de 1567, Mem de Sá chegou à cidade para reforçar o *front* de batalha que se acirrava cada vez mais. No dia vinte de janeiro, no combate decisivo que expulsou tanto os tamoios quanto os franceses, Estácio de Sá foi ferido no olho por uma flecha envenenada morrendo um mês depois provavelmente por septicemia decorrente do ferimento (HOLANDA, 2003). Seus restos mortais jazem em uma cripta no interior da Igreja de São Sebastião dos Frades Capuchinhos, na Tijuca, desde 1931, ano de sua inauguração.

Após a vitória final, Mem de Sá decidiu transferir a cidade para o alto do Morro do Castelo, muito por causa de sua posição geoestratégica, além de estimular a expansão do povoamento. Mem de Sá assumiu o governo da capitania do Rio de Janeiro, sendo sucedido

¹⁸ Paliçada: cerca feita com estacas apontadas e fincadas na terra; alinhamento de estacas que serve de barreira defensiva; arena para lutas e torneios.

pelo irmão de Estácio, Salvador Correia de Sá. A partir daí, teve início o que se poderia chamar de dinastia carioca dos Correia de Sá, que governaram a capitania por quase um século (HOLANDA, 2003).

Dito isto, por ocasião do quarto centenário da cidade, uma profusão de homenagens foi realizada e entre as obras tributando a efeméride, figuravam artigos, teses, livros, crônicas e muitas músicas dos mais diversos gêneros. Uma dessas canções era particularmente reivindicatória. Das mentes e das mãos de Haroldo Barbosa e Raul Mascarenhas nasceu uma justa indagação que resultaria, alguns anos depois, na construção do monumento em honra e glória ao fundador da Cidade Maravilhosa. Eis a letra:

“Procurei pelo Rio a estátua de Estácio de Sá / Fui aqui, fui ali, acolá / E não sei onde está / Eu fui ver se ela estava na escola de samba do Estácio de Sá / Disseram que lá (que lá) / Estácio não está / E nem no Estácio, Estácio não teve colher de chá / Entretanto, a cidade está cheia / de tanta homenagem monumental / Tem estátua de herói, de poeta / e está assim de coisa e tal / Procurei não achei na cidade / por seu fundador porque que será? / Cadê a estátua de Estácio de Sá? / Cadê a estátua de Estácio de Sá? / Cadê a ...”

A polêmica gerada motivou a realização de um levantamento dos monumentos presentes na urbe a fim de descobrir se, de fato, não havia homenagens ao fundador da São Sebastião. Ao constatar sua inexistência, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) junto com o Governo do Estado começaram a se organizar para suprir essa falta. A primeira ideia era a construção de uma estátua. No entanto, não avançou e o Governo decidiu criar uma comissão onde foram apresentados diversos projetos, sendo finalmente escolhido o do arquiteto Lúcio Costa (<http://ashistoriasdosmonumentosdoriorio.blogspot.com.br/>).

Com o local para sua construção estabelecido, qual seja uma das partes do extremo do Parque Brigadeiro Eduardo Gomes, popularmente chamado de Aterro do Flamengo, concebido por Lota Macedo Soares, durante o governo Carlos Lacerda, defronte à Enseada de Botafogo e aos morros Pão de Açúcar e Cara de Cão, em 1970, a pedra fundamental foi lançada pelo Primeiro-Ministro de Portugal, Professor Marques Caetano, com a sua inauguração prevista para vinte de janeiro de 1972. O projeto de Lúcio Costa previa um monumento dividido em dois ambientes: um ao ar livre, elevado em relação ao nível do Parque, ocupando uma área de quatrocentos de cinquenta metros quadrados, e outro abaixo, formando um grande salão. Isto tudo foi concretizado. Neste contexto, o terraço permite a vista do mar, tendo como destaque a pirâmide triangular de pedra de dezessete metros de altura que pode ser vista da Baía de Guanabara, ou em seu entorno, um marco da paisagem da

cidade, complementando a beleza ostensiva e generosa da Cidade Maravilhosa [Imagem 11]. Tal monumento foi inaugurado em vinte e nove de março de 1973, com a presença do Governador Chagas Freitas e do embaixador de Portugal no Brasil, Sr. José Henrique Saraiva (<http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/>).

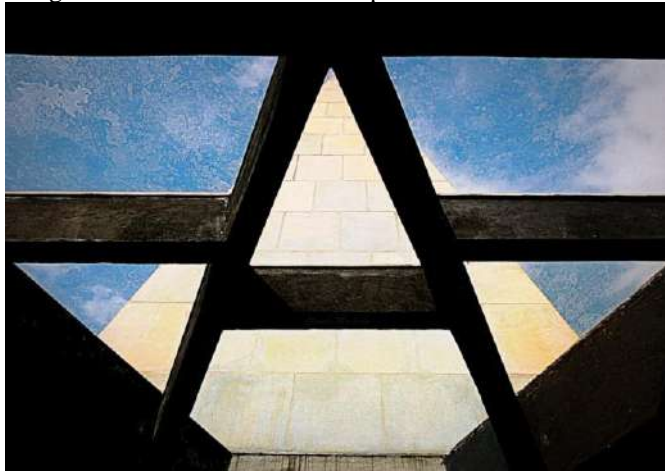
Imagem 11 - Panorâmica do monumento em homenagem a Estácio de Sá.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (07/05/2016).

Concebido para ir além de mero monumento, a construção está associada a um memorial tumular cujo principal símbolo é a cópia da lápide que está na Igreja dos Capuchinhos, no bairro da Tijuca. Para tanto, toda uma ambiência foi criada. A lápide está no salão, no piso inferior do monumento, porém é visível do terraço através da estrutura de vidro trapezoidal na laje que concede um efeito de claraboia no salão, permitindo que os raios solares perfurem e incidam sobre a falsa cripta [Imagem 12]. No salão, a falsa cripta está sobre uma caixa de areia representando a areia onde Estácio desembarcou e, ao lado, um marco em pedra da fundação da cidade, réplica do existente na Urca [Imagem 13]. Além disso, o piso e a murada de proteção do monumento são de rochas/pedras extraídas do sítio do Rio de Janeiro, emparelhadas uma a uma. A porta de bronze, que permite o acesso ao salão, é um dos destaques desse monumento. Esculpida pelo artista plástico Honório Peçanha tem, de um lado primeiro mapa quinhentista da Guanabara, em relevo; e do outro, o brasão do fundador da cidade [Imagem 14].

Imagem 12: Estrutura de vidro trapezoidal.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (07/05/2016).

Imagem 13 - Falsa cripta e a réplica do marco de fundação da cidade.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (07/05/2016).

Imagem 14 - Porta de bronze de Honório Peçanha.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (07/05/2016).

Apesar de toda a sua monumentalidade, de sua primeira inauguração em 1973 até a sua reinauguração no ano de 2010, o salão do monumento ficou fechado, favorecendo invasões que causaram danos tanto na porta quanto nas instalações. Em novembro de 2010 o centro de visitantes, após reformas, finalmente foi aberto ao público, se convertendo em mais uma alternativa de passeio embelezado pela estonteante visão da Baía de Guanabara e o Pão de Açúcar. Além disso, computadores foram instalados para pesquisa, bem como totens multimídia com conteúdo audiovisual contando a história do Rio de Janeiro. O local, que também tem um espaço para exposições, encenações e apresentações musicais, possui um auditório com capacidade para trinta e sete pessoas, com projetor, telão e televisores LCD de alta definição, podendo ser utilizado para sessões de cinema, palestras e workshops (<http://www.parquedoflamengo.com.br/>).

O monumento está em uma área privilegiada e turística, na Zona Sul da cidade, sendo bastante procurada por moradores e turistas para caminhar, interagir, passar o tempo e apreciar a vista deslumbrante, principalmente nos finais de semana, conferindo a localidade o *status* de lugar central, por excelência.

Mas o que vem a ser um lugar central? Nos diferentes caminhos epistemológicos seguidos pelos geógrafos, a centralidade de um lugar é discutida a partir da emissão e recepção dos mais diversos fluxos comerciais, administrativos, culturais, religiosos e financeiros de modo a explicar a concentração ou o seu inverso de pessoas, empresas e serviços, bem como sua área de abrangência e influência. Na vertente humanística, contudo, tal fenômeno, de acordo com Mello (2002b, p. 113),

assume as mais diversas nuances, em diferentes escalas. Uma cabine telefônica, um cinema, um templo ou o endereço domiciliar são lugares centrais porque atraem usuários e irradiam ideias e significados. Em outro extremo, a cidade, a região, a pátria ou até mesmo o planeta Terra – nestes tempos de consciência ecológica – podem adquirir simbolicamente o status de lugares centrais.

Assim sendo, a cidade é “plena de centralidades construídas, eleitas ou adotadas pelos indivíduos e grupos sociais (bem como outros agentes)” (MELLO, 2005, p. 3). Desta feita, posso apontar o monumento a Estácio de Sá como um ponto central atraindo toda sorte de pessoas seja para contemplarem a fascinante paisagem, seja para conhecerem um pouco da história da cidade, seja para encontros casuais. Neste sentido, então, esse monumento emerge como um símbolo da cidade, visto que tudo (JAFFÉ, 2008, p. 312)

pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais (pedras, plantas, animais, homens, vales e montanhas, lua e sol, vento, água e fogo) ou fabricados pelo homem (casas, barcos ou carros) e até mesmo formas abstratas (os números, o triângulo, o quadrado, o círculo). De fato, todo o cosmos é um símbolo em potencial.

Afora as atividades citadas, nos domínios do monumento em honra ao fundador da cidade acontecem piqueniques, atividades físicas e ensaios fotográficos para casamentos e formaturas [Imagem 15]. Neste ritmo, trata-se de uma centralidade na escala do vivido (MELLO, 2002b; TUAN, 2012), mas também, recorrendo às palavras de Bonnemaison (2002, p. 109), de um geossímbolo, “definido como um lugar, um itinerário, uma extensão que, por razões religiosas, políticas ou culturais, aos olhos de certas pessoas e grupos étnicos assume uma dimensão simbólica que os fortalece em sua identidade”, dada a sua importância cultural e turística, atraindo e irradiando simbologia, empatia, ideias e significados.

Imagem 15 - Ensaio fotográfico de formatura.



Fonte: Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (28/08/2016).

Neste compasso, o obelisco, enquanto um lugar central, atrai uma gama de pessoas com diferentes metas que, no entanto, acabam por convergir em alegria, fascínio, espanto, além da necessidade em ter seus momentos registrados para a posteridade através das populares *selfies*. Uma vez que o deslumbramento resulta de uma emoção do inconsciente, “o que é realmente importante, na verdade, é (e sempre foi) o encontro direto do indivíduo com a obra de arte” (JAFFÉ, 2008, p. 337).

Com relação aos *selfies*, trata-se de um neologismo originário do termo *self-portrait*, que significa autorretrato. Isto é, retrato tirado por um indivíduo de si mesmo, com um grupo de pessoas, com uma celebridade ou mesmo com um monumento, em geral com telefones, *smartphone*, *webcam* e similares, objetivando postar e compartilhar nas redes sociais. Vale destacar, no ano de 2013 a rede dos Dicionários Oxford, o mais extenso da língua inglesa, incluiu o verbete *selfie* em suas páginas. Um dos motivos reside no fato das citações e buscas por esta palavra ter crescido dezessete mil por cento nesse ano, sendo uma das palavras mais procuradas em um ano. O outro motivo é o reconhecimento do *selfie* enquanto um fenômeno

global. Segundo Rafael Sbarai (2013, s/p.), “tornou-se um gesto comum esticar o braço segurando o celular apontado para o rosto, e depois compartilhar a foto no Instagram, Facebook ou similares. O *selfie* pode revelar um estado de espírito ou ser um meio de autopromoção”.

Por fim, a carga simbólica do monumento a Estácio de Sá, apontando para a praia de desembarque e fundação inicial da cidade, é reforçada sempre que sua imagem é veiculada seja no vai e vem cotidiano, nas caminhadas empreendidas no Parque, nas mídias sociais, seja nas diversas redes de telecomunicação, seja impresso nos livros e revistas.

Das cerimônias festivas do quicentenário da cidade resultando na inauguração do monumento do seu fundador militar, considero, nos próximos parágrafos, o talento singular de Carmen Miranda e a postagem de um busto em sua reverência.

5.2 Busto

Com origem etimológica latina – *bustum*, monumento fúnebre, lugar de cremação, sepultura –, o vocábulo busto admite diferentes usos, podendo ser usado tanto para evocar a parte superior da estrutura corporal de uma pessoa quanto uma obra artística retratando essa mesma parte.

No campo da arte, o termo costuma ser utilizado para evocar uma estátua ou escultura, embora também possa se tratar de um desenho, de uma pintura ou outra classe de criação. Assim, em um busto, pode-se visualizar a cabeça, os ombros e uma parte da área peitoral geralmente sobre uma base, sendo em si mesma uma obra completa e não o fragmento de uma obra. Sua finalidade é recriar o mais fielmente possível a fisionomia do indivíduo homenageado. Além disso, pode ser esculpido nos mais diversos materiais, todos sólidos e duráveis, tais como o mármore, o bronze, a argila, o granito e mais raramente a madeira.

Tal prática remonta à Antiguidade grega e egípcia. Alguns desses exemplares se encontram expostos em museus nos dias atuais. Foi durante o Império Romano que esse costume começou a se propagar com a representação de indivíduos proeminentes, expostos os átrios da casa de suas famílias. Eram utilizados, igualmente, como adornos em bibliotecas, jardins privados e casas de banho. Os bustos também eram levados para os funerais de

membros importantes da família, e a quantidade de bustos que seguiam a cerimônia fúnebre determinava a distinção da família (SALGUEIRO, 2008).

A prática que explica a origem do vocábulo diz respeito ao embelezamento dos túmulos com os bustos em uma espécie de monumento fúnebre, ou um mausoléu, ficando eternizado em mármore ou granito a imagem de personalidades ou pessoas de posse (SALGUEIRO, 2008). Dito isso, apresento nos próximos parágrafos um artefato notável dedicado a um dos maiores nomes do cancionero popular e da sétima arte.

Busto de Carmen Miranda

O busto de Carmen Miranda, como será revelado, mais a seguir, está envolto em recordações, talento, criatividade e exuberância. Nascida em nove de fevereiro de 1909 na pequena aldeia de Marco de Canavezes, Distrito do Porto, Portugal, Maria do Carmo Miranda da Cunha veio para o Brasil com apenas dezoito meses de idade junto com sua mãe e uma irmã mais velha. Seu pai já se encontrava em terra brasileira. Seus outros quatro irmãos, entre eles Aurora Miranda, nasceram no Brasil. A intérprete de “Camisa Listrada” cresceu na Lapa, na Rua Joaquim Silva. Anos mais tarde a família mudou-se para um sobrado com uma pensão situado na Travessa do Comércio 13, nas cercanias da Praça XV. O estabelecimento logo passou a ser frequentado por músicos, entre eles o assíduo Pixinguinha. Ainda menina, estudou alguns anos em um colégio de freiras, a Escola Santa Tereza, que atendia a crianças humildes, situado no bairro da Lapa (<http://dicionariompb.com.br/carmen-miranda/biografia>).

Desde menina demonstrou inclinação para a música, cantando para os amigos em festas, acompanhando os programas radiofônicos e imitando as cantoras que faziam sucesso na época, como Araci Cortes. Iniciou a carreira artística em 1928, quando conheceu o compositor e violonista Josué de Barros em um festival com fins filantrópicos realizado no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Em março de 1929, apresentou-se pela primeira vez com o nome de Carmen Miranda, na tentativa de enganar o pai, que não queria que uma filha sua seguisse carreira de cantora. Em 1930 estreou seu próprio show, o "Festival Carmen Miranda", realizado no Teatro Lírico. Ainda nesse ano, conheceu seu primeiro grande sucesso, a marcha "Pra você gostar de mim (Taí)", de Joubert de Carvalho, cujo disco vendeu 35 mil cópias, fato inédito até então e lhe rendeu um contrato de dois anos com a RCA Victor.

No ano de 1931, embarcou para uma temporada em Buenos Aires ao lado de Francisco Alves, Mário Reis, Tute e outros artistas. Aliás, retornou várias vezes à Argentina, encantando a todos incluindo Eva Duarte, que anos mais tarde se transformaria na primeira dama Eva Peron. Em seu retorno, trabalhou nas Rádio Mayrink Veiga e Tupi. No ano seguinte, assinou com a gravadora Odeon. A partir de 1935, ganhou seu "slogan" definitivo: "A Pequena Notável", que lhe foi conferido pelo célebre cantor-apresentador César Ladeira. Em 1936, gravou com a irmã Aurora Miranda e com acompanhamento da Orquestra Odeon aquele que seria um dos maiores sucessos de sua carreira, a marcha "Cantoras do Rádio", de João de Barro, Alberto Ribeiro e Lamartine Babo (<http://dicionariompb.com.br/carmen-miranda/biografia>).

Em janeiro de 1939 ocorreu o incidente que uniria definitivamente o compositor Dorival Caymmi à história do "mito Carmen". A cantora estava gravando cenas do filme "Banana da terra" e, numa delas, interpretaria duas músicas de Ary Barroso, "Na Baixa do Sapateiro" e "Boneca de piche". Como o compositor exigiu um alto preço para participar do filme, o diretor Wallace Downey pediu a Carmen e ao Braguinha que arranjassem outro compositor que tivesse composições com temática baiana. A cantora lembrou-se de um jovem que lhe mostrara uma música que registrava as belezas da Bahia. Era Dorival Caymmi, e a música em questão, "O que é que a baiana tem?". Assim, "A pequena notável" apareceu pela primeira vez com o traje de baiana que a imortalizaria, cantando, ao lado de Dorival Caymmi, a música no filme "Banana da terra". Também nesse ano, em uma apresentação no Cassino da Urca, foi vista pelo empresário Lee Schubert, que acabou contratando-a para uma temporada na Broadway onde, vencendo a barreira da língua com talento e criatividade, participou de vários shows e produções cinematográficas até o seu falecimento (<http://www.carmenmiranda.com.br/>).

No retorno ao país, em 1940, foi recebida com frieza por uma seleta plateia no Cassino da Urca, o que a marcou profundamente. Dois meses depois, voltou ao Cassino e apresentou com êxito "Disseram que eu voltei americanizada", uma das últimas músicas que gravou no Brasil, reafirmando o seu espírito nacionalista. O ano de 1948 a levou em excursão, pela primeira vez, à Europa, retornando algumas vezes. No início de 1954, depois de algumas temporadas de shows, teve um colapso nervoso e foi internada no Hospital Saint Jones, em Palm Springs. Na época, submeteu-se a tratamento psiquiátrico que, não tendo surtido efeito, fez os médicos aconselharem uma viagem ao Brasil.

Após uma temporada e querendo permanecer no Brasil, foi instigada a retornar para a América. Porém, declarou ao se despedir: "Quando vocês menos esperarem, mais depressa do que pensam, estou dando as caras - e então para ficar". O que ninguém esperava, entretanto, era que sua volta fosse tão rápida e tão tragicamente definitiva. No retorno aos Estados Unidos, assumiu diversos compromissos em Las Vegas e uma viagem para Cuba, da qual voltou adoentada e sem tempo para se curar por conta de um show televisivo. Em quatro de agosto de 1955, ao chegar a casa após o último dia da filmagem, recolheu-se a seu quarto. Na manhã seguinte foi encontrada morta por sua governanta (<http://dicionariompb.com.br/carmen-miranda/biografia>).

Carmen Miranda tem a distinção de ser a primeira artista multimídia do Brasil. Com um talento expressivo, cantava, dançava, atuava e transitava com desenvoltura pelo que viria a se tornar a indústria cultural. Transformou-se em um ícone das massas, ao mesmo tempo criando e sendo criada por esse novo mundo do entretenimento que se desenhava. Pioneira, foi uma das grandes estrelas do disco, do rádio, do cinema, dos teatros, da mídia e dos cassinos (CASTRO, 2005). Única no movimento das mãos e quadris e no revirar dos olhos verdes, estilizou a baiana, com badulaques, a boca pintada de vermelho, sempre sorridente e tão imitada, amada e parodiada em todos os cantos do mundo.

Universal e, ao mesmo tempo, plena de brasilidade, La Miranda cruzou fronteiras e singrou por mares íntimos como no samba "Recenseamento" escrito por Assis Valente, registrando a relevância de um novo órgão de pesquisa e planejamento como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), criado em 1939, e remontando ao Censo de 1940. Cujas letra apresenta o seguinte perfil:

"Em 1940 / Lá no morro começaram o recenseamento / E o agente recenseador / Esmiuçou a minha vida / Que foi um horror / E quando viu a minha mão sem aliança / Encarou para a criança / Que no chão dormia / E perguntou se meu moreno era decente / Se era do batente ou era da folia / Obediente eu sou a tudo que é da lei / Fiquei logo sossegada e falei então: / O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro / É o que sai com a bandeira do seu batalhão! / A nossa casa não tem nada de grandeza / Mas vivemos na pobreza sem dever tostão / Tem um pandeiro, tem cuíca, um tamborim / Um reco-reco, um cavaquinho e um violão / Fiquei pensando e comecei a descrever / Tudo, tudo de valor / Que meu Brasil me deu / Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo / Um pano verde e amarelo / Tudo isso é meu! / Tem feriado que pra mim vale fortuna / A Retirada da Laguna vale um cabedal! / Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia / Um conjunto de harmonia que não tem rival"

A letra do samba delinea, e ao mesmo tempo, dribla com maestria o mundo e as situações cotidianas da recenseada. Isto posto, quando indagada a respeito "... da mão sem

aliança ...”, responde não haver nada de errado por possuir família, “moreno”, “fuzileiro” “que sai com a bandeira do seu batalhão” e afortunada descortina “tudo de valor”, Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo / um pano verde e amarelo” e atada por laços topofílicos ao Brasil compila íntima e afetivamente instrumentos e Unidades da federação proclamando arrebatadoramente "tudo isso é meu".

Nos EUA, gravou 16 discos pela Decca Records e trabalhou em 14 produções cinematográficas. Depois de sua morte, em cinco de dezembro de 1956, foi criado o Museu Carmen Miranda, por decreto do Prefeito Negrão de Lima que, no entanto, não saiu do papel. Em 1968, todo o seu acervo, ficou sob a guarda do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, cujo diretor Ricardo Cravo Albin montou uma primeira exposição do que seria o futuro Museu Carmen Miranda, finalmente, inaugurado no Parque do Flamengo (<http://www.carmenmiranda.com.br/>).

Em uma cidade essencialmente feminina em sua beleza estonteante e seu traçado curvilíneo, o rol de tributos através de monumentos no espaço público se configura destoante. Em mais de mil e duzentos monumentos espalhados pelas ruas da São Sebastião, apenas dezessete são em honra às mulheres. Carmem Miranda é uma delas. Com relação ao busto em sua homenagem, este foi encomendado pelo empresário Abraham Medina, dono da loja “O Rei da Voz”. Foi esculpido em bronze, turbante e balangandãs pelo artista plástico Mateus Gervásio Fernandes e inaugurado em vinte de setembro de 1960 no Largo da Carioca, próximo ao antigo Tabuleiro da Baiana. Com as obras para a construção do Metropolitan Carioca a pleno vapor, foi transferido e reinaugurado no ano de 1979 em uma praça situada à Rua Carmen Miranda, no Jardim Guanabara, Ilha do Governador [Imagens 16 e 17] (http://ashistoriasdosmonumentosdoriorio.blogspot.com.br/2012_03_01_archive.html).

Imagem 16 - Busto de Carmen Miranda.



Fonte: Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (13/07/2016).

Imagem 17: Busto de Carmen Miranda.



Fonte: Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (13/07/2016).

Em uma reportagem impressa pelo jornal O Globo, no ano de 2012, sobre a falta de identificação de alguns monumentos com o local onde estão perpetuados, mostrou que as pessoas não entendiam o porquê do busto da cantora e atriz Carmen Miranda, estar situado em uma rua pacata, típica de classe média, e essencialmente residencial em uma parte do Rio insular. Algumas pessoas arriscaram dizendo que talvez ela tivesse residido na localidade e, por isso, nomearam a rua com seu nome, sendo, então, afixado seu busto.

Durante a pesquisa, encontrei no portal YouTube um vídeo evidenciando o logradouro no qual se situa o busto da “Pequena Notável” (<https://www.youtube.com/watch?v=O-HO3AmQwxY>).

Entre balangandãs, vestida tipicamente de baiana, ou não, puxando no sotaque ao falar inglês e o jeito peculiar de cantar e sambar de Carmen Miranda, mergulhemos no mundo autoral de um poeta maior: Lamartine Babo, honra e glória da música popular brasileira eternizado em uma máscara mortuária postada na praça com seu nome, no bairro da Tijuca, Zona Norte da cidade.

5.3 Máscara Mortuária

Antes da invenção da fotografia e das modernas técnicas de armazenamento de imagens, uma forma utilizada para guardar a feição de alguém, ao lado das pinturas, era justo a máscara mortuária. Outrora uma prática comum em meio a média e a alta sociedade, hoje pode ser vista como mórbida. Hodiernamente, muitas se encontram em exposição pelos museus mundo afora, permanecendo como um intrigante testemunho do *post-mortem* de faraós, políticos, escritores, músicos e outras personalidades (VASQUES, 2012).

Para além de guardar as imagens, as máscaras foram utilizadas como instrumento para registro de atributos de cadáveres desconhecidos e mesmo para pesquisas científicas. Entre elas consta a frenologia¹⁹, ou seja, o estudo dos traços faciais de psicopatas, com a intenção de analisar características físicas que pudessem ser comuns entre eles. Em alguns casos, essas máscaras fúnebres eram feitas para pessoas vivas, como instrumento a ser utilizado por um pintor para que pudesse retratar o modelo vivo (VASQUES, 2012).

A prática da confecção da máscara mortuária teve vários significados ao longo do tempo. Para os egípcios, integrando o ritual de sepultamento, as máscaras eram feitas a partir do processo de mumificação e algumas são conhecidas até os dias atuais. De fato, há poucos anos atrás, em 2014, durante uma operação de manutenção no Museu Egípcio, no Cairo,

¹⁹ Frenologia é uma teoria que reivindica ser capaz de determinar o caráter, características da personalidade e grau de criminalidade pela forma da cabeça de uma pessoa. Desenvolvida pelo médico alemão Franz Joseph Gall por volta de 1800, foi bastante popular no século dezanove. Defende que o cérebro controla diferentes faculdades mentais e o comportamento. Estas áreas seriam proporcionais a cada indivíduo, vistas as propensões e importância da faculdade mental e personalidade. O osso sobrejacente do crânio refletiria estas diferenças. Atualmente está desacreditada pela academia.

funcionários danificaram a máscara mortuária do faraó Tutankhamon²⁰, possivelmente o mais conhecido da história egípcia. Por conta desse incidente, oito funcionários do Museu, incluindo um ex-diretor e o antigo responsável pelo Departamento de Restauração, irão a julgamento por negligência, acusados de causar danos ao artefato com mais de três mil anos (http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160124_mascara_farao_egito_prisao_fd).

Já nas culturas ocidentais, a máscara mortuária, também denominada fúnebre ou funerária, era feita de cera ou gesso colocada sobre o rosto de uma pessoa recém-falecida. Podia ser feita como uma lembrança ou *souvenir* do falecido ou para ser utilizada como modelo para criação de retratos. Alguns destes puderam e podem ser identificados como baseados em máscaras mortuárias, ainda que neste ou aquele caso surjam algumas deformações provocadas pelo gesso durante a modelagem (VASQUES, 2012).

Na Idade Média, as máscaras mortuárias foram usadas em funerais e depois preservadas em museus, livrarias e universidades. As máscaras não eram apenas dos mortos da realeza ou da aristocracia, mas também de pessoas eminentes como poetas, filósofos e dramaturgos, tais como Dante, Blaise Pascal e Voltaire. Na Rússia, a tradição das máscaras remonta ao tempo de Pedro, o Grande, czar entre 1682 até a formação do Império Russo em 1721, continuando a reinar como Imperador até sua morte em 1725. Outras máscaras conhecidas são as de Napoleão Bonaparte, Abraham Lincoln, Lênin, Papa Pio IX, entre outras (VASQUES, 2012).

Durante o século dezessete, alguns países europeus usaram as máscaras mortuárias como efígies²¹. Nos séculos dezoito e dezenove foram usadas para registrarem rostos de desconhecidos para posterior identificação, até serem substituídas pela fotografia. A seguir apresento um exemplo brasileiro desse costume milenar, qual seja Lamartine Babo.

²⁰ Tutankhamon, também conhecido como o “Faraó Menino”, nasceu em 1336 a.C e morreu em 1327 a.C. Foi faraó do Egito Antigo entre os anos de 1361 e 1352 a.C. Era filho do faraó Akhenaton. Foi o último faraó da 18ª dinastia. Durante seu curto período de governo, levou a capital do Egito para Memphis e retomou o politeísmo, que havia sido abandonado pelo pai Akhenaton. Estima-se que tenha falecido vítima de complicações associadas a uma fratura da perna direita provocada durante uma sessão de caça. A importância atribuída a este faraó está relacionada ao fato de sua tumba, situada em uma pirâmide no Vale dos Reis, e descoberta em 1922 pelo arqueólogo inglês Howard Carter, conter uma grande quantidade de tesouros. O corpo mumificado de Tutankamon também estava na tumba, dentro de um sarcófago de ouro, coberto com uma máscara mortuária também de ouro. Em maio de 2005, egípcios, franceses e americanos reconstituíram sua face a partir de imagens de tomografia computadorizada. O rei Tut - como foi apelidado - era dentuço, tinha a parte posterior do crânio estranhamente alongada e o queixo retraído.

²¹ Efígie é uma representação de uma pessoa em uma moeda, pintura ou escultura. Uma das formas é a de uma estátua jacente (esculpida em alto relevo) em pedra de corpo inteiro de uma pessoa já falecida, visto em monumentos fúnebres em igrejas a partir da Idade Média. Estas figuras frequentemente aparecem com mãos justapostas, em modo de oração, podendo ser encontradas também deitadas, orando ajoelhadas ou até mesmo de pé. Também é o termo usado para se referir a um busto, tal como os encontrados em papel-moeda e moedas, representando monarcas, políticos e outras personagens históricas importantes.

A máscara mortuária de Lamartine Babo

O compositor, revistógrafo, taquígrafo, humorista, radialista e produtor Lamartine de Azeredo Babo nasceu na aurora do século vinte, mais precisamente em dez de janeiro de 1904, na Rua Teófilo Otoni, no centro da cidade. Com a abertura da Avenida Central, atual Rio Branco, acabaram se mudando para a Tijuca. Foi um dos três de doze filhos do casal Leopoldo de Azeredo Babo e Bernardina Gonçalves Babo que chegou a idade adulta. Fruto de uma família bem musical, sua casa era frequentada por músicos como Ernesto Nazareth e Catulo da Paixão Cearense (VALENÇA, 2014).

Começou a compor na adolescência enquanto cursava o ginásio no Colégio São Bento. Após concluído, ingressou no Colégio Pedro II, onde se bacharelou em letras. Nos idos de 1920, tinha o sonho de cursar a Escola Politécnica, sendo impedido pelas dificuldades econômicas pelas quais sua família passava tendo que ingressar no mercado de trabalho. Assim, começou na Light como *office-boy*, emprego que lhe daria a oportunidade de frequentar os teatros Municipal, Lírico e o São Pedro de Alcântara, atual João Caetano. Também nesse ano compôs sua primeira opereta (“Cibele”), mesmo sem formação técnica musical, e iniciou seu percurso pelo teatro de revista, sendo um participante ativo desta modalidade. Sua qualidade satírica e capacidade inventiva o tornaram colaborador em várias revistas onde passou a escrever sob diferentes pseudônimos, tais como Frei Caneca, Poeta Cinzento, T. Mixto e Janeiro Ramos. Em 1922, com apenas 18 anos, teve sua primeira música apresentada em teatro, na revista "Aguenta Felipe!", de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes (<http://dicionariompb.com.br/lamartine-babo>).

Desligou-se da Light no ano de 1924 para trabalhar na Companhia Internacional de Seguros. Porém, não ficou muito tempo nesse emprego pois decidiu se dedicar exclusivamente à sua arte. Seu amor pelos blocos carnavalescos e pelas marchinhas que embalam gerações emergiu através de sua amizade com Eduardo Souto, compositor e proprietário da Casa Carlos Gomes, benemérito de blocos para exibições na Festa da Penha e nas batalhas de confete que antecederiam o carnaval (VALENÇA, 2014).

Sua estreia nas rádios ocorreu no ano de 1929, cantando com sua voz de falsete, acompanhado ao piano por Ary Barroso, contando piadas e fazendo esquetes na Rádio Educadora. Ainda nesse ano, na mesma rádio, comandou seu próprio programa, o "Horas lamartinescas", apresentando nomes importantes da música popular como Noel Rosa, Marília

Batista e Mário Travassos, entre outros. Por essa época, colaborou nos jornais Gazeta de Notícias, Correio da Manhã e Diário de Notícias (VALENÇA, 2014).

O primeiro – de muitos concursos carnavalescos – foi vencido no ano de 1930 na revista "O Cruzeiro", com o samba "Bota o feijão no fogo", gravado em seguida por Januário de Oliveira na Columbia. No ano seguinte, gravou seu disco de estreia com várias canções humorísticas. Uma curiosidade no campo da música remete a 1931: Elisa Coelho, “moça da alta sociedade, delicada e elegante, uma das vozes favoritas do criador de Aquarela do Brasil”, lançou o samba-canção "No rancho fundo", parceria com Ary Barroso. No entanto, inicialmente a música se chamava "Esse mulato vai ser meu" com o subtítulo “Na grota funda” e os versos eram do caricaturista J. Carlos. Ao ouvir a canção na estreia da revista “É do balacobaco”, o eterno Lalá decidiu sugerir a Ary Barroso uma nova letra. Mesmo J. Carlos não gostando foi a letra de Lamartine que entrou para a história (<http://blogln.ning.com/profiles/blogs/lamartine-babo-elisa-coelho-e-ary-barroso-no-rancho-fundo>).

O ano de 1932 foi testemunha de outro “escândalo” envolvendo Lamartine Babo. Segundo Tinhorão (1998), a marchinha carnavalesca “O teu cabelo não nega”, gravada pelo multifacetado Castro Barbosa, seria a responsável pelo primeiro grande escândalo da música popular brasileira: a acusação de plágio feita pelos pernambucanos Irmãos Valença, por ocasião do lançamento da marcha “Mulata” com o novo título de “O teu cabelo não nega”. Após processo contra a gravadora, o nome dos Irmãos Valença teve que ser colocado como co-autores da música, quase um hino do carnaval carioca (VALENÇA, 2014).

Nas décadas que se seguiram compôs inúmeras músicas, com os mais diferentes parceiros indo de Noel Rosa a Braguinha, de Ary Barroso a Alcir Pires Vermelho, de Ismael Silva a Assis Valente, de Paulo Barbosa a Francisco Alves. Foi igualmente gravado pelos mais diversos intérpretes: Cármen Miranda, Orlando Silva, Mário Reis, Francisco Alves, Aracy Cortes, Almirante, Bando da Lua, Araci de Almeida, Silvio Caldas e tantos outros nomes. Vale destacar, o ano de 1936 praticamente marcou o fim de sua carreira como compositor de marchinhas carnavalescas, estando sua atenção voltada para a composição de sambas-canção. Outro destaque foi o ano de 1949, quando compôs os hinos dos clubes participantes do Campeonato Carioca de Futebol, com patrocínio da rádio Trem da Alegria, cujo LP foi lançado no ano seguinte. Lamartine Babo abandonou o rádio no ano de 1955,

quando passou a se dedicar a União Brasileira de Compositores²² (UBC), da qual foi diretor desde a fundação da mesma (em 1942), além de presidente, secretário e tesoureiro em três gestões (<http://www.ubc.org.br/>).

No início dos anos sessenta Lamartine Babo compôs obras primas como Os Rouxinóis e A Ressurreição dos Velhos Carnavais. No ano de 1963, Lamartine compôs sua última música, a marcha-rancho "Seja lá o que Deus quiser", gravada por Elizeth Cardoso na gravadora Copacabana. Nesse mesmo ano, Carlos Machado produziu na boate Golden Room do Copacabana Palace o show "O teu cabelo não nega", baseado na vida do compositor. Lalá, como era conhecido, assistiu aos ensaios, mas não chegou a ver a montagem do espetáculo. Faleceu dia 16 de junho antes da estreia vitimado por um ataque cardíaco (VALENÇA, 2014).

Por ocasião de seu falecimento, o jornal "O Globo" publicou em seu obituário (<http://dicionariompb.com.br/lamartine-babo>):

Lamartine Babo, cuja morte surpreendeu sua família, pois ocorreu subitamente, quando ele experimentava sensíveis melhoras, teve ontem enterro concorridíssimo, no Cemitério de São Francisco Xavier. Praticamente todos os nomes da chamada velha guarda musical estiveram presentes, sendo incalculável o número de populares que foram levar o último adeus ao compositor. O caixão estava coberto com a bandeira do América, cumprindo-se assim, o desejo de Lamartine. Em 1960, quando o clube se sagrou campeão carioca, Lamartine prometeu e desfilou, de carro aberto, vestido de diabo [símbolo da sua querida agremiação].

Nos anos posteriores à sua morte ocorreram várias homenagens a esse gênio da arte popular. Entre discos gravados, espetáculos montados e livros publicados, merece destaque a celebração realizada pelo GRES Imperatriz Leopoldinense, sob a assinatura do carnavalesco Arlindo Rodrigues, sagrando-se campeã do carnaval de 1981 com o enredo "O teu cabelo não nega (só dá Lalá)":

"Neste palco iluminado / Só da Lalá / És presente, imortal / Só da Lalá / Nossa escola se encanta / O povão se agiganta / É dono do carnaval / Lá, lá, lá lá, Lamartine / Lá, lá, lá, lá, Lamartine / Em teu cabelo não nega / Um grande amor se apega / Musa divina / Eu vou embora / Vou no trem da alegria / Ser feliz um dia / Todo dia é dia / Linda morena / Com serpentinas enrolando foliões / Dominós e colombinas / Envolvendo corações / Quem dera / Que a vida fosse assim / Sonhar, sorrir / Cantar, sambar / E nunca mais ter fim"

²² União Brasileira de Compositores (UBC) é uma associação sem fins lucrativos, dirigida por autores, tendo como objetivo principal a defesa e a promoção dos interesses dos titulares de direitos autorais de músicas e a distribuição dos rendimentos gerados pela utilização das mesmas, bem como o desenvolvimento cultural. Fundada em 1942 por autores, atua até hoje com dinamismo, excelência em tecnologia da informação e transparência, representando mais de 18 mil associados, entre autores, intérpretes, músicos, editoras e gravadoras. Para facilitar a gestão no ambiente digital, onde muitas vezes os tipos de direitos se confundem, desde 2009, atua também na gestão de direitos fonomecânicos (reprodução ou distribuição de obras gravadas em qualquer tipo de suporte ou arquivo digital). Para mais informações acesse <http://www.ubc.org.br/ubc/quem_somos>.

Em meio a tanto tributos, quero destacar o que sucedeu poucos anos após à sua morte. No ano de 1966, por iniciativa dos amigos do América Futebol Clube, Lamartine Babo foi agraciado com um monumento, mais precisamente uma máscara mortuária. De autoria desconhecida, a máscara em bronze, afixada em um pedestal de granito, está localizada na Praça Lamartine Babo, no bairro da Tijuca, outra honraria, esta concedida pela Prefeitura da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, justo em frente ao quartel da Polícia do Exército [Imagens 18, 19, 20 e 21].

Imagem 18 - Placa de identificação da Praça Lamartine Babo.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (17/08/2016).

Imagem 19 - Polícia do Exército em a Praça Lamartine Babo.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (17/08/2016).

Imagem 20: Conjunto completo da máscara mortuária de Lamartine Babo.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (17/08/2016).

Imagem 21 - Perfil da máscara mortuária de Lamartine Babo.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (17/08/2016).

A despeito de sua obra magistral, Lamartine Babo não desperta a interatividade de *selfies* como outras esculturas plantadas no chão de nossos caminhos, possivelmente por conta da máscara mortuária em seu austero aspecto.

No próximo capítulo, o último, flano pelas ruas do Rio à procura e ao encontro da interação e do diálogo presente nas esculturas de alguns dos gênios da cultura popular que estão ao nível do pedestre.

6 NOVAS ESCULTURAS DO RIO DE SÃO SEBASTIÃO

O andar pela cidade é princípio indispensável para que se estabeleça com os monumentos uma relação. É preciso, inicialmente, observá-los com atenção para vê-los, e esse encontro pode ter muitas nuances. Se não passarem totalmente despercebidos, se a velocidade do deslocamento não for muito acelerada, podem até despertar lembranças, reavivar emoções e desencadear narrativas²³

Cristina Freire

A partir do ano de 1996, a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro implementou uma nova política para construção e afixação de monumentos no espaço público, qual seja: as esculturas na “inusitada escala do pedestre” (SALGUEIRO, 2008, p. 82), ou como se queira, ao nível dos passantes, estando cada vez mais intensa sua interatividade com os transeuntes. Cabe sublinhar, não somente a forma das esculturas foi modificada, mas, principalmente, o rol dos homenageados. Hodiernamente, os tributos reverenciam alguns dos expoentes da arte brasileira, seja a literatura, a música, a pintura e, entre outros, a poesia.

Neste ritmo, nas próximas páginas, caminho pelas ruas do Rio ao encontro das esculturas elencadas por esta tese, com conhecimento, desenvoltura e tarimba no trato com a cidade proveniente de minhas idas e vindas a todo e qualquer lugar, circulando e flutuando pela urbe carioca, configurando o que Seamon (1980) denominou de “balé do lugar” {*place-ballet*}, originando uma “vitalidade ambiental e uma forte noção de lugar, fruto da atividade humana regular e contínua” (PEREIRA, 2006, p. 18) e vivência do dia-a-dia em uma situação de *flaneur* coreografada e efetivada através gestos, passos e itinerários. Para desenvolver tal conceito, Seamon (1980) parte das noções de “corpo-sujeito” {*body-subject*}, “balé do corpo” {*body-ballet*} e “rotinas tempo-espaço” {*time-space routines*}. O “corpo-sujeito” {*body-subject*} diz respeito à capacidade que permite que os movimentos corporais aprendidos sejam sempre lembrados. O “balé do corpo” {*body-ballet*} é compreendido como a “união de comportamentos integrados que sustentam uma tarefa ou meta particular, movimentos básicos do corpo-sujeito se fundindo em uma rotina corporal mais abrangente” (PEREIRA, 2006, p.

²³ Epígrafe: FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC/Annablume, 1997, p. 124.

17), ao passo que a noção de “rotinas tempo-espço” {*time-space routines*} é apreendida como um “conjunto de comportamentos corporais habituais que se estendem por uma porção de tempo considerável” (PEREIRA, 2006, p. 18). A partir disso, para Seamon (1980, p. 158), em um

ambiente físico propício, as rotinas tempo-espço e balés do corpo de cada indivíduo podem se fundir em um todo maior, criando um ambiente espacial dinâmico chamado balé do lugar. O balé do lugar é a fusão de várias rotinas espaço-temporais e balés do corpo em termos de lugar.

Sendo assim, este capítulo é destinado a algumas dessas esculturas interativas, verdadeiras homenagens em bronze aos cem anos de samba, base para o descortinamento dos senhores e produtores da cultura popular brasileira.

6.1 Esculturas

Segundo os dicionários, estátua é uma obra de escultura criada para representar uma pessoa, um animal ou mesmo um ser mítico, em escala reduzida, real ou gigantesca. Utilizada desde a Antiguidade de modo a expressar uma ideologia, seja dentro dos domínios da cidade seja afixada em seus portões de entrada, o objetivo era a visibilidade de um poder dominante, bem como atuar como propaganda e declaração política expressando ideias como benevolência, reinado, poder, entre outras, além de honrar seus imperadores e pessoas proeminentes na sociedade (religiosa ou política). Neste sentido, vale apontar, “os romanos perceberam claramente o forte poder de associação de que uma escultura pode estar imbuída, e exploraram muito mais esse potencial do que propriamente a fidelidade aos traços de retratado” (SALGUEIRO, 2008, p. 25-26).

Com o passar do tempo, a ênfase do discurso político conduzida pelos monumentos de outrora migrou para outros aspectos, mais harmônicos com o pensamento hodierno de recuperação da história e da cultura que fazem parte da construção identitária de um povo. Hoje, os monumentos convidam a todos a singrarem pelos vieses artísticos integrantes do rol dos aspectos culturais de uma sociedade. No bojo de tal perspectiva, a seguir, procuro elucidar algumas delas:

Noel Rosa – “... o meu lar é o botequim...”

Diante do exposto, inicio o percurso pelas esculturas interativas com um dos maiores e mais importantes artistas da música no Brasil: Noel de Medeiros Rosa, responsável pela união do samba do morro com o do asfalto, abordagem este que mudaria para sempre não só o samba, mas, firmemente, a trajetória do cancionero do país. Foram centenas de músicas compostas em apenas sete anos. Todas de qualidade, algumas verdadeiras obras-primas, assim classificadas por críticos e especialistas. Muitas fizeram sucesso, animaram carnavais, embalsamaram amores e desamores, tocaram, incessantemente, nas rádios (MÁXIMO e DIDIER, 1990). Segundo o pesquisador Sérgio Cabral (1981, p.11),

Noel não é maravilhoso apenas pelo talento revelado nas suas obras. O seu papel nessa história é bem maior, pois ele foi o criador de uma linguagem musical. Foi ele, homem de classe média, quem primeiro aprendeu a música das camadas mais populares do Rio de Janeiro, dando-lhe um tratamento que abriu caminho para que outros setores da população também participassem criadoramente do desenvolvimento de nossa música popular. Não há qualquer exagero na afirmação de que é um dos pais de nossa nacionalidade.

Noel Rosa, filho do casal Manuel Garcia e Martha de Medeiros Rosa, franzino, mulherengo e boêmio, nascido no dia onze de dezembro de 1910 em Vila Isabel utilizando-se o fórceps que lhe marcou o queixo destacou-se nos estudos e na vida e figura entre os gênios da raça brasileira. Quando adolescente, aprendeu a tocar bandolim e violão “de ouvido” tomando gosto pela música, bem como pela atenção que lhe proporcionava. Afinal, “através da música, ele superava seu complexo, travestia a feiúra física de charme e inspiração” (KÓVAK, 1991, p. 10). Elevou, entre outros, as letras de samba ao patamar de poesia – satírica, amorosa, social. Pai do moderno samba urbano, influenciou, decisivamente, tantos gênios da nossa música. Sua carreira meteórica, que acontecia entre aulas de medicina, bares e bordéis, deslanchou a partir do sucesso de ‘Com que Roupa?’ em 1930. Noel Rosa abraçou o mundo de Vila Isabel e, a partir dele, construiu e ampliou seus horizontes.

O malandro das ruas foi transformado por Noel Rosa em símbolo. Os olhos do compositor se lançaram sobre o dia-a-dia e encontraram as ironias, as anedotas, as brincadeiras, os amores e as decepções de todo dia. Mas Noel Rosa era mesmo um pândego, incapaz de levar a vida dentro de padrões normais de bom comportamento da época porque, como lembra Kóvak (1991, p. 8), “ele nasceu diferente. E ser diferente faz você pensar diferente, sentir diferente, inventar. Noel era um original. Uma exceção. O que foge à regra”.

A noite e a boemia eram suas eternas companheiras. Essa foi sempre a marca de Noel Rosa. Sua criação não requeria uma condição especial.

À noite, a bebida e a poesia se mesclavam e se transformavam em canções. E, possivelmente, tivessem como únicos requisitos o lugar: era na rua que elas surgiam e era nos botequins que elas cresciam e ganhavam a cidade. Para Noel Rosa, a música sempre foi uma solução extravasando sua personalidade irreverente e ambígua. Segundo Cabral (1991, p. 8), “Noel Rosa foi dotado daquela capacidade reservada a raríssimos artistas – a de ser, ao mesmo tempo, moderno e eterno”.

A trajetória de Noel Rosa foi um caminho de duas vias. De um lado, o trágico de sua vida pessoal. De outro, a alegria dos versos e das músicas. O “Poeta da Vila” mudou os rumos da música popular brasileira alicerçando os seus pilares sob sua marca ou influência. Quando morreu, em quatro de maio de 1937, vitimado pela tuberculose, já havia virado mito. Estava cravado no imaginário popular e suas músicas faziam coro na memória das pessoas. E na memória da Música Popular Brasileira (www.dicionariompb.com.br; ALMIRANTE, 1981; CABRAL, 1991).

Dito isto, Noel Rosa vem sendo constantemente homenageado através de regravações, livros, filmes, shows e monumentos. De fato, em vinte e dois de março de 1996, no âmbito de uma nova política pública referente aos tributos monumentais a personalidades, foi inaugurada a escultura-bar em homenagem ao “Poeta da Vila” (ALMIRANTE, 1981, p. 149), na confluência entre a Rua São Francisco Xavier e o Boulevard 28 de Setembro, no bairro de Vila Isabel, nos limites do Complexo do Maracanã e da UERJ, verdadeiro portal do bairro repetida e afetivamente cantado por Noel.

No entanto, cabe destacar, o monumento supracitado não é o único em homenagem a Noel Rosa. O primeiro deles foi inaugurado em dezoito de agosto de 1938, na Praça Tobias Barreto, no mesmo bairro, e transferida para a Praça Barão de Drummond em 1946 (trecho final do referido Boulevard), onde se encontra até os dias atuais. Trata-se de uma coluna em granito esculpida pelo artista Alfredo Herculano Freixo onde se vislumbra o perfil de Noel Rosa, bem como um ramo de louro e um violão [Imagem 22].

Imagem 22 - Primeiro monumento a Noel Rosa.



Fonte: FIGUEIREDO, Olga Maíra. Acervo particular (15/02/2009).

A inauguração do monumento acima, em 1938, realizada com toda pompa e circunstância, somente um ano após a morte do cantor e compositor, tinha como meta a perpetuação do artista na memória de toda gente. A escultura foi idealizada pelo cronista e compositor Antônio Nássara e pelo cantor e compositor Lamartine Babo. Tal efeméride contou com a presença de personalidades amigas e parceiras de Noel Rosa, tal qual a cantora Marília Batista, considerada pelo poeta sua melhor intérprete (ALMIRANTE, 1981).

Noel Rosa se tornou, igualmente, nome de logradouro – Travessa Noel Rosa, na esquina da Rua Luís Barbosa, entre as ruas Senador Nabuco e Conselheiro Otaviano. Além disso, tornou-se, nome do edifício Noel Rosa, construído exatamente no local onde nasceu e morreu, na Rua Teodoro da Silva. Sua memória ganhou outra merecida homenagem, qual seja: o Túnel Noel Rosa, conectando Vila Isabel ao Jacaré/Sampaio. E, ainda, topônimo de uma das escolas da fundação Otávio Mangabeira – Escola Municipal Noel Rosa –, erigida no governo Carlos Lacerda, justamente na Rua Barão do Bom Retiro (ROSADAS, 2006).

Em quatro de maio de 1987, quando dos cinquenta anos da morte de Noel Rosa, a cidade do Rio de Janeiro prestou outro tributo ao compositor: foi esculpido um expressivo busto pelo escultor Gilberto Mandarino, para marcar a presença do compositor no canteiro central do Boulevard 28 de Setembro, bem próximo aos bares que o homenageado costumava frequentar [Imagem 23].

Imagem 23 - Busto de Noel Rosa.



Fonte: FIGUEIREDO, Olga Maíra. Acervo particular (15/02/2009).

No que tange, especificamente, ao monumento interativo de Noel Rosa, vale repetir, situado junto à Rua São Francisco Xavier e o Boulevard 28 de Setembro, em homenagem ao “filósofo do samba” (CABRAL, 1991, p. 07), foi criado um largo concebido e realizado pelo artista plástico paraibano (natural de Campina Grande) Joás Pereira Passos no início da artéria formando um conjunto escultórico todo de bronze, em cujo centro está a escultura, rodeada de colunas de granito. Essa nobre homenagem representou a revitalização do referido Boulevard, após uma intervenção urbana no bairro de Vila Isabel.

A escultura-bar em questão foi inaugurada em 1996, iniciando o ciclo de honrarias aos senhores da cultura popular brasileira, focalizados com expressões distraídas e em situações reais, muitas vezes em tamanho natural. Tal política se justifica na medida em que “o monumento do mundo moderno parte do presente e do homem real e visa ao comum, ao cotidiano, e não à exceção, à raridade, ao excepcional, ao que é apartado do cotidiano” (BRANDÃO, 2006, p. 5-6). Isto contradiz a tradição ocorrida ao longo dos séculos quando os monumentos eram austeros, sisudos, demonstrando poder, sobretudo dos políticos e militares. Em contraponto, o monumento de Noel repete a cena de seu belo samba ‘Conversa de Botequim’ [Imagem 24].

Imagem 24 - Escultura-bar em homenagem a Noel Rosa inaugurado em 1996.



Fonte: FIGUEIREDO, Olga Máira. Acervo particular (15/02/2011).

A cena monumental representa Noel Rosa em um bar, com o poeta sendo servido por um garçom cuja fisionomia repete a do seu próprio pai (ALMIRANTE, 1981). O compositor está sentado à beira da mesa, com o seu copo e garrafa de cerveja e como um fumante inveterado, um cigarro em uma de suas mãos, com efeito, seus parceiros mais constantes em sua breve vida. Faz parte do monumento uma cadeira vazia que convida a todos a se sentarem com Noel Rosa e desfrutarem de sua companhia, bem como da paisagem do lugar, como visto na imagem acima. Sobre a mesa encontra-se, na íntegra, a letra do samba ‘Conversa de Botequim’, escrito a quatro mãos com o maestro Vadico em 1935, cuja letra remete a uma crônica do cotidiano [Imagem 25]:

“Seu garçom faça o favor de me trazer depressa / Uma boa média que não seja requentada / Um pão bem quente com manteiga à beça / Um guardanapo / E um copo d’água bem gelado / Feche a porta da direita como muito cuidado / Que não estou disposto a ficar exposto ao Sol / Vá perguntar ao seu freguês do lado / Qual foi o resultado do futebol / Se você ficar limpando a mesa / Não me levanto nem pago a despesa / Vá pedir ao seu patrão / Uma caneta, um tinteiro / Um envelope e um cartão / Não se esqueça de me dar palitos / E um cigarro pra espantar mosquitos / Vá dizer ao charuteiro / Que me empreste umas revistas / Um isqueiro e um cinzeiro / Telefone ao menos uma vez / Para 34-4333 / E ordene ao seu Osório / Que me mande um guarda-chuva / Aqui pro nosso escritório / Seu garçom me empresta algum dinheiro / Que eu deixei o meu com o bicheiro / Vá dizer ao seu gerente / Que pendure esta despesa / No cabide ali em frente”

Imagem 25 - Letra, na íntegra, do samba 'Conversa de Botequim' de 1935.



Fonte: FIGUEIREDO, Olga Maíra. Acervo particular (15/02/2011).

A partir de dezembro de 2012, esse conjunto escultórico começou a sofrer atos de pichação e vandalismo ao ter componentes e mesmo pedaços da escultura roubados, a saber: a cadeira vazia, o copo que ficava em cima da mesa, além dos braços esquerdos de Noel e do garçom e do pé direito de Noel [Imagens 26 e 27]. Assim, o monumento que tenciona a preservação da memória cultural, teve uma parte dessa mesma memória apagada ao ser depredado por indivíduos mal intencionados. A psicóloga social Cristina Freire (1997, p. 46) argumenta que

ao contrário do que reza o senso comum, a destruição de obras não é provocada pela negação de seu valor, mas trata-se da atribuição de um valor, porém negativo. Os valores, como construções históricas e sociais, remetem, invariavelmente, ao imaginário social. As valorações negativas estendem-se, por conseguinte, às obras, à cidade e às formas do viver urbano.

Imagem 26 - Ausência da cadeira e do copo.



Fonte: FIGUEIREDO, Olga Maíra. Acervo particular (15/03/2013).

Imagem 27 - Ausência dos braços do garçom e do Noel e do pé de Noel.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (27/04/2016).

Atualmente, todo o monumento se encontra aos cuidados da Secretaria Municipal de Conservação e Serviços Públicos (Seconserva), que o retirou integralmente para ser restaurado em maio do corrente [Imagem 28]. Contudo, não há qualquer prazo estabelecido para o reparo e eventual retorno ao seu lugar de origem. Em seu tradicional lugar de outrora resta um vazio que não é somente físico. É também da alma de Vila Isabel, a “terra de Noel”.

Imagem 28 - Ausência do monumento.



Fonte: FIGUEIREDO, Olga Maíra. Acervo particular (27/08/2016).

Por fim, cabe um adendo: passados setenta e nove anos do falecimento do compositor, a cultura brasileira recebeu um presente vultuoso. Suas obras são de domínio público. Essa é a regra do direito autoral: proteger as criações por um período determinado de tempo (no Brasil, por toda a vida do criador e mais setenta anos após a sua morte). Transcorrido esse prazo, as

obras são de ‘domínio público’, se tornando parte do patrimônio coletivo e qualquer pessoa pode utilizá-la. Desta feita, desde o ano de 2008 que a obra de Noel Rosa está acessível a todos. E esta é a finalidade do ‘domínio público’: permitir o estímulo à criatividade aos novos artistas para que a cultura não seja um discurso, mas uma conversa que transcende o tempo e o espaço eternizando-se na memória coletiva.

Noel tornou-se uma espécie de esfinge cujo poder e fama se alastraram através de logradouros, artefatos das artes, monumentos, sendo utilizado como um complemento/sobrenome para o seu bairro vivido: Vila Isabel – bairro de Noel. Nas próximas linhas um outro compositor empresta a sua assinatura e se confunde com a alma do seu universo vivido: a escola de samba e a comunidade verde e rosa da Estação Primeira de Mangueira.

Cartola – “... verde que te quero rosa...”

Para Ricardo Cravo Albin “a música de Cartola é pura elegância. Ou seja, se elegância e classe pudessem ser medidas em traje inglês formal, à cartola do Cartola só faltariam mesmo à luva e o *smoking*” (www.dicionariompb.com.br). Cartola é o verdadeiro príncipe do samba urbano carioca. Príncipe no fazer versos para as suas músicas, no trato pessoal, na maneira discreta e elegante com que compunha seus sambas – espontâneos e geniais, como se estivesse degustando uma deliciosa iguaria feita por sua ‘Zica’. Para Albin, Cartola “tinha a delicadeza de um Pixinguinha, a elegância natural de um Azael e a dignidade de um mestre-sala – daquele do samba do Aldir Blanc” (www.dicionariompb.com.br).

Angenor de Oliveira, primogênito de oito filhos do casal Sebastião Joaquim de Oliveira e Aída Gomes de Oliveira, nasceu no Catete em onze de outubro de 1908. Aos onze anos, mudou-se com a família para o Morro da Mangueira devido a dificuldades financeiras. Pouco tempo depois começou uma amizade de toda a vida com Carlos Moreira de Castro, o Carlos Cachaça, seu parceiro mais constante. O cognome Cartola deriva do hábito de usar um chapéu-de-coco em sua labuta como pedreiro (EFEGÊ, 1980).

Em fins da década de 1920 um acontecimento é particularmente interessante. Ao lado de alguns amigos da boemia, Cartola fundou a Estação Primeira de Mangueira e, inclusive, sugeriu a combinação perfeita das cores verde e rosa. Na esteira da Escola de Samba Deixa

Falar, do Estácio, Cartola e seus companheiros forjaram um novo tipo de agremiação carnavalesca, cuja originalidade básica consistia no gênero musical adotado: o samba. De acordo com Silva e Oliveira Filho (1998, p. 67),

o fundador da Mangueira teve importância decisiva no processo de criação e difusão desse tipo de canção, tanto como compositor dos primeiros sambas a serem conhecidos, quanto no movimento geral de introdução do gênero novo na sociedade global, por meio da criação das chamadas escolas de samba.

Isto posto, no ano de 1933, Francisco Alves gravou o samba “Divina Dama”, considerado seu primeiro sucesso popular. Ao contrário de outros compositores da época, Cartola não vendia a autoria de suas canções, apenas o direito sobre a vendagem dos discos (SANT’ANNA, 1977). Vieram, então, alguns anos de sucesso e fama, bem como a amizade e a parceira com Noel Rosa, frequentador de sua casa na Mangueira. Vale assinalar, ao lado disso, as visitas de Heitor Villa-Lobos, que se tornou admirador de suas composições e o indicou para participar, ao lado de Pixinguinha, em 1940, das gravações regidas pelo maestro Leopold Stokowski a bordo do navio Uruguai, ancorado no cais da Praça Mauá (SEVERIANO *et all*, 1982). Honra e glória da música popular brasileira, Cartola passou, então, a cantar no rádio, interpretando composições próprias e também de outros autores. Juntamente com Paulo da Portela, apresentou, na Rádio Cruzeiro do Sul, o programa “A Voz do Morro”, lançando sambas inéditos e sem títulos, cujos nomes eram conferidos pelos ouvintes. Com Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres formou, em 1941, o “Conjunto Carioca”, apresentando-se em programas radiofônicos em São Paulo (RANGEL, 1962; EFEGÊ, 1978).

Longe da fama e da ressonância de sua obra, ao longo dos anos teve diversos trabalhos, tais como lavador de carro, vigia de edifício, contínuo no jornal Diário Carioca, por recomendação do cronista e pesquisador Jota Efegê, assim como no Ministério da Indústria e Comércio. No início dos anos sessenta, ao lado de sua segunda esposa Eusébia Silva do Nascimento, a Zica, e com o apoio financeiro dos empresários Eugênio e Renato Agostini abriu o restaurante “Zicartola”, em um casarão na Rua da Carioca, no Centro do Rio. A receita para o sucesso do estabelecimento, que se tornaria uma página importante na história da música popular brasileira, era das mais simples e saborosas: “na cozinha, Zica comandava o tempero do feijão que lhe tornou famosa, enquanto Cartola fazia às vezes de mestre de cerimônias, propiciando o encontro entre sambistas do morro e compositores e músicos de classe média” (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1998, p. 203), notadamente da Zona Sul da cidade. Cabe apontar, no restaurante nasceram inúmeros sambas, algumas verdadeiras obras-

primas de vários compositores. Mas, duas merecem destaque por terem se tornado clássicos do cancioneiro brasileiro: “O Sol nascerá”, de Cartola e Elton de Medeiros, e “Alvorada no morro”, de Cartola, Carlos Cachça e Hermínio Bello de Carvalho (RANGEL, 1962; VASCONCELOS, 1964; SANT’ANNA, 1977).

Somente em 1974, aos sessenta e cinco anos, gravou o primeiro LP inteiramente seu, pelo selo Marcus Pereira, produzido por João Carlos Bozelli e com direção artística de Aluísio Falcão. A crítica foi só elogios para esse disco no qual interpretou os sambas “Acontece”, “Tive, sim”, “Amor proibido”, “Alegria”, “Fiz por você o que pude” e “Chega de demanda”, apenas de sua autoria. Além de outras canções em parcerias: “Quem me vê sorrindo” e “Vale do São Francisco” com Carlos Cachça, “Festa da vinda” com Nuno Veloso, “Corra e olha o céu” com Dalmo Castelo, “Ordenes e farei” com Aluísio Dias e “Alvorada” com Carlos Cachça e Hermínio Bello de Carvalho (SEVERIANO *et all*, 1982).

No ano de 1977, a Rede Globo de Televisão apresentou o programa “Brasil Especial”, escrito por Sérgio Cabral e Ricardo Cravo Albin, com direção de Augusto César Vannucci, inteiramente dedicado à sua vida e obra. No mesmo ano, participou do Projeto Pixinguinha, ao lado de João Nogueira, em shows no Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre, sempre com teatros lotados (SILVA e OLIVEIRA, 1998).

Em 1978 mudou-se para Jacarepaguá em decorrência do constante assédio. Também nesse ano fez sua estreia em seu primeiro show individual intitulado “Acontece”, nome de uma de suas músicas de maior sucesso, gravada por Gal Costa em 1974 e por Caetano Veloso na década de oitenta. Durante a apresentação em São Paulo, o show foi gravado ao vivo, por iniciativa de João Carlos Bozelli. Tal registro só seria lançado em LP dez anos após a morte do compositor (EFEGÊ, 1980). Em 1979, Cartola descobriu um câncer, doença da qual viria a falecer em trinta de novembro de 1980, aos setenta e dois anos de idade. Após o velório na quadra da Estação Primeira de Mangueira, seu corpo desceu à sepultura no Cemitério do Caju.

Quando soube que Cartola estava doente, o poeta Carlos Drummond de Andrade escreveu uma crônica publicada no Jornal do Brasil em vinte e sete de novembro de 1980 (três dias antes de seu falecimento), na qual dizia (SILVA e OLIVEIRA, 1998, p.187):

A delicadeza visceral de Angenor de Oliveira (e não Agenor, como dizem os descuidados) é patente quer na composição, quer na execução. Como bem observou Jota Efegê, seu padrinho de casamento, trata-se de um distinto senhor emoldurado pelo Morro da Mangueira. A imagem do malandro não coincide com a sua. A dura experiência de viver como pedreiro, tipógrafo e lavador de carros, desconhecido e trazendo consigo o dom musical, a centelha, não o afetou, não fez dele um homem ácido e revoltado. A fama chegou até sua porta sem ser procurada. O discreto Cartola recebeu-a com cortesia. Os dois conviveram civilizadamente. Ele tem a

elegância moral de Pixinguinha, outro a quem a natureza privilegiou com a sensibilidade criativa, e que também soube ser mestre de delicadeza.

Em suma, a origem humilde e o currículo escolar incompleto nunca foram empecilhos para que Cartola fosse dono de versos tão poéticos e refinados, frutos de uma personalidade marcada pela amabilidade e generosidade. Barros (1998, p. 73) nos diz que “a memória coletiva (seletiva?) consagra Cartola como um dos maiores representantes da poética popular do país”. Angenor de Oliveira, o Cartola, deixou para sempre a sua marca na música popular brasileira.

Durante os anos seguintes à sua morte, sucederam muitas homenagens póstumas, tais como discos, filmes, shows e biografias que o confirmariam como um dos maiores nomes da música popular brasileira. Entre os vários tributos, um merece destaque. Em janeiro de 2001 foi fundado o Centro Cultural Cartola, organização sem fins lucrativos que reúne a mais variada gama de pessoas devotadas à causa da cultura brasileira e do desenvolvimento social. Em busca de seus ideais, o referido Centro procura atuar junto às parcelas mais desfavorecidas da população, com especial atenção à criança e ao adolescente, a inserção do jovem na sociedade e o amparo ao idoso. Tudo isso em torno da cultura e da música brasileiras, importantes instrumentos para a legitimação da identidade nacional. Valorizar a cidadania, a liberdade, a participação na sociedade, a assistência social, o trabalho voluntário, o aprendizado musical e a cultura brasileira são as metas do Centro Cultural Cartola. No bojo e na vontade de crescer do nosso povo e na efetiva possibilidade da inclusão social, dedica-se a mais nobre das missões, qual seja: transformar em realidade um ideal (www.cartola.org.br; ANJOS, 2009).

Entre um leque de honrarias, a escultura, sem dúvida, se destaca. Situada a Rua Visconde de Niterói, aberta em homenagem ao juiz, político e ex ministro da Justiça Francisco de Paula Negreiros de Saião Lobato, nascido em 1815 e morto em 1884, no Rio de Janeiro. Esse importante logradouro possui em seus domínios fixos como os quartéis do Exército e dos Bombeiros, creches, educandários como a Pestalozzi, vários estabelecimentos e o Palácio do Samba. No passado, acolheu a fábrica de sorvetes Kibon e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que doou um conjunto de galpões e prédios outrora pertencente a este órgão para abrigar o Centro Cultural Cartola.

Inaugurada em trinta de novembro de 2006, mesmo dia em que completava vinte e seis anos de falecido, a escultura de Cartola encontra-se à frente do referido Centro, bem junto ao morro de Mangueira, local onde viveu e foi um dos artífices na fundação da consagrada

agremiação [Imagens 29, 30 e 31]. As temporalidades são diversas no entorno do Centro Cultural, seja a já citada Rua Visconde Niterói, a antiga estrada de ferro da Central do Brasil, atual SuperVia, aberta em meados do século dezenove, o Metropolitano Carioca de superfície, mais recentemente disponibilizado aos usuários, nas últimas décadas do século passado, e próximo ao CIEP Mangueira, bem como a Vila Olímpica, outros motivos de orgulho dos moradores da comunidade (LESSA, 2000; ABREU, 2006).

Imagem 29 - Escultura de Cartola.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (27/03/2016).

Imagem 30 - Centro Cultural Cartola.



Fonte: FIGUEIREDO, Olga Maíra. Acervo particular (15/07/2016).

Imagem 31: Efégie no pedestal do monumento a Cartola.



Fonte: FIGUEIREDO, Olga Maíra. Acervo particular (15/07/2016).

No campo da escultura propriamente dita, sobressai o nome do seu autor: o artista plástico Otto Dumovich, escultor de mais de vinte obras espalhadas pelo Brasil. Nascido nas Minas Gerais e radicado em Maricá, no estado do Rio de Janeiro, Dumovich iniciou sua carreira artística desenhando quadrinhos para uma editora. Trabalhou também no cinema, mais exatamente para Hector Babenco (“Brincando nos Campos do Senhor” de 1991) e se converteu em mais um escultor oficial da cidade, com imagens fluidas, cheias de bossa e movimento, por vezes imitando poses reais dos homenageados.

A escultura reverencia o autor de obras-primas como “As rosas não falam”, escrita para a sua ‘Zica”, e “O mundo é um moinho”, cujos versos alertam: “... Preste atenção, querida / De cada amor tu herdarás só o cinismo / Quando notares estás à beira do abismo / Abismo que cavaste com os teus pés”.

Do gênio da “... verde que te quero rosa...” focalizo, nos próximos parágrafos, um dos inventores das escolas de samba: Ismael Silva.

Ismael Silva – “... não se pode amar sem ser amado...”

Filho do casal Benjamin Silva (cozinheiro do hospital Paula Cândido) e Emília Correia Chaves (lavadeira), o compositor e cantor Milton de Oliveira Ismael Silva, caçula de cinco irmãos, nasceu em quatorze de setembro de 1905, em Jurujuba, comunidade de pescadores na baía de Guanabara, em Niterói. Mudou-se com a família para o Rio de Janeiro aos três anos,

pois ficara órfão de pai. Já em solo carioca, passou a residir no sopé do morro do bairro do Estácio. Esforçado, fez questão de se matricular na escola aos sete anos, despontando como o melhor aluno da sala (SOARES, M., 1985).

Chamado pelo jornalista e pesquisador Lúcio Rangel de "O Grande Ismael Silva", compôs seu primeiro samba, "Já desisti", aos 15 anos. Quando terminou o curso ginásial, em 1922, tornou-se assíduo frequentador do Bar Apollo e do Café do Compadre, onde conheceu muitos sambistas, entre eles Nilton Bastos, sua parceria mais constante nas composições e Bide, com quem anos depois fundaria a primeira escola de samba. No ano de 1927, foi visitado por Bide quando estava internado no Hospital da Gamboa. Este lhe levou a proposta de Francisco Alves de comprar seu samba "Me faz carinhos". A partir de então, o "Rei da Voz" começou a comprar algumas músicas de sua autoria, grande parte composta em parceria com Nilton Bastos. Tal acordo se encerraria em 1935. Esse "comércio" de sambas era prática comum nos anos de 1920 e 1930. Além de Ismael, Noel Rosa, Néelson Cavaquinho e outros venderam suas composições (SOARES, M., 1985).

Ismael começou a ficar famoso em 1928, quando Francisco Alves gravou com grande sucesso um samba de sua autoria. Nesse mesmo ano, participou da fundação da Deixa Falar, a primeira escola de samba do Rio de Janeiro. Instituída inicialmente como bloco, se situava próxima da escola normal no bairro do Estácio e, assim, seus fundadores passaram a ser conhecidos como professores e o bloco passou a ser escola de samba. Em 1931, Francisco Alves e Mário Reis gravaram juntos, entre várias canções de Ismael, o samba "Se você jurar", um clássico da música popular brasileira e que se tornou um verdadeiro modelo para os sambas dos anos trinta, segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1999). Nesse ano, igualmente, Ismael estreou como cantor pela gravadora Odeon. Com a morte de seu parceiro Nilton Bastos, também em 1931, se mudou para o Centro da cidade e começou a compor com Noel Rosa (juntos compuseram onze sambas), que lhe foi apresentado por Francisco Alves. O "Rei da Voz", aliás, apresentou-o a várias pessoas, entre elas Vinicius de Moraes, que o apelidou "São Ismael" em virtude dos seus olhos doces e sua fala educada, Mário de Andrade, Prudente de Moraes Neto (que viria a ser seu advogado em um caso de tentativa de homicídio), Aníbal Machado, cuja casa costumava frequentar nas concorridas reuniões de domingo a que compareciam também Tônia Carrero, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Rubem Braga, Portinari, Heitor dos Prazeres e Ataulfo Alves (www.dicionariompb.com.br; SOARES, M., 1985).

Em 1935, foi preso depois de atirar duas vezes em Edu Motorneiro, por faltar com o respeito à sua irmã Orestina. No ano seguinte, foi condenado a cinco anos de reclusão por tentativa de homicídio, tendo como advogado o renomado Prudente de Moraes Neto, seu advogado de defesa. Foi liberado em 1938 por bom comportamento. Já em liberdade, teve um rápido namoro com a passista do Estácio Diva Lopes Nascimento. Dessa relação, nasceu Marlene Martins Batista, filha nunca reconhecida oficialmente (www.dicionariompb.com.br; SOARES, M., 1985).

Durante a década de 1940, esteve ausente do meio artístico, ressurgindo no cenário na década seguinte com o samba “Antonico”, gravado por Alcides Gerardi, retrato de sua situação nesse momento (“... Que está vivendo em grande dificuldade/ Ele está mesmo dançando na corda bamba/ Ele é aquele que na Escola de Samba/ Toca cuíca, toca surdo e tamborim...”). Tal samba foi inspirado em uma carta de Pixinguinha para Mozart de Araújo pedindo um emprego para Ismael (SOARES, M., 1985).

Em 1960, foi agraciado com os títulos de "Cidadão Samba" por iniciativa do jornalista e pesquisador Sérgio Cabral e "Carioca honorário", concedido pela Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro. Ostentando o título de "Cidadão Samba", desfilou algumas vezes na abertura oficial do carnaval carioca integrando a corte liderada pelo Rei Momo. Ao longo dos sessenta, se apresentou em diversos programas de televisão, tornando-se conhecido por outras gerações (SOARES, M., 1985).

No ano de 1972, em seu aniversário, recebeu um bilhete de Chico Buarque que dizia: “Ismael, você está cansado de saber da minha admiração pelos seus sambas. Você sabe o quanto lhe devo por toda sua obra. O Sérgio Cabral está lhe entregando o meu presente pelo seu aniversário. É muito menos do que você merece. Um grande abraço, de coração” (www.dicionariompb.com.br). Junto ao bilhete, Chico Buarque lhe dedicou um prêmio que recebera do Governo do Estado da Guanabara, entregando-lhe um cheque que ele, embora vivendo modestamente demorou a descontar, preferindo exibir aos amigos a assinatura de Chico Buarque, como prova de admiração e carinho recíprocos (www.dicionariompb.com.br; SOARES, M., 1985).

Em 1973, ao lado de Carmen Costa, participou do seu último show montado, "Se você jurar", produzido e dirigido por Ricardo Cravo Albin, que também participou no palco como narrador das vidas de ambos. O espetáculo estreou no Teatro Paiol, em Curitiba, e correu várias praças, inclusive São Paulo (Teatro Tuca) e Rio de Janeiro (Teatro Senai), onde cumpriu temporada de um mês a convite do ator Sérgio Britto. Em São Paulo, a TV Excelsior

gravou todo o espetáculo em estúdio, para seus arquivos. No mesmo ano, foi aos estúdios para registrar seu último LP, intitulado "Se você jurar", em que cantou antigas e novas composições, como "Afina a viola", "Alegria", "Aliás" e "Novo amor". Em 1975, foi homenageado pela Escola de Samba Canarinhos da Engenhoca, de Niterói. Morreu em quatorze de março de 1978, de um ataque cardíaco em decorrência das complicações surgidas após uma cirurgia para tratar de uma úlcera varicosa que tinha em uma das pernas, em uma casa de cômodos no Centro do Rio, sem fama nem dinheiro (www.dicionariompb.com.br; SOARES, M., 1985).

Várias homenagens se seguiram após sua morte. Shows, gravações de discos e *Compact Disc* (CD's), peças teatrais, mesas de debate, esquetes, exposição fotográfica, livros, praça e uma escultura interativa. Entre os livros, um merece especial atenção. Em 2012 foi publicado "Desde que o samba é samba", de Paulo Lins (mesmo autor do aclamado "Cidade de Deus"), gerando polêmica ao tratar sem pudores da homossexualidade de Ismael Silva e Mário de Andrade. A obra, misturando elementos reais e ficcionais, retrata os anos de 1928 e 1929, em meio à fundação da escola de samba Deixa Falar (LINS, 2012). Em uma entrevista ao jornal O Globo em 2012, Paulo Lins comenta essa passagem e atrela ao momento atual (VIANNA, L., 2012):

Uma pessoa me afirmou isso categoricamente. E levei essa entrevista para São Paulo no dia em que aquele jovem foi atingido por uma lâmpada na rua por ser gay. Pensei que, se não falasse do assunto, eu estaria sendo preconceituoso. Foi uma investida contra o preconceito — explica Paulo, que pôs Ismael, numa das cenas alusivas ao homossexualismo, indo encontrar-se com homens ao lado de Mário de Andrade. — É bom saber que o pai do samba era homossexual e que o pai do Modernismo também era.

Foram muitas as honrarias no decurso do tempo. Mas, somente uma é em tamanho natural, movimento e bossa. Em quatorze de setembro de 2010, atendendo a uma solicitação do GRES Estácio de Sá, a Prefeitura inaugurou a escultura interativa de Ismael Silva, na Praça Ismael Silva, no bairro do Estácio, também esculpida por Otto Dumovich [Imagem 32].

Imagem 32 - Escultura de Ismael Silva na Praça Ismael Silva.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (25/06/2016).

Desde a sua inauguração a escultura de Ismael Silva tocando seu violão é festejada não somente pelo mundo do samba, mas, particularmente, pelos integrantes da escola de samba Estácio de Sá. Todos os anos, no dia de seu aniversário, a ala das baianas empreendem um cortejo que sai da quadra da agremiação carnavalesca até a escultura. Lá, promovem a lavagem da escultura, rezas e bênçãos aos presentes e à escola, bem como rodas de samba com as canções do compositor, sugerindo algo a mais que a identificação com o lugar. Implica, na verdade, bem querência, zelo, respeito e mesmo apego. Tal ato praticado por mulheres vestidas de branco lembra um ritual religioso, uma lavagem espiritual repleta de reverência para renovar as energias e fortalecer e preparar a todos para enfrentar os percalços da vida [Imagem 33].

Imagem 33 - Momento “religioso” na escultura de Ismael Silva.



Fonte: <http://ejesa.statig.com.br/bancodeimagens/05/nb/f2/05nbf23y43wmpa7e8h0ycp5z.jpg>

Cabe ainda sublinhar o gigantesco Conjunto Residencial Ismael Silva situado ao lado do Conjunto Residencial Zé Kéti, outro baluarte do samba do Estácio, agraciados com seus nomes no lugar do antigo Complexo Penitenciário da Frei Caneca a “dois passos” da Praça Ismael Silva e de sua escultura, inaugurado, pela Presidenta Dilma, em junho de 2014 no âmbito do Projeto Minha Casa, Minha Vida [Imagem 34].

Imagem 34: Condomínio residencial – Minha Casa Minha Vida.



Fonte:

<http://s2.glbimg.com/ZfkZlhqu8scu6pxITvRmJGuyrM=/620x465/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2014/06/30/conjunto.jpg>

Assim como Ismael Silva, o maestro, compositor e arranjador Pixinguinha morou e viveu na Pequena África do Rio de Janeiro, seja na Pedra do Sal, no Catumbi ou na Praça Onze, mas muito além desses horizontes através de seu talento e magnífica obra. Nestes termos, dedico as próximas passagens “... pra falar de quem ficou / como devoção / em nosso coração”, Pixinguinha, ou como no título do samba enredo da Portela 1974, para discorrer sobre “O Mundo Melhor de Pixinguinha”, o “São Pixinguinha”, falecido na Igreja de Nossa Senhora da Paz, em Ipanema.

Pixinguinha – “... menino bom que se tornou imortal...”

Pesquisadores e amantes de nossa música convergem e divergem quanto aos compassos, acordes, versos e harmonia. Mas, se há um nome acima das preferências individuais, este é Pixinguinha. O crítico Ary Vasconcelos (1964, p. 84) sintetizou de forma admirável sua importância: “se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: Pixinguinha”.

Considerado um dos maiores gênios da música popular brasileira e mundial, Pixinguinha revolucionou a maneira de se fazer música no Brasil sob vários aspectos. Como compositor, arranjador, maestro e instrumentista, sua atuação foi decisiva nos rumos que a música nacional tomou. Pixinguinha criou o que hoje são as bases do cancionário brasileiro. Mesclou a música de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e dos primeiros chorões com ritmos africanos, música negra americana e estilos europeus (com os quais travou um contato maior em sua turnê europeia), fazendo surgir um estilo brasileiro. Arranjou os principais sucessos da então chamada época de ouro, orquestrando de marchas de carnaval, tais como “Cidade Maravilhosa” de André Filho e “Alah-lá-ô” de Nássara, a choros (RANGEL, 1962; DINIZ, 2012).

Alfredo da Rocha Vianna Filho, o caçula de quatorze filhos do casal Alfredo e Raimunda da Rocha Vianna, nasceu em vinte e três de abril de 1897, em uma família bastante musical. Ainda criança começou a acompanhar seu pai, flautista, em bailes e festas, tocando cavaquinho. Sua musicalidade impressionou tanto a seu pai que lhe presenteou com uma flauta importada da Itália. No que tange aos estudos curriculares, frequentou o Liceu Santa

Teresa, tendo como colega o cantor Vicente Celestino e, posteriormente, o Mosteiro de São Bento, como se sabe, um dos melhores estabelecimentos de ensino do país, sob o comando de religiosos beneditinos, estudando com Noel Rosa e de onde saiu para, com o apoio da família, se tornar músico profissional (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1979; DINIZ, 2012).

Compôs sua primeira obra, um choro intitulado “Lata de leite”, aos doze anos. De posse do presente-flauta, desenvolveu sua aprendizagem e desenvoltura. Irineu Batina, na época diretor de harmonia da Sociedade Dançante e Carnavalesca Filhas da Jardineira, o levou, em 1911, para tocar na orquestra do rancho, onde conheceu seus amigos de toda vida, precursores do samba Donga e João da Baiana. Seu primeiro emprego como flautista foi na casa de chope La Concha. Depois disso, tocou em vários cassinos, cabarés, bares, tornando-se, em pouco tempo, conhecido nas noites da Lapa. Ao mesmo tempo, tocava em cinemas durante a apresentação de filmes mudos, bem como em peças de teatro (CABRAL, 1978; SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1979; DINIZ, 2012).

No ano de 1918, Pixinguinha e Donga foram convocados por Isaac Frankel, proprietário do elegante cinema Palais, na Avenida Rio Branco, para formar uma pequena orquestra que tocaria na sala de espera. Nascia, então, o grupo “Oito Batutas” que fez sucesso entre a elite utilizando instrumentos conhecidos até então somente na “Pequena África do Rio de Janeiro” (MOURA, 1983) e nos subúrbios carioca. Em 1920, o grupo se apresentou para o Rei Alberto, da Bélgica, que visitava o país. No ano de 1922, embarcaram em uma turnê pela França, a convite do milionário Arnaldo Guinle, com o nome de “Les Batutas”. Embora o sucesso tenha sido imediato, alguns representantes da elite preconceituosa se sentiram envergonhados por se tratar de um conjunto formado apenas por negros. O sucesso foi tamanho que a temporada passou de trinta dias para seis meses. Durante esse período “em algumas ocasiões tiveram a oportunidade de tocar e cantar para altas autoridades, em reuniões privadas” (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1979, p. 56). Foi também na “Cidade Luz” que Pixinguinha ganhou de Arnaldo Guinle o saxofone que iria substituir a flauta no início da década de 1940 (DINIZ, 2012).

Em 1926, durante uma curta temporada em São Paulo, Pixinguinha conheceu o escritor Mário de Andrade. O escritor estava à procura de alguém que lhe esclarecesse os rituais afro-religiosos para que pudesse sintetizar a cerimônia em um livro que teria importância fundamental em sua carreira: “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter”. O resultado desse encontro está no sétimo capítulo de Macunaíma, onde “o ogã tocador de

atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão” (ANDRADE, 2000, p. 58) do texto, não é outro, “senão Pixinguinha” (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1979, p. 86).

Os arranjos escritos pelo maestro chamaram a atenção das gravadoras, que sofriam com a ineficiência dos maestros da época, quase todos estrangeiros e incapazes de escrever arranjos com a bossa exigida pelo samba e pela música de carnaval. Assim, a RCA Victor Talking Machine Company of Brazil foi inaugurada no Rio de Janeiro em 1929 e promoveu concurso para orquestrador. Pixinguinha obteve o primeiro lugar com a orquestração de “Carinhoso” se tornando o primeiro maestro-arranjador contratado por uma gravadora no país, promovendo uma verdadeira revolução, vestindo a nossa música com a brasilidade que fazia tanta falta. Como regente da orquestra Victor Brasileira acompanhou gravações de diversos artistas, entre os quais Sílvio Salema, Almirante, Sílvio Caldas, Castro Barbosa e Carmen Miranda (SANT’ANNA, 1977; CABRAL, 1978; EFEGÊ, 1978; DINIZ, 2012).

Em 1937, fez os arranjos para as músicas “Rosa” e “Carinhoso”, de sua autoria, gravadas por Orlando Silva. Ambas foram compostas em 1917, mas o choro “Carinhoso” recebeu letra de Braguinha em 1937, fator fundamental para o sucesso da composição, que recebeu, após esse registro, mais de duzentas regravações e se converteu em uma das músicas mais apreciadas de todo o cancionário do Brasil (CABRAL, 1978; DINIZ, 2012).

Em 1940, ao lado de Cartola, Donga e João da Baiana, foi escolhido pelo maestro Heitor Villa-Lobos para uma série de shows e gravações a bordo do navio Uruguai atracado no cais da Praça Mauá. Em 1946, trocou definitivamente a flauta pelo saxofone. Sua carreira entrou em declínio no início da década de 1950. No que concerne seu universo particular propriamente dito, começou a frequentar, com assiduidade, a Wiskeria Gouveia, na Travessa do Ouvidor, na Área Central da cidade, a partir de 1953, o que lhe rendeu uma cadeira permanente, com seu nome gravado, na qual somente ele poderia sentar (CABRAL, 1978; SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1979; DINIZ, 2012).

No ano de 1956, a rua na qual residia no bairro de Ramos, a Belarmino Barreto, foi renomeada como Rua Pixinguinha. Em novembro de 1957, foi um dos convidados pelo presidente Juscelino Kubitschek para almoçar com o trompetista Louis Armstrong no Palácio do Catete. Em 1958, recebeu o Prêmio da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, diploma concedido ao melhor arranjador pelo Correio da Manhã e pela Biblioteca Nacional (CABRAL, 1978; SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1979; DINIZ, 2012).

Durante sua vida recebeu cerca de quarenta troféus e prêmios, entre eles a Ordem de Comendador do Clube de Jazz e Bossa, o Diploma da Ordem do Mérito do Trabalho, ambos

em 1967, afora ser finalista no II Festival Internacional da Canção (II FIC), também nesse ano, em parceria com Hermínio Bello de Carvalho, com o choro “Fala baixinho”, defendido no Maracanãzinho pela cantora Ademilde Fonseca. Seus choros voltaram a fazer sucesso e a tocar nas emissoras de rádio nas parcerias estabelecidas com Hermínio Bello de Carvalho e Vinícius de Moraes, na década de sessenta. Seguiu trabalhando nos anos seguintes até que no dia dezessete de fevereiro de 1973, quando se preparava para apadrinhar uma criança na Igreja Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, sofreu o quinto e definitivo infarto (DINIZ, 2012). “A Banda de Ipanema, que fazia naquele momento um dos seus mais animados desfiles, desfez-se imediatamente com a chegada da notícia. Ninguém queria saber de carnaval” (ANJOS, 2009, p. 23).

Em 1974, foi homenageado pelo GRES Portela com o enredo “O mundo melhor de Pixinguinha”, cujo samba assinado por Evaldo Gouveia e Jair Amorim obteve o segundo lugar no resultado oficial no desfile ocorrido, excepcionalmente, na Avenida Presidente Antônio Carlos, apresentando “... Pizindim...”, “... menino bom que se tornou imortal...”:

“Lá vem Portela / Com Pixinguinha em seu altar / E altar da escola é samba / Que a gente faz e na rua vem cantar / Portela, teu carinhoso reino é oração / Pra falar de quem ficou / Como devoção em nosso coração / Pizindim, Pizindim, Pizindim / Era assim que a vovó Pixinguinha chamava / Menino bom na sua língua natal / Menino bom que se tornou imortal / A roseira dá rosa em botão / Pixinguinha dá, rosa canção / E a canção bonita é como a flor / Que tem perfume e cor / E ele que era um poema de ternura e paz / Fez um buquê que não se esquece mais / Em rosas musicais”

Outra honraria veio em 1977, quando foi agraciado pelo Ministério da Cultura com seu nome encimando o Projeto Pixinguinha, evento cultural que promove o intercâmbio de manifestações musicais entre as diversas regiões do país, objetivando difundir a música popular brasileira por todo o território nacional. Interrompido em 1997 por falta de verbas, foi retomado no ano de 2004 favorecido pela Lei Rouanet, sendo a multinacional Petrobrás a maior patrocinadora. Em 2000, foi sancionada a lei originada por iniciativa do bandolinista Hamilton de Holanda e seus alunos da Escola de Choro Raphael Rabello, que marca o dia vinte e três de abril, data de nascimento de Pixinguinha, como o Dia Nacional do Choro (www.cultura.gov.br; DINIZ, 2012).

Finalmente, cabe ressaltar, Pixinguinha foi um nome-chave da nossa música, sendo o protagonista do cenário musical brasileiro ao longo do século vinte, período em que o samba se firmou como um dos símbolos da identidade nacional. Era um músico profissional quando boa parte dos mais importantes músicos eram amadores (os principais chorões eram

funcionários públicos e faziam música nos horários de lazer) (www.samba-choro.com.br). Pixinguinha trouxe um tempero, um sotaque nacional, marcando com classe e com estilo a nossa música. Anos após sua morte, Chico Buarque em “Paratodos” frisou: “... Pixinguinha é incontestável...”. Gênio do cancionário popular, reconhecido por gerações de compositores, críticos e fãs, o que leva a todos a aceitar sua atemporalidade. Isto posto, vale frisar, quando morreu, Pixinguinha encerrou uma das mais belas páginas da música popular brasileira.

Desde seu falecimento tem sido constantemente homenageado através de músicas regravadas e novas composições em seu tributo, exposições, peças teatrais, filmes, livros e trabalhos acadêmicos. Uma dessas honrarias é especialmente interessante, além de ser um dos focos deste trabalho, qual seja: a escultura interativa inaugurada em vinte e três de abril de 1997, por ocasião das comemorações do centenário de seu nascimento, também obra de Otto Dumovich. Afixada na Travessa do Ouvidor, na Área Central do Rio, em frente à Wiskeria Gouveia, automeada “Escritório do Pixinguinha”. A escultura de Pixinguinha mereceu de seu autor Otto Dumovich o movimento, o contorno e a pose característicos do chorão. Do alto de seu pequeno pedestal, Pixinguinha toca seu saxofone para todos que circulam no vai-e-vem do Centro de negócios do Rio [Imagens 35 e 36].

Imagem 35 - Fachada da Wiskeria Gouveia.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (09/07/2016).

Imagem 36 - Escultura de Pixinguinha.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (09/07/2016).

Com relação a Travessa, constitui um traçado entre as ruas do Ouvidor e Sete de Setembro. A abertura da Rua do Ouvidor remonta ao último quartel do século dezesseis e se tornou a via de maior centralidade no período oitocentista da São Sebastião. Ao passo que a Sete de Setembro, antiga Rua do Cano, foi inicialmente projetada para servir de escoadouro da Lagoa de Santo Antônio, com a peculiaridade de ser um caminho, excepcionalmente, construído do interior para o mar, em contraste com as outras ruas da cidade (GERSON, 2000; MELLO, 2003b).

A Travessa do Ouvidor possui portões de ferro dos dois lados que são fechados durante a noite, nos finais de semana e nos feriados de modo a evitar a presença de indesejáveis e moradores de rua para pernoite, muito embora tal procedimento seja proibido pela Prefeitura da cidade e esta faça uma espécie de “vista grossa” com respeito a esse tipo de postura. O Centro histórico da cidade está na moda! Com isso, todos os seus caminhos, traçados e percursos vem sendo (re)descobertos por moradores e turistas. Assim, preciosidades que estão introjetadas na alma do Rio de Janeiro podem e são apreciadas por todos aqueles que circulam pelo sagrado chão de nossos caminhos (<http://roteirosdorio.com/>). Neste particular, o Veículo Leve sobre Trilhos (VLT) circula pelo chão do Centro do Rio como na Rua Sete de Setembro, sendo um veículo desse tipo de transporte batizado de Pixinguinha.

Do Centro da cidade com o Pixinguinha ancore em outra portentosa estação autoral em forma de escultura situada na entrada do bairro de Copacabana, qual seja: João de Barro, o Braguinha.

“Yes, nós temos Braguinha”

Um dos compositores de maior expressão na música popular brasileira, Braguinha passou entre diversos ritmos, tais como músicas carnavalescas, infantis, de meio de ano e juninas. Sua extensa e expressiva musicografia teve como parceiros mais constantes Alberto Ribeiro, médico homeopata e grande amigo, Alcyr Pires Vermelho, Antônio Almeida e Jota Júnior. Percorreu, igualmente, o universo da sétima arte como roteirista, dublador e compositor em filmes que se tornaram memórias musicais do Brasil.

O primeiro de seis filhos de casal de classe média Jerônimo José Ferreira Braga Neto (diretor da Fábrica de Tecidos Confiança) e Carmen Beirão Ferreira Braga, Carlos Alberto Ferreira Braga nasceu em vinte e nove de março de 1907. Morou nos bairros da Gávea, Botafogo, Tijuca e Vila Isabel. Estudos nos colégios Santo Inácio e Batista, além de estudar Arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, razão pela qual adotou o pseudônimo de João de Barro, em homenagem ao passarinho que constrói sua própria casa, embora fosse chamado pelos amigos de Braguinha, nome pelo qual tornou-se conhecido também no meio musical (SEVERIANO, 1987; DINIZ, A. e LINS, 2007).

Em 1923, aos 16 anos, compôs sua primeira obra (letra e música), a canção "Vestidinho encarnado". Gravou o primeiro disco no ano de 1929, quando integrava o grupo Bando de Tangarás composto por Noel Rosa, Almirante, Álvaro de Miranda Ribeiro e Henrique Brito. Em 1930, o Bando de Tangarás gravou o samba "Na Pavuna", de Homero Dornellas e Almirante, obtendo sucesso extraordinário naquele carnaval. No carnaval de 1933, pouco antes do fim do Bando de Tangarás, teve os primeiros grandes sucessos com duas marchas de sua autoria: "Moreninha da praia" e "Trem blindado", ambas interpretadas por Almirante. No mesmo ano, o Bando de Tangarás registrou a cena regional "Festa de São João", sua primeira composição com tema junino (www.dicionariompb.com.br; DINIZ, A. e LINS, 2007).

No ano de 1934, conheceu duas pessoas que teriam influência marcante em sua carreira: o médico e também compositor Alberto Ribeiro, que viria a ser o seu mais assíduo parceiro e Wallace Downey, um americano que o conduziu à carreira do cinema e da indústria de discos. A partir desse encontro, o compositor passou a ter intensa participação como roteirista e assistente de direção em filmes da Cinédia Estúdios Cinematográficos. Juntamente com Alberto Ribeiro, escreveu argumentos e composições para a trilha sonora de vários filmes, como, por exemplo, "Estudantes", cuja personagem principal, Mimi, foi estrelada por Carmen Miranda, "Alô, alô Brasil" e "Alô, alô carnaval", que se tornou um marco para o filme musical brasileiro (SEVERIAVO, 1987).

Em 1937, ainda com Alberto Ribeiro, compôs, entre outras, a marcha "Balancê", gravada por Carmen Miranda. Também nesse ano, Braguinha escreveu a letra para uma das composições mais gravadas da música popular brasileira, o samba-choro "Carinhoso", composto por Pixinguinha vinte anos antes. Lançado por Orlando Silva, "Carinhoso" recebeu mais de cem regravações a partir de então, por parte dos mais diferentes artistas brasileiros e estrangeiros (DINIZ, A. e LINS, 2007).

Em 1938, Braguinha ao lado de Alberto Ribeiro venceu o concurso carnavalesco com uma de suas marchinhas mais famosas: "Touradas em Madrid", embora a música tenha depois sido desclassificada, pois alegou-se que se tratava de um "paso doble" (de origem espanhola). Com a anulação, inscreveu outra marchinha, "Pastorinhas", uma versão modificada de "Linda pequena", composta anos antes com Noel Rosa, gravada por Sílvio Caldas, vencendo novamente o concurso. Ainda no mesmo ano, compôs com Alberto Ribeiro a marcha "Yes, nós temos bananas", gravada por Almirante e que foi uma resposta à música de Frank Silver e Irving Cohn, "Yes! We have no bananas" (SEVERIANO, 1987; DINIZ, A. e LINS, 2007).

Na década de 1940, passou a fazer dublagens para produções cinematográficas realizadas por Walt Disney, sendo a primeira no filme "Branca de Neve". Participou ainda das versões brasileiras de Pinóquio (1940), Dumbo (1941) e Bambi (1942). Entusiasmado, recontou os grandes clássicos das histórias infantis, imortalizando-os em discos. No ano de 1946, sobre um tema encomendado sete anos antes pelo produtor americano Wallace Downey, compôs com Alberto Ribeiro o antológico samba-canção "Copacabana", imortalizado pela voz do jovem cantor Dick Farney e arranjo inovador de Radamés Gnattali. Esta composição teve quase uma centena de regravações nacionais e internacionais, além de conferir um título de nobreza para a mais bela praia urbana do mundo, qual seja: "Copacabana, princesinha do mar...". Em 1949, compôs a marchinha existencialista "Chiquita

bacana", cujo sucesso foi tamanho que tornou-se internacional, sendo gravada nos Estados Unidos, Argentina, Itália, Holanda, Inglaterra e França, onde saiu com o título "Chiquita madame de la Martinique", em gravação da cantora Josephine Baker (SEVERIANO, 1987; MELLO, 2000; DINIZ, A. e LINS, 2007).

O ano de 1950 trouxe a primeira Copa do Mundo de Futebol realizada no Brasil. Em um episódio clássico, sua marcha "Touradas em Madrid" foi cantada na tarde de treze de julho, durante partida contra a Espanha, por cerca duzentos mil torcedores no Maracanã, ocasião em que a seleção brasileira goleou a espanhola por seis a um, em partida histórica. O compositor, que estava no Maracanã, testemunhou a Jairo Severiano: "eu estava lá e lamentavelmente não pude participar do coral. A emoção não deixou" (<http://dicionariompb.com.br/>). Em várias ocasiões Braguinha reportou que em meio a suas copiosas lágrimas foi surpreendido por um homem que dizia: - agora vê, todo mundo aqui cantando e esse espanhol aí chorando!

No final dos anos 1950, seus sucessos carnavalescos começaram a escassear devido ao declínio das músicas de carnaval. Em 1968, foi homenageado com o espetáculo "Yes, nós temos Braguinha", no Teatro Casa Grande. Em 1975, tornou a receber homenagem, dessa vez com o espetáculo "O Rio amanheceu cantando", na boate Vivará, com Elizeth Cardoso, Quarteto em Cy e MPB4, título referente à sua marchinha gravada nos anos trinta por Carmen Miranda. Em 1976, o seu repertório de discos infantis atingiu a marca dos cinco milhões de cópias editadas. Em 1979, a cantora Gal Costa regravou com grande sucesso a marcha "Balancê", a mais tocada no carnaval de 1980, trazendo o compositor para o novo cenário da MPB. Em 1983, foi homenageado com o show "Viva Braguinha", dirigido por Ricardo Cravo Albin, com o conjunto Coisas Nossas e Miúcha, na Sala Sidney Miller-Funarte, que, incluído no Projeto Pixinguinha, correria todo o norte e nordeste do Brasil. Em 1984, no ano da inauguração do Sambódromo, obra concebida pelo antropólogo e vice-governador Darcy Ribeiro e assinatura arquitetônica de Oscar Niemeyer, teve sua grande consagração carnavalesca ao ser o enredo supercampeão do GRES Estação Primeira de Mangueira intitulado "Yes, nós temos Braguinha", ovacionado pelo público presente, tendo como mensagem da verde e rosa a seguinte composição:

"Vem / Ouvir de novo o meu cantar / Vem / Ouvir as pastorinhas / A luz de um pássaro cantor / Yes, nós temos Braguinha / Bela época / Quando o poeta floresceu / Oh! meu Rio / Então cantando amanheceu / Num fim de semana em Paquetá / Ouvi Carinhoso / Amei ao luar / Laura / Que não sai da minha mente / Morena a saudade mata a gente / Hoje tem fogueira / Viva São João / Mané fogueteiro / Vai soltar balão / Carnaval / O povo vibra de alegria / Ao cantar a sua poesia / Será, que hoje tudo já mudou / Onde andaré o arlequim tão sonhador / Chora pierrô, chora / Se a

sua colombina foi embora / Samba / A mulata é a tal / Salve a lourinha / Dos olhos claros de cristal / É no balancê, balancê / Eu quero ver balançar / É no balanço que a Mangueira vai passar”

Em 1985, o espetáculo "Viva Braguinha" ganhou nova versão, com o elenco acrescido de Eduardo Dussek, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na ocasião da entrega do Prêmio Shell de Música Brasileira ao compositor (SEVERIANO, 1987; DINIZ, A. e LINS, 2007). No ano de 1996, a Editora Moderna transformou as histórias que Braguinha criou para discos, em lindos livros coloridos. Alguns deles receberam o selo de altamente recomendável da Fundação do Livro Infanto-juvenil. Em 1997, na passagem dos seus 90 anos de vida, recebeu inúmeras e grandiosas homenagens, entre elas foi condecorado na "Ordem do Mérito Cultural", na classe Comendador. Em 2000, recebeu a Medalha do Mérito Cultural da Magistratura, concedida pelo Instituto dos Magistrados do Brasil. Em 2001, o produtor Carlos Alberto Sion relançou pela WEA a série de 50 histórias infantis adaptadas e musicadas desde a década de 1940. Em 2002, teve lançado no Teatro Rival o seu songbook, produzido por Almir Chediak, formado por um livro com partituras e CD's (SEVERIANO, 1987).

Braguinha faleceu na véspera do Natal de 2006, aos noventa e nove anos de idade, de falência múltipla dos órgãos provocada por uma infecção generalizada, na UTI do Hospital Pró-Cardíaco. O velório aconteceu na Câmara dos Vereadores, contando com a presença de diversas personalidades e autoridades todas unânimes em ressaltar as qualidades do compositor. Seu corpo foi sepultado no Cemitério São João Batista, em Botafogo, sendo enterrado junto com ele algumas das homenagens que recebeu como as medalhas Pedro Ernesto, Tiradentes e a da Ordem do Mérito Cultural (DINIZ, A. e LINS, 2007).

Com uma obra ampla e variada foi um dos mais aclamados compositores brasileiros do século vinte, tendo composto verdadeiras pérolas musicais imortalizadas como clássicos da música popular brasileira e permanentemente cantadas e regravadas como "Carinhoso", "Copacabana" e "As pastorinhas". Em 2007, por ocasião das comemorações dos seus cem anos de nascimento foi lembrado e honrado com vários tributos, entre eles exposições, peças teatrais e remasterização de CD's.

Seja como for, vale ressaltar, Braguinha alimentou o repertório de vários intérpretes da música popular brasileira, tais como Carmen e Aurora Miranda, Mário Reis, Orlando Silva, Nuno Roland, Dick Farney, Jorge Veiga, Angelita Martinez, Marlene, Jorge Goulart, entre outros.

Dito isto, a homenagem focalizada pela tese foi inaugurada com o Braguinha em vida. Contrariando a nova política de afixação de esculturas na cidade, a de Braguinha, postada em

dezenove de fevereiro de 2004, do alto de um pedestal, com seus dois metros e vinte de altura, saúda, de braços abertos, a todos que chegam à Copacabana. Situada na confluência da Avenida Princesa Isabel e Rua Barata Ribeiro, a escultura, esculpida pelo artista plástico Otto Dumovich, foi doada à Prefeitura pela empresa de tecnologia Unyss do Brasil²⁴ [Imagem 37 e 38].

Imagem 37 - Escultura de Braguinha.



Fonte: VENEROTTI, Ivo. Arquivo pessoal (05/08/2016).

²⁴ A Unisys é uma empresa mundial de serviços e soluções de Tecnologia da Informação. Trabalham com consultoria, integração de sistemas, outsourcing e serviços de infraestrutura combinados com tecnologia para servidores corporativos. A companhia é especializada em ajudar clientes a usar a informação para criar operações de negócios eficientes e seguras, que os permitam alcançar seus objetivos de negócios. No Brasil, presta serviços para Caixa Econômica Federal, Ministério do Trabalho e Emprego (MTE), Golden Cross e Central de Custódia, Itaú, Dell, EMC, Liquidação Financeira de Títulos - CETIP. Possui sua sede localizada na cidade do Rio de Janeiro.

Imagem 38 - Efégie de Braguinha.



Fonte: VENEROTTI, Ivo. Arquivo pessoal (05/08/2016).

Por estar em cima de um pedestal, as pessoas não conseguem travar o diálogo tencionado por esta forma de escultura. Além disso, os galhos dos flamboyants do entorno, quando grandes em demasia, atrapalham a visibilidade do monumento. Já há algum tempo, setores da sociedade, bem como o projeto de extensão Roteiros Geográficos do Rio, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), vem fazendo, recorrentemente, campanhas junto à mídia e órgãos especializados com vista a transladação da escultura para a orla, de modo a contribuir e mesmo facilitar o acesso e a visibilidade de todos ao compositor, honra e glória do cancionista brasileiro, mas que encontra um estorvo, tendo em vista que a orla de Copacabana é parte integrante do Rio – Patrimônio Cultural da Humanidade, necessitando obter autorização do comitê Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura (UNESCO) para tal inserção no litoral Atlântico da “... princesinha do mar...” (<http://www.roteirosdorio.com/>).

Do eclético, variado e fabuloso repertório/escultura de Braguinha focalizo o autor do onipresente e olímpico samba “Aquarela do Brasil: Ary Barroso.

Ary Barroso – “Isto aqui ô ô / é um pouquinho de Brasil iá iá...”

O mineiro de Ubá e carioca por amor e adoção, criador por natureza, extremamente crítico, pleno de energia – tanto para o trabalho quanto para a boemia –, não foi apenas um

dos maiores compositores brasileiros, mas imprimiu seu amor e talento a uma gama de atividades, todas com sucesso.

Apresentador, compositor, locutor e pianista, Ary de Resende Barroso, único filho do promotor público e político João Evangelista Barroso e da dona de casa Angelina de Resende Barroso, nasceu em sete de novembro de 1903, nas Minas Gerais. Órfão aos oito anos, foi morar com a avó materna Gabriela Augusta de Resende, que lhe ensinou a arte de tocar piano. Aos doze anos, por conta de dificuldades financeiras, começou a trabalhar fazendo fundo musical para filmes no Cinema Ideal, em Ubá. Por essa época, já frequentava a boemia local, era goleiro do Botafogo Futebol Clube de Ubá e desfilava no bloco Ubaenses e Estrelas, contrariando a família que saía no bloco rival Dragões e Opalas (LUCIANA, 1970; MORAIS, M., 1979; CABRAL, 1993).

Em 1919, esteve pela primeira vez no Rio de Janeiro. Segundo Cabral (1993, p. 30), “a primeira impressão do Rio foi a de todo jovem ao chegar à cidade grande: causo-lhe espanto o tamanho da estação Leopoldina, assombrou-se com o número de pessoas nas ruas e, como todo bom mineiro, olhou o mar com grande admiração”. Mudou-se definitivamente para a capital da República em 1921. Em 1922, ingressou na Faculdade de Direito. Enquanto cursava a faculdade no período da manhã, voltou a fazer fundo musical para cinema mudo nos cines Íris e Odeon, além de integrar a orquestra que tocava na sala de espera do Teatro Carlos Gomes e do extinto Teatro Rialto (MORAIS, M., 1979; CABRAL, 1993).

No ano de 1928, teve suas primeiras composições gravadas por Mário Reis (“Vou à Penha”) e Artur Castro (“Tu queres muito”). Em 1929, uma viagem à Bahia marcou em definitivo sua obra. A partir de então, passou a cantar, sistematicamente, seus encantos e belezas. Também nessa época, começou a compor para o teatro musical. Foi o início de uma carreira consagrada no teatro de revista. Em 1930, Araci Cortes interpretou um de seus sambas mais famosos: “No tabuleiro da baiana”. Ao mesmo tempo, Ary musicou a peça “Vai dar o que falar” que marcou a estreia de Carmen Miranda no teatro musicado, além de vencer um concurso promovido pela Casa Edison, cujo prêmio foi utilizado em seu casamento. Nesse mesmo ano se graduou em Direito, na mesma turma do cantor Mário Reis, curso iniciado em 1922 que, por conta da intensa carga de trabalho, foi interrompido por diversas vezes. A parceria com Lamartine Babo começou com este compondo a versão definitiva da canção “No rancho fundo” (já descrita no capítulo anterior). No ano de 1932, fez sua estreia no rádio, com o programa “Horas de outro mundo”, na Rádio Philips, acompanhando os cantores da emissora ao piano (LUCIANA, 1970; MORAIS, M., 1979; CABRAL, 1993).

Uma outra faceta de sua versatilidade ocorreu nos idos de 1935, quando debutou como locutor esportivo auxiliando Gagliano Neto na transmissão de corridas de automóvel no circuito da Gávea. Aliás, sua primeira viagem internacional foi justamente para a transmissão, pela Rádio Cruzeiro do Sul, dos jogos do Campeonato Sul-Americano de futebol realizados na Argentina. No jogo final, entre brasileiros e argentinos, sua presença ficou marcada pela passionalidade, torcendo mais que narrando, chegando mesmo a largar o microfone para incentivar os jogadores. No retorno ao país, foi recepcionado pelos torcedores como um verdadeiro herói. Em 1938, foi escolhido como locutor oficial dos filmes do Campeonato Mundial de Futebol, disputado na França, que chegavam ao país ainda sem som, sendo dublado por Ary como se fossem ao vivo (LUCIANA, 1970; MÉRCIO, 1985).

O ano de 1939 foi especialmente pródigo para Ary que compôs “Aquarela do Brasil, gravada por Francisco Alves com arranjos bombásticos de Radamés Gnattali. A música, ufanista em sua essência, uma declaração de amor ao país, com versos enaltecendo o povo, das paisagens e tradições brasileiras, foi responsável pelo surgimento do gênero samba-exaltação (já discursado no capítulo três). A discografia da canção é monumental, contando com interpretações de grandes artistas brasileiros e estrangeiros, entre os quais Ray Conniff, Bing Crosby, Paul Anka e Frank Sinatra. Curiosamente, contrastando com tantas glórias, “Aquarela do Brasil” não ficou entre as três primeiras colocadas no concurso de sambas carnavalescos de 1940, cujo júri era presidido pelo maestro Heitor Villa-Lobos, com quem Ary cortou relações, só retomadas quinze anos depois, quando ambos receberam a Comenda Nacional do Mérito (LUCIANA, 1970; EFEGÊ, 1978, CABRAL, 1993).

Em 1943, “Aquarela do Brasil” foi incluída no filme “Alô amigos” de Walt Disney com o título de “Brazil” e versos em inglês de S. K. Russel. Teve, ainda nesse ano, as músicas “Os quindins de Iaiá” e “Na Baixa do Sapateiro”, com o nome de “Bahia”, incluídas no filme “Você já foi à Bahia?”, também de Walt Disney. “Na Baixa do Sapateiro” e “Aquarela do Brasil” foram as primeiras canções brasileiras a terem mais de um milhão de execuções nos Estados Unidos. Esta última permanece como a canção nacional mais executada no mundo, ao lado de “Garota de Ipanema” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Mais do que isso: tem servido para shows, programas diversos, novelas, anúncios e referências ao país e nos Jogos Olímpicos Rio 2016 foi executada durante a passagem dos atletas olímpicos do Brasil na cerimônia de abertura, bem como em atuações de atletas nacionais e estrangeiros. Em 1944,

concorreu ao Oscar da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas²⁵ de Hollywood de melhor música com “Rio de Janeiro”, novo nome conferido ao samba “Isto é o meu Brasil”, da trilha sonora do filme “Brazil” de Joseph Santley (VASCONCELOS, 1964; LUCIANA, 1970; MORAIS, M., 1979, CABRAL, 1993). A riqueza melódica de “Aquarela do Brasil” permitiu arranjos, cantos, entonações e nuances dos mais diversos, como em três gravações com andamentos totalmente diferentes em registros fonográficos efetivados e depurados por uma Elis Regina sempre luminosa.

Eleito vereador em 1946, Ary foi um dos responsáveis pela ideia com vistas a construção do Maracanã para a Copa do Mundo de Futebol de 1950, um colosso tão grandioso para a época que entendiam que nunca iria ter todos os seus lugares ocupados. No ano de 1960, foi vice-presidente do departamento cultural e recreativo do Clube de Regatas Flamengo, sua grande paixão (MÉRCIO, 1985). O compositor foi também um dos primeiros a levantar a questão dos direitos autorais no Brasil, sendo, inclusive, um dos fundadores da União Brasileira de Compositores (UBC) (CABRAL, 1993).

Ary Barroso foi, enfim, um artífice do seu tempo, do seu país e do seu povo. Tão sintonizado mental e (porque não?) espiritualmente com tudo isso que, até no momento de sua morte, o destino já havia lhe preparado uma homenagem: morreu em um domingo de carnaval, em nove de fevereiro de 1964, quando o GRES Império Serrano tomava a avenida, em um dos mais emocionantes desfiles de sua história e da história do Rio de Janeiro, com o enredo “Aquarela Brasileira”, em honra a sua música:

“Vejam esta maravilha de cenário / É um episódio relicário / Que o artista num sonho genial / Escolheu para este carnaval / E o asfalto como passarela / Será a tela / Do Brasil em forma de aquarela / Passeando pelas cercanias do Amazonas / Conheci vastos seringais / No Pará, a Ilha de Marajó / E a velha cabana do Timbó / Caminhando ainda um pouco mais / Deparei com lindos coqueirais / Estava no Ceará, terra de Irapuã / De Iracema e Tupã / Fiquei radiante de alegria / Quando cheguei na Bahia / Bahia de Castro Alves, do acarajé / Das noites de magia e do candomblé / Depois de atravessar as matas do Ipu / Assisti em Pernambuco / A festa do frevo e do maracatu / Brasília tem o seu destaque / Na arte, na beleza e arquitetura / Feitiço de garoa pela Serra / São Paulo engrandece a nossa terra / Do Leste por todo o Centro-Oeste / Tudo é belo e tem lindo matiz / O Rio, dos sambas e batucadas / Dos malandros e das mulatas / De requebros febris / Brasil, essas

²⁵ A Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, tradução em português para Academy of Motion Picture Arts and Sciences, AMPAS ou simplesmente Academy, é uma organização profissional honorária dedicada ao desenvolvimento da arte e ciência do cinema, fundada em 11 de maio de 1927, na Califórnia, Estados Unidos. A Academia é composta por mais de seis mil membros. Apesar da maior parte de seus membros serem americanos, a filiação é aberta a cineastas qualificados de todo o mundo. A Academia é conhecida no mundo pelo seu prêmio anual (*Academy Awards*), conhecido informalmente como Oscar. Há também o prêmio para estudantes (*Student Academy Awards*), que premia cineastas graduandos e pós-graduandos.

nossas verdes matas / Cachoeiras e cascatas / De colorido sutil / E este lindo céu azul de anil / Emolduram em aquarela o meu Brasil / (Lá rá rá rá rá)”

Em 2003, foi constituída pelo então Ministro da Cultura Gilberto Gil a comissão “Ary Barroso – 100”, presidida pelo escritor Antonio Olinto, da Academia Brasileira de Letras, visando às comemorações dos cem anos de nascimento do compositor (<http://www.cultura.gov.br/>). Como parte dos festejos, ganhou uma escultura, um ponto no mapa e na lembrança de todos que transitam pela Avenida Atlântica, na altura do bairro do Leme, ou que se dirigem ao concorrido restaurante La Fiorentina, frequentado pelo compositor e onde a escultura está afixada. Ao mesmo tempo, o monumento resume a grandeza de um extraordinário homem das artes, da locução e da Nação Rubro-Negra (ANJOS, 2009).

A Avenida Atlântica, aberta em plena Reforma Passos, na orla dos bairros de Copacabana e do Leme, é um logradouro com um colossal paredão de prédios dirigidos a pessoas de alta renda e hotéis de primeira grandeza. Nos anos de 1960, ganhou um aterro ampliando seu perímetro. A Atlântica, do vai-e-vem e das caminhadas das pessoas, tem sido, igualmente, a avenida de grandes eventos religiosos, políticos e culturais, tais como procissões, passeatas, paradas gays, shows, competições esportivas, com palcos plantados na areia, que derramam as multidões para o seu espaço coletivo, afora promover a festa maior da cidade, mais exatamente o Réveillon, tido como a maior centralidade do Rio de Janeiro (MELLO, 2002b).

O Leme abriga, outrossim, como já dito, uma porção da Avenida Atlântica. Neste bairro, o compositor Ary Barroso viveu parte de sua vida. E, nos últimos decênios, há uma ladeira com o seu nome, justo onde o mesmo morou por vários anos no sopé do morro da Babilônia (CABRAL, 1993). A afamada Avenida Atlântica, na parte que concerne ao Leme, é praticamente residencial, com algumas exceções com hotéis, botequins e, no litoral, o restaurante La Fiorentina, desde os anos de 1950, lugar de convivência de artistas e intelectuais, consagrado por sua culinária. Justo em frente a esse estabelecimento encontra-se a escultura em homenagem a Ary Barroso, um dos expoentes do cancionero nacional, cuja obra se expandiu além-mar.

A mesma, em meio a uma série de tributos, shows e peças, foi inaugurada em dezanove de dezembro de 2003, ano do centenário de nascimento do compositor, como já referenciado. Tal qual na escultura-bar de Noel Rosa, existe uma cadeira vazia atraindo e convidando a todos para se sentar com Ary, dialogar e mesmo eternizar o momento em *selfies*

postadas e compartilhadas nas redes sociais para a eternidade [Imagem 39]. A obra foi esculpida pelo artista plástico Leo Santana, o escultor de Carlos Drummond de Andrade em bronze visto a seguir.

Imagem 39 - Escultura de Ary Barroso.



Fonte: FIGUEIREDO, Olga Maíra. Arquivo pessoal (19/06/2016).

“E agora José?” “No meio do caminho há um Drummond em bronze e *selfie*”

Considerado por vários críticos como o poeta mais influente do século vinte do Brasil, além de cronista do cotidiano, Carlos Drummond de Andrade, o nono de quatorze filhos do casal Carlos de Paula Andrade e Julieta Augusta Drummond de Andrade, nasceu em Itabira, nas Minas Gerais, no dia trinta e um de outubro de 1902. Ao lado Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e, entre outros, Vinícius de Moraes, integrou a segunda geração (1930-1945) do Modernismo, movimento cultural, principalmente literário e artístico, iniciado em 1922 com a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo. Embora Drummond tenha despontado na segunda geração, figura com importância ímpar ao logo da terceira geração (1945-1960).

Aos dez anos, Drummond teve uma de suas primeiras experiências literárias, ao ler uma versão infantil das “Aventuras de Robinson Crusóé”. Pouco depois, ganhou dos pais a “Biblioteca Internacional de Obras Célebres”, um compilado de literatura e filosofia em 24 volumes. Aos treze anos, entrou para o Grêmio Dramático e Literário Artur de Azevedo, por influência de seu pai, então um dos líderes políticos de Itabira. Em 1916, tornou-se aluno do Colégio Arnaldo em Belo Horizonte onde conheceu Afonso Arinos de Melo Franco e Gustavo Capanema que, em 1934, se tornaria Ministro da Educação. Em 1918, ingressou no Colégio Anchieta, e Nova Friburgo (RJ), sendo expulso no ano seguinte por “insubordinação mental”, segundo justificativa do colégio (TELES, 1976; CORRÊA, M., 2015).

A família do poeta se mudou para Belo Horizonte em 1920, justo quando Drummond publicou sua primeira crítica no Jornal de Minas. Logo em seguida empregou-se no Diário de Minas, permanecendo por dez anos. Em 1924, conheceu Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Tarsila do Amaral, grandes expoentes do movimento modernista, que influenciaram decisivamente a sua obra (TELES, 1976; CORRÊA, M., 2015).

No ano de 1925, Drummond concluiu o curso de Farmácia da Escola de Odontologia e Farmácia de Belo Horizonte, feito por insistência da família, porém não exerceu a profissão. Também nesse ano contraiu núpcias com Dolores Dutra de Moraes, sua esposa por toda a vida. Ao lado disso, junto com Emílio Moura e Gregoriano Canedo, lançou “A Revista”, publicação em três números, importante veículo de afirmação do Modernismo. Em 1930, publicou seu famoso poema “No meio do caminho”, agradando a todos e provocando uma renovação estética por todo o movimento modernista e mesmo para além dele, muito embora o objetivo de Drummond fosse “dar a sensação de monotonia e chateação, a começar pelas palavras...” (TELES, 1976, p. 13), ou seja, sem maiores pretensões psicológicas ou filosóficas.

O ano de 1934, trouxe a família Drummond definitivamente para a capital da República. Em terras cariocas, foi trabalhar como chefe de gabinete no Ministério da Educação do então ministro Gustavo Capanema, seu colega de infância. Afora essa atividade, escreveu “Sentimento do Mundo” (1940), publicado em edição clandestina para não passar pela censura política do governo de Getúlio Vargas, além de “A Rosa do Povo” (1945). Essa nova fase foi marcada por sua inclinação ao comunismo e por sua inconformidade diante das atrocidades causadas pela Segunda Guerra Mundial. Em 1945, se demite do Ministério da Educação para exercer livremente sua militância contra o governo. Pouco depois, retornou ao funcionalismo público, atuando como chefe da Seção de História da Divisão de Estudos e

Tombamentos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), dirigido pelo amigo Rodrigo Mello Franco de Andrade, até se aposentar, em 1962 (TELES, 1976; CORRÊA, M., 2015).

Um ano particularmente interessante para esta tese é de 1942, quando o poeta publicou um poema que no ano de 1972 seria musicado pelo cantor e compositor Paulo Diniz, qual seja: “José”. O disco com a versão musicada do poema fez enorme sucesso e figurou como um dos mais vendidos em 1972. Décadas depois, vale apontar, o samba continua fazendo sucesso se considerarmos que suas diversas postagens no YouTube tem somadas um pouco mais de meio milhão de visualizações, em suas diversas postagens, no dia 08 de agosto do corrente ano em maio de 2016. Segue a letra do poema e da canção que não foi alterada:

“E agora, José? / A festa acabou / A luz apagou / O povo sumiu / A noite esfriou / E agora, José? / E agora, você? / Você que é sem nome / Que zomba dos outros / Você que faz versos / Que ama, protesta? / E agora, José? / Está sem mulher / Está sem carinho / Está sem discurso / Já não pode beber / Já não pode fumar / Cuspir já não pode / A noite esfriou / O dia não veio / O bonde não veio / O riso não veio / Não veio a utopia / E tudo acabou / E tudo fugiu / E tudo mofou / E agora, José? / E agora, José? / Sua doce palavra / Seu instante de febre / Sua gula e jejum / Sua biblioteca / Sua lavra de ouro / Seu terno de vidro / Sua incoerência / Seu ódio – e agora? / Com a chave na mão / Quer abrir a porta / Não existe porta / Quer morrer no mar / Mas o mar secou / Quer ir para Minas / Minas não há mais / José, e agora? / Se você gritasse / Se você gemesse / Se você tocasse / A valsa vienense / Se você dormisse / Se você cansasse / Se você morresse / Mas você não morre / Você é duro, José! / Sozinho no escuro / Qual bicho-do-mato / Sem teogonia / Sem parede nua / Para se encostar / Sem cavalo preto / Que fuja a galope / Você marcha, José! / José, para onde?”

No ano de 1969, Drummond passou a escrever para o “Jornal do Brasil” que, até o final da década de 1990, alcançava uma tiragem de até um milhão e duzentos mil exemplares, antes de entrar de vez na era digital. Em 1974, torna-se membro honorário da Associação Americana de Professores de Português e Espanhol, tradução em português para American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, nos Estados Unidos. Em 1982, lhe foi conferido o título de doutor *honoris causa* da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Trata-se de uma honraria concedida por universidades de grande prestígio, quando desejam homenagear uma personalidade por sua contribuição em alguma área do conhecimento (CORRÊA, M., 2015).

O ano de 1987 chegou com a monumental homenagem do GRES Estação Primeira de Mangueira o reverenciando com o enredo “No reino das palavras, Carlos Drummond de Andrade”. A mistura com grande ressonância de poesia e cultura levou a verde e rosa ao seu décimo quinto título do carnaval carioca, além de ter unido na Comissão de Frente nomes

importantes da literatura, da música e do universo mangueirense, a saber: a pesquisadora Marília Trindade, o poeta Aldir Blanc, os compositores Chico Buarque, João Nogueira, Paulo Cesar Pinheiro, o radialista Helio Tys, o maestro Rildo Hora, Carlos Cachça e Nelson Sargento:

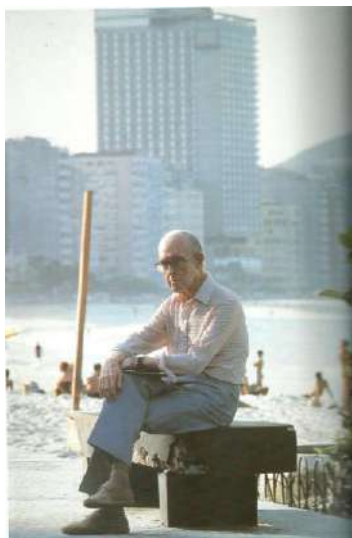
“Mangueira / De mãos dadas com a poesia / Traz para os braços do povo / Este poeta genial (genial) / Carlos Drummond de Andrade / Suas obras são palavras / De um reino de verdade / Itabira / Em seus versos ele tanto exaltou / Com amor / Eis aí a Verde e Rosa / Cantando em verso e prosa / O que ao poeta inspirou / É Dom Quixote (ô) / É Zé Pereira / É Charlie Chaplin / No embalo da Mangueira / Olha as carrancas / Do rio São Francisco / Rema rema remador / Primavera vem chegando / Inspirando o amor / O rio toma conta do sambista / Como o artista imaginou / Na ilusão dos meus sonhos, achei / O elefante que eu imaginei”

Meses após essa vibrante, colorida, campeã e poética homenagem, Drummond, perdeu sua única filha, Maria Julieta, a quem era devotado e por quem nutria amor e carinho absolutos, em cinco de agosto, vítima de câncer no tecido ósseo. Não suportando a perda, faleceu doze dias depois, em dezessete de agosto, de insuficiência respiratória provocada por um infarto (CORRÊA, M., 2015).

Por fim, Carlos Drummond de Andrade era um andarilho. E esse hábito reforçou os laços com a São Sebastião através de suas caminhadas na praia de Copacabana, seu lugar vivido, ao longo do Posto Seis, e no Centro da cidade. Neste compasso, torna-se fácil entender sua ligação afetiva com seu bairro. Tal conexão irá confluir para a bela e merecida homenagem com a escultura construída em um dos bancos da orla da “... princesinha do mar...” (MELLO, 1991).

No ano de centenário de nascimento do poeta, em 2002, foram várias as honrarias realizadas. Dentre elas, uma escultura em bronze, charme, poesia, experiência vivida e interatividade. A Prefeitura da cidade encomendou ao artista plástico Leo Santana, como Drummond, nascido em Itabira foto realizada pelo fotógrafo Rogério Reis em 1983, para a revista Veja. Essa imagem mostrava o escritor reflexivo sentado em um dos bancos da orla. Junto à escultura está grifada a famosa frase: “No mar estava escrita uma cidade” [Imagens 40 e 41].

Imagem 40 - Fotografia inspiradora da escultura de Drummond



Fonte: MONTEIRO e KAZ, 1989, p. 176.

Imagem 41 - Escultura de Carlos Drummond de Andrade.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (14/03/2016).

A inauguração, em trinta de outubro de 2002, que contou com a presença do escultor, “sem discurso nem cerimonial, informalidade devida ao grande número de jornalistas e admiradores que se aglomeravam no local. Logo após a retirada do pano sobre a escultura, todos os presentes passaram a tirar fotos ao lado dela” (<http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2011/07/a-estatua-de-carlos-drummond-de-andrade.html>), gesto repetido, desde então, por moradores e turistas [Imagem 42].

Imagem 42 - Drummond e seu escultor.



Fonte: <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2011/07>

De acordo com a Secretaria Municipal de Conservação (Seconserva), é o segundo monumento mais visitado na cidade, perdendo apenas para o Cristo no alto do Corcovado. Aliado ao fato de estar exposto na praia urbana mais famosa do país, o que certamente eleva a sua carga simbólica, atrai atos de vandalismo, tais como pichações e o furto de seus óculos [Imagem 43]. Atos esses que geram expressiva ressonância midiática e solidariedade das pessoas amantes do belo e das artes, além de cuidadoras e vigilantes do patrimônio coletivo.

Imagem 43 - Vandalismo contra Drummond.



Fonte: <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/foto/0,,11780766,00.jpg>

Da ressonância e poética de Carlos Drummond de Andrade, nos próximos parágrafos evidencio a alegria e genialidade de Dorival Caymmi.

Dorival Caymmi – “... você já foi à Bahia nego?/ não?/ então vá...”

Um dos quatro filhos do fiscal da alfândega Durval Henrique Caymmi e da dona de casa Aurelina Cândida Caymmi, Dorival Caymmi nasceu em trinta de abril de 1914, em Salvador, na Bahia, e cresceu em uma família que estimulou seus múltiplos dons artísticos. Cantor, compositor, violinista, pintor e escritor, aos treze anos foi trabalhar no escritório do jornal “O Imparcial”, realizando diferentes tarefas. Em 1929, com o encerramento das atividades do jornal, foi trabalhar como vendedor. Sua carreira musical se iniciou em 1933, quando compôs “No sertão”, sua canção de estreia (<http://www.dorivalcaymmi.com.br/>).

Em 1935, começou a participar de alguns programas na Rádio Clube da Bahia, além de ingressar no serviço militar e prestar concurso público. No entanto, decidiu se mudar para a capital do país. Assim, no dia primeiro de abril de 1938, embarcou no navio Itapé munido na bagagem com sonhos, aspirações, acordes, esperanças e seu violão. Chegando ao Rio, cantou na Rádio Tupi o samba “O que é que a baiana tem?”, que logo integrou a trilha musical do filme “Banana da terra”, de Wallace Downey, sendo interpretada por Carmen Miranda, com quem gravou em dueto essa mesma canção em seu primeiro disco 78rpm em 1939. No mesmo ano, conheceu em um programa de calouros na Rádio Nacional a cantora Adelaide Tostes, que o cativou com sua interpretação de “Último desejo”, de Noel Rosa. Adelaide, que gostava de ser chamada de Stella, logo ganhou a alcunha de Stella Maris (do latim, estrela-do-mar) do radialista César Ladeira. E, logo em seguida, se tornaria Stella Caymmi, com quem teve três filhos: Dinahir, mais conhecida como Nana (1941), Dorival, conhecido como Dori (1943) e Danilo (1948), grandes nomes da música popular brasileira (CAYMMI, 2001; CARVALHO, 2009).

Em 1940, compôs "O samba da minha terra" inspirada nos sambas de roda da Bahia, cuja letra se descortina em uma ode a esse ritmo musical: "Quem não gosta de samba / Bom sujeito não é / É ruim da cabeça / Ou doente do pé...". Este samba foi gravado pelo Bando da Lua, aliás, o último fonograma do grupo realizado no Brasil. Em 1941, gravou a toada "É doce morrer no mar", musicado a partir dos versos do escritor Jorge Amado para o romance "Mar morto". Também no mesmo ano, o conjunto vocal Anjos do Inferno gravou seu samba "Você já foi à Bahia?", além de fazer sua primeira excursão artística, de muitas que viriam, para Fortaleza (CAYMMI, 2001; CARVALHO, 2009).

No ano de 1945, gravou o samba autobiográfico "Peguei um ita no norte". Em 1947, além de publicar seu primeiro livro "Cancioneiro da Bahia", lançou "Marina", também gravada em seguida pelos cantores Nelson Gonçalves, Dick Farney e Francisco Alves, abolindo um tabu que até então caracterizava o procedimento das gravadoras na época, que não admitiam o lançamento de uma composição por mais de um intérprete. Em 1949, começou a se dedicar com mais afinco à pintura, para desespero de amigos como Jorge Amado, que achavam que poderia estar deixando a música de lado. Também atuou no filme "Estrela da manhã", baseado em argumento de Jorge Amado (CAYMMI, 2001; CARVALHO, 2009).

O seu primeiro LP foi gravado no ano de 1954 e intitulado "Canções praieiras", no qual regravou sucessos como "O mar", "É doce morrer no mar" e "A jangada voltou só", além da inédita "O bem do mar". Em 1956, lançou o samba "Maracangalha", sucesso do carnaval no ano seguinte. Em 1957, gravou o samba "Saudade da Bahia", composta dez anos antes. A canção bateu recordes de vendagem, lhe proporcionando um prêmio especial de uma cadeia de lojas de São Paulo. No mesmo ano, viajou para a Europa, em missão do governo brasileiro, percorrendo Espanha, França, Itália e Portugal. Desse ano também é o LP "Caymmy e o mar", Na contra-capta do disco, o jornalista e compositor Fernando Lobo assim escreveu (<http://dicionariompb.com.br/>):

A vida musical de Caymmy é toda ela presa ao mar. Nascido no litoral baiano, ele é o menino de todas as areias, de todas as espumas que as ondas trouxeram como chamados, seduções e fugas. Cumpriu o destino que o mar o impôs e seguiu rumos a terras, sem deixar nem se esconder de ser mar amigo. E isto ele confessa quando diz: "Andei por andar andei e todo caminho deu no mar". Foi galopando nas ondas que este artista raro ganhou ritmo e inspiração para as suas músicas, todas elas impregnadas de sargaço, queimadas de sol e com sotaque e o cheiro da Bahia. Caymmy é um pescador que conta histórias do mar.

Em 1964, João Gilberto gravou ao vivo a canção "Samba da minha terra", em um show realizado no Carnegie Hall, nos Estados Unidos. No mesmo ano, lançou o LP "Caymmy visita Tom", que contou com as participações especiais da mulher Stella e da filha Nana. Em dueto com Tom Jobim interpretou "Saudade da Bahia", de sua autoria. Em 1965, excursionou aos Estados Unidos com Ray Gilbert, autor da letra em inglês de "Das rosas", lançada no ano anterior, e que fazia grande sucesso com a gravação do cantor norte-americano Andy Williams, em cujo show de TV Caymmy se apresentou (CAYMMI, 2001; CARVALHO, 2009).

No ano de 1975, compôs "Modinha para Gabriela", para a trilha sonora da novela "Gabriela", da Rede Globo de Televisão, baseada no romance "Gabriela cravo e canela" de

Jorge Amado. A canção tornou-se sucesso nacional interpretada por Gal Costa. Em 1980, participou de uma temporada em Angola ao lado de vários artistas, indo também à Martinica. Em 1983, recebeu o Prêmio Shell da MPB, em espetáculo realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1985, a Sargaço Produções lançou "Caymmi som, imagem, magia", com um apanhado de sua obra, em dois discos, trazendo no primeiro, uma entrevista com Jorge Amado e no segundo, a suíte "Caymmiana", de Radamés Gnattali sobre temas de suas composições (<http://dicionariompb.com.br/>). Em 1986, foi homenageado pelo GRES Estação Primeira de Mangueira com o enredo campeão “Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm”:

“Tem xinxim e acarajé / Tamborim e samba no pé / (Mangueira) Mangueira vê no céu dos orixás / O horizonte rosa no verde do mar / A alvorada veste a fantasia / Pra exaltar Caymmi e a velha Bahia (ô,ô,ô) / Quanto esplendor / Nas igrejas soam hinos de louvor / E pelos terreiros de magia / O ecoar anuncia um novo dia / Nessa terra fascinante / A capoeira foi morar / O mundo se encanta / Com as cantigas que fazem sonhar / (Lua cheia) Lua cheia / Leva a jangada pro mar / Oh! Sereia / Como é belo o teu cantar / Das estrelas / A mais linda tá no Gantois / Mangueira, berço do samba / Caymmi a inspiração / Que mora no meu coração / Bahia terra sagrada / de Yemanjá, Iansã / Mangueira supercampeã”

Em 1991, apresentou-se ao lado dos filhos no Festival de Montreux, em um show lançado em disco nomeado "Família Caymmi em Montreux". Em 1996, participou do Heineken Concerts, apresentando-se no Rio de Janeiro e São Paulo, ao lado de Dori Caymmi e Gal Costa. No carnaval de 2001, Os "Doces Bárbaros", grupo formado na década de 1970 por Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Caetano Veloso, se reencontrou no trio elétrico de Margareth Menezes para homenageá-lo. Segundo declaração do compositor: "É uma honra para mim desfrutar dessa oportunidade. Poder contar com quatro grandes intérpretes baianos em um evento em minha homenagem" (<http://dicionariompb.com.br/>). No mesmo ano, em parceria com o filho Danilo, compôs o tema de abertura da telenovela da Rede Globo de Televisão "Porto dos Milagres", inspirada no livro "Mar Morto", de Jorge Amado. Também nesse, a cantora Maria Bethânia lançou o CD Maricotinha, gravou o samba homônimo, composto na década de 1980 e que havia sido gravado por Tom Jobim. Ao final de abril de 2006, às vésperas de seus 92 anos, recebeu comovida homenagem por parte de todo o plenário do Conselho Estadual de Cultura, na cidade do Rio de Janeiro. Acompanhado por seu filho Dori e pela neta Stella, o compositor foi saudado inicialmente pelo presidente do conselho, o musicólogo Ricardo Cravo Albin, e a seguir, por todos os 20 integrantes do alto colegiado que, emocionados, ouviram o homenageado falar por quase 20 minutos ininterruptamente em agradecimento.

Lutando contra um câncer renal desde 1999, faleceu em dezesseis de agosto de 2008, de insuficiência renal e falência múltipla dos órgãos em sua casa, em Copacabana, onde estava em internação domiciliar desde dezembro de 2007. Seu corpo foi velado na Câmara Municipal do Rio de Janeiro com a presença de parentes e amigos, entre os quais inúmeros músicos. O então presidente da República Luis Inácio Lula da Silva, disse em seu velório: "ele é um dos fundadores da música popular brasileira, patriarca de uma linhagem de músicos de talento. Suas canções praieiras e seus sambas-canção são patrimônio da cultura nacional. Brilhou e inovou como compositor, músico e cantor. Sua música é uma completa tradução da Bahia" (<http://dicionariompb.com.br/>).

Por fim, muitas das canções de Dorival Caymmi narram os relatos da vida no mar, exaltando a orixá Yemanjá, de quem era devoto. Em suas músicas, Caymmi trouxe traços da cultura afrodescendente, deixada à margem durante muito tempo, excluída do padrão de nacionalidade por ter sido implantada no Brasil por africanos escravizados na época da colonização. O cancionário de Dorival Caymmi se insere em um processo de africanização da Bahia à medida que aponta e exalta elementos identitários da cultura afro-brasileira. Sendo assim, percebe-se, claramente, o foco na questão da religiosidade, trabalhada a partir da demonstração do modo de vida praieiro, que reúne em si traços característicos dessa cultura herdada dos africanos e de seus descendentes na Bahia, e se justificam no sentimento de fé e devoção à "Rainha do Mar". Sobre esse influência em sua obra, o próprio compositor esclarece na introdução de seu livro *Cancioneiro da Bahia* (1978, p. 10-11):

Todos os anos estava eu na praia de Itapoã junto aos pescadores, saindo para o mar nas jangadas e saveiros, ouvindo as histórias de Yemanjá. Como as ouvia, também nos mercados e feiras, no Porto da Lenha, na beira do cais. Os negros e mulatos que têm suas vidas amarradas ao mar têm sido a minha mais permanente inspiração. Não sei de drama mais poderoso do que o das mulheres que esperam a volta, sempre incerta, dos maridos que partem todas as manhãs para o mar no bojo dos leves saveiros ou das milagrosas jangadas. E não sei de lendas mais belas que as da "Rainha do Mar", a Inacê dos negros baianos.... Tratei desses motivos porque nada mais sou que um homem do cais da Bahia, devoto eu também de Yemanjá, certo eu também que estamos todos nós nas suas mãos, rogando-lhe que não envie os ventos da tempestade, que seja de bonança o mar da minha vida.

Dito isto, meses depois de seu falecimento, foi inaugurada, em onze de dezembro de 2008, uma escultura interativa, na praia de Copacabana, seu lar/lugar, na altura da Rua Francisco Otaviano, no Posto Seis, vizinho a Vila dos Pescadores, uma de suas inspirações. Esculpida pelo artista Otto Dumovich a partir de uma imagem descoberta em seu acervo, Caymmi, do alto de seu um metro e oitenta de bronze, charme, graça e genialidade, pode ser

visto, admirado e fotografado “caminhando e acenando” pela orla para todos os moradores e turistas [Imagens 44 e 45].

Imagem 44 - Fotografia inspiradora do monumento em honra a Dorival Caymmi.



Fonte: http://oglobo.globo.com/fotos/2008/08/28/28_MHG_rio_caymmi.jpg. (25/08/2016).

Imagem 45 - Escultura em homenagem a Dorival Caymmi.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (14/03/2016)

Seguindo o caminho interativo da orla até Ipanema vislumbro, passeando tranquilamente pelo calçadão, o “... maestro soberano...” Tom Jobim.

Tom Jobim – “... minha alma canta / vejo o Rio de Janeiro...”

A vida tem maneiras interessantes e curiosas de se apresentar. Uma dessas surpresas gira em torno de dois dos maiores gênios da música popular brasileira. Quis o destino que de alguma maneira seus caminhos se cruzassem, pois sabia que não iriam ter tempo para se conhecerem. Estou falando de Noel Rosa e Tom e Jobim. Em onze de dezembro de 1910, Noel Rosa, o pai do moderno samba urbano, veio ao mundo pelas mãos de um parteiro (o que não era comum na época). O mesmo que dezesseis anos e quarenta e cinco dias mais tarde, em vinte e cinco de janeiro de 1927, se ocuparia do nascimento de outra figura fundamental para a história da música popular brasileira: o “... maestro soberano ...” Tom Jobim (JOBIM, 1996).

Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o primogênito de Jorge de Oliveira Jobim e Nilza Brasileiro de Almeida, nasceu na Tijuca, Zona Norte da cidade, mudando-se Ipanema em 1931, por conta de dificuldades financeiras. Lá viveu com os avós maternos, os pais e sua única irmã, a escritora Helena Jobim. Após o falecimento prematuro de seu pai, sua mãe se casou com Celso Frota Pessoa. Este incentivou sobremaneira o dom musical de Tom Jobim, ao lhe presentear com um piano. Seus estudos de músicas foram iniciados em 1941, tendo como professores nomes importantes como Hans Joachim Koellreuter, Lúcia Branco, Tomás Terán, Leo Peracchi e Alceu Bocchino (JOBIM, 1996; CABRAL, 1997).

Iniciou sua carreira como pianista nas mais diversas casas noturnas do Rio, tais como Monte Carlo, Night and Day, Casablanca, Drink e Alcazar, muitas vezes revezando com Newton Mendonça, amigo e parceiro em diversas canções como "Desafinado", "Incerteza", "Tristeza", "Sem você", "Samba de uma nota só", entre outras. No ano de 1952, já casado e pai, decidiu trocar a vida noturna pela diurna, assinando contrato com a Continental Discos para fazer transcrições de músicas para registro. A esse respeito, o maestro declarou (JOBIM, 1996, p. 85): “resolvi mudar de vida, de repente. Para ser bicho diurno, arranjei emprego na Continental Discos. Levava a minha pastinha, com algumas partituras. Alguém cantava uma música, batendo na caixa de fósforo, e eu punha a melodia no papel”.

A primeira composição gravada de Tom Jobim data do ano de 1953, quando Mauricy Moura fez o registro de “Incerteza”, parceria com Newton Mendonça. No mesmo ano, começou a atuar como arranjador, auxiliado, no início, pelo maestro Radamés Gnattali. Seus primeiros arranjos foram pela Continental na canção “Outra vez”, de sua autoria, gravada pelo

cantor Dick Farney em 1954. Aliás, foi Dick Farney, ao lado de Lúcio Alves, ainda nesse ano, quem gravou o primeiro sucesso de Tom Jobim, a música “Tereza da praia”, parceria com Billy Blanco. O ano de 1954 foi mesmo prolífico para o maestro. Com arranjos de Radamés Gnattali, lançou, junto com Billy Blanco, o LP "Sinfonia do Rio de Janeiro", que mais tarde seria incluída na trilha sonora do filme "Esse Rio que eu amo", de Carlos Hugo Christensen (JOBIM, 1996; CABRAL, 1997).

No ano de 1956, foi apresentado a Vinicius de Moraes por Lúcio Rangel, no Bar Gouveia, em frente à Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, foi convidado por Vinicius para musicar a peça "Orfeu da Conceição". O espetáculo estreou no dia vinte e cinco de setembro desse mesmo ano, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e, ainda, foi lançado o LP da peça. Em 1957, recebeu o prêmio de “Melhor Compositor” pela da prefeitura do Rio de Janeiro. No ano de 1958, Elizeth Cardoso lançou “Chega de saudade”, parceira de Tom e Vinicius, no LP emblemático “Canção do amor demais”. Nesse disco, João Gilberto apareceu pela primeira vez em gravação, tocando, no violão, a batida que caracterizaria a bossa nova. Também nesse ano, compôs a trilha sonora para o filme de Haroldo Costa "Pista de Grama", no qual apareceu tocando piano ao lado de João Gilberto e seu violão e Elizeth Cardoso, interpretando a música "Eu não existo sem você", parceria com Vinicius.

Compôs, em 1960, novamente com Vinicius de Moraes, a pedido do então presidente Juscelino Kubitschek, "Brasília, Sinfonia da Alvorada" e, no ano seguinte, a trilha sonora para o filme "Porto das Caixas", de Paulo César Saraceni (JOBIM, 1996; CABRAL, 1997). Também no ano de 1962, ao lado de Vinicius de Moraes, Tom Jobim compôs uma das músicas brasileiras mais regravadas em todo o mundo, qual seja “Garota de Ipanema”. Ainda em 1962, recebeu prêmio de melhor arranjador conferido pela The National Academy of Recordings Arts & Sciences, Inc.²⁶, na categoria Best Background Arrangement, pelo disco "João Gilberto". Também nesse ano, viajou pela primeira vez aos Estados Unidos, onde participou, ao lado de outros artistas brasileiros, do “Show da Bossa Nova”, apresentado no Carnegie Hall, em Nova York. Seu sucesso nos Estados Unidos foi tão extraordinário que, ainda no início da década de sessenta, teve uma versão instrumental de "Desafinado" gravada

²⁶ The National Academy of Recording Arts & Sciences, Inc., também conhecida como The Recording Academy, ou apenas NARAS, é uma organização dos Estados Unidos de músicos, produtores, engenheiros de som, e outros profissionais dedicados ao melhoramento da qualidade de vida e condição cultural para Música e seus criadores. A Recording Academy é reconhecida mundialmente pelo seu prêmio GRAMMY. Em 1997, A NARAS lançou a versão latina do mesmo prêmio dos Estados Unidos da América, The Latin Academy of Recording Arts & Sciences, Inc., que produz o Latin Grammy Awards.

por Stan Getz e Charles Byrd, cuja vendagem ultrapassou um milhão de cópias (JOBIM, 1996; CABRAL, 1997).

Em 1964, Tom foi para Los Angeles se encontrar com o letrista Ray Gilbert, que faria as versões de suas composições em inglês. Em 1967 gravou com Frank Sinatra o LP "Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim", além de compor a trilha sonora para o filme "Garota de Ipanema", de Leon Hirszman. A música "Sabiá", composta por Chico Buarque e Tom Jobim, venceu o III Festival Internacional da Canção (III FIC), realizado no Rio de Janeiro, sob vaias e protestos do público presente que torciam pela vitória de "Pra não dizer que não falei das flores", de Geraldo Vandré.

No ano de 1972, a primeira gravação de "Águas de março" foi publicada em um compacto no semanário "O Pasquim". Anos depois, em 1974, essa mesma canção ganharia um célebre registro em dueto de Tom Jobim e Elis Regina. O maestro ainda recebeu, por três vezes, o prêmio da Broadcast Music, Inc. (BMI)²⁷, na categoria Great National Popularity, com "The Girl From Ipanema" (versão de "Garota de Ipanema"), em 1970, "Meditation" (versão de "Meditação"), em 1974, e "Desafinado" e "Wave", em 1977.

Em 1981, sua composição "Luiza" foi tema de abertura da novela "Brilhante" exibida pela Rede Globo de Televisão. Durante a década de oitenta, compôs sozinho a trilha sonora para os filmes "Eu te amo" de Arnaldo Jabor (1982) e "Gabriela" dirigido por Bruno Barreto (1983). Ao lado de Chico Buarque, compôs a trilha do filme "Para viver um grande amor" de Miguel Faria (1983). No ano de 1982, Tom foi agraciado com o prêmio Shell na categoria Melhor Compositor do ano, em festa realizada na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro.

Em 1984, fez a trilha sonora do filme "Fonte da saudade", de Marco Altemberg, baseado no romance "Trilogia do Assombro", escrito por sua irmã Helena Jobim e publicado em 1981. A música tema foi a vencedora do Kikito de Melhor Música no Festival de Gramado. Nesse mesmo ano, fez a trilha para o filme "O tempo e o vento", baseado no romance homônimo de Érico Veríssimo. Ainda em 1984, formou a Banda Nova, grupo que o acompanharia em shows e gravações até o fim de sua vida. Ao lado de Paulo Jobim (violão), Danilo Caymmi (flauta e voz), Jaques Morelenbaum (violoncelo), Tião Neto (baixo), Paulo Braga (bateria) e do coro formado por Ana Jobim, Elizabeth Jobim, Paula Morelenbaum,

²⁷ Broadcast Music, Inc. (BMI) é uma das três organizações de direitos de autor para compositores e produtores musicais dos Estados Unidos, juntamente com a ASCAP e SESAC. O objetivo é recolher os honorários de licença em nome de compositores, produtores e outros publicadores musicais, e no fim distribuí-los como registros de direitos autorais aos artistas que interpretam os trabalhos. Em 2009, a BMI recolheu mais de 905 milhões dólares em taxas de licenciamento e 788 milhões distribuídos em licenças. Em Abril de 2011, a organização fez um acordo com a Sony BMG, podendo assim transmitir mais de 6,5 milhões de músicas no catálogo.

Maucha Adnet e Simone Caymmi, realizou show no Carnegie Hall, em Nova York. Em 1985, junto com a Banda, apresentou-se, com João Gilberto, na abertura do Festival de Montreux, na Suíça. Nesse ano mesmo, ganhou o título de "Grand Commandeur da Ordre des Arts et des Lettres", concedido pelo governo francês.

No ano de 1986, recebeu o prêmio "Millionaired Songs", conferido pela Broadcast Music, Inc. (BMI), aos autores de canções que foram ao ar mais de um milhão de vezes. Também nesse ano, compôs "Anos dourados", tema de abertura da minissérie homônima exibida pela Rede Globo de Televisão e que, posteriormente, ganhou letra de Chico Buarque. Além disso, lançou, junto com a Banda Nova, o LP "Passarim", pelo qual recebeu o primeiro Disco de Ouro de sua carreira e os Prêmios Sharp de Melhor Disco MPB e Melhor Música do ano (JOBIM, 1996; CABRAL, 1997).

O ano de 1990 chegou com Tom Jobim se tornando membro da Academia Nacional de Música Popular Americana, além de ter sido nomeado Reitor e, posteriormente, presidente do Conselho Diretor da Universidade Livre de Música, situada em São Paulo, bem como doutor *honoris causa* pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mesmo título recebido em 1983 pela Universidade de Lisboa (JOBIM, 1996; CABRAL, 1997).

A folia momesca de 1992 trouxe a bela, grandiosa, colorida e musical homenagem do GRES Estação Primeira de Mangueira ao "... maestro soberano ..." com o enredo "Se todos fossem iguais a você", parafraseando uma de suas parcerias com o "poetinha vagabundo" Vinícius de Moraes:

"É carnaval / É a doce ilusão / É promessa de vida / No meu coração / (Mangueira) Mangueira vai deixar saudade / Quando o carnaval chegar ao fim / Quero me perder na fantasia / Que invade os poemas de Jobim / Amanheceu / O Rio canta de alegria / Aconteceu / A mais linda sinfonia / O sol já despontou na serra / Molhando o seu corpo sedutor / O mar beija a garota de Ipanema / A musa de um sonhador / (Mas vem!) Vem / Vem amar a liberdade / Vem cantar e sorrir / Ver um mundo melhor / Vem / Meu coração está em festa / Eu sou a Mangueira em Tom maior / Salve o samba de terreiro / Salve o Rio de Janeiro / Seus recantos naturais / Se todos fossem iguais a você / Que maravilha seria viver".

Em 1994, Tom Jobim se apresentou pela última vez no Carnegie Hall, em Nova York, acompanhado pelo guitarrista Pat Metheny e pelo pianista Herbie Hancock. Lançou também o último trabalho de sua carreira, o CD "Antônio Brasileiro", pelo qual recebeu os Prêmios Sharp de Melhor Disco MPB e Melhor Música-samba, com "Piano na Mangueira", composta em parceria com Chico Buarque. O CD foi igualmente contemplado com o Grammy, na categoria Best Latin Jazz Performance. Ainda em 1994, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro concedeu-lhe a Medalha Pedro Ernesto. Lutando contra um câncer de bexiga há

algum tempo, perdeu a batalha, não para o câncer, mas para uma parada cardíaca, no dia oito de dezembro desse mesmo ano, aos sessenta e sete anos de idade, no Mount Sinai Hospital, em Nova York (JOBIM, 1996; CABRAL, 1997).

Após a morte do maestro diversas homenagens foram realizadas. Entre elas figuram a renomeação do Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro para Aeroporto Internacional Maestro Antônio Carlos Jobim, além da criação do Parque Tom Jobim, na Lagoa Rodrigo de Freitas. Em 2001, foi inaugurado o Instituto Antonio Carlos Jobim, presidido por Paulo Jobim e dirigido por Ana Lontra Jobim, Elizabeth Jobim e Wanda Mangia Klabin, tornando acessível a músicos e pesquisadores a obra e o acervo particular do compositor. Em 2005, a gravação de "The Girl from Ipanema" feita por Astrud Gilberto, João Gilberto, Stan Getz e Tom Jobim, em 1963, foi escolhida como uma das cinquenta grandes obras musicais da Humanidade pela Biblioteca do Congresso Americano (<http://dicionariompb.com.br>).

Por fim, entre shows, filmes, documentários, regravações, reedições e peças teatrais, em 2014, em comemoração aos vinte anos de sua morte, foi inaugurada, exatamente no mesmo dia em que faleceu, uma escultura em tamanho natural de Tom no auge de sua juventude na orla da praia de Ipanema, próximo ao Arpoador, no Rio de Janeiro. A escultora Christina Motta afirmou que se baseou em uma antiga foto dos anos sessenta para esculpi-la.

A escultura interativa de Tom Jobim, encomendada pela Prefeitura da cidade, demorou quatro meses para ficar pronta. Sua inauguração contou com a participação do Sexteto Terra Brasilis, convidado pela família do músico. Segundo seu filho Paulo Jobim (MENDONÇA, 2014), Tom “era um menino do Arpoador. Adorava vir aqui para pescar e pegar 'jacaré' na praia. Ele agora vai ficar aqui, ser visto e lembrado por todos. Achei lindo, muito simpática essa figura carregando o violão”.

De fato, desde a sua inauguração a escultura tem atraído moradores e turistas que registram o encontro em *selfies*, desejosos em manter vivo na memória e na história seus encontros com o “... maestro soberano...” [Imagens 46 e 47].

Imagem 46 - Escultura de Tom Jobim.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (23/07/2016).

Imagem 47 - Encontros com Tom Jobim.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (23/07/2016).

É chegado o momento de retornar ao lar após essa extensa, surpreendente e gostosa caminhada pelos lugares da São Sebastião. Mas antes, uma parada no calçadão de Campo Grande, meu bairro/lugar e de Adelino Moreira, o último homenageado.

Adelino Moreira – “a volta do boêmio”

O instrumentista, cantor e compositor Adelino Moreira de Castro, filho do casal Serafim Moreira da Silva e Maria Rosa Martins de Castro, nasceu no dia vinte e oito de março de 1918, freguesia de Covêlo, no concelho de Gondomar, distrito do Porto, em Portugal. Sua família imigrou para o Brasil no ano seguinte, indo residir no bairro de Campo Grande, na Zona Oeste tradicional. Em 1930, aos doze anos foi estudar na Escola São Bento, em Niterói, que abandonou no segundo ano científico para trabalhar com seu pai. No ano de 1938, se interessou em aprender instrumentos, começando pelo bandolim, depois o violão e, em seguida, a guitarra portuguesa. Seu professor foi o maestro Carlos Campos, que também se tornaria seu parceiro, diretor do programa “Seleções portuguesas”, patrocinado pelo pai de Adelino, da Rádio Clube do Brasil. Por indicação do maestro Carlos, começou a se apresentar na rádio como cantor (<http://dicionariompb.com.br/>).

Sua primeira gravação foi no ano de 1944, a convite de Braguinha, que nesse época era diretor artístico da gravadora Continental. Os registros foram os fados “Saudades” e “Olhos d’alma”, composição de Campos e Moraes. Foi somente em 1945 que gravou suas próprias composições: o samba “Mulato artilheiro” e a marcha “Nem cachopa, nem comida!”, esta em parceria com Carlos Campos. O ano de 1948 o levou a Portugal, onde gravou canções brasileiras, além de participar como cantor na revista “Os vareiros” (<http://dicionariompb.com.br/>).

Na volta ao Brasil, em 1950, abandonou a carreira de cantor, se focando unicamente em sua outra atividade, a de compositor. Assim, em 1951, em parceria com a dupla Zé da Zilda e Zilda do Zé, compôs a marcha “Parafuso”. Conheceu o cantor Nelson Gonçalves em 1952, iniciando uma intensa parceria onde se mesclava a confecção de canções e o empresariado artístico. Como regra geral, Adelino compunha e Nelson gravava. Porém, em algumas poucas ocasiões, ambos dividiam a parceria, como, por exemplo, no bolero “Fica comigo esta noite”, composto pelos dois artistas (<http://dicionariompb.com.br/>).

Em 1952, Nelson gravou a canção “Última seresta” e em 1953 o samba-canção “Manicure”. Ainda em 1953, Adelino compôs o samba “Agonia de amor” em parceria com Waldir Machado, gravado por Roberto Paiva. Esse samba foi classificado em segundo lugar no quesito melodias do concurso das músicas carnavalescas mais populares do ano patrocinado pelo Departamento de Turismo e Certames da Prefeitura do Rio. Organizado pelo

Sindicato dos Compositores, o concurso aconteceu no Teatro João Caetano, no entorno da Praça Tiradentes (<http://dicionariompb.com.br/>).

No ano de 1957, Adelino Moreira escreveu o samba-canção "A volta do boêmio", cuja vendagem alcançou a cifra astronômica de um milhão de cópias. Em um estilo que posteriormente seria conhecido como brega-romântico, este samba tornou-se um clássico no gênero e um dos grandes sucessos da carreira de Nelson Gonçalves. Ao longo dos anos, seguiram-se outras composições registradas por nomes como Dircinha Batista, José Messias, Carlos Galhardo, Raul Borges, Angela Maria (<http://dicionariompb.com.br/>).

Em 1960, a cantora Núbia Lafayette gravou o samba-canção "Devolvi" com grande sucesso. Este também foi o ano em que Adelino compôs, em parceria com Enzo de Almeida Passos, possivelmente seu maior sucesso, o samba-canção "Negue", lançado por Carlos Augusto na gravadora Odeon, e regravado inúmeras vezes por vários cantores em diferentes épocas e estilos, tais como Cauby Peixoto, Agostinho dos Santos, Alcione, Cesária Évora, Nelson Gonçalves e Maria Bethânia (<http://dicionariompb.com.br/>).

Outro sucesso composto a quatro mãos com Nelson Gonçalves foi "Fica comigo esta noite", de 1961, que se tornou um clássico da canção romântica, além de tema musical e título de um filme erótico estrelado pelas atrizes Helena Ramos e Rosana Ghessa. Em 1962, Angela Maria gravou com sucesso com o chá-chá-chá "Garota solitária". Em 1967, atuou como disc-jóquei na Rádio Mauá. Em 1970, abriu uma churrascaria em Campo Grande, onde levou vários cantores famosos (<http://dicionariompb.com.br/>).

Nos anos que se seguiram, foram lançados vários discos com suas canções, além de muitas regravações das músicas que fizeram mais sucessos, tais como "Negue", "Fica comigo esta noite" e "A volta do boêmio", pelos mais diferentes cantores como Ney Matogrosso, Pery Ribeiro, Tetê Espíndola, Ângela Ro Ro, e Simone, para citar alguns (<http://dicionariompb.com.br/>).

Segundo Adelino Moreira, compôs pelo menos de quinhentas canções. Sua parceria com Nelson Gonçalves durou cerca de quarenta anos, muito embora tivessem rompido relações por onze anos, entre os anos de 1964 e 1975. Afora isso, incentivou a carreira de muitos jovens cantores. Apesar de continuar a compor, afastou-se gradativamente da música ao final dos anos setenta. Faleceu vítima de enfarte em sua casa, no bairro de Campo Grande, em sete de maio de 2002 (<http://dicionariompb.com.br/>).

Dentre o rol de homenagens, em setembro de 2006 foi criado o Espaço Cultural Compositor Adelino Moreira (ECCAM), na Rua Barcellos Domingos, Caçadão de Campo

Grande, objetivando manter viva e pulsante a cultura local, preservando, assim, os valores culturais e a memória do bairro, bem como do compositor de “Meu bairro”, uma verdadeira ode a Campo Grande. Nos domínios do Espaço Cultural, ocorrem apresentações de cantores, músicos, dançarinos, artistas plásticos, poetas e artesãos. A seguir, reproduzo a letra de “Meu bairro”:

“Meu bairro / Meu Campo Grande distante / No meu subúrbio galante / Berço das canções de amor / Meu bairro / Da igreja do Desterro / Que dá perdão para o meu erro / Erro de ser um sonhador / Meu bairro / Velha esquina dos pecados / Dez de maio, um aliado / Onde sorrindo vivi / Meu bairro / Da minha Estrada do Monteiro / Juro que por nenhum dinheiro / Me afastaria de ti / Você não pense mulher / Que me convence / A deixar meu bairro / Pelo seu olhar profundo / Porque meu bairro / Também tem mulher bonita / Que de veludo ou de chita / É a mais linda do mundo / Você não pense mulher / Que eu deixaria / Campo Grande, Rosita, Sofia / Cosmos do meu coração / Onde eu curti minha primeira dor / Onde nasceu meu verdadeiro amor / E a minha primeira canção”.

Com relação a escultura, esta foi inaugurada em maio de 2007, quando completou cinco anos de falecido. Foi esculpida pelo artista Mestre Saul, também residente em Campo Grande. Retratado em bronze, com seu violão, na mão esquerda segura uma caneta para simbolizar o seu ofício de compositor. Afixado no calçadão, no centro de Campo Grande, lugar de intenso movimento de pessoas, comércio e tráfego. Sentado em sua cadeira, acompanhando o vai-e-vem cotidiano, o compositor possui um notório apelo funcional, visto sua apropriação pelos ambulantes usuários do calçadão que se apossam e ressignificam suas formas [Imagem 48].

Imagem 48 - Escultura de Adelino Moreira.



Fonte: A autora, 2016, Arquivo pessoal (27/08/2016).

Imagem 49 - Ausência de peças da escultura.



Fonte:<https://paneladepressao.s3.amazonaws.com/uploads/> (19/08/2016).

Vale apontar, como vem acontecendo recorrentemente com os monumentos presentes na cidade, a escultura de Adelino Moreira também foi alvo de atos de vandalismo. Desde a sua inauguração, em maio de 2007, a mesa que compõe a escultura e as cordas do violão já foram roubados, pelo menos, três vezes, gerando revolta dos admiradores e gastos surpreendentes do poder público para restaurar a mesmo [Imagem acima 49].

PARA NÃO CONCLUIR...

Só aquele que se sabe e se recusa a ser transitório pode aspirar à perpetuação²⁸

Fernando Cartoga

Esse é o momento de unir as pontas, “não as duas pontas da vida, restaurando na velhice a adolescência, como queria Dom Casmurro, mas as intenções e o produto, mostrando como neste estão aquelas” (FIORIN, 1996, p. 302). Por isto, o arremate é o derradeiro suspiro de convencimento. Ei-lo:

Segundo o poeta alemão Rainer Maria Rilke ([s/d] *apud* BACHELARD, 2001, p. 5), “para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas, é preciso conhecer os animais, é preciso sentir como voam os pássaros e saber que movimento fazem as florzinhas quando se abrem de manhã”. Gaston Bachelard (2001, p. 5) prossegue: “cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento lingüístico e criador”. A linguagem artística tem a particularidade de comunicar aspectos da vida ou fatos e tempos da experiência humana, revelando, pois a visão e posicionamento do artista frente à sociedade. Por isso, a sua imagem é um desenho possível da vida que se construiu neste lugar. Ela é, assim, fonte e leitura de um mundo que existiu e existe relacionado com o mundo presente e futuro, bem como a marca de um olhar relacionado com o pensar do artífice.

Neste sentido, ao utilizar o monumento como fonte de pesquisa, defendo a ideia de que é “preciso aprender com a lente da arte” para “ampliar o conhecimento por meio do olhar geográfico” (GRATÃO, 2003, p. 79), uma vez que “cada coisa tem sua geografia” (DELEUZE, 1992, p. 47). Desta maneira, a arte é um foco de verdades que vão emergindo

²⁸ CARTOGA, Fernando. O culto aos mortos como uma poética da ausência. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, 2010, p. 170.

* Epígrafe Referências: AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994, p. 71.

através de um intercâmbio de subjetividades ao consentir a conversão do discurso em imagens, para que destas se possa apreender desejos, sentidos, simbolismos e significados. Assim, o discurso artístico é um espaço favorável às assimilações, personificações, projeções, transferências e interpretações que fundam um campo dialógico. Deste modo, “entre o narrativo que articula o texto e as imagens que dele emergem há um sujeito envolvido, cuja tarefa é fazer sentido e significação a partir de suas implicações” (FERREIRA, 1999, p. 93).

Nestas circunstâncias, na urbe, o artista, utilizando os matizes do seu mundo vivido, esculpe/pinta/modela/entalha/molda/grava suas obras de arte, usando eufemismos, hipérboles e metáforas, construindo, com dor e alegria, suas histórias; arquitetando, por intermédio da arte, suas representações; forjando, com os fios da memória e do cotidiano local, regional e nacional, seu discurso (ARAÚJO, 2006). Neste compasso, a arte oferece temáticas estimulantes para a investigação geográfica, colaborando com o aumento das possibilidades de estudos de uma ciência que, por sua etimologia, ambiciona construir uma escrita {grafia} da terra {geo}.

Desta forma, as obras artísticas se configuram, para a(o) pesquisadora(o), como fontes de inspiração para sua escrita, sua análise e suas reflexões, pois ao utilizar estilhaços do seu cotidiano, de suas experiências, de conteúdos de sua existência e de suas vivências, a(o) autora(o) constrói seu discurso, a partir dos diferentes elementos granjeados de seu lugar vivido, uma vez que “esse é o grande segredo, conhecido de todos os homens cultos de nossa época: pelo pensamento criamos o mundo que nos cerca, novo a cada dia” (BRADLEY, 2008, p. 9). Neste contexto, a arte, além de conceder possibilidades para os leitores apreenderem o cotidiano particular de um determina lugar, oferece dispositivos que podem contribuir para a compreensão dos valores da sociedade em que está inserida.

Ao chegar ao fim desta jornada, é importante destacar, a pesquisa não se encerra aqui, visto que nenhuma investigação científica se esgota nas considerações finais. Outros questionamentos já estão surgindo e ainda hão de surgir sobre a temática em tela. Tenho consciência que minha análise está sujeita a críticas – e não poderia ser diferente, visto que todo texto está aberto a múltiplas interpretações e todo estudo é, antes de tudo, um recorte analítico particular. Assim, cabe ressaltar, minha apreciação dos monumentos elencados para estudo é unicamente minha, uma vez que, balizada pela corrente humanista em geografia, entendo que a interpretação/compreensão do indivíduo é tão importante quanto da coletividade.

Dito isto, a organização do espaço urbano apresenta uma intensa complexidade. Esta tese apresentou uma das discussões possíveis acerca da importância dos monumentos na construção e preservação do imaginário e da memória coletiva de uma cidade. Neste sentido, os monumentos aqui abarcados referem-se ao imaginário da cidade do Rio de Janeiro. Contudo, podem corresponder, pelos seus aspectos simbólicos, a outros artefatos e distintos lugares. A posição que os monumentos ocupam no imaginário urbano proporciona, desta forma, cotidiano e estética, além de envolver a articulação de diferentes saberes e singulares pontos de vista. Enquanto para alguns autores, “a cidade não conta a sua história, mas a contém” (FREIRE, 1997, p.11), outros entendem a cidade como um livro aberto a ser decodificado, desvendado, apreendido e vivido (www.roteirosdorio.com).

A linguagem espaço-temporal presentes nos monumentos é essencial ao seu entendimento e – ousar apontar – insubstituível, uma vez que esses estão em interação com o seu meio, no espaço e no tempo, e esses vetores definem a possível relação entre pessoas e objetos (FREIRE, 1997). Desta maneira, os monumentos oferecem a possibilidade da referência espacial, através da percepção, e temporal, pela via da memória.

Os fragmentos da cidade do Rio de Janeiro aqui explorados são forjados tanto pela materialidade quanto pela evanescência, pois aponta para o futuro ao mesmo tempo em que retoma o passado por intermédio de vestígios e sinais. Destarte, o propósito desta pesquisa não foi – parafraseando Freire (1997, p. 49) – “capturar o eterno”, mas prefiro, “de certa maneira, perenizar o transitório”. Isto é, os monumentos são ressignificados ao longo do tempo e do contexto.

A memória é uma construção social dinâmica que se modifica com o passar do tempo, “uma vez que o motor da sociedade moderna é a ideia do devir histórico” (FABRIS, 1997, p. 53). Por isso, possivelmente, o valor memorial agregado no momento de afixação dos monumentos nos lugares das cidades seja, por vezes, estranho às gerações posteriores. Nos espaços livres de edificações – praças, canteiros centrais, parques, jardins – existe uma tendência à ressignificação, seja por conta das sempre renovadas urgências urbanas, seja pelas alterações nas demandas da sociedade, em favor da construção memorial coletiva. Todavia, segundo Argan (1993), o significado original do monumento reside no fato deste estar presente enquanto realidade física, isto é, do passado perpetuando-se na atualidade, e não somente como recordação e signo de um tempo remoto (LIMA, 2000). Em outras palavras, o fato dele ainda coexistir na urbe mostra que o significado inaugural persiste, na medida em

que se não mais exibisse relevância ou contrariasse o *status quo* teria sido derruído, como no caso recente de Lênin com o desfacelamento da União Soviética.

Neste campo, mesmo que o seu sentido memorial concebido em uma determinada época tendo por meta a lembrança eterna possa se tornar menos perceptível e, por conseguinte, menos significativo no decorrer do tempo, “é fato inquestionável que tais estruturas permanecem ocupando um lugar nos espaços públicos urbanos, como obras de arte em seus materiais nobres, sendo inclusive legalmente protegidas” (Salgueiro, 2008, p. 13).

Quando seus significados simbólicos se perdem na voragem do tempo, a permanência desses monumentos possui, em geral, dois destinos: ou são ressignificados pelo público, com sua materialidade assumindo um novo sentido social, ou ficam deslocados dentro da dinâmica complexidade do urbano. Mas, mesmo neste caso, vale apontar, os monumentos fazem parte do patrimônio cultural material da sociedade, compondo uma verdadeira galeria a céu aberto, a qual costuma-se reagir com afeição e prazer, acarretando posse, domínio e introjeção por conta de sua notabilidade. Sendo assim, este é um motivo para ainda, e uma vez mais, despertar interesse e servir como fonte de pesquisa e reflexão sobre sua evidência na urbe, pois corroboro as ideias de Argan (1993, p. 86), quando este autor salienta: “as obras de arte – quer se trate de monumentos, quer de objetos móveis – ainda constituem o tecido ambiental da vida moderna. Se as conservamos, ou seja, se toleramos e desejamos a sua presença, é porque ainda têm um significado”.

Nestas circunstâncias, para que um monumento hoje seja preservado e mesmo recuperado, ele precisa ser/estar imbuído de um determinado valor que pode ser artístico, histórico, paisagístico, etnográfico ou cultural. Como já mencionado, durante a Renascença italiana a atenção estava voltada para o valor artístico; com o “Século das Luzes”, emergiu o valor histórico; hodiernamente, o valor está atrelado as características etnográficas e cultural de um monumento. Como se pode perceber, tanto a noção quanto a importância do valor é variável no espaço e no tempo.

Desta maneira, a atribuição de valor é histórica e ideológica, baseada em juízo de valor mais que em pressupostos teóricos. Possivelmente por isso seja interessante entender a distinção entre valor e coisa (ARGAN, 1993, p. 220):

uma vez que obras de arte são coisas às quais está relacionado um valor, há duas maneiras de tratá-las. Pode-se ter preocupação pelas coisas: procurá-las, identificá-las, classificá-las, conservá-las, restaurá-las, exibi-las, comprá-las, vendê-las; ou então, pode-se ter em mente o valor: pesquisar em que ele consiste, como se gera ou transmite, se reconhece ou se usufrui.

Dada as opções, escolhi entender os monumentos através de seu valor. Destarte, é possível compreender que se por um lado existem os monumentos que tendem a austeridade, a rigidez e a severidade ao demonstrar toda a sua superioridade objetivando realçar a identidade nacional, por outro, há aqueles cujo movimento, cadência, linhas, sinuosidade, bossa e traços figuram em um compasso destoante, muito embora estejam no mesmo passo da Cidade Maravilhosa, pois nesta cidade “envolvidas em seu ritmo, as estátuas dançam” (FREIRE, 1997, p. 57). Neste ritmo, tais monumentos pretendem perpetuar e mesmo mostrar para gerações futuras a relevância notável e os méritos dessas personalidades que compõe a paisagem e o imaginário urbano carioca.

No tocante as *selfies*, estas contribuem para a expansão não só dos significados, como também da centralidade do monumento registrado, bem como de sua carga simbólica, uma vez que (SILVA, S., 2016, p. 310)

tanto a memória como a fotografia são artefatos de reconhecimento, à medida que há certa função de elucidação de um passado de experiência, seja esse passado próximo ou remoto. O instante decisivo do registro fotográfico se presta a funcionar como momento de verdade, e esse passa a ser validado pelo recorte representativo de figuração da realidade.

Neste sentido, do registro fotográfico emana um poder de síntese tentando aproximar a representação da realidade à memória, ligada à experiência individual, uma vez que “em ambos os contextos, o artefato visual da imagem dialoga com o imaginário, no sentido em que as inscrições imagéticas são campos de visões experimentais e/ou criadas pela liberdade de imaginação (SILVA, S., 2016, p. 311). Isto posto, tais registros, ao serem disseminados pelas redes sociais, contribuem para esse poder de síntese, pela identificação e pela força imaginária daqueles que as vêem.

Nesse contexto, as fotografias em todas as suas modalidades, em geral, colaboram para a produção de pontos-de-vista além de serem uma referência de mundo. E, mesmo com a sua disseminação, não perdem seu caráter de construção de memória, nostalgia e carga simbólica. Como lembra Guran (2012, p. 46),

a fotografia foi ganhando progressivamente personalidade própria, construindo um campo de ação social e ocupando um lugar mais dinâmico na vida das pessoas sem perder, no entanto, o seu espaço na construção da memória individual e social e na representação de si, materializado pelo retrato.

Ao mesmo tempo, a imagem revela o modo de ver o mundo do seu autor. Então, quando as pessoas escolhem tirar suas *selfies* com os monumentos, elas pretendem fixar na

memória um momento marcante em suas idas e vindas por um lugar, além de ampliar o significado destes monumentos.

A postagem dessas imagens nas mais diversas redes sociais aponta para um desejo de se fazer presente ao mesmo tempo em que deseja se mostrar para alguém em busca de visibilidade, curtidas, comentários e compartilhamentos. “Essa erosão do anonimato é produto dos difundidos serviços da mídia social, de câmeras em celulares baratos, de sites grátis de armazenamento de fotos e vídeos e, talvez o mais importante, de uma mudança na visão das pessoas sobre o que deve ser público e o que deve ser privado (BAUMAN e DONSKIS, 2014, p. 36).

Por fim, a ausência ou o excesso das *selfies* tendo os monumentos como coadjuvantes, contribuem, por um lado, para o “esquecimento” de um determinado monumento presente na urbe e, por outro, para que sua carga simbólica seja extrapolada até o máximo. Outrossim, a localidade dos monumentos corroboram para esse fenômeno. Os monumentos que estão alocados fora do circuito turístico, tem pouca visibilidade e, portanto, atrai menos pessoas e registros fotográficos, ao passo que os monumentos afixados no Centro histórico e ainda mais os que estão na orla da mais bela praia urbana do mundo, convida e seduz a todos aos seus domínios, aumentando, sobremaneira, seu significado, sua centralidade e seu simbolismo.

Neste compasso, vale frisar, os monumentos integram o patrimônio da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro cuja preservação cabe tanto à esfera pública quanto aos cidadãos. Aos pesquisadores, cumpre a tarefa de reconstituir, em toda a sua densidade, os vários sentidos impregnados nesses artefatos.

Finalmente, cabe destacar, busquei, no decorrer da tese que ora se finda, romper com as divisórias existentes entre as disciplinas, propondo que os geógrafos estejam abertos à arte em todo o seu conjunto. Ciência/filosofia e arte, ou melhor, geografia e monumentos, são partes importantes do processo de compreensão do mundo vivido e, portanto, não podem seguir por caminhos estanques. Ao procurar a via do discurso artístico embasado pela ciência geográfica como caminho de entendimento e leitura da cidade, espero ter galgado mais um degrau rumo ao fim de muralhas existentes com relação à interdisciplinaridade. Todavia, longe de querer esgotar os diversos sentidos e as várias interpretações que podem ser apreendidas do papel dos monumentos em uma cidade/sociedade, propus uma leitura possível.

REFERÊNCIAS

[O monumento é, por conseguinte] a presença do passado no presente que o ultrapassa e o reivindica.

Marc Augé

ABREU, Maurício. Sobre a memória das cidades. *Revista Território*. Rio de Janeiro: LAGET/UFRJ, ano 3, n. 4, 1998, pp. 6-26.

_____. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: IPP, 2006.

AGENDA DO SAMBA E CHORO. Sítio especializado e de divulgação dos ritmos samba e choro. Disponível em <<http://www.samba-choro.com.br/>>. Acessado em 14 de maio de 2016.

ALLEBRANDT, Sérgio Luís. *A participação da sociedade na gestão pública local e na produção das políticas: a atuação dos conselhos municipais de Ijuí – RS, de 1989 a 2000*. Ijuí: Ed. Ijuí, 2002.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 31ª ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.

ANJOS, Melissa. *Pixinguinha, Ary, Cartola e Noel – simbólicas e artísticas marcas no espaço carioca?* 2009. Monografia (Graduação em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

_____. Geografia e literatura: um exercício de reflexão. In: ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS, 16º, 2010, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: [s.n.], 2010. p. 1-10.

_____. *Lugares e personagens do universo buarqueano*. 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

_____. O Espaço Público - Palco Privilegiado de Esculturas, Simbologias e Identidade. In: Congresso Internacional do Núcleo de Estudos das Américas: América Latina - Processos Civilizatórios e Crises do Capitalismo Contemporâneo, 3º, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do III ...* Rio de Janeiro: NUCLEAS (IFCH) - UERJ, 2012, pp. 1-11.

_____. *Do pedestal à interatividade: o papel dos monumentos na construção da paisagem e do imaginário urbano carioca*. 2013. Monografia (Especialização em Políticas Territoriais no Estado do Rio de Janeiro) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ARANTES, Otilia. *Arquitetura simulada: o olhar*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 1988.

- ARANTES, Oflia. A ideologia do “lugar público” na ideologia contemporânea. In: _____. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EdUSP/Estúdio Nobel, 1993, pp. 95-156.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARAÚJO, Marcos Antônio Alves de. Geografia e literatura: representações espaciais na tessitura romanesca de José Lins do Rego. *Revista Sociedade e Território*, Natal, v. 18, n. 1/2, 2006, pp. 89-112.
- AS HISTÓRIAS DOS MONUMENTOS DO RIO DE JANEIRO. Blog sobre fatos, pesquisas e iconografia dos monumentos da cidade do Rio de Janeiro. Disponível em <<http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/>>. Acessado em 04 de fevereiro de 2016.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- AXT, Günther. Justiça e memória: a experiência do Memorial do Judiciário no Estado do Rio Grande do Sul. *Justiça e História*, Porto Alegre, v. 2, n. 4, 2002, pp. 1-19. Disponível em <http://bdjur.stj.jus.br/jspui/bitstream/2011/66092/justica_memoria_axt.pdf>.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. {Coleção ‘Tópicos’}
- BARROS, Orlando de. A reasunção do Divino. In: *Cartola – projeto Fita meus Olhos*. Rio de Janeiro: UERJ/Dpto. Cultural/MIS – Série Depoimentos, 1998, pp. 73-93.
- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de Franca*. 13ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. 2. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional / EdUSP, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salão de 1859 – a modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral – a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- BAUMGART, Fritz. *Breve história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BBC BRASIL. Sítio da British Broadcasting Corporation, emissora pública de rádio e televisão do Reino Unido, com uma subsidiária no Brasil. Disponível em <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160124_mascara_farao_egito_prisao_fd>. Acessado em 13 de junho de 2016.
- BENJAMIN, Walter. O flaneur. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, v. 3, 1989.
- BONNEMAISON, Jöel. Viagem em torno do território. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Geografia cultural: um século (3)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002, pp. 83-132.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 5. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1995. (Série ‘Fundamentos’).

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BRADLEY, Marion Zimmer. *As brumas de Avalon: a senhora da magia*. Livro 1. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2008.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Monumentalidade e cotidiano: a função pública da arquitetura. *Mdc Mínimo Denominador Comum Revista de Arquitetura e Urbanismo*. Belo Horizonte, v. 3, n. 3, 2006, pp. 4-9.

BUTTIMER, Anne. Grasping the dynamism of lifeworld. *Annals of the Association of American Geographers*. Washington, v. 66, n. 2, 1976, pp. 266-276.

_____. *The Practice of Geography*. London: Longmans, 1983.

_____. Aprendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CHRISTOFOLETTI, Antônio (org.). *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, 1985, p. 165-193.

_____. Geography, humanism and global concern. *Annals of the Association of American Geographers*. Washington, v. 80, n. 1, p. 1-33, jan. 1990.

_____. Lar, horizontes de alcance e o sentido de lugar. *Geograficidade*, v. 5, n. 1, 2015, pp. 4-19.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

_____. Prefácio à 2ª edição. In: ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981, pp. 11-18.

_____. O eterno jovem. In: CHEDIAK, Almir. *Songbook Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., v. 1, 1991, pp. 7-10.

_____. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

_____. *Antônio Carlos Jobim – uma biografia*. São Paulo: Ed. Nacional, 1997

CALDAS, Waldenyr. *Cultura*. 5. ed. São Paulo: Global Ed., 2008. {Coleção ‘Para Entender’}

CAPALBO, Creusa. *Fenomenologia e Ciências Humanas: uma nova dimensão em Antropologia, História e Psicanálise*. Rio de Janeiro/São Paulo: J. Ozon Ed., 1973.

CARLITOS LUNGI SITE. Sítio especializado na história dos obeliscos egípcios. Disponível em <<http://egipto.com/obeliscos/obeliskindex.html>>. Acessado em 04 de fevereiro de 2016.

CARMEN MIRANDA. Sítio contendo vida e obra da artista. Disponível em <<http://www.carmenmiranda.com.br/>>. Acessado em 23 de maio de 2016.

CARTOGA, Fernando. O culto aos mortos como uma poética da ausência. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, 2010, pp. 163-182.

CARVALHO, Marielson. *Acontece que eu sou baiano: identidade e memória cultural no cancionário de Dorival Caymmi*. Salvador: EdUNEB, 2009.

CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. 3. ed. México: Fondo del Cultura Económica, 1963.

_____. *Filosofía de las formas simbólicas: fenomenología del reconocimiento*. 2. ed. México: Fondo del Cultura Económica, v. 3, 1998.

CASTRO, Celso. Prefácio. In: SALGUEIRO, Valéria. *De pedra e bronze: um estudo sobre – o monumento a Benjamin Constant*. Niterói: EdUFF, 2008, pp. 7-9.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

_____. *Carmen – uma biografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. Sítio sobre o referido Centro Cultural. Disponível em <<http://www.cartola.org.br/apresentacao.html>>. Acessado em 13 de março de 2016.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Husserl: vida e obra (apresentação). In: HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas: sexta investigação*. São Paulo: Ed. Abril, 1980, p. vi-vix.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/Ed. UNESP, 2001.

CHRISTOFOLETTI, Antônio. As perspectivas dos estudos geográficos. In: CHRISTOFOLETTI, Antônio (org.). *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, 1985, p. 11-36.

CLAVAL, Paul. A revolução pós-funcionalista e as concepções atuais da geografia. In: MENDONÇA, Francisco; KOZEL, Salette (org.). *Elementos de Epistemologia da Geografia Contemporânea*. Curitiba: Editora UFPR, 2002, p. 11-43.

_____. *Epistemologia da Geografia*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

COLCHETE FILHO, Antonio. *Praça XV: projetos do espaço público*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CORRÊA, Marlene de Castro. *Drummond, jogo e confissão*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2015.

CORRÊA, Roberto Lobato. Monumento, política e espaço. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (org.). *Geografia: temas sobre Cultura e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005, pp. 9 – 42.

_____. Uma sistematização da análise de monumentos na geografia. *Revista Terra Plural*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, v. 1., 2007, pp. 9-22.

_____. Espaço e simbolismo. In: CASTRO, Iná Elias; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (org.). *Olhares Geográficos: modos de ver e viver o espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, pp. 133-153.

COSTA, Otávio. Memória e paisagem: em busca do simbólico dos lugares. *Espaço e Cultura*, n. 15. Rio de Janeiro: UERJ/NEPEC, 2003, pp. 33-40.

CLUBE DO CHORO DE SANTOS. Sítio especializado em choro. Disponível em <<http://www.clubedochoro.org.br/index.html>>. Acessado em 15 de abril de 2016.

DARTIGUES, André. *O que é a fenomenologia?* 10ª ed. São Paulo: Centauro Ed., 2008.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIAS DE DEUS, Jorge. A minha crítica da ciência. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Conhecimento prudente para uma vida descecente: “um discurso sobre as ciências” revisitado*. São Paulo: Cortex Ed., 2004, p. 213-220.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Site especializado em música popular brasileira. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 16 de junho de 2016.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____; LINS, Juliana. *Braguinha*. Rio de Janeiro: Moderna, 2007. {Coleção ‘Mestres da Música no Brasil’}

_____. *Pixinguinha: o gênio e o tempo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

D’OLIVET, Fabre. *Música apresentada como ciência e arte: estudo de suas relações analógicas com os mistérios religiosos, a mitologia antiga e a história do mundo*. São Paulo: Madras Ed., 2004.

DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DORIVAL CAYMMI. Sítio especializado na vida e obra do compositor. Disponível em <<http://www.dorivalcaymmi.com.br/>>. Acessado em 15 de agosto de 2016.

DUARTE, Rodrigo. *A arte*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012. {Coleção ‘Filosofias: o prazer do pensar’}

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, v. 1, 1978.

_____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, v. 2, 1980.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Mastins Fontes, 2002.

EPSTEIN, Isaac. *O signo*. 7ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

FABRIS, Annateresa. Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio. In: _____ (org.). *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*. Campinas/SP: Mercado das Letras/FAPESP, 1997, pp. 9-64.

FERNANDES, Marcio Luis. *Ilha de Guaratiba: um lugar descortinado por seus moradores desaguando no Rio olímpico*. 2015. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

FERNANDES, Ulisses da Silva. *A natureza monumental do Copacabana Palace Hotel: a antevisão de uma paisagem*. 2006. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. 4ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2001. {'Série Princípios'}

FERREIRA, Ademir Pacelli. *O migrante na rede do outro – ensaios sobre alteridade e subjetividade*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Ed. Tecorá, 1999.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC/Annablume, 1997.

FREITAG, Bárbara. *Berlim: memória literária e futuro político*. In: SCHIAVO, Cléia; ZETTEL, Jayme (coord.). *Memória, Cidade e Cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997, pp. 91-107.

FRÉMONT, Armand. *A região, espaço vivido*. Coimbra: Livraria Almadina, 1980.

FRIDMAN, Sérgio Abram. *Posteridade em pedra e bronze: história dos monumentos e estátuas da cidade do Rio de Janeiro*. S/E: 1996 (publicação independente).

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Sítio especializado em acervos de livros, revistas, jornais, documentos e todo e qualquer registro escrito publicado no Brasil, bem como vários estrangeiros. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/>>. Acessado em diferentes momentos durante a construção da tese.

GAUDET, Guillaume. *La réception critique des monuments français d'Auguste Rodin*. 2014. Disponível em <file:///C:/Users/User/Desktop/DOCTORADO%202016/INTRO_RECEP.pdf>.

GERSON, Brasil. *O Rio de todos os Brasis*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GRATÃO, Lúcia Helena Batista. *A poética d'“O Rio” – Araguaia! De cheias e vazantes (à luz da imaginação)*. 2003. Tese (Doutorado em Geografia) – Departamento de Geografia / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GRINBERG, Lucia. *República católica – Cristo Redentor*. In: KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, pp. 57-72.

GUIMARÃES, Ana Carolina Viana. *Alegorias, requebros, memória e construção dos lugares do carnaval carioca*. 2007. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

- GULLAR, Ferreira. Conferência FLIP 2010. Encontrado em artigo disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>>. Acessado em 02/03/2016.
- GURAN, Milton. *Documentação fotográfica e pesquisa científica: notas e reflexões*. 2012. Disponível em <http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/doc_foto_pq.versao_final_27_dez.pdf>.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Ed., 2006.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo: parte 1*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *História geral da civilização brasileira - Tomo I – a época colonial: do descobrimento à expansão territorial*. 13ª ed. São Paulo: Bertrand Brasil, v. 1, 2003.
- HOLZER, Werther. *A Geografia humanística – sua trajetória de 1950 a 1990*. 1992. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.
- _____. A Geografia Humanística: uma revisão. *Revista Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 9-19, 1996.
- JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl Gustav (org.). *O homem e seus símbolos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, pp. 309-367.
- JAPIASSU, Hilton Ferreira. *Introdução ao pensamento epistemológico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim – um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- JOHNSTON, Ronald John. *Philosophy and human geography: an introduction to contemporary approaches*. 2ª ed. London: Edward Arnold, 1986.
- JORNAL O GLOBO. Sítio do jornal O Globo. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/>>.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. *Representações sociais na esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KNAUSS, Paulo. O descobrimento do Brasil na escultura: imagens de civismo. *Proj. História*, São Paulo, v. 20, 2000, pp. 175-192. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10810/8028>>.
- KONG, Lily. Música popular nas análises geográficas. In: In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2009, p. 129-175.
- KÓVAK, Mathilda. O nome do Rosa. In: CHEDIAK, Almir. *Songbook Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., v. 2, 1991, pp. 7-10.
- LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. 3ª ed. São Paulo: José Olympio, 2011.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. *História e Memória*. 7ª ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2013.

LEÃO, Rodrigo Fernandes. *O Maracá é nosso! Espaço-tempo de celebração de identidades no Rio de Janeiro*. 2005. Monografia (Graduação em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LIMA, Evelyn Furquin Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2000.

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

LOPES, Nei. *O sambalanço saúda o dia do samba*. 2006. Disponível em <https://web.archive.org/web/20070220205707/http://www.neilopes.blogger.com.br/2006_12_01_archive.html#39227421>. Acessado em 15 de abril de 2016.

LOWENTHAL, David. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. In: CHRISTOFOLETTI, Antônio (org.). *Perspectivas da geografia*. São Paulo: Difel, 1985, p.103-141.

_____. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

LUCIANA, Dalila. *Ari Barroso, um turbilhão!* Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1970.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira – erudita, folclórica e popular*. 3ª ed. São Paulo: PubliFOLHA, 2000.

MARKMAN, Rejane. *Música e simbolização – Manguebeat: contracultura em versão cabocla*. São Paulo: Annablume Ed., 2007.

MATTOS, Rogério Botelho. O mundo vivido por uma comunidade urbana: o caso do conjunto residencial José de Alencar. *Cadernos de Geociências*, Rio de Janeiro, n. 13, 1995, pp. 47-62.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Ed. UNB, 1990.

MELLO, João Baptista Ferreira de. Geografia Humanística: a perspectiva da experiência vivida e uma crítica radical ao positivismo. *Revista Brasileira de Geografia*, Rio de Janeiro, v. 52, 1990, pp. 91-115.

_____. *O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira - 1928/1991 – uma introdução à Geografia Humanística*. 1991. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

_____. A humanização da natureza – uma odisséia para a (re)conquista do paraíso. In: SILVA, Solange Tietzman (org.). *Geografia e Questão Ambiental*. Rio de Janeiro: IBGE, 1993, pp. 31-40.

_____. *Dos espaços da escuridão aos lugares de extrema luminosidade – o universo da estrela Marlene como palco e documento para a construção de conceitos geográficos*. 2000.

Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

MELLO, João Baptista Ferreira de. A geografia da grande Tijuca na oralidade, no ritmo das canções e nos lugares centrais. *GEOgraphia*. Niterói: UFF/EGG, ano 4, n. 7, 2002a, pp. 72-91.

_____. Explosões de centralidades na cidade do Rio de Janeiro. In: MARAFON, Gláucio José; RIBEIRO, Marta Foeppe (orgs.). *Estudo de Geografia Fluminense*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Infobook, 2002b, pp. 113-126.

_____. Projeto Rio dos Símbolos. Mimeo, 2003a.

_____. Símbolos dos lugares, dos espaços e dos “deslugares”. *Espaço e Cultura*, n. 16. Rio de Janeiro: UERJ/NEPEC, 2003b, pp. 64-72.

_____. Rio de Janeiro e de simbólicas centralidades. In: VI Encontro Nacional da Anpege, 6º, 2005, Fortaleza. *Anais do VI ...* Fortaleza: UFCE, 6º, 2005, pp. 1-13. Disponível em <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/16379055/rio-de-janeiro-e-de-simbolicas-centralidades-neghario>>.

_____. O Rio dos símbolos oficiais e vernaculares. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). *Espaço e Cultura: Pluralidade Temática*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, pp. 173-186.

_____. Simbólicas datas. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). *Temas e Caminhos da Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, pp. 261-276.

_____. A humanística perspectiva do espaço e do lugar. *Revista ACTA Geográfica*, v. 5, n. 9, 2011, pp. 7-14.

MENDONÇA, Alba Valéria. Estátua em homenagem a Tom Jobim é inaugurada na orla de Ipanema, Rio. *Sítio G1*, 2014. Disponível em <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/12/estatua-em-homenagem-tom-jobim-e-inaugurada-na-orla-de-ipanema-rio.html>>. Acessado em 23 de agosto de 2016.

MÉRCIO, Roberto. *A história dos campeonatos cariocas de futebol*. Rio de Janeiro: Studio Alfa, 1985.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Sítio oficial do governo federal sobre a cultura brasileira. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/>>. Acessado em 23 de março de 2016.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O sentimento no mundo entre a ciência (geografia) e a arte (poesia dramática) no nascedouro do Brasil*. (Aula Inaugural) São Paulo: SDI/FFLCH/USP, 2005.

MONTEIRO, Salvador; KAZ, Leonel. *Drummond, frente e verso*. Rio de Janeiro: Alumbramento/Livroarte, 1989.

MORAES, J. Jota de. *O que é música?* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008. {Coleção ‘Primeiros Passos’}

MORAIS, Frederico. Monumentos urbanos: obras de arte na cidade do Rio de Janeiro. São Paulo: Prêmio, 1999.

- MORAIS, Mário de. *Recordações de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- MOURA, Roberto. *MPB – caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vitale, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NEPOMUCENO, Eric. Um certo Francisco (prefácio). In: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 11-18.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: PubliFOLHA, 2002. {Coleção 'Folha Explica'}
- NORA, Pierre. Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations*, Berkeley, n. 26, 1989, pp. 7-24. Disponível em <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Nora,%20Between%20Memory%20and%20History.pdf>.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 3. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1991.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez Ed., 1991.
- OS MONUMENTOS DO RIO DE JANEIRO – INVENTÁRIO 2015*. Rio de Janeiro: Nau das Letras, 2015.
- PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PARQUE DO FLAMENGO. Sítio sobre o Complexo do Parque do Flamengo. Disponível em <http://www.parquedoflamengo.com.br/>. Acessado em 04 de fevereiro de 2016.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC/SP e Ed. Marca D'Água, 1996.
- PENIN, Sonia Teresinha de Souza. Alternativas metodológicas na relação ensino-pesquisa. *Leituras e Imagens II*. Florianópolis: UDESC/FAED, 1997, pp. 35-47.
- PEREIRA, Roberta Carvalho. *Comunicação e cultura popular – a trajetória dos lugares através do samba*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- PERNA, Marco Antonio. *Samba de Gafieira - a história da dança de salão brasileira*. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.
- POCOCK, Douglas C. Geography and literature. *Progress in Human Geography*, v. 12, n. 1, 1988, pp. 87-102.

PORTAL LUIS NASSIF. Sítio do jornalista Luis Nassif destinado a divulgação de notícias e publicação de artigos. Disponível em <<http://blogln.ning.com/>>. Acessado em 07 de abril de 2016.

PIZOTTI, Alexandre Moura. *Mangueira: um simbólico lugar forjado no ritmo do samba e no passado de seus desfilantes*. 2010. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões*. São Paulo: Livraria Francisco Alves Ed., 1962.

RELPH, Edward. An inquiry into the relations between phenomenology and geography. *Canadian Geographer*, v. 14, n. 3, p. 193-201, 1970.

RIBEIRO, Miguel Angelo. Categorias analíticas do espaço e turismo: o exemplo da Fortaleza de Santa Cruz, Niterói/RJ. *GEOgraphia*. Niterói: UFF/EGG, ano 8, n. 16, 2006, pp. 83-98.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RODRIGUES, Cristiane Moreira. *Monumentalidade e poder na construção das cidades: um estudo sobre projetos urbanos não realizados no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX*. 2000. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

_____. Cidade, monumentalidade e poder. *GEOgraphia*. Niterói: UFF/EGG, ano 3, n. 6, 2002, pp. 55-70.

_____. O Rio de Janeiro no século XIX: a busca pela cidade-monumento brasileira. In: ABREU, Maurício de Almeida (org.). *Rio de Janeiro: Formas, Movimentos, Representações – Estudos de Geografia Histórica Carioca*. Rio de Janeiro: Da Fonseca Comunicação, 2005, pp. 128-153.

ROSADAS, Michel. *Políticas públicas de toporreabilitação como forma de reafirmação da identidade no bairro de Vila Isabel*. 2006. Monografia (Especialização em Políticas Territoriais no Estado do Rio de Janeiro) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ROTEIROS GEOGRÁFICOS DO RIO. Sítio do projeto de extensão da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em <<http://roteirosdorio.com/>>. Acessado em 23 de julho de 2016.

SALGUEIRO, Valéria. Britannia Romana: a arquitetura palladiana e o jardim paisagista na construção da identidade nacional da Inglaterra na primeira metade do século 18. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH, 11., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UERJ, 2004, pp. 1-22.

_____. *De pedra e bronze: um estudo sobre – o monumento a Benjamin Constant*. Niterói: EdUFF, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1977.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Entre a destruição e a preservação: notas para o debate. In: SCHIAVO, Cléia; ZETTEL, Jayme (coord.). *Memória, Cidade e Cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997, pp. 15-27.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

_____. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. 3. ed. São Paulo: Cortez Ed., v. 1, 2001.

_____. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez Ed., 2003.

SBARAI, Rafael. “Selfie” é nova maneira de expressão. E autopromoção. *Revista Veja On Line*, 2013. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/tecnologia/selfie-e-nova-maneira-de-expressao-e-autopromocao>>. Acessado em 19 de abril de 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz *et all*. *A longa viagem da biblioteca dos reis – do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SCORZA, Antonio. Estudantina, casa tradicional na Praça Tiradentes, restringe horário dos bailes de gafeira. *Jornal O Globo On Line*, 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/estudantina-casa-tradicional-na-praca-tiradentes-restringe-horario-dos-bailes-de-gafeira-15506726>>. Acessado em 15 de abril de 2016.

SEAMON, David. Body-subject, time-space routines and place-ballets. In: BUTTIMER, Anne; SEAMON, David (org.). *The human experience of space and place*. New York: St. Martins Press, 1980, p. 148-165.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

SEVERIANO, Jairo *et all*. *Discografia brasileira 78 rpm*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

_____. *Yes, nós temos Braguinha*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____; MELLO, Zuzá Homem. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras - Vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34, v. 1, 1999.

SILVA, Marília Trindade Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur. *Pixinguinha: filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

SILVA, Marília Trindade Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SILVA, Michel Vieira de Lima e. *Desconstruindo e descortinando símbolos na Cidade de Deus*. 2005. Monografia (Graduação em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

_____. “Terra prometida ou degredo?” *As políticas públicas e a recriação do lugar na Cidade de Deus*. 2007. Monografia (Especialização em Políticas Territoriais no Estado do Rio de Janeiro) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007a.

_____. *Valores em geografia e no dinamismo do mundo vivido na Cidade de Deus*. (Seminário de Mestrado) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007b.

- SILVA, Sergio Luiz Pereira da. Desafios metodológicos em memória e fotografia. *Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em memória social*. Edição especial, v. 9, n. 15, 2016, pp. 309-322. Disponível em <http://www.memoriasocial.pro.br/painel/pdf/publ_18.pdf>.
- SOARES, Luiz Eduardo. Hermenêutica e ciências humanas. *Revista Estudos Históricos: Caminhos da historiografia*. São Paulo: Vértice, v. 1, n. 1, p. 100-142, 1988.
- SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- SOPEÑA, Federico. *Música e literatura*. São Paulo: Ed. Nerman, 1989.
- SOUZA, Tarik. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- STEINER, Rudolf. *Arte e Estética segundo Goethe*. 2. ed. São Paulo: Antroposófica, 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: a estilística da repetição*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha a canção de protesto*. São Paulo: Vozes, 1974.
- _____. *Música Popular - um tema em debate*, São Paulo: Editora 34, 1997
- _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TORRANO, Jaa. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.
- TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos musicais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991. {Coleção 'Debates'}
- TUAN, Yi-Fu. Geografia Humanística. In: CHRISTOFOLETTI, Antônio (org.). *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, 1985, p. 143-164.
- _____. *Paisagens do Medo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- _____. Espaço, tempo, lugar: um arcabouço humanista. *Geograficidade*, v. 1, n. 1, 2011, pp. 4-15.
- _____. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: EdUEL, 2012.
- _____. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. Londrina: EdUEL, 2013.
- UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. Sítio sobre a associação de compositores. Disponível em <<http://www.ubc.org.br/>>. Acessada e, 07 de abril de 2016.
- UNWIN, Tim. *El lugar de la geografía*. Madri: Ediciones Cátedra, 1995.
- VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-la-lá – vida e obra de Lamartine Babo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1964.

VASQUES, Márcia Severina. A face das múmias. *Revista de História*, 2012. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/a-historia-do-historiador/a-face-das-mumias>>. Acessado em 14 de maio de 2016.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Revista Estudos Históricas*, v. 3, nº 6, 1990, p. 207-228.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIANNA, Luiz Fernando. “Desde que o samba é samba”, o novo livro de Paulo Lins. *Jornal O Globo On Line*, 2012. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/desde-que-samba-samba-novo-livro-de-paulo-lins-4512115>>. Acessado em 22 de junho de 2016.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: músicas, festivais e censura*. 5ª ed. São Paulo: Olho d'Água, 2006.

WAGNER, Helmut R. *Introdução a obra de Alfred Schultz: fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

YOUTUBE. Sítio que permite aos seus usuários carregarem e compartilharem vídeos em formato digital. Disponível em <<https://www.youtube.com/>>. Acessado em 25 de julho de 2016.