

Juliana Maria Jabor Garcia Santos

TERRITÓRIOS DO SAMBA SOB ENFOQUE URBANÍSTICO:
A Mangueira e sua territorialização

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Urbanismo.

Prof^a. Orientadora: Lilian Fessler Vaz

Rio de Janeiro
2007

Santos, Juliana Maria Jabor Garcia S.
Territórios do Samba sob enfoque urbanístico:
A Mangueira e sua territorialização /
Juliana Maria Jabor Garcia Santos. Rio de Janeiro, 2007.
161 f

Dissertação (Mestrado em Urbanismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2007.

Orientador: Lilian Fessler Vaz

1. Território Cultural 2. Cultura 3. Cidade 4. Samba
5. Mangueira I. Vaz, Lilian Fessler (Orient.). II.
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação
em Urbanismo. III. Título.

Juliana Maria Jabor Garcia Santos

TERRITÓRIOS DO SAMBA SOB ENFOQUE URBANÍSTICO:
A Mangueira e sua territorialização

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Urbanismo.

Rio de Janeiro, de de 2007

(Presidente, Prof^a. Dr.^a Lilian Fessler Vaz, UFRJ)

(Prof. Dr.^a Luciana Andrade, UFRJ)

(Prof. Dr. Nelson da Nóbrega Fernandes, UFF)

Ao meu amor, Ernesto, sempre companheiro;

Aos meus queridos pais;

À cidade do Rio de Janeiro, minha inspiração.

AGRADECIMENTOS

Ao fim desta longa trajetória, gostaria de agradecer à todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão desta dissertação de mestrado. Muitas pessoas foram importantes neste percurso e tiveram um papel especial. Por isso, gostaria de agradecer:

Aos meus amados pais, por todo o carinho, força e paciência. Vocês são maravilhosos! Pai, muito obrigada por toda a sua ajuda.

Ao Ernesto, por estar sempre ao meu lado, me incentivando, e pelas palavras nos momentos certos.

À minha querida sogra, Lia, que sempre contribuiu trazendo informações interessantes para minha dissertação. Obrigada, por me encorajar.

À minha orientadora, com quem venho trabalhando há mais de quatro anos, por todo o conhecimento que me proporcionou, por minha iniciação na vida acadêmica e pelos textos que escrevemos juntas.

Ao grupo de pesquisa, pelas alegres tardes de discussão na casa da Lilian. Claudinha, obrigada por seu inglês salvador. Carol, foi ótimo embarcar com você nos territórios simbólicos.

À Bia, por ter sido tão solícita e pela revisão final, que enriqueceu meu trabalho.

À toda a minha família, irmãos e avôs. À Lu e ao Fê pelas fotografias.

À todos os meus amigos que me incentivaram nesta trajetória.

Aos meus mestres, pelos conhecimentos adquiridos, e aos meus alunos, por me proporcionarem a felicidade de ser professora.

À Capes pela bolsa concedida, ao longo desses dois anos, que me permitiu continuar meus estudos e ao CNPq, pela bolsa de Iniciação Científica, tão importante para a minha formação.

À Cidade maravilhosa, por seus “encantos” e à Mangureira por ser tão especial.

Exaltação à Mangueira
(Enéas Brites da Silva e Aluísio Augusto da Silva)

Mangueira, teu cenário é uma beleza
Que a natureza criou
O morro com seus barracões de zinco
Quando amanhece
Que esplendor
Todo mundo te conhece ao longe
Pelo som de teus tamborins
E o rufar de teu tambor
Chegoou, ô ô ô, a Mangueira chegou

Mangueira teu passado de glória
Está gravado na história
É verde-e-rosa a cor da tua bandeira
Para mostrar a essa gente
Que o samba é lá em Mangueira

RESUMO

SANTOS, Juliana Maria Jabor Garcia. **Territórios do Samba sob enfoque Urbanístico: A Mangueira e sua territorialização**. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Urbanismo)- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Na cidade do Rio de Janeiro, podemos identificar diversas práticas artístico-culturais capazes de atribuírem significados ao espaço onde se manifestam, revelando-se, assim, territórios carregados de valores simbólicos e afetivos. Estes territórios se caracterizam pela relação estabelecida entre o espaço e a cultura, que se apresenta de diferentes formas no tecido urbano: através dos modos de vida de cada povo; por meio de equipamentos culturais; por manifestações de cunho artístico, étnico, religioso... A presente dissertação buscou identificar, mapear e compreender os territórios estabelecidos através de manifestações do samba, contemplando suas mais variadas práticas, ao longo da história. Em seguida, nos debruçamos sobre a favela da Mangueira, em especial sobre a área onde se situa a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, nosso estudo de caso. Neste lugar, verificamos a forte relação existente entre o samba e essa comunidade, assim como a importância da Escola para a dinâmica do espaço público do entorno. Ao mesmo tempo, investigamos a veracidade da hipótese de que a cidade partida, descrita por Zuenir Ventura, se une no Território Cultural do Samba na Mangueira, constatando que esta hipótese se confirma, sob certos aspectos, mas por outros não. Nossa pesquisa se baseou na revisão bibliográfica referente ao samba, à cidade do Rio de Janeiro, à favela da Mangueira e às categorias de análise que fundamentaram o nosso trabalho, como “território” e “cultura”. Outros recursos se revelaram primordiais: a pesquisa de campo; a pesquisa iconográfica; as fontes orais, como as entrevistas realizadas na favela da Mangueira; as fontes musicais; entre outras.

Palavras-chave: Território Cultural; Cultura; Cidade; Samba; Mangueira

ABSTRACT

SANTOS, Juliana Maria Jabor Garcia. **Territórios do Samba sob enfoque Urbanístico: A Mangueira e sua territorialização**. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Urbanismo)- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

In the city of Rio de Janeiro, it is possible to identify many artistic and cultural manifestations which are capable to attribute meanings to the space where they occur, revealing territories filled with symbolic and affectionate values. These territories are characterized by the relationship between space and culture, which itself can be presented in many different ways within the city: through the way of life of each people; by means of cultural equipment; by means of artistic, ethnic, religious manifestations... The paper in hand attempts to identify, map and comprehend the territories that are established through the manifestations of *samba* and the practices that have surrounded it throughout history. In order to do that, we have focused on the Mangueira slum, more specifically the area limited by the *Estação Primeira de Mangueira Samba School*, our case study. In this place, we were able to verify the links between *samba* and the resident community, a fact that allowed us to see the importance of the *School* in the dynamics of the public space. At the same time, we investigated the veracity of the following hypothesis: the different components of the "*parted city*", described as such by journalist Zuenir Ventura in his book "*Cidade Partida*", are able to come together within the Cultural Territory of *Samba* in Mangueira. This hypothesis has proved to be somewhat accurate, but not completely confirmed in all of its aspects. Our research was based on the bibliographical revision that refers to *samba*, to the city of Rio de Janeiro, to the Mangueira slum and to the categories of analysis that served as foundation to our work, such as "territory" and "culture". Other resources were proved important: the field research; the iconographic research; the verbal sources, the interviews and the musical sources, amongst others.

key-Words: Cultural territory; Culture; City; Samba; Mangueira.

Sumário

INTRODUÇÃO	p. 12
Capítulo 1 BASE TEÓRICA E CONCEITUAL	p. 20
1.1 A cultura e o espaço urbano	p. 21
1.2 Considerações a respeito dos territórios	p. 27
1.3 Os territórios culturais e a cidade do Rio de Janeiro	p. 31
Capítulo 2 “BRASIL, SAMBA QUE DÁ” – O TERRITÓRIO CULTURAL DO SAMBA	p. 38
2.1 Final do século XIX ao início do século XX - a luta pelo espaço simbólico	p. 41
2.1.1 O samba e suas origens	p. 41
2.1.2 As reformas urbanas e suas reverberações no espaço simbólico Rio de Janeiro	p. 49
2.2 As décadas de 1920 e 1930	p. 55
2.2.1 O Brasil e o samba	p. 55
2.2.2 Os territórios do samba e a conquista da cidade	p. 60
2.3 Décadas de 40 a 60 – A expansão no território	p. 68
2.4 Décadas de 60 aos dias de hoje - A “espetacularização” das escolas de samba, as rodas de samba e os blocos carnavalescos	p. 71
2.5 Os territórios do samba e os seus significados	p. 81
Capítulo 3 “MANGUEIRA TEU CENÁRIO É UMA BELEZA”	p. 83
3.1 O samba e a Mangueira - “Cada barraco na Mangueira é uma escola de samba”	p. 86
3.2 O território do samba, o espaço construído e o espaço livre público	p. 95
3.3 Diálogos: o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, o espaço construído e o espaço livre público	p. 100

3.3.1 Os ensaios da escola dentro da quadra	p. 101
3.3.2 Os ensaios na rua	p. 103
3.3.3 Os eventos festivos internos	p. 104
3.3.4 Os projetos sociais	p. 106
3.4 O Centro Cultural Cartola (CCC)	p. 108

Capítulo 4 OS TERRITÓRIOS, AS CONEXÕES E/OU DESCONEXÕES

ENTRE ELES	p. 111
-------------------	--------

4.1 A “cidade partida” e a cidade unificada	p. 112
4.1.1 Conexões entre o asfalto e a favela	p. 113
4.1.2 Desconexões – a cidade fragmentada	p. 123
4.2 Conexões e desconexões - o espaço plural	p. 125

CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 130
-----------------------------	--------

REFERÊNCIAS	p. 138
--------------------	--------

GLOSSÁRIO	p. 145
------------------	--------

ANEXOS	p. 147
---------------	--------

Introdução

Esta dissertação é fruto de uma pesquisa que vem sendo realizada, sob a coordenação e orientação da Professora doutora Lilian Fessler Vaz, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sobre a relação entre a cultura e a cidade. Inicialmente, buscamos investigar os grandes projetos urbanos que utilizam a cultura como instrumento de revitalização urbana. A cultura de massa e globalizada se apresentava como principal objeto. Após a realização de estudos sobre diversas cidades, vimos a necessidade de compreendermos a relação entre a cultura local e o espaço urbano. A presente pesquisa de Mestrado nasceu de tais questionamentos.

Buscamos explorar uma das muitas relações que se estabelecem entre a cultura e a cidade. Ao analisarmos as cidades, podemos distinguir porções do espaço que se destacam dos demais recortes urbanos, por serem palcos de manifestações culturais locais responsáveis por os tornar únicos. As práticas locais, como as festas e os ritos, se mostram primordiais nas manifestações e na manutenção de uma cultura que caracteriza um lugar, atribuindo-lhes valores simbólicos e afetivos.

A relação simbólica existente entre o espaço e a cultura se exprime através do território, onde valores espirituais e afetivos são revelados. (BONNEMAISON, 2002) Na presente Dissertação, nos debruçamos sobre os territórios simbólicos da cidade do Rio de Janeiro, recortes urbanos de dimensões variáveis marcados por diferentes conteúdos culturais, os quais denominamos “Territórios Culturais”. Distinguimos, na cidade do Rio de Janeiro, territórios culturais estabelecidos de diferentes formas;

aqueles que se estabelecem por meio de práticas culturais, festas, ritos e valores imateriais, serão o nosso principal objeto de estudo.

Assim, estudaremos os territórios do samba na cidade do Rio de Janeiro. Apesar de ter se originado nas camadas socialmente excluídas da população e de ter sido discriminado no passado, atualmente o samba está fortemente ligado à imagem da cidade e é considerado, por muitos teóricos, como o gênero musical que confere identidade à cidade. Desta forma, sua importância, em termos culturais, sociais e econômicos, vem sendo, progressivamente, estudada. Por outro lado, a relação desta manifestação cultural com o espaço urbano tem sido, ainda, muito pouco explorada.

Acreditamos que, nos dias de hoje, a cidade do Rio de Janeiro pode ser considerada como um mosaico de diversos territórios culturais, como os territórios do samba que concentram-se, em alguns pontos, e diluem-se em outros. Esta manifestação cultural, ao longo de sua história, trouxe diversas implicações para o espaço urbano carioca, ocasionando transformações temporárias, em alguns casos, e permanentes, em outros, modificando, assim, a vivência dos espaços públicos e o cotidiano da população.

Nossa pesquisa têm como objetivo identificar a contribuição desta manifestação cultural para a configuração dos espaços da cidade do Rio de Janeiro, identificando lugares onde esta cultura esteve, ao longo da história, e/ou esteja, nos dias de hoje, intimamente relacionada ao espaço, atribuindo à este valores e significados. Para tal, recorreremos à perspectiva histórica, identificando determinados períodos que, ao nosso ver, guardam características singulares.

Reconhecemos que uma abordagem histórica dos territórios do samba do Rio de Janeiro se mostra importante para que possamos identificar onde esta cultura

está presente e de que formas se manifesta na cidade. Entretanto, não caberia, nos limites desta Dissertação de Mestrado, a realização de um estudo aprofundado de cada um dos territórios do samba no Rio de Janeiro, criados ao longo de mais de um século de história. Vimos, então, a necessidade de escolhermos um lugar, onde o samba está relacionado com o espaço em que se manifesta e com as pessoas que neste vivem.

Para tal, a favela da Mangueira, berço da cultura popular carioca, onde se situa a “Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira”, uma das escolas mais tradicionais da cidade, foi escolhida como nosso objeto de estudo. Neste lugar, o samba, presente praticamente desde sua ocupação, vem trazendo diversas implicações para a comunidade mangueirense e para seu espaço público, freqüentado por figuras distintas: poetas, artistas, músicos, turistas, membros da comunidade e da escola de samba, integrantes da classe média, jovens, adultos, crianças...

Neste contexto, cientes da realidade conflitante existente na cidade do Rio de Janeiro, descrita em *Cidade Partida* por Zuenir Ventura, onde há uma clara divisão espacial entre ricos e pobres, estando os pobres relegados às favelas, lugares que, além de concentrarem uma população carente, sofrem com o preconceito e com o medo da violência, normalmente à ela associados, nos questionamos acerca do papel que a “Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira” vem desempenhando na comunidade. Diante deste fato, temos por hipótese que a cidade partida se une no Território Cultural do Samba na Mangueira.

Em função dos nossos objetivos gerais, a Dissertação se dividiu, basicamente, em quatro etapas: inicialmente, nos preocupamos em esclarecer as bases teóricas, nas quais a pesquisa se fundamentou. O capítulo inicial se desenvolve em torno da

categorização dos conceitos de cultura e território. Sendo assim, no sub-capítulo “A cultura e o espaço urbano” nos preocupamos em definir o termo “cultura”, realizando uma abordagem em torno de sua relação com o espaço. A partir desta relação, considerada por autores como os citados Fortuna e Santos (2002) e Bonnemaison (2002), desenvolvemos considerações acerca do conceito de “território”.

No sub-capítulo “Considerações a respeito dos territórios”, realizamos uma rápida abordagem em torno da maneira como esta categoria vem sendo discutida e trabalhada por teóricos de diferentes campos do conhecimento. Ao mesmo tempo, esclarecemos que nossa pesquisa se concentra nos territórios simbólicos da cidade do Rio de Janeiro, os quais denominamos “Territórios culturais”. Ainda no capítulo 1, em “Os territórios culturais e a cidade do Rio de Janeiro”, nos detivemos na abordagem acerca dos territórios culturais da cidade, onde optamos por estudar aqueles definidos através das manifestações do samba, das festas e lugares identificados com esta cultura.

No segundo capítulo, realizamos uma abordagem histórica dos territórios do samba, desde o seu nascimento, até os dias de hoje, procurando analisar os espaços da cidade onde esta cultura se mostrou presente. Paralelamente, enfatizamos, nos diferentes momentos históricos relatados, a presença de manifestações culturais do samba, tanto nos espaços privados, nos semi-privados e nos públicos. Para melhor entendimento, dividimos este capítulo em sub-capítulos, de acordo com períodos históricos que guardam características peculiares, procurando relacionar o contexto histórico com as manifestações do samba.

A abordagem histórica, que se desenvolve no capítulo 2, se inicia no sub-capítulo “Final do século XIX ao início do século XX – a luta pelo espaço simbólico”, onde discutimos, inicialmente, as origens do samba, a repressão que os batuques e

as rodas de samba sofriam, por serem associados às classes “subalternas”, em especial, aos escravos e ex-escravos. Neste momento, destacamos a presença dos sambas na Pequena África, nas casas das Tias e nos cortiços, e nas festas religiosas ou profanas, como a festa da Penha. Ainda neste período, apontamos a realização de reformas urbanas que pretendiam “modernizar” a cidade e, por conta disso, provocaram transformações nos espaços onde o samba se manifestava.

As décadas de 1920 e 1930 foram marcadas por um processo de valorização do samba na sociedade, por isso, destacamos este período, em um outro sub-capítulo que se divide em dois: “A conquista Nacional”, que aponta o papel dos artistas modernistas na valorização do samba; “Os territórios do samba e a conquista da cidade”, que mostra que o samba passa a ser produzido e tocado em diferentes trechos da cidade, como em botequins, cafés e, posteriormente, em escolas de samba, com seus terreiros e quadras.

As décadas de 40 a 60, analisadas em um sub-capítulo à parte, caracterizam-se pela expansão das manifestações do samba pela cidade e também pelo apoio do Estado que passa a utilizar o samba exaltação para as propagandas do Estado Novo. A partir da década de 1960, começa a ocorrer um processo de “espetacularização” das escolas de samba e, conseqüentemente, o ressurgimento das rodas e dos blocos carnavalescos. Este processo é relatado no sub-capítulo “Décadas de 60 aos dias de hoje - A “espetacularização” das escolas de samba, as rodas de samba e os blocos carnavalescos”. Para fechar o capítulo 2, manifestamos, em “Os territórios do samba e os seus significados”, o nosso desejo de nos debruçarmos nas particularidades de um território do samba, em especial, aquele existente na favela da Mangueira.

O capítulo 3 se desenvolve em torno do território cultural do samba na Mangueira. Primeiramente, no sub-capítulo, “O samba e a Mangueira – ‘Cada barraco na Mangueira é uma escola de samba’”, discorremos sobre a história desta comunidade, estabelecendo relações entre esta e o samba, desde o momento de sua formação. Já no sub-capítulo “O território do samba, o espaço construído e o espaço livre público” descrevemos este território nos dias de hoje, apontando suas características e os principais pontos deste território.

As implicações que a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira traz para o espaço em que se insere são analisadas em “Diálogos: o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, o espaço construído e o espaço livre público”, onde destacamos quatro tipos de atividades realizadas pela Escola que contribuem para transformar a dinâmica do espaço público de seu entorno: os ensaios da escola dentro da quadra; os ensaios na rua; os eventos festivos internos; os projetos sociais. Já o Centro Cultural Cartola é analisado, no final do capítulo, como uma ação independente da Escola de Samba.

O capítulo 4 se concentra na discussão em torno da veracidade da hipótese: a cidade partida se une no Território Cultural do Samba na Mangueira. Este capítulo foi subdividido, justamente, a fim de esclarecer sob que aspectos esta hipótese pode, ou não, se confirmar. Por fim, é importante comentar que o nosso estudo sobre a Mangueira foi dividido em dois capítulos: o capítulo 3 se mostrou mais descritivo, enquanto o capítulo 4, mais analítico.

No que concerne aos aspectos metodológicos para a construção desta pesquisa e às dificuldades para a elaboração de um balanço dessa ordem, algumas premissas foram consideradas como a revisão de literatura referente à história do samba, suas origens e manifestações, onde destacamos a contribuição de

Fernandes (2001), Sandroni (2001), Moura (2004), (Abreu, 1994), Vianna, H. (2004), entre outros importantes autores que citamos ao longo do texto. Ao mesmo tempo, realizamos uma pesquisa imagética, reunindo fotografias, pinturas e mapas, sendo alguns para ilustrar nosso texto e outros para servirem como bases na elaboração de novos mapas. A pesquisa musical também se mostrou de grande valia, pois as músicas traduzem, em suas letras e arranjos, os períodos históricos por nós relatados no capítulo 2.

Durante os levantamentos de material para a pesquisa, debruçamo-nos na compreensão da relação entre cultura e a cidade, a partir da análise das categorias cultura e território, na qual autores como Fortuna e Santos (2002), Roncayolo (1997), Bonnemaison (2002) e Haesbaert (2002) são referências. O estudo destas categorias serviram para o embasamento teórico desta dissertação, se mostrando essenciais no direcionamento desta pesquisa.

A segunda etapa da pesquisa se concentrou no estudo da favela da Mangueira. Para tal, inicialmente, realizamos uma revisão bibliográfica dos principais pesquisadores que estudaram esta comunidade e a sua “Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira”, dentre os quais citamos Cerqueira (2006), Costa (2002), Jacques (2003), entre outros. Outras fontes de consulta também foram importantes como o livro *Cidade Partida* de Zuenir Ventura, as reportagens de jornais variados, assim como o material fornecido pela própria Escola de Samba.

Além da revisão bibliográfica, este estudo se baseou também nas pesquisas realizadas em campo, nas fontes orais, imagéticas e musicais. As pesquisas em campo, realizadas em diferentes momentos do dia, manhã, tarde e noite, tanto nos fins de semana quanto nos dias de semana, foram importantes para a compreensão espacial do lugar, assim como as atividades que acontecem em seu espaço público.

A maior parte das visitas realizadas à esta favela, em especial, ao lugar onde a Escola de Samba se situa, aconteceu durante a realização dos eventos festivos da Escola de Samba. Durante estas visitas foram tiradas fotografias da área, importantes para ilustrar o nosso trabalho, e foram realizadas entrevistas com alguns moradores da comunidade, com membros da Escola de Samba e com visitantes.

CAPÍTULO 1

BASE TEÓRICA E CONCEITUAL

1. BASE TEÓRICA E CONCEITUAL

1.1 A cultura e o espaço urbano

Os recortes no espaço urbano podem ser definidos e mapeados a partir de diferentes abordagens, conforme os objetivos do trabalho que os recorta. Alguns são definidos funcionalmente, a partir das atividades que nele predominam (ex: zona industrial, zona rural); outros ambientalmente, a partir das suas características físicas ou de uma perspectiva ecológica (exemplo: orla litorânea, área de proteção ambiental); outros são definidos socialmente, a partir de suas características sócio-espaciais (ex: favela, subúrbio, gueto), entre outros diferentes enfoques possíveis.

A presente pesquisa constitui uma tentativa de caracterizar e de mapear recortes urbanos nos quais identificamos uma manifestação artístico-cultural específica e altamente significativa. Procuraremos entender como e por quê porções do espaço urbano se impregnam de cultura, tornando-se únicas e destacando-se, desta forma, dos demais recortes urbanos.

O termo “cultura” vem sendo utilizado para designar diferentes significados, sendo fundamental esclarecer à que acepções do termo nos referimos no presente trabalho. A palavra “cultura” vem do latim *cultura*¹, que designava a ação de cuidar, tratar, venerar, e sua origem remonta do século XV, de acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. As diferentes conotações que vêm sendo assumidas pelo termo, desde o século XV, variam em função dos diversos campos de estudo e seus objetos de pesquisa.

Sendo assim, de uma forma geral, de acordo com o *Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa*, na sociologia a palavra “cultura” refere-se ao “Sistema de idéias,

¹ Ver: HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

conhecimentos, técnicas e artefatos, de padrões de comportamento e atitudes que caracteriza uma determinada sociedade”, enquanto que para os antropólogos significa “Estado ou estágio do desenvolvimento cultural de um povo ou período, caracterizado pelo conjunto das obras, instalações e objetos criados pelo homem desse povo ou período; conteúdo social...”.

Cabe comentar que os significados da palavra “cultura”, tratados nesta pesquisa, estão relacionados ao nosso campo de estudo, o Urbanismo, realizando-se, no entanto, interfaces multidisciplinares. Desta maneira, nos interessa abordar a relação entre a cultura e o espaço urbano. Pretendemos estudar a “cultura urbana”, entendendo-a como sendo relativa, pertencente, característica ou própria da cidade.

É importante dizer que partilhamos com as Ciências Sociais, em especial com Fortuna e Santos (2002, p. 420), o conceito de cultura que utilizam ao analisar as relações entre cultura e cidade, e que se refere tanto “a modalidades de relacionamento social como a expressões artísticas ou formas de comunicação e de ação política” que se desenvolvem em contextos específicos. Estes autores não separam as dimensões artística, social, política, simbólica ou comunicativa, mas procuram, pelo contrário, conjugá-las numa contextualização espacializada.

Para Fortuna e Santos (2002), a cultura tem uma espacialidade própria, a qual pode ser compreendida num sentido físico, referindo-se a lugares e equipamentos culturais, mas também, num sentido social e político mais amplo. Apoiados nos conceitos de Rob Shields (1991 e 1997), Fortuna e Santos (2002, p. 421) defendem que:

A espacialização é entendida como configuração territorialmente ordenada, segundo critérios de investimento e participação pessoal e racional dos sujeitos, que, assim, conjugam elementos comportamentais, expressividades físico-corporais, recursos lingüístico-discursivos e referências simbólicas e culturais como forma de atribuição de sentido de lugar às suas condições identitárias.

Ao analisar a relação da cultura com o espaço da cidade, os autores acima trazem à tona uma discussão a respeito dos projetos de revitalização urbana que utilizam a cultura, questionando-os por provocarem dissonâncias em relação aos projetos locais, por colocarem em jogo interesses econômicos, desrespeitando as características e referências locais ao privilegiarem a importação de uma cultura globalizada. Tais questionamentos vêm sendo bastante debatidos em diversos trabalhos² no campo do urbanismo e do planejamento urbano.

A globalização, fenômeno cada vez mais presente nas sociedades atuais, provocou transformações nas relações sociais, aumento do individualismo, da homogeneização e da impessoalidade; características associadas à cultura de massa. Ao mesmo tempo, vem ocorrendo uma retração e crise no espaço público tradicional, em especial nos grandes centros das cidades, decorrente da lógica individualista, da cultura do movimento, da velocidade e do trânsito de pessoas que já não têm mais “tempo para se comunicarem”. (SENNET, 1978; WEINTRAUB e KUMAR, 1997 *apud* FORTUNA E SANTOS, 2002).

Na medida em que as relações sociais se tornam mais superficiais, mais rápidas, os indivíduos banalizam seus contatos. Desta forma, os espaços públicos se esvaziam e os espaços privados abrigam mais atividades. Fortuna e Santos (2002) apontam a necessidade de revalorizar os sítios e espaços ordinários do cotidiano, de transformar “não-lugares” em lugares de re-apropriação das identidades e de integrar os marcos históricos nos ambientes socialmente vividos

² Sobre o assunto ler: BIANCHINI, F. e PARKINSON, M. (1993) *Cultural policy and urban regeneration – the West European experience*. Manchester, Manchester University Press.; ARANTES, O. (2000). *Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas*. In: ARANTES, O., VAINER, C. e MARICATO, E. *A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*. Petrópolis, Editora Vozes.

para que os espaços públicos continuem guardando significados e conferindo sentidos às ações e relações sociais.

Nosso trabalho, ao analisar a relação entre a cultura e a cidade, pretende apontar algumas “particularidades” da cidade do Rio de Janeiro. Assim, diante do desafio proposto por Fortuna e Santos (2002), explicitado acima, procuramos distinguir na cidade espaços públicos que contenham significados, valores identitários e que sejam socialmente vividos.

Ao mesmo tempo, acreditamos que, apesar da disseminação da cultura de massa através da globalização, podemos distinguir diferenças entre localidades, características próprias, sentimentos de pertencimento, o que, de acordo com Roncayolo (1997), torna uma cidade distinta de outra. Este autor não nega que, atualmente, existe um maior acesso às informações, uma maior conexão entre diferentes partes do mundo e um maior confronto entre diferentes culturas. No entanto, afirma que esta aparente uniformidade não foi capaz de dissolver completamente as diferenças, apesar desta produzir modificações em suas manifestações culturais.

Desta forma, mesmo havendo uma grande difusão da cultura de massa, nos dias de hoje, distinguimos, ainda, diferenças e características próprias na forma como cada cultura interpreta e absorve as “novidades”, os produtos e os modos-de-vida difundidos pelos meios de comunicação de massa e marketing urbano.

Sendo assim, ressaltamos o valor dos símbolos, no tecido urbano, das manifestações, dos ritos e das festas coletivas, dos monumentos do lugar, que são criados voluntariamente ou imaginados e valorizados posteriormente; enfim, elementos responsáveis pelas manifestações e manutenção de uma cultura, que são característicos e próprios de um lugar. Neste sentido, no presente estudo, a

cultura urbana é por nós estudada com especial enfoque nas relações locais, específicas de uma sociedade.

Diante das considerações estabelecidas acima, acerca da cultura urbana, e baseadas na obra de Roncayolo (1997), ressaltamos que diferentes culturas convivem nas cidades, em um mesmo momento histórico, sendo estas constituídas por contradições. Para Roncayolo (1997), a cultura urbana apresenta algumas características que se mantêm e outras que se modificam ao longo do tempo, mantendo, ao mesmo tempo, unidade e diversidade.

Em seguida, para uma abordagem urbanística do termo “cultura”, somamos às contribuições de Fortuna e Santos (2002) e de Roncayolo (1997), analisadas anteriormente, as teorias de Bonnemaïson (2002), para quem o campo cultural continua sendo, nos dias de hoje, um desafio. Segundo este teórico, a cultura é compreendida como uma outra vertente do real, um sistema de representações simbólicas, uma “visão de mundo” que tem sua coerência e seus próprios efeitos sobre a relação da sociedade com o espaço.

O autor acima explora, portanto, o campo das relações que se estabelecem entre a cultura e o espaço. Segundo Bonnemaïson (2002, p.109), para os geógrafos, o espaço aparece como uma construção em três níveis. O primeiro seria o espaço objetivo: o mais estudado, o das funções e estruturas. O segundo seria o espaço vivido: o espaço da vida cotidiana, do movimento, de lugares e trajetos. E o terceiro seria o espaço cultural: o espaço vivenciado, dos significados, símbolos e valores. Estes três níveis referem-se a uma única e mesma realidade, mas sob diferentes olhares.

No entanto, é preciso acrescentar a esta realidade a dimensão humana, ou melhor, um grupo social, sem o qual não haveria cultura, apenas natureza. Mais

ainda, é preciso assinalar que grupos étnico-culturais não podem existir sem um território portador. Neste sentido, nas palavras de Bonnemaïson (2002, p. 101), “a idéia de cultura, traduzida em termos de espaço, não pode ser separada da idéia de território”, e que é através do território que “se fortalece e se exprime a relação simbólica existente entre a cultura e o espaço”. Um grupo social, sua cultura e seu território seriam complementos indispensáveis para se compreender tal relação.

Ainda para o mesmo autor, o território é “sobretudo um conjunto de lugares hierarquizados, conectados a uma rede de itinerários” (2002, p. 99), estabelecidos por determinado grupo social. Compreendemos os lugares como pólos, ou pontos onde determinada cultura se condensa, através de representações e símbolos.

Ao mesmo tempo, o território para Bonnemaïson (2002) é constituído pelo “espaço social”³ e pelo “espaço cultural”, estando associado tanto à função social quanto à função simbólica da cidade. A cultura não organiza os espaços da cidade, mas penetra-os. Desta forma, o espaço cultural é percebido “como uma trama de territórios vivos, carregados de cultura, símbolos e afetividade”. (BONNEMAISON, 2002, p. 112)

Neste sentido, um povo exprimiria sua concepção de mundo por meio de sua territorialidade. Holzer (1997, p. 83) assinala que, para Bonnemaïson, “a territorialidade é melhor compreendida através das relações sociais e culturais que o grupo mantém com esta trama de lugares e itinerários que constituem o seu território”. E destaca, em sua leitura deste autor, uma necessária distinção entre relações sociais e relações culturais: “O espaço social é produto, o espaço cultural é estímulo. O primeiro é concebido em termos de organização e de produção, o

³ Por espaço social, Bonnemaïson (2002) compreende os aspectos da organização social e hierárquica, as funções políticas, sociais e econômicas do grupo ou da sociedade estudada que são reproduzidas no espaço.

segundo em termos de significação e de relação simbólica. Um emoldura, o outro é portador de sentido” (BONNEMAISON *apud* HOLZER, 1997, p. 84).

1.2 Considerações a respeito dos territórios

Conforme explicitado anteriormente, nosso estudo se debruça sobre a relação entre a cultura e a cidade, enfocando especialmente as culturas locais, responsáveis por criar ritos, festas, símbolos e sentimentos de pertencimento, diferenciando um local do outro, um povo do outro. Acreditamos que estas culturas calcadas em relações e valores próprios de um povo e de um lugar, diferentemente da cultura de massa que tende à homogeneizar sociedades, são capazes de transformar o espaço urbano, atribuindo à este características específicas. Para Roncayolo (1997), a cultura local alia o sentimento de comunidade e de territorialidade. Ao mesmo tempo, vimos, com Bonnemaïson (2002), que é através do território que a relação dialética entre a cultura e o espaço acontece.

O conceito de território, assim como o conceito de cultura abordado anteriormente, vem sendo estudado por diversos campos do conhecimento, como a Ciência Política, a Antropologia, a Sociologia e a Geografia, por exemplo. As respostas à esses referenciais irão depender da posição filosófica a que estiver filiado o pesquisador. Hoje, no entanto, vivenciamos um entrecruzamento de proposições teóricas e somos levados a buscar a superação entre a dicotomia material/ ideal⁴, uma vez que o território envolve, ao mesmo tempo, a dimensão espacial concreta das relações sociais e o conjunto de representações sobre o espaço. (HAESBAERT, 2002).

⁴ Estamos nos referindo à uma classificação estabelecida por Haesbaert (2002) para agrupar os teóricos que abordam o termo “território”.

O estudo de Haesbaert (2002), acerca do conceito de “território”, no qual o autor faz uma abordagem geral dos principais autores na conceituação do termo, se mostra importante já que, através deste, podemos compreender o estudo do termo e assumir uma posição teórica em sua abordagem.

Haesbaert (2002) agregou as concepções de território dentro de referenciais teóricos; historicidade do conceito e binômio materialismo/ idealismo. Dentre as concepções de território que consideram a historicidade do conceito, destacam-se aquelas que buscam compreender se o território é um componente ou uma condição geral de qualquer sociedade e aquelas que se preocupam se este está historicamente circunscrito a determinado período ou a um grupo social.

Encontramos ainda as vertentes que consideram o território em seu caráter absoluto, como algo concreto ou em seu caráter relacional, como fruto de relações sociais, mais especificamente, de relações de poder. Haesbaert (2002) ressalta, no entanto, que devemos ter cuidado para não sugerir um excesso de socialização, “desgeografizando” o território, na medida em que privilegiamos as relações sociais e menosprezamos a base material que envolve estas relações, ou seja, o espaço onde este se dá.

Por outro lado, dentro do par materialismo/ idealismo, a vertente que vê o território numa perspectiva materialista, explorada, sobretudo, por geógrafos e antropólogos, aborda a ligação do território com a natureza e, neste sentido, o território é analisado como uma fonte de recursos. Essa proposição é influenciada pela experiência territorial das sociedades tradicionais onde as fontes de recursos provinham da natureza e da terra.

Ainda de acordo com Haesbaert (2002), na abordagem do conceito de território, as descrições priorizadas se desenvolvem em relação à integração entre

este e as dimensões sociais, destacando-se em duas tradições principais na construção do conceito. A primeira nasce na etologia, referindo-se à territorialidade dos animais, que atribui a construção do território à dimensão natural, biológica. Outra tradição na construção do conceito, ainda muito presente, prioriza as relações de poder, a condição política e econômica do território.

Entretanto, a vertente que nos interessa, no binômio materialismo/ idealismo, é a idealista, onde o território é abordado em uma perspectiva ideal-simbólica e o sentimento de pertencimento ao território implica a representação da identidade cultural. Autores, como o já citado Bonnemaïson, são adeptos desta perspectiva, onde “o território reforça sua dimensão enquanto representação, valor simbólico” (HAESBAERT, 2002, p. 22):

o poder do laço territorial revela que o espaço está investido de valores não apenas materiais mas também éticos, espirituais, simbólicos e afetivos. É assim que o território cultural precede o território político e com ainda mais razão precede o espaço econômico (BONNEMAISON e CAMBRÉZY, 1996, p. 10 *apud* HAESBAERT, 2002, p. 22-23)

As definições de Bonnemaïson e Cambrèzy, acerca da categoria “território”, partem da natureza simbólica das relações sociais, embora se refiram às sociedades tradicionais. Sendo assim, afirmam que “...a força de sua carga simbólica é tamanha que o território é “um construtor de identidade, talvez o mais eficaz de todos” (BONNEMAISON e CAMBRÉZY, 1996, p. 14 *apud* HAESBAERT, 2002, p. 23).

Haesbaert (2002) nos atenta para o fato de que devemos considerar os diferentes aspectos ao analisar o território, considerando as relações entre os processos sociais e o espaço material, ao mesmo tempo, procurando delimitá-lo na especificidade de sua caracterização histórica. O autor ressalta, ainda, que o território não significa apenas enraizamento, estabilidade, limite e/ ou fronteira, mas também movimento, fluidez e conexões.

As considerações apresentadas por Haesbaert (2002), acerca da categoria “Território”, são importantes para a sua compreensão, assim como a categorização dos diferentes enfoques em que o termo é trabalhado por pesquisadores de variados campos do conhecimento. Dentre as vertentes analisadas, a idealista, representada por Bonnemaison, é àquela que se mostra mais próxima aos objetivos do nosso estudo, já que se debruça sobre a relação da cultura com o espaço. Por outro lado, é necessário salientar que Haesbaert (2002), em sua abordagem do termo, não se estende ao campo do urbanismo, ainda pouco estudado.

Nos estudos urbanos o território costuma ser visto como bairro; no entanto, ao observarmos as cidades, podemos distinguir diversos territórios simbólicos, recortes urbanos de dimensões variáveis marcados por diferentes conteúdos culturais. Referimo-nos a uma vasta gama de sítios, que podem abarcar monumentos e consagrados centros históricos, mas também incorporar diversos locais como praças, quintais, ou desconhecidos terreiros, onde se realizam as mais diversas práticas, entre inúmeros outros de grande valor simbólico. A estes atribuímos o termo “territórios culturais”, assinalando a sua conotação simbólica.

Em termos urbanísticos, verificamos que os territórios culturais podem se formar a partir de pontos fixos: lugares de condensação de significados, de concentração de atividades culturais, e de adensamento de pessoas; e a partir dos seus deslocamentos. A dimensão histórica cumpre papel importante para a compreensão deste espaço cultural, pois território e cultura podem se articular de maneiras diversas e gerar representações e valores em tempos históricos diferentes.

Certos territórios, pontuados por monumentos e conjuntos arquitetônicos marcantes, tornam-se, muitas vezes já ao primeiro olhar, visíveis na paisagem urbana, através das formas e dimensões de sua materialidade; outros, no entanto,

podem permanecer despercebidos, sem serem, por isso, menos significativos. Pelo contrário, a dimensão simbólica pode atribuir sentido a edifícios, lugares e territórios, que são percebidos de maneiras diversas pelos olhares de diferentes agentes e grupos sociais.

Assinalamos ainda que o enfoque sob o qual observamos a relação entre a cidade e a cultura é basicamente de caráter urbanístico, realizando-se interfaces multidisciplinares, conforme explicitamos anteriormente.

1.3 Os territórios culturais e a cidade do Rio de Janeiro

Na nossa primeira hipótese de constituição de territórios culturais, esta pode se dar a partir da materialidade da cultura. Neste caso, o exemplo consagrado é o de conjuntos de monumentos e edificações antigas de valor histórico-arquitetônico que compõem os centros históricos. A cultura pode se expressar também através das atividades culturais e artísticas que se realizam em certas edificações; no caso, dos equipamentos culturais. Estas edificações pontuam o espaço urbano e, agrupando-se numa certa área, podem formar territórios, conforme diferentes períodos e contextos históricos.

A história urbana nos mostra diversos recortes urbanos impregnados de alguma forma de manifestação cultural, como os diversos teatros nos Grands Boulevards em Paris, na Broadway em Nova York e outros tantos exemplos. Nestes casos constata-se a presença de equipamentos culturais, de diferentes comércios e serviços, e de espaços públicos freqüentados por grande número de pessoas.

No caso da cidade do Rio de Janeiro, exemplificamos, na sua área central, a concentração de teatros no entorno da praça Tiradentes durante praticamente todo o século XIX e parte do século XX, a concentração de cinemas na Cinelândia na

primeira metade do século XX e, no final do século, os diversos centros culturais no eixo Candelária / Praça XV.

A Praça Tiradentes foi, por mais de um século, um centro de cultura e entretenimento, de discussões políticas e intelectuais e de produções artísticas e literárias. Os principais atrativos na praça e seus arredores eram os teatros, além dos cafés e confeitarias que se encontravam no local (ver anexos 1 e 2). Ao longo do tempo, muitos teatros existiram na área, alterando-se os nomes, as fisionomias, os proprietários e os gêneros de espetáculo conforme a demanda do público. Pode-se dizer que a implantação de teatros no local veio com a importação cultural inicialmente portuguesa, com a construção do Real Teatro São João, e posteriormente francesa, com os teatros e gêneros teatrais diretamente influenciados pela cultura francesa. Em meados do século XX, os teatros da Praça Tiradentes e seus arredores foram entrando em decadência, devido a diversos fatores locais e, ainda à transformação do modo de vida da população, a partir do aparecimento da televisão, do rádio e dos cinemas, modalidades de lazer mais econômicas que os teatros.



Imagem 1: Praça Tiradentes. Fonte: LIMA (2000)

Enquanto a Praça Tiradentes entrava em decadência, uma região vizinha, a Praça Floriano, emergia como novo marco. Surgida pouco após a grande Reforma Urbana de 1902-1906, no eixo que sintetizou o Rio *Belle Époque* – a Avenida Central, junto a suas mais majestosas construções culturais, como o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes, e políticas, como o Senado Federal e a Câmara Municipal, entre outras, a praça tornou-se rapidamente o maior pólo cultural, político e de lazer da cidade no século XX. (ver anexo 3)



Imagem 2: Fotografia da Praça Floriano.

Fonte: <http://www.almacarioca.com.br/cinel.htm>

Resultante de um grande empreendimento imobiliário onde se construíram os primeiros “arranha-céus”, o local inovou ainda pela presença de cinemas nestes edifícios, o que o tornou conhecido como a Cinelândia, constituindo-se como um marco da instauração do *american way of life* no cotidiano carioca. Como território cultural, caracterizou-se não somente pela concentração de um novo equipamento de cultura e lazer, mas de local de emergência, concentrando um grande número de

peessoas. Um modo de vida marcado por novas atividades de lazer, novas formas de sociabilidade, novas atitudes, novas manifestações políticas e culturais. No entanto, por volta de 1950, a Cinelândia começou a perder importância, o que se deve, entre outras razões, ao desenvolvimento de um novo subcentro – Copacabana, com outras ofertas culturais, de lazer e modo de vida.

Nas décadas finais do século XX, assinalamos um outro território cultural na área central, agora centrado em novo equipamento: o centro cultural. Assim como a Praça Tiradentes com seus teatros e a Cinelândia com seus cinemas, o eixo Candelária/ Praça XV acompanha uma tendência mundial de criação destes equipamentos, muitas vezes associando a preservação de edifícios históricos ao uso de múltiplas atividades artísticas e culturais, abrigando museus, teatros, cinemas, bibliotecas, além de lojas e restaurantes. A partir da criação do Centro Cultural Paço Imperial, seguiram-se rapidamente outros, ocupando as instalações subutilizadas de consagradas instituições como o Centro Cultural Banco do Brasil, o Espaço Cultural dos Correios, além da Casa França-Brasil e o Museu Naval e Oceanográfico, aos quais se juntaram lojas, galerias e restaurantes.

Sem entrar no mérito dos diversos fatores de ordem cultural, social e urbana, apenas analisando, rapidamente, os três territórios mencionados, verificamos a importância do elemento catalisador das atividades culturais – teatros, cinemas, centros culturais, e dos muitos pequenos estabelecimentos circundantes, pequenos catalisadores da sociabilidade – cafés, confeitarias, lanchonetes, restaurantes e lojas.

Além destas duas óbvias observações, assinalamos ainda a presença de culturas estrangeiras; européias e posteriormente norte-americana, influenciando fortemente a programação dos teatros e cinemas, as modas, os comportamentos e

as preferências literárias, culinárias, etc., indicando, se não uma importação, ao menos uma forte absorção de outros padrões culturais que não os locais.

Embora o olhar sobre os territórios culturais venha tradicionalmente privilegiando a identificação de trechos do espaço urbano marcados pela presença de bens materiais, como exemplificamos, os centros antigos, com seus edifícios e monumentos, ruas e praças de valor histórico-arquitetônico, buscamos explorar nesta pesquisa um novo campo desta relação. Referimo-nos à inter-relação entre os bens imateriais e a cidade, e as formas como esta imaterialidade impregnou o ambiente urbano onde se manifestam.

Ao mesmo tempo em que existiam na cidade do Rio de Janeiro, no começo do século XX, importantes territórios culturais definidos a partir da materialidade arquitetônica, apontamos também a existência de territórios que se definiam a partir da imaterialidade, revelada através de práticas sócio-culturais: diferentes manifestações de modalidades artísticas, particularmente a música, fortemente impregnadas por modos de vida distintos e por manifestações culturais de cunho religioso, étnico, esportivo, artístico, etc.

No presente estudo, nos preocuparemos sobretudo em explorar a inter-relação entre os bens imateriais e a cidade, e as formas como esta imaterialidade impregnou o ambiente urbano onde se manifestam. Privilegiamos a música, a festa e a dança, e mais especificamente, o samba, elemento fundamental na formação de vários e diferenciados territórios culturais e que teve o seu nascimento no começo do século XX.

De fato, o samba está fortemente ligado à imagem da cidade, sendo considerado por muitos autores como o gênero musical que confere identidade ao

Rio e mesmo ao Brasil, assim como o jazz e o blues nos Estados Unidos, o tango na Argentina entre outros.

O samba vem sendo bastante explorado por estudiosos de diferentes ramos do conhecimento, como a antropologia, a sociologia, a geografia e os estudos culturais. Para compreender como uma modalidade artístico-cultural é capaz de marcar o espaço urbano, recorreremos à perspectiva histórica, identificando determinados períodos históricos que, ao nosso ver, guardam características próprias nas formas como se desenvolvem estes processos.

Sendo assim, primeiramente, nos debruçamos sobre a cidade do Rio de Janeiro, de uma forma geral, na tentativa de compreender como o samba se “enraizou” nesta cidade. Mais adiante, estudamos, especialmente, a favela da Mangueira, onde se situa a Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, procurando compreender o território simbólico aí estabelecido.

Para tal, analisamos a importância desta manifestação cultural para a favela, lugar muitas vezes discriminado e mau visto por grande parte da sociedade e dos governantes por abrigar, em geral, uma população desprovida de recursos financeiros e por ser tachada como um ambiente onde a violência está, cotidianamente, presente. Nossa análise contemplou, sobretudo, o seu espaço público, palco de manifestações culturais do samba.

Para Fortuna e Santos (2002) e Roncayolo (1997), os ritos, as festas e as manifestações culturais, em geral, são importantes para conferir significados, valor e sentido aos espaços públicos onde se manifestam. Estes espaços são primordiais na constituição dos territórios culturais da cidade, comportando a interação entre diferentes tipos sociais e a luta simbólica pela instauração de práticas culturais de

um determinado grupo social, o que podemos observar também nas afirmativas abaixo:

Transformar a vida social em vida pública, fazer a festa, é uma atividade disputadíssima em toda sociedade, um território pelo qual distintos grupos sociais lutam para desfrutar. Festa é coisa de quem tem muito a fazer, daqueles que desejam controlar ou pelo menos influenciar na promoção da identidade de um grupo social... Nos palcos, estádios, praças e ruas, a festa é sempre uma arena onde se desenrola uma ação coletiva especial, na qual uma comunidade dispersa, heterogênea e dividida se expressa com um grande sentido de unidade e comunhão (VILLARROYA, 1992, p. 14, p. 15 apud FERNANDES, 2001, p. 3)

As instituições que cultivam a música, a festa e outras expressões artísticas são valiosos instrumentos para as relações entre o homem e o espaço em que vivem porque, através de tais instituições culturais, os grupos sociais aprofundam a sua coesão, criam identidades e re-interpretam suas vidas e seus espaços vividos. As escolas de samba do Rio de Janeiro demonstram a importância das manifestações do samba já que, através delas, comunidades segregadas, pertencentes em geral aos subúrbios e favelas cariocas, contornaram a adversidade do meio ambiente em que foram confinadas na cidade, alcançando uma identidade e laços com seu território. (FERNANDES, 2001)

CAPÍTULO 2

“BRASIL, SAMBA QUE DÁ” – O TERRITÓRIO CULTURAL DO SAMBA

2. “BRASIL, SAMBA QUE DÁ” – O TERRITÓRIO CULTURAL DO SAMBA

AQUARELA DO BRASIL

Ary Barroso (1939)

*Brasil, meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos
O Brasil, samba que dá
Bamboleio que faz gingá
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil! Brasil!
Prá mim... prá mim...*

*Ô, abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do serrado
Bota o rei congo no congado
Brasil! Brasil!
Deixa cantar de novo o trovador
A merencória luz da lua
Toda a canção do meu amor
Quero ver a “sá dona” caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado
Brasil! Brasil!
Prá mim... prá mim...*

*Brasil, terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiscreto
O Brasil, verde que dá
Para o mundo se admirá
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil! Brasil!
Prá mim... prá mim...*

*Ô, esse coqueiro que dá côco
Ôi onde amarro a minha rêde
Nas noites claras de luar
Brasil! Brasil!*

*Ô, ôi essas fontes murmurantes
Ôi onde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincá
Ôi, esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro*

*Brasil! Brasil!
Prá mim... prá mim...*

O samba se tornou parte desse “*Brasil brasileiro*” que, hoje, é identificado como a “*Terra de samba e pandeiro*”. “*O Brasil, samba que dá*” reconhece, nesta cultura, parte de sua história e resultado da convivência de diversos povos em um mesmo país; povos que, atualmente, se constituem em apenas um: o povo brasileiro.

A idéia da cidade do Rio de Janeiro como lugar de encontro de culturas⁵ tem, na história do samba, um exemplo que há tempos a vem comprovando. No período que compreende as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, agitado por intensas transformações de ordem social, econômica, política e urbana⁶, estão presentes ingredientes que viriam a constituir o samba.

O termo “Samba” provém da palavra “semba” que significa “umbigada”⁷ (ver imagem 3). Tal palavra é africana de origem banto⁸, grupo etnolinguístico que legou à música brasileira a sua base e diversas manifestações afins. O samba, termo que, anteriormente, designava apenas a dança e foi, posteriormente, atribuído também à música, surgiu nas camadas mais pobres da população brasileira, herdeira de culturas africanas transplantadas para o Brasil. Considera-se como primeiros gêneros musicais afro-brasileiros o lundu⁹ (ver imagem 4) e o batuque. Cabe, no entanto, assinalar que o samba se confundia com batuque, termo que se utilizou durante o século XIX para designar os ritmos e danças africanas.

⁵ Ver: Hollanda, Heloisa B. *O declínio da cidade partida*. In: UFRJ, O que é literatura fórum virtual. http://www.pacc.ufrj.br/literatura/detalhe.php?nivel1_idpk=10&news_idpk=14, captado em 08/12/2005.

⁶ Ver a respeito: (ABREU, 1987), (BENCHIMOL, 1990), (LAMARÃO, 1991), entre outros.

⁷ “A “umbigada” é o gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos, e que tem uma função precisa no desenrolar de certas danças”. É importante destacar a importância da umbigada como um gesto presente em algumas danças dos negros” (SANDRONI, 2001, P. 84).

⁸ O adjetivo banto designa os membros da família etnolinguística à qual pertenciam, os escravos no Brasil chamados angolas, congos, cabindas, benguelas, etc.” Foram os primeiros africanos trazidos como escravos, agentes dos ciclos econômicos que o Brasil pré-republicano conheceu. A sua presença foi majoritária no ciclo do café. (LOPES, 2003)

⁹ O Lundu, gênero musical avô do samba, mistura valores antagônicos: sadismo, amor, violência e desejo. Este apresenta um ritmo sincopado, originário da cultura africana. (ALMEIDA, 2006).



Imagem 3 - A “Umbigada”
Fonte: (ALMEIDA, 2006).



Imagem 4 – A pintura de Rugendas retrata o lundu, sendo dançado e tocado no século XVIII.
Fonte: (ALMEIDA, 2006).

2.1 Final do século XIX ao início do século XX – a luta pelo espaço simbólico

2.1.1 O samba e suas origens

O período que compreende as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX foi marcado pela substituição do modo de produção escravista pelo assalariado e pela desmobilização da força de trabalho escrava que, abandonada à própria sorte¹⁰, procurava nos centros urbanos ofertas de trabalho. O Rio de Janeiro, então Capital Federal e maior cidade brasileira, atraiu contingentes populacionais de diversas regiões do país, principalmente do Nordeste, particularmente do Recôncavo Baiano, e do Vale do Paraíba, devido à decadência da cafeicultura fluminense.

No Rio de Janeiro, parte desta população se concentrava nas proximidades do porto, nas fronteiras da “cidade velha”, onde se ofereciam possibilidades de trabalho

¹⁰ Pós-abolição, o governo não teve nenhuma política de emprego para os ex-escravos que acabaram por improvisar e inventar novas formas de ganhar dinheiro. (MOURA, 1983)

cotidiano nos transportes, armazéns, manufaturas, oficinas e comércios. (ver imagem 5) Neste trecho da cidade, se situavam, anteriormente, o mercado e o cemitério de escravos e os armazéns do sal (onde os escravos realizavam trabalhos pesados e recebiam castigos), além da Pedra do Sal (que se tornou lugar de culto e de referência - ver imagem 6). Havia terreiros de candomblé, cortiços e uma concentração de trabalhadores e ex-escravos que se dirigiam ao porto aguardando navios que os transportassem de volta à África.



Imagem 5- “Negras cozinheiras, vendedoras de angu”. Neste quadro, Debret retrata, no início do século XIX, a praia do mercado de peixes, próxima à *Alfândega*. Vê-se, ao fundo a Ilha das Cobras. As negras vendedoras de angu eram livres e se localizavam nas praças e em quitandas. Fonte: Debret (1989), tradução Sérgio Milliet.



Imagem 6- Fotografia da Pedra do Sal, tirada em 2005, durante aula externa da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ.

A região que vai desde a Pedra do Sal, no Morro da Conceição, até a Cidade Nova, era conhecida como “Pequena África”, devido à presença de grande contingente de negros e à sua cultura já histórica na região, apesar dos muitos marcos destruídos. Neste verdadeiro território negro, zona popular estigmatizada desde o final do século XIX, uma das comunidades que se destacava era a baiana.

Na “Pequena África”, além dos ex-escravos, encontravam-se também judeus, ex-combatentes da Guerra de Canudos de 1897, enfim, aqueles indivíduos socialmente excluídos. A heterogeneidade desta população é ressaltada por Sandroni (2001). O samba nasce associado à estas camadas economicamente desfavorecidas:

... indivíduos de diversas experiências sociais, raças e culturas se encontram nas filas da estiva ou nos corredores dos cabeça-de-porco, promovendo já no fim da República Velha a formação de uma verdadeira cultura popular carioca definida por uma densa experiência sociocultural que, embora subalternizada e quase omitida pelos meios de informação da época, se mostraria, juntamente como os novos hábitos civilizatórios das elites, fundamental na redefinição do Rio de Janeiro e na formação de sua personalidade moderna. (MOURA, 1983)

Outros elementos presentes na vida destes grupos, e que se tornaram marcantes na Pequena África, foram os batuques e as rodas. Segundo Moura (2004), as rodas foram responsáveis por promoverem a ambiência que favoreceu e proporcionou o aparecimento do samba. Os códigos de posturas do século XIX nos dão indicações sobre os lugares em que se davam os batuques e as rodas.

Reza o Código de Posturas de 1870¹¹, no Título IV, sobre “vozerias nas ruas, injúrias e obscenidade contra a moral pública”, em seu § 7º:

São proibidas as casas conhecidas vulgarmente pelos nomes de zungú e batuques. Os donos ou chefes de tais casas serão punidos com a pena de oito dias de prisão e 30\$000 de multa, e, nas reincidências, com as de 30 dias de prisão e 60\$000 de multas.

E no Título X, sobre “diversos meios de manter a segurança, comodidade e tranqüilidade dos habitantes”, em seu § 28º, constatamos que “*ficam proibidos, dentro de casas de chácaras, batuques, cantorias e danças de pretos, que possam incomodar a vizinhança. O dono da chácara ou casa será multado em 10\$000*”.

¹¹ Código de Posturas e Editais da Ilustríssima Câmara Municipal. 1870. Seção Segunda. Estas proibições também se encontram em: Rio de Janeiro (cidade) Consolidação das Leis e Posturas Municipais 1838-1894. Rio de Janeiro.

No século XIX, os batuques estavam proibidos, tanto no ambiente semi-rural, nas casas de chácaras, como no ambiente urbano, nas casas de zungú¹². Embora este termo esteja em desuso, foi uma das primeiras denominações de um padrão de moradia popular que se tornou famoso: o cortiço. Os cortiços eram formados por "quartos" ou "casinhas" enfileiradas de um ou dos dois lados dos quintais, formando um pátio ou corredor de acesso, no fundo do qual havia (ou não) instalações sanitárias coletivas. O espaço semi-público do pátio/corredor era o elemento central das habitações coletivas, marcado pela presença, de dia, das lavadeiras com suas tinas e varais, crianças e animais domésticos, e de noite, de carrinhos e carroças e de várias formas de lazer¹³ (VAZ, 2002).



Imagem 7- Cortiço da Rua do Senado nº12 a 44. Malta, 27/03/1906. Fonte: AGCRJ

Em geral, os fundos dos quintais dos cortiços eram reservados para o lazer, o batuque, o canto e a dança. (MOURA, 2004). Acreditamos que as repressões que estas manifestações culturais sofreram, a partir de 1830, com as Posturas

¹² Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o termo refere-se às “casas divididas em pequenos compartimentos, freqüentemente em mau estado de conservação ou insalubre, que serve de habitação coletiva para população pobre; cortiço, casa de cômodos...”

¹³ Ver a respeito: Vaz, L. F. (1985). "Contribuição ao Estudo da Produção e Transformação do Espaço da Habitação Popular - As Habitações Coletivas no Rio Antigo". Dissertação de Mestrado em Planejamento Urbano e Regional. PUR/UFRJ e Vaz, L. F. (2002) "Modernidade e moradia – habitação coletiva no Rio de Janeiro, sec. XIX-XX". Rio de Janeiro , 7 Letras/FAPERJ, 186 p.

Municipais, possivelmente contribuía para que se recolhessem a estes espaços privados de uso coletivo.

Nos primórdios do samba, os “batuques, cantorias e danças de pretos” eram portanto, bastante comuns, a ponto de serem formalmente reprimidas, e presentes em diferentes partes da cidade. Compreendemos ainda que estas manifestações da cultura negra estavam presentes no espaço privado, no espaço semi-público ou coletivo e no espaço público. Outras proibições são mais explícitas a este respeito, como no Título VI, sobre “polícia dos mercados, casas de negócio, e portos de embarque e pesca” o seu § 9º, que se refere às casas de bebidas, tavernas ou lugares públicos, onde ocorrem “ajuntamento de pessoas, com tocatas e danças”. E como no já citado Título IV, em seu § 1º, que *proíbe “fazer vozerias, alaridos e dar gritos nas ruas, sem ser para objeto de necessidade”*.

A presença negra no espaço público, durante o período escravista, era mais acentuada do que a branca, já que os negros nas suas mais diversas atividades - transporte de mercadorias e de pessoas, comércio, serviços públicos - utilizavam intensamente o espaço urbano. Certamente, a exigüidade de seus espaços privados contribuiu, neste sentido, ao empurrar para fora das construções outras atividades como artesanatos, manufaturas e serviços pessoais. Este fato é confirmado por vasta bibliografia e iconografia. Ferreira (2005) ressalta que, durante boa parte do século XIX, o comércio de rua era dominado por escravos, o que fez com que eles exercessem uma certa hegemonia sobre o espaço urbano¹⁴. Ao mesmo tempo, este autor ressalta que os negros ocupavam o espaço urbano como local de sociabilidade, apropriando-se simbolicamente deste.

¹⁴ Ferreira (2005) se apóia no relato de Karasch (2000; 102) para comprovar a hegemonia dos negros no espaço urbano.

Por volta da virada do século XIX para o século XX, alguns personagens do samba podem ser identificados, assim como os espaços privados onde habitavam. Destacamos as figuras das “tias” baianas, importantes lideranças na “Pequena África”, dentre as quais citamos Tia Amélia e Tia Perciliana, mães de sambistas importantes - Donga e João da Baiana¹⁵ - e a Tia Ciata, a mais famosa delas. Mais conhecidas eram as suas casas, as “casas das tias”, núcleos de baianidade, onde se realizavam rituais, rodas de samba e festas nos quintais. (Ver imagem 8)



Imagem 8- Foto da Casa da Tia Ciata situada na Rua Visconde Itaúna. Há uma controvérsia entre teóricos, que afirmam que esta casa situava-se no número 117, e sambistas, que afirmam que a numeração correta da Casa era 119. Fonte: AGCRJ

Neste período, o samba se apresentava enquanto dança, tanto nos quintais quanto nas ruas, nos desfiles dos cordões¹⁶; mas começava a se estabelecer enquanto gênero musical de autor identificado, inicialmente nas casas das tias (ver imagem 9). Na casa da Tia Ciata, reuniam-se importantes figuras como os compositores citados Donga e João da Baiana, e Sinhô, além de Hilário Jovino Ferreira, Pixinguinha, entre outros. Segundo Sandroni (2001), a casa da Tia Ciata era um ponto de referência do universo negro carioca, e as festas eram divididas em baile, samba de partido-alto e batucadas, as quais aconteciam nos fundos das casas, justamente para que ficassem protegidas da repressão, que era freqüente

¹⁵ Donga é considerado como o autor do primeiro samba gravado, e João da Baiana desempenhou importante papel na transmissão e difusão da tradição musical afro-brasileira (Lopes 2003:33).

¹⁶ Acredita-se que os cordões sejam uma evolução dos Cucumbis, manifestações carnavalescas de negros descritas por Debret. Os cordões misturavam o profano e o sagrado. Com a Reforma Passos, passaram a ser perseguidos, assim como as outras manifestações populares. Assim, alguns cordões se transformaram em ranchos e outros passaram a ser designados como blocos. (Fernandes 2001)

nesta época. Neste local teria sido composto “Pelo Telefone”, o primeiro samba gravado em disco.



Imagem 9 – Mapa hipotético de territórios do samba no final do século XIX. Este mapa procurou representar as principais manifestações do samba, concentradas na Pequena África neste período. O mapa foi elaborado para a apresentação do trabalho “Um outro olhar sobre o urbanismo e a cultura: o samba e sua territorialização na cidade do Rio de Janeiro”, com Lilian Fessler Vaz, no IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, em 2006.

No século XIX, os batuques e as danças negras ocorriam nos espaços públicos em festas religiosas e profanas. A mais conhecida e popular era a do Divino Espírito Santo, com atividades religiosas, de lazer e de comércio, promovida por irmandades religiosas e que se realizava em três locais diferentes: no largo do Estácio, no largo da Lapa e no Campo de Santana, a mais concorrida (Abreu, 1994). Era, ao mesmo tempo arraial, feira, circo, com rituais, músicas e danças, e chegava a durar vários dias. Também neste caso a conexão com a cultura africana estava presente, através

da irmandade de N. S. de Santana, uma das mais importantes das comunidades negras da cidade¹⁷.

Outra festa concorrida era a da Penha¹⁸ que acontecia no largo existente aos pés da colina da igreja, onde as rodas de samba se davam no espaço público. (ver imagem 10) Segundo Fernandes (2001), Tia Ciata e Heitor dos Prazeres consideravam a Festa da Penha como o “centro” do universo da festa popular carioca. Moura (1983) acrescenta: *“Para tia Ciata e suas baianas, a festa da Penha era o momento de encontro de sua comunidade de origem com a cidade, informando dessa cultura alternativa preservada e a cada momento reinventada pelo negro no Rio de Janeiro”*.



Imagem 10 - Festa da Penha, 1912. Em primeiro plano, em pé, da esquerda para a direita, João Pernambuco, com chapéu branco, segurando o violão, Patrício Teixeira, de terno branco, Pixinguinha, com a flauta, e Caninha, com o cavaquinho. Fonte: <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/09/festa-da-penha.html>

Ao mesmo tempo, esta festa era a grande difusora do samba, pois as novas músicas para o carnaval eram lançadas durante a festa. Apesar desta importância, ou justamente por causa dela, foi alvo de repressão policial ao longo da década de 1910, sendo privatizada e transferida para a Chácara do Capitão, em 1918. Ao lado da perseguição policial, os negros sofriam com a repressão das autoridades

¹⁷ As irmandades negras tiveram importante papel na expansão urbana da cidade no século XVIII, quando conseguiram terras para construir suas igrejas, mas apenas além do limite da ocupação na época, a fétida rua da Vala. São exemplos as irmandades e comunidades de devoção a N. S. do Rosário e dos Homens Pretos, São Domingos, N. S.; de Santana e N. S. da Lampadosa.

¹⁸ A Festa da Penha era religiosa e, até o fim do século XIX, era dominada pelos portugueses, mas, com a imigração e com a abolição, os negros passaram a dominar a festa. Os negros trazidos para o Brasil já possuíam uma vivência do catolicismo em seu continente de origem. (FERREIRA, 2005)

eclesiásticas do início do século XX que, por ordem do Vaticano, tentavam expurgar qualquer forma exógena ou profana dos rituais católicos.

A repressão aos batuques de negros na festa estendia-se aos cordões carnavalescos, às rodas de capoeira e de samba e aos instrumentos musicais, medidas apoiadas pela maior parte da imprensa à exceção do Jornal do Brasil. Segundo Fernandes (2001), o samba passou a ser liberado na Festa da Penha em 1907, entretanto, os instrumentos continuaram proibidos. Apesar disso as rodas aconteciam ao som de palmas, pratos e facas, além dos corpos e vozes.

O surgimento do mercado de discos, nos anos 1910, e o desenvolvimento do rádio, nos anos 1920, acarretaram a redução do papel de difusora de sambas que a Festa da Penha exercia até então. De acordo com Hansen (2006), até a Primeira Guerra Mundial, os discos e os aparelhos de gramofones tinham o acesso restrito a uma pequena parte da sociedade já que tinham um custo bastante elevado. Por outro lado, as músicas gravadas em disco e divulgadas no rádio chegavam a um maior número de pessoas, favorecendo a circulação de idéias e a recombinação de tradições musicais.

2.1.2 As reformas urbanas e suas reverberações no espaço simbólico do Rio de Janeiro

No final do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro é alvo de uma grave crise sanitária: o grande contingente populacional que ocupava as edificações do centro da cidade, os cortiços, em geral, sofria com as intermitentes endemias de tifo, difteria, malária, tuberculose e lepra. As péssimas condições higiênicas, em que a cidade se encontrava, assustavam os comerciantes estrangeiros que aqui

aportavam. Em consequência, já no século XX, ocorrem diversas intervenções urbanas, sobretudo sob a administração de Rodrigues Alves, então Presidente da República, e de Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro, que pretendiam vincular a imagem da cidade às das capitais européias, especialmente a Paris após as reformas Haussmannianas¹⁹.

Por ocasião das reformas urbanas em curso, diversas edificações coloniais foram demolidas e, em seus lugares, foram construídos edifícios ecléticos. As novas avenidas desrespeitavam a malha urbana colonial, arrasando não apenas os cortiços, mas também casas de cômodos que abrigavam a população mais pobre da cidade. As políticas higienistas que, praticamente, fizeram desaparecer este padrão de habitação do Rio de Janeiro, contribuíram, possivelmente, para a emergência de novos espaços de festa, de música e dança popular. Conforme vimos, anteriormente, nestes cortiços, ou casas de “zungus”, aconteciam cantorias e batuques dos negros e, quando aqueles foram arrasados, os territórios culturais pontuados por estes espaços desapareceram ou foram deslocados para outros pontos da cidade.

Neste contexto, os morros, próximos ao centro da cidade, passaram a ser ocupados pela população de baixo poder aquisitivo, que se viu desalojada pelas reformas urbanas. Diversas habitações precárias foram construídas, constituindo núcleos habitacionais, principalmente, nos limites extremos da área central, como nos Morros Santo Antônio e Castelo, ao sul, nos morros da Conceição, do

¹⁹ As intervenções no Rio e em Paris tinham em comum diversos pontos, como a abertura de ruas e avenidas largas e arborizadas, criando condições para ventilar, arejar e iluminar os edifícios; a construção de redes de infra-estrutura, já que tinham fins sanitaristas; a construção de novos edifícios que traduzissem a cidade da Belle Époque; entre outros. Na Avenida Central, a arquitetura eclética dava origem a um cenário de modernidade adequado para a afirmação social da burguesia brasileira.

Livramento, de São Carlos, da Providência e outros periféricos, ao norte. (FIGUEIREDO, 2003)

Nas primeiras décadas do século XX, após um processo de consolidação das comunidades nos morros da cidade, constataram-se diversas ações autoritárias sobre alguns desses núcleos habitacionais. No Morro Santo Antônio, por exemplo, ocorreu um incêndio, em 1916, tido como criminoso, que fez com que muitos moradores se deslocassem para o Morro da Mangueira. Além desse incêndio, muitas foram as tentativas de expulsar a população carente das áreas próximas ao centro da cidade como ocorrera, na década de 1920, com o desmonte do Morro do Castelo.

Enquanto a zona sul e a zona norte da cidade consolidavam-se em bairros de classes alta e média, os subúrbios e os morros da periferia passaram a abrigar tanto os expulsos das áreas centrais quanto os migrantes do interior do estado, atraídos pelo mercado de trabalho. Sendo assim, os eventos festivos e as manifestações culturais, que, anteriormente, se concentravam, principalmente, no espaço urbano da área central da cidade, agora começavam a ganhar uma nova configuração espacial em decorrência das transformações que vinham ocorrendo no espaço urbano.

O carnaval, por exemplo, concentrou-se na Rua do Ouvidor, durante o século XIX, sendo celebrado por todas as classes sociais, raças e faixas etárias, sendo fruto de uma disputa pela ocupação do espaço simbólico da cidade, entre as classes populares e a elite, que pretendiam garantir a hegemonia sobre o espaço público do centro da cidade. (FERREIRA, 2005). Na primeira metade do XIX, o centro da cidade, em especial a Rua do Ouvidor, foi palco, tanto das manifestações culturais

da elite, com as grandes sociedades²⁰, quanto das brincadeiras e danças dos trabalhadores pobres e escravos, como o entrudo²¹, o zé pereira²², os cucumbis²³ africanos, entre outros. (ver imagem 11) Nos interessamos, particularmente, pelos cucumbis, pois, no decorrer dos desfiles, a música africana, também confundida com batuque e, posteriormente, com o samba, era tocada e dançada no espaço público.



Imagem 11- o quadro “Cena de Carnaval”, pintado por Debret, retrata a brincadeira de entrudo no início do século XIX. Fonte: Debret (1989), tradução Sérgio Milliet

Entre os anos de 1890 a 1910, identifica-se o aparecimento de quatro novas formas de manifestações carnavalescas: os cordões²⁴ reprimidos pela polícia, os

²⁰As grandes sociedades surgiram em 1855, originadas nas Grandes Sumidades Carnavalescas. Estas “alegorias sobre rodas” se tornaram baluartes dos carnavais civilizados. (FIGUEIREDO, 2003). “As grandes sociedades foram projetadas para ocupar e pautar as celebrações do Carnaval carioca, até então dominado pelo entrudo, pelo recém-inventado zé-pereira, por mascaradas e cucumbis. Formadas por grupos da elite que viviam na capital do país, as grandes sociedades buscaram e deram, até certo ponto, uma nova aparência e conteúdo ao Carnaval do Rio de Janeiro”. (FERNANDES, 2001, p. 32)

²¹Nas brincadeiras de entrudo, pessoas sujavam-se, mutuamente, atirando-se, com bisnagas, água e dejetos. Até meados do século XIX, o entrudo era brincado tanto pelos negros, mestiços, trabalhadores, quanto pela classe senhorial. Posteriormente foi condenado pela elite. As brincadeiras aconteciam de casa para casa, das casas para a rua e no espaço público. (CUNHA, 2001)

²²Grupo de pessoas que saíam às ruas batendo tambores, inicialmente feitos de lata de biscoito.

²³Os cucumbis na Bahia, também chamados congos, eram formados por negros que se reuniam nas festas do Natal, na época do entrudo em casas, em praças ou próximos às igrejas em apresentações. Os congos ou cucumbis também participavam de cerimônias sagradas como cortejos fúnebres de escravos ou pretos forros membros de dinastias africanas, marchavam em desfiles que chegavam a centenas de pessoas, sacudiam chocalhos, cantavam e dançavam. (FERNANDES, 2001)

²⁴Os cordões estavam diretamente ligados a um Carnaval de tradição negra e desfilavam ao som de batuques e instrumentos africanos. (FERREIRA, 2005)

ranchos²⁵ e corsos²⁶, mais elitistas, que recebiam apoio e incentivo do governo, e os blocos²⁷ carnavalescos, que saíam às ruas com licenças oficiais. (FERNANDES, 2001). Estas manifestações carnavalescas não estavam diretamente associadas ao samba, estando as ocorrências mais significativas do samba distribuídas, principalmente, entre a Cidade Nova e a Pedra do Sal, concentrando-se na Praça Onze, e, em outro extremo da cidade, na Penha, na Festa da Penha. (ver imagem 12) Entretanto, a partir deste momento, o samba e o carnaval carioca foram se aproximando, progressivamente, sendo mais cantado e dançado nos desfiles.

PRINCIPAIS TERRITÓRIOS DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO



FINAL DO SÉC. XIX/ INÍCIO DO SÉC. XX

- 1 Pequena África/ Praça Onze
- 2 Festa da Penha

Imagem 12- Mapa elaborado sobre planta aerofotogramétrica da cidade do Rio de Janeiro IPP/RJ, apresentado no trabalho “Um outro olhar sobre o urbanismo e a cultura: o samba e sua territorialização na cidade do Rio de Janeiro”, com Lilian Fessler Vaz, no IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, em 2006.

²⁵ Os ranchos foram trazidos da Bahia para o Rio de Janeiro pelos negros. Estes passaram a fazer parte do Carnaval carioca graças à Hilário Jovino, liderança na “Pequena África”, juntamente com Tia Ciata. Os ranchos, após a chegada de Ameno-Resedá, passaram a utilizar elementos e códigos mais próximos da cultura oficial, ganhando um caráter mais elitista. (FERNANDES, 2001)

²⁶ O corso, que surgiu em 1907, era, como os automóveis, uma novidade para desfrute da elite, dando continuidade ao Carnaval civilizado das grandes sociedades. (FERNANDES, 2001)

²⁷ Os cordões, os ranchos e os blocos descendem de festas do tempo colonial, com forte presença negra, surgindo no Rio de Janeiro na década de 1890 (FERNANDES, 2001).

As manifestações carnavalescas, que, no século XIX, aconteciam, principalmente, na Rua da Ouvidor, começam a dividir-se espacialmente, com a inauguração da Avenida Central e com as reformas urbanas. O que se observa, portanto, é que a cidade já demonstrara, neste momento, uma clara divisão sócio-espacial, sendo parte freqüentada e dominada pela elite, enquanto outra era relegada às classes menos favorecidas. Assim sendo, as manifestações culturais relacionadas ao modo de vida destas populações também se dividiam cultural e socialmente. Segundo Fernandes (2001), depois da grande reforma urbana de 1902-1906 até a criação das escolas de samba, em 1927, o carnaval carioca estava concentrado basicamente em dois trechos da cidade: na avenida Rio Branco, onde se manifestava o carnaval *chic*, sobretudo com o desfile dos corsos, e na praça Onze de Junho, onde se manifestava o carnaval popular com a convergência de blocos e ranchos pobres.

A Avenida Central se torna o novo pólo do Carnaval requintado. Nesta avenida irão ocorrer, a partir de 1907, os desfiles dos corsos, que perdurarão até cerca de 1957. Por outro lado, a Praça Onze, pertencente à referida “Pequena África”, se torna palco de grandes eventos populares. Esta praça, no governo de Pereira Passos, sofre transformações como prosseguimento das intervenções no Canal do Mangue. Ao mesmo tempo, a área passa a receber um grande número de pessoas desalojadas em função das reformas urbanas no centro da cidade, e, muitas chácaras, antes pertencentes às famílias de classe média que, nesta ocasião, mudam-se para a zona sul da cidade, são transformadas em moradias coletivas de baixa renda, tendo a praça como área livre para comemorações e eventos festivos.

A Praça definia-se espacialmente como um pólo de confluência de grande parte das vias que serviam de acesso aos núcleos habitacionais das cercanias, nos

morros da Providência, do Pinto e de São Carlos e na trama de ruas do bairro do Estácio de Sá. A Praça Onze configurava-se como o núcleo central do vale desenhado pelos morros, se tornando, também para a população que habitava os morros, um lugar de encontro, de permanência e de manifestações das práticas culturais de sambistas que freqüentavam as cervejarias, os bordéis e os clubes dançantes das redondezas, além da realização das rodas de batucada. Como vimos, foi na Praça Onze, na Casa da Tia Ciata, que surgiu o primeiro samba gravado em disco.

Efetivamente, a Praça Onze, que já se constituía um ponto de convergência das comunidades negras da região, tornou-se, no século XX, *“ponto de convergência da população pobre dos morros da Mangueira, Estácio, Favela, favorecendo a expansão territorial de blocos e cordões carnavalescos, além de rodas de samba”* (SODRÉ *apud* MOURA, 2004, p. 107).

A Praça Onze será o lugar que protagonizará o processo de valorização do samba na sociedade. A partir deste lugar, o território do samba irá se expandir por praticamente toda a extensão da cidade do Rio de Janeiro, ganhando, inclusive territórios em todo o país, como veremos a seguir.

2.2 As décadas de 1920 e 1930

2.2.1 O Brasil e o samba

O final da década de 1920 foi marcado por uma profunda crise econômica, decorrente, principalmente, do *crash* da bolsa de Nova York. Havia, em todo o país, no final de 1929, em torno de dois milhões de desempregados, sendo que, perto de 600 fábricas, no Rio de Janeiro e em São Paulo, fecharam suas portas por falta de compradores para seus produtos, demitindo diversos funcionários. Os preços do

café no mercado internacional chegou às cotações ínfimas, o que acarretou a crise da “República do café com leite”. Neste contexto, após a Revolução de 1930, Getúlio Vargas se tornou o novo presidente do Brasil. (FIGUEIREDO, 2003).

Ao mesmo tempo, os trabalhadores urbanos já vinham se conscientizando de sua representatividade como atores sociais desde o final da década de 1910. A Revolução de 1930 demonstrou a necessidade de considerar o trabalhador urbano no jogo político, superando a indiferença à qual o regime anterior o relegava. Ocorreram mudanças nas relações entre o poder estatal e a classe operária, e o governo passou a realizar práticas populistas.

Como vimos, desde o início do século XX, a cidade se expandia impulsionada pelas intervenções urbanas que demoliram inúmeras habitações populares, casas de cômodos e cortiços do centro da cidade. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento dos transportes de massa foram de fundamental importância para que esta expansão urbana fosse possível. Sendo assim, na medida em que a cidade se expandia, o carnaval e o samba foram se dispersando pelo Rio de Janeiro, formavam-se novos bairros e realizavam-se grandes intervenções urbanas responsáveis por expulsar a população pobre do centro em direção às favelas e aos subúrbios cariocas. Tal fato aliado à divulgação dos sambas nos novos meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema, foram importantes para uma maior aproximação do que era considerado como “alta” e “baixa” cultura.

Destacamos, neste período, um maior apoio ao samba, por parte do governo e da imprensa, diferentemente da postura de repressão despendida por estes nas décadas anteriores. Neste sentido, apontamos a realização do concurso, em 1929, da revista *O Cruzeiro* para premiar as melhores composições para o carnaval; a subvenção, por parte do governo, aos blocos, sociedades e escolas de samba, em

1932; o patrocínio dos desfiles e concursos por parte de jornais como o Jornal do Brasil e o Mundo Esportivo. Como nos informa Naves (2006, p. 26) *“É justamente na década de 1930, marcada pela ascensão de Vargas ao poder e pela afirmação do modernismo, que o samba se transformou em símbolo nacional”*

Neste período, a arte e a cultura brasileira passavam por um processo de auto-descobrimiento, buscava-se encontrar a verdadeira identidade brasileira, o que também contribui para uma maior aceitação e valorização do samba na sociedade. Hermano Vianna (2004) analisa o processo de “nacionalização do samba” e a utilização deste como símbolo da identidade brasileira, discutindo como ocorreu sua passagem da perseguição policial às ruas e rádios.

Cabe lembrar que, no Brasil, no início do século XX, ainda se importavam modelos culturais europeus, inspirados em valores éticos e estéticos que não condiziam com a realidade brasileira. Enquanto as intervenções urbanísticas e arquitetônicas buscavam tornar o Rio de Janeiro uma “Paris Tropical”, as idéias modernistas apontavam a necessidade de buscar caminhos próprios e originais. A Semana de Arte Moderna, em 1922, representou um marco na experimentação artística e um rompimento estético nos diversos campos da arte. Neste contexto, destacamos importantes figuras como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, um dos organizadores do evento, entre outros.

Nos dias de hoje, a cidade do Rio de Janeiro se identifica, inclusive, pela cultura do samba e do carnaval, por suas mulatas sensuais e por suas paisagens naturais; elementos peculiares em torno dos quais se constituiu o imaginário urbano carioca. O início do século XX foi um marco na representação e na identificação da cidade através destes elementos. A arte modernista revela um outro olhar sobre a cidade do Rio de Janeiro, diferente daquele pretendido por ocasião das reformas

urbanas de Pereira Passos. Neste contexto, o samba, até então discriminado e reprimido, passa a ser valorizado, tornando-se símbolo da cidade e também do país.

Pintores modernistas, como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, estavam pintando cenas do carnaval e do samba. Destacamos a contribuição dada pela poética de Di Cavalcanti, artista declaradamente apaixonado pela vida boêmia, pelo samba e pelo carnaval, de onde tirou o amor à cor, ao ritmo e à sensualidade. Esta temática acompanhou a obra de Di, inspirando pinturas, desenhos e também poesias²⁸. (ver imagens 13 e 14) Este artista contribuiu para incorporar ao imaginário carioca a sensualidade da mulata, ícone do fetichismo carioca, que povoa e reina o espetáculo carnavalesco.

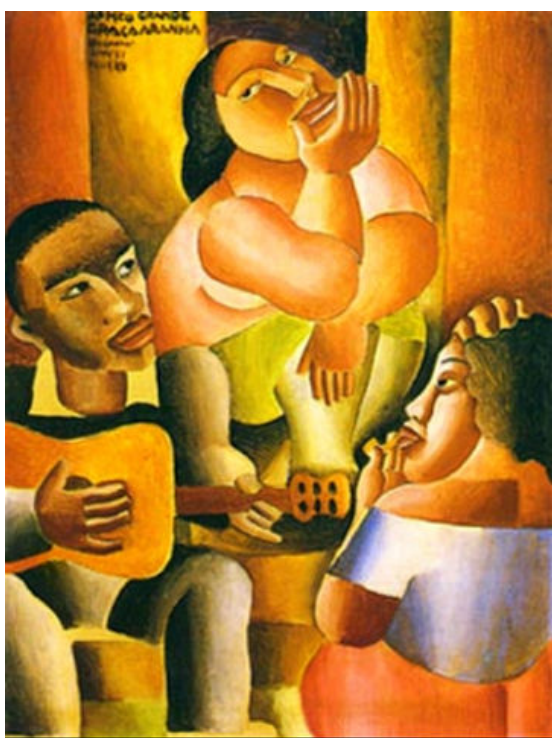


Imagem 13 – pintura de Di Cavalcanti -
“Samba”, 1928.



Imagem 14 – aquarela de Di Cavalcanti
“Cena de Samba”, 1928/1930

²⁸ Ver, por exemplo, as telas “Samba” 1925, 1926 e 1928, “Carnavalescos” da década de 40, “Carnaval” década de 60 e seus textos como o livro: DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1964.

Contemporaneamente, outros artistas e escritores modernos buscavam conhecer o Brasil, descobrindo e valorizando suas raízes e identidade. Na música erudita, destacam-se Villa Lobos e Radamés Gnattali, na arquitetura Lucio Costa, Afonso Eduardo Reidy, entre outros arquitetos modernos de grande importância para a nova configuração da cidade. Na literatura, diversos escritores contribuem para a valorização da cultura nacional, publicando obras de grande importância, entre as quais destacamos: “Macunaíma” de Mario de Andrade, em 1928; “Casa Grande e Senzala” de Gilberto Freyre, em 1933; “Raízes do Brasil” de Sergio Buarque de Holanda, em 1936; “Vidas Secas” de Graciliano Ramos, em 1938; entre outras.

Segundo Hermanno Vianna (2004), foi Gilberto Freyre em “Casa Grande e Senzala” que deu caráter positivo ao mestiço, incentivando a preservação da mestiçagem como especificidade do nosso povo. Para este, o brasileiro era uma boa combinação entre portugueses e africanos. No exterior, Gilberto Freyre procura argumentos para defender a mestiçagem que ele já respeitava. “*Brasil é combinação, fusão, mistura*” (FREYRE, 1967, p. 67 *apud* H, VIANNA, 2004).

Desta forma, a valorização do samba por parte dos intelectuais foi fundamental para a divulgação e aceitação desta manifestação cultural na sociedade. Buscavam-se as raízes da formação do homem brasileiro e, com isso, emergia um conjunto de investigações sobre a cultura não oficial que vinha sendo construída por àqueles grupos socialmente discriminados e reprimidos, que se recolhiam às suas comunidades nas periferias, subúrbios e morros das cidades e nos sertões miseráveis do país.

Neste período, intelectuais, jornalistas e músicos da classe média passam a freqüentar os morros e subúrbios a fim de conhecerem o samba. Essa troca de

experiências incentivou a formação de músicos como Noel Rosa, que morava no bairro de Vila Isabel. O samba despertava admiração entre vários setores da sociedade carioca, sendo tocado em diferentes lugares como nos bares, nos clubes de dança, nos cortiços e casas de cômodos remanescentes, no espaço público. Para Hansem (2006), o samba realizou um dos principais objetivos da arte moderna, atingindo a um grande número de pessoas através dos meios de divulgação da cultura de massa, o rádio e o disco. Assim, a música que, diferentemente da literatura, não requeria alfabetização para comunicar sua mensagem, foi amplamente divulgada e valorizada na sociedade.

É possível perceber os reflexos deste processo de valorização da cultura nacional, já em 1934, com a criação da União das Escolas de Samba (UES) que, dentre outras implicações, estabeleceu a utilização de enredos nacionais, a presença das baianas e a proibição de utilização de instrumentos de sopro. Neste mesmo ano, as escolas de samba foram retratadas no filme “Favela dos meus amores” de Humberto Mauro.

2.2.2 Os territórios do samba e a conquista da cidade

Conforme comentado anteriormente, “as casas das tias” tiveram grande importância no processo de criação deste gênero musical e continuavam, nas décadas de 1920 e 1930, a promover festas e rituais de onde surgiram inúmeros sambas de destaque. Neste período, o samba manifestava-se também em muitos outros pontos da cidade e sob diferentes formas no espaço urbano, fossem nos quintais, em rodas nos botequins, nos cafés, nos blocos ou nas escolas de samba que surgiam neste período. Grande parte destas escolas teve origem na fusão e/ou na transformação de alguns blocos que desfilavam pela cidade durante o carnaval.

Esta diversidade de manifestações, de lugares, de equipamentos urbanos²⁹ e de deslocamentos indica que a territorialização do samba no espaço urbano se deu sob diferentes formas. E ainda, que os territórios do samba foram se delineando a partir de diferentes pontos em diversos momentos. É importante comentar que compreendemos territórios culturais formados a partir de escolas de samba, botequins, praças, ruas, e outras manifestações culturais. Sendo assim, intentamos apenas alertar o leitor que o samba se fazia presente em diferentes lugares, sob diferentes formas, colonizando um espaço que envolvia todos. Sabemos, no entanto, que um mesmo espaço é capaz de abrigar diferentes manifestações.

Destacamos, inicialmente, os territórios formados a partir da presença das escolas de samba e blocos carnavalescos. Nesta época, os blocos carnavalescos dividiam-se em dois tipos: os blocos de “corda” que saíam às ruas com seus componentes cercados por uma corda e recebiam a autorização da polícia para desfilarem; os blocos “dos sujos” que não eram organizados e desfilavam no espaço público ao som de bumbos e latas velhas.

As inovações que transformaram os antigos blocos em escolas de samba acontecerem entre 1928 e 1932. O aparecimento do samba moderno, a obrigatoriedade da ala das baianas, a introdução do surdo e da cuíca representam tais inovações. Outras adaptadas dos ranchos também foram importantes, como o enredo, a presença do mestre-sala e da porta-bandeira, a configuração das alegorias e a formação da comissão de frente.

A primeira escola de samba surgiu no Estácio, bairro que se situava próximo à

²⁹ Embora não seja usual, consideramos as escolas de samba como equipamentos culturais, por serem espaços construídos dedicados prioritariamente à atividade cultural. Os botequins e cafés onde, além das suas atividades específicas, os sambas foram e são produzidos, tocados e difundidos, consideramos como equipamentos urbanos.

Praça Onze, tradicionalmente conhecido por sua boemia, pela concentração de botequins e pela presença de variados grupos sociais: negros, judeus e prostitutas. Na década de 1920, os sambistas do Estácio, entre eles Ismael Silva, criaram um batuque, diferente do que se conhecia, até então, por samba. O “bumbum paticumdum prugurundum”³⁰ permitiu que os componentes do bloco carnavalesco “Deixa Falar” sambassem percorrendo as ruas do trajeto daquela que viria a ser considerada a primeira escola de samba. Os compositores do Estácio podem ser considerados pioneiros não somente pela criação da escola de samba, mas também pela atração dos “compositores do morro” que criaram grandes sucessos musicais. Segundo Hermano Vianna (2004), o “samba de morro” não nasceu exatamente no morro, mas em algum lugar entre os morros e as ruas da Cidade Nova.

Nota-se que existe uma clara diferença entre os sambas da casa das tias e os elaborados nos botequins; sendo o samba das escolas com outra cadência e mais adequado aos desfiles. Ambas as modalidades de samba foram criadas a partir de elementos da cultura negra, entretanto os sambistas da primeira geração ambicionavam e dispunham de uma maior respeitabilidade na sociedade³¹. Já os sambistas da segunda geração eram bem mais ligados ao reduto da boemia e ao cotidiano das populações faveladas. Há uma transformação na imagem deste personagem: a partir do fim da década de 1920, “malandro” se torna sinônimo de sambista. (NAVES, 2006)

O morro do Estácio era o principal reduto da malandragem, reunindo importantes compositores como Bidê, Ismael Silva, Nilton Bastos, entre outros. A proximidade do Estácio da zona de prostituição do Mangue contribuiu imensamente

³⁰ Batuque criado no Estácio que veio a modificar o batuque “tan tantan” dos sambas, em geral.

³¹ Sinhô era pianista no refinado Clube Flor do Abacate, e, na casa Tia Ciata, por exemplo, reuniam-se, além dos sambistas, importantes figuras da vida política da cidade.(NAVES, 2006)

para a reunião destes “malandros” nos botequins do bairro, onde exploravam o jogo, a prostituição e criavam sambas. Os sambistas deste período eram aptos para a prática da capoeira, habituados ao porte de armas e se vestiam como característicos malandros: terno branco e colarinho engomado.

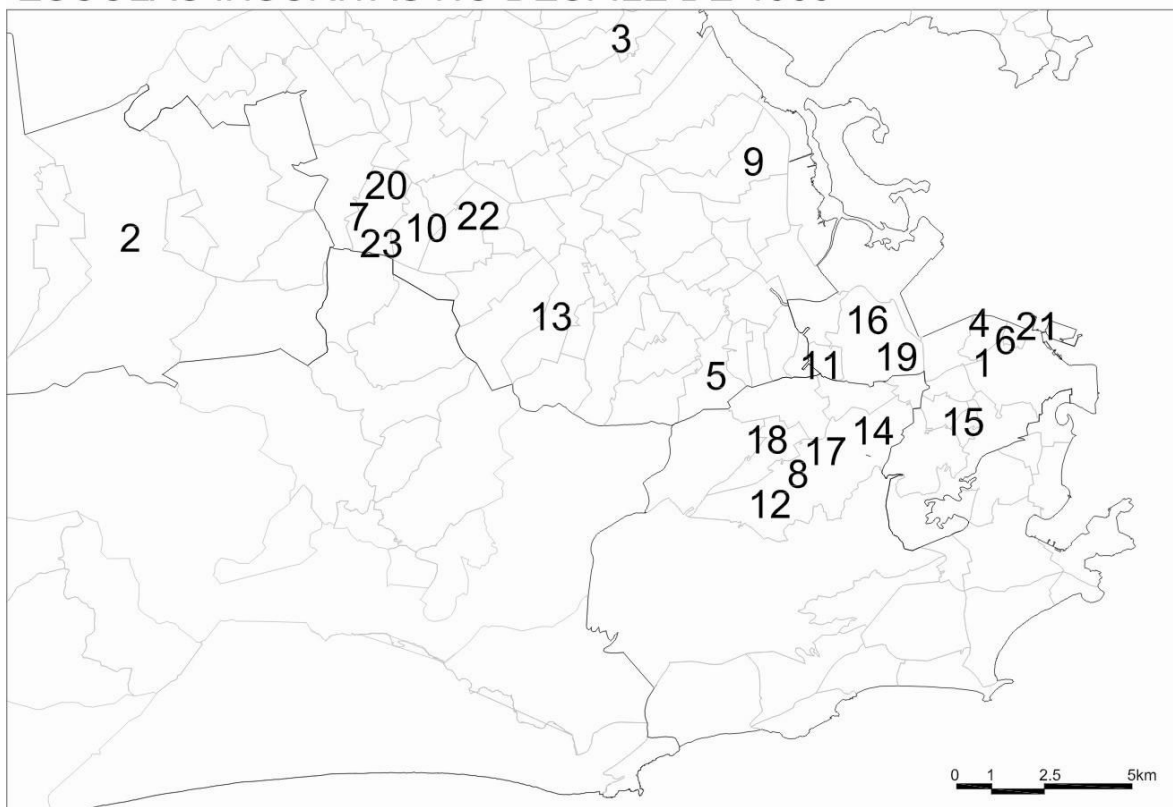
A exemplo do Estácio, “os compositores dos morros” fizeram surgir outras escolas de samba. Apesar de ter desfilado por um período muito curto, a “Deixa Falar” e os seus compositores foram responsáveis por inaugurar uma nova forma de se brincar o carnaval, onde o samba se tornou protagonista. Neste contexto, moradores das comunidades residentes nos diversos morros do entorno do centro da cidade e nos subúrbios mobilizaram-se pelo direito de se manifestarem livremente, sem violência e menosprezo por parte da polícia e da elite. Nos carnavais do início dos anos 30, período em que Getúlio Vargas já estava no poder, ocorreu uma reviravolta nos parâmetros sociais da festa carnavalesca iniciada por um processo de conquista de territórios simbólicos na cidade do Rio de Janeiro. As escolas de samba passaram a ser as principais manifestações culturais carnavalescas, reunindo, os sambistas mais talentosos da época.

Desde então, grupos formados no morro da Mangueira e nos arredores da estação de trem de Osvaldo Cruz seguiram o exemplo do Estácio, criando as escolas de samba “Estação Primeira de Mangueira” e a “Vai como Pode”, respectivamente. Desde o início, as agremiações se mobilizaram para levar à cidade o desfile de forma organizada e, assim como as Grandes Sociedades e os ranchos, procuraram o apoio da imprensa a fim de serem realizados concursos.

Os primeiros desfiles das escolas de samba aconteceram ao redor da Praça Onze. As escolas concentravam-se ao longo das ruas que formavam o quadrilátero

da Praça Onze e, no momento do desfile, apresentavam-se aos jurados e ao público que lotava a praça e as calçadas do entorno. (Ver imagem 15)

ESCOLAS INSCRITAS NO DESFILE DE 1933



Escolas de Samba

- | | |
|--|--|
| 1 Fiquei Firme (Morro da Favela) | 12 Estrelas da Tijuca (Tijuca) |
| 2 Embaixada Escola Amizade (Realengo) | 13 Filhos de Ninguém (Piedade) |
| 3 Podia Ser Pior (Cordovil) | 14 Unidos da Tijuca (Tijuca) |
| 4 União Barão da Gamboa (Gamboa) | 15 Em Cima da Hora (Catumbi) |
| 5 Caprichoso do Engenho de Novo (Engenho Novo) | 16 Unidos do Tuiuti (Morro do Tuiuti) |
| 6 Inimigas da Tristeza (Saude) | 17 Príncipes da Floresta (Morro do Salgueiro) |
| 7 De Mim Ninguém se Lembra (Bento Ribeiro) | 18 União do Uruguai (Andaraí) |
| 8 Azul e Branco (Morro do Salgueiro) | 19 Mocidade Louca de São Cristóvão (São Cristóvão) |
| 9 Recreio de Ramos (Ramos) | 20 Lira do Amor (Bento Ribeiro) |
| 10 Vai como Pode (Osvaldo Cruz) | 21 Vizinha Faladeira (Saude) |
| 11 Estação Primeira (Mangueira) | 22 Prazer da Serrinha (Madureira) |
| | 23 Paz e Amor (Bento Ribeiro) |

Imagem 15- Mapa elaborado sobre planta aerofotogramétrica da Cidade do Rio de Janeiro. As informações referentes à localização das escolas foram baseadas em Cabral (1996, apud FERNANDES, 2001). Além das escolas localizadas no mapa, se inscreveram também no desfile: “Esporte Clube Guarani”, “União Amor”, “Aventureiros da Matriz”, “Na Hora é que se Vê”, “Última Hora”, “Nós Não Somos Lá Essas Coisas”, “É Assim que Nós Viemos” e “É O Que se Vê”. (ver anexo 4)

As escolas de samba começam a ganhar prestígio frente à sociedade e, a partir de então, comunidades onde o samba se mostrava presente transformaram

seus blocos e ranchos em escolas e os territórios do samba na cidade do Rio de Janeiro, pontuados por estas manifestações culturais, se multiplicaram.

Assinalamos, baseados na teoria de Bonnemaison (2002), analisada no capítulo anterior, que um território é “sobretudo um conjunto de lugares hierarquizados, conectados a uma rede de itinerários”. Sendo assim, destacamos, como exemplo, o território do samba no bairro do Estácio, pontuado pelos botequins onde se produziam os sambas, pelos blocos que circulavam nas ruas e praças, pela escola de samba, dentre outras manifestações.

Na favela da Mangueira assinalamos, além dos botequins, a casa das tias, que mantinham vivas as origens africanas e realizavam rodas de samba em seus quintais. Entre as casas das “tias da Mangueira” apontamos a casa da Tia Fé como uma referência cultural e social local e por onde passaram famosos sambistas como Cartola e Carlos Cachça. Naquela região surgiram inicialmente ranchos e também blocos, como o dos Arengueiros, que deram origem à “Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira”.

O bairro de Oswaldo Cruz exemplifica um outro trecho da cidade, onde a cultura do samba marcava o espaço urbano. A partir de 1910 chegaram ao bairro, pelos trilhos da Estrada de Ferro Central do Brasil, seus primeiros habitantes, entre eles Paulo da Portela³² (MOURA, 2004). Em Oswaldo Cruz/ Madureira, para onde o jongo³³ havia sido levado por moradores vindos da “Pequena África”, o samba começou a fazer parte do cotidiano dos habitantes graças à influência dos sambistas do Estácio que, por volta dos anos 1920, visitavam seus quintais. Até então, não se

³²Paulo da Portela foi compositor, líder popular e um dos fundadores da Portela. (VIANNA, L.F., 2004)

³³ “a palavra jongo vem do quimbundo, língua dos bantos de Angola, e designa uma festa de canto e dança de roda que no Brasil predomina no Sudeste, coincidindo com as áreas para onde foram levados contingentes de bantos escravizados. O Rio de Janeiro concentrou muitos bantos...” (SILVA E OLIVEIRA FILHO, 1997, p. 35 apud FERNANDES, 2001)

manifestava neste local o samba urbano que Ismael Silva e outros compositores espalhariam pela cidade. Os blocos de Oswaldo Cruz foram se juntando até formarem a Escola de Samba “Vai como Pode”, mais tarde denominada “Portela”. (VIANNA, L F, 2004).

Na identificação dos territórios do samba, assinalamos, ainda, a importância de cafés e botequins que se constituíam em pontos de encontro dos sambistas, locais de sociabilidade e de boemia. Como exemplo, podemos citar o botequim do “Apolo” onde se reunia o “pessoal” do Estácio, o “Bar do Gouveia” freqüentado por “Pixinguinha”, o botequim do “Carvalho”, por Noel Rosa. (Ver imagens 16 e 17)



Imagem 16 – Ismael Silva, compositor do Estácio e um dos fundadores da primeira escola de Samba a “Deixa Falar”, sentado em uma mesa de bar, local de boemia e sociabilidade. Fonte: (NAVES, 2006).



Imagem 17 – Fotografia de Noel Rosa, um dos maiores compositores de samba. Fonte: <http://www.geocities.com/bourbonstreet/delta/5840/noel.gif>

Eram nestes espaços que se criavam os sambas, que se encontravam e se contratavam sambistas, pois além de se prestarem ao lazer eram locais de trabalho, de contatos e de criação. No bairro de Vila Isabel, onde Noel Rosa introduziu o samba na segunda metade da década de 1920 (VIANNA L F, 2004), destacamos diferentes botequins, que se tornaram pólos de comércio e de sociabilidade, em especial, no Ponto dos Cem Réis e na Praça Sete de Março, freqüentados pelos usuários de transportes coletivos.

Outros trechos da cidade também eram impregnados por estas manifestações. Em certos lugares, como nos botequins da Lapa e em alguns cafés do centro da cidade, também eram produzidos sambas. A Lapa, com seus botequins, cabarés e casas de samba, viria a se tornar um importante território cultural em diferentes momentos de sua história. No centro, ao lado dos cafés, as emissoras de rádio e os teatros foram importantes pólos irradiadores, tornando o samba um gênero musical amplamente conhecido. No auge da era do rádio, falava-se da “época de ouro” da música brasileira, em que se destacavam Francisco Alves, Carmen Miranda, Noel Rosa, entre outros.

Pode-se então constatar, no período que antecede as décadas de 1920 e 1930, que os sambas nasciam, principalmente, nos quintais e nas casas das tias e eram divulgados na festa da Penha. A partir destas décadas o samba passa a ser produzido e tocado em diferentes trechos da cidade, como em botequins, cafés e, posteriormente, em escolas de samba com seus terreiros e quadras. (Ver imagem 18) Ou seja, o samba era tocado e composto principalmente em locais onde, praticamente, não havia restrição ao acesso, ao contrário da casa das tias que nem todos os brancos podiam freqüentar. Nas palavras de Moura (2004): “A roda sai do quintal para a rua. Das casas das tias para os botequins e terreiros, o espaço da rua servindo e funcionando como um elo entre o público e o privado”.

Além das conexões entre estes espaços, havia elos entre as camadas sociais, que antes de 1930 “se misturavam mais desordenadamente no espaço geográfico do Rio de Janeiro” (VIANNA, H., 2004, p. 121). Antes deste período não existia uma separação tão clara no espaço urbano; os cortiços e as casas de cômodos podiam se situar lado a lado com as casas de “boas famílias”. Este fato explicaria parcerias como a de Noel Rosa e de Ismael Silva, representantes de classes sociais distintas.

MAPA ESQUEMÁTICO DOS PRINCIPAIS TERRITÓRIOS DO SAMBA - DÉCADAS DE 1920/30



MAPA ELABORADO SOBRE PLANTA AEROFOTOGRAFÉTRICA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (IPP/RJ)

Legenda:	4	Madureira/ Oswaldo Cruz	
1	Praça Onze / Pequena África	5	Lapa
2	Estácio	6	Vila Isabel
3	Mangueira	7	Tijuca (Morro do Salgueiro)

Imagem 18 – Décadas de 1920 e 1930. Embora o samba já se manifestasse em diversos trechos da cidade, assinalamos, aqui, os principais territórios do samba existentes no período.

2.3 Décadas de 40 a 60 – A expansão no território

O final da década de 30 e a década de 40 foram marcados pela ditadura do Estado Novo, instaurada desde 1937. Tendo em vista o processo de valorização e aceitação do samba pela sociedade, assim como a facilidade de comunicação através das músicas tocadas nos meios de comunicação de massa, o samba passou a ser utilizado para as propagandas do Estado Novo. Este período foi marcado por uma grande proliferação do samba-exaltação com letras patrióticas e ufanistas ressaltando as maravilhas e as belezas do país. A música “Aquarela do Brasil” de Ari

Barroso, gravada em 1939, é um exemplo clássico deste tipo de samba, onde o malandro estava sendo substituído pelo trabalhador pacífico e honesto.

As letras dos sambas exaltavam a grandeza e a exuberância da terra promissora, de gente boa, laboriosa e pacífica. No governo de Getúlio Vargas a música popular era tocada no rádio no intervalo da Hora do Brasil, os desfiles das escolas de samba passaram a ser subvencionados e a escolha de temas relacionados à história oficial para os sambas do carnaval tornou-se obrigatória. (ROCHA, 2002, p. 56 *apud* HANSEN, 2006). Trazia-se, assim, a música popular do submundo dos morros para o sistema capitalista, criando-se também condições para o exercício da censura.

Paralelamente, estourou a Segunda Guerra Mundial, a qual fez com que o país fosse obrigado a incrementar seus parques industriais para atender às demandas interna e externa de produtos manufaturados. Essa realidade política e econômica provocou transformações nas cidades brasileiras, em particular no Rio de Janeiro, então capital federal.

A cidade se expandia, aumentavam-se as distâncias entre as residências e os locais de trabalho. O centro da cidade mantinha, ainda, as melhores oportunidades de emprego, mas crescia o número de fábricas que se instalavam nos subúrbios ao longo das linhas de trem. Além das novas oportunidades de trabalho e da existência das linhas de transporte de massa, outro fator, preponderante para o crescimento dos subúrbios, foi a ocorrência de intervenções urbanas que, neste período, continuavam ocorrendo e expulsando a população pobre do centro da cidade.

Ainda nos primeiros anos do Estado Novo, com objetivo de dar uma nova aparência à capital federal, o Rio de Janeiro foi alvo de mais uma operação de cirurgia urbana, responsável por destruir quadras inteiras constituídas por

edificações coloniais, ruas e edifícios significativos para a memória coletiva da cidade. O projeto urbanístico da administração do prefeito Henrique Dodsworth (1937/45) previu a abertura de um grande eixo de união entre o centro e a zona norte da cidade. Inaugurou-se a Avenida Presidente Vargas, no dia 7 de setembro de 1944, com 4 Km de extensão e 80m de largura, esperando-se que esta se consolidasse como o novo centro financeiro da capital. Até os dias de hoje, suas margens não foram totalmente edificadas. (FIGUEIREDO, 2003) (Ver imagem 19)

A abertura da Avenida Presidente Vargas “varreu” da cidade não apenas os casarios coloniais, mas também igrejas representativas da arquitetura brasileira como a de São Pedro dos Clérigos. Entretanto, a destruição que consideramos mais significativa, por seu valor simbólico para a cidade do Rio de Janeiro, foi a Praça Onze de Junho, onde aconteciam os desfiles das escolas de samba, desde 1928, onde habitavam sambistas e realizavam-se rodas de samba no espaço público. (Ver imagem 20) O território cultural do samba sofre, mais uma vez, um processo de dispersão pela cidade. No entanto, a forte associação entre o samba e a praça Onze e o significado deste lugar fizeram com que permanecesse na memória coletiva muito tempo depois do seu desaparecimento físico.



Imagem 19- Avenida Presidente Vargas. 1950
Fonte: Memória da Destruição/ AGCRJ



Imagem 20- Praça Onze, antes de ser demolida. S/d
Fonte: Memória da Destruição/ AGCRJ

Com a demolição da Praça Onze, as escolas de samba “perderam” o seu lugar de encontro e de confraternização, o que fez com que os desfiles fossem, temporariamente, transferidos para o obelisco da Avenida Rio Branco e, no ano seguinte, para o Estádio do Vasco da Gama. De 1946 até 1956, as escolas de samba desfilaram na Avenida Presidente Vargas, em dois trechos, na região da antiga Praça Onze e no trecho próximo à igreja Candelária, onde passaram a desfrutar de uma maior infra-estrutura, a partir de 1952, com a construção de tabladados que garantiam maior visibilidade aos que assistiam aos desfiles. Em 1957, os desfiles foram transferidos para a Avenida Rio Branco. (FIGUEIREDO, 2003)

De acordo com Figueiredo (2003), a transferência do carnaval para a antiga Avenida Central, no trecho da Cinelândia, foi um acontecimento emblemático na conquista definitiva da cidade pelo samba, já que esta avenida, no passado, havia sido o palco do carnaval da elite carioca com os desfiles dos corsos e ranchos. Os sambistas, no passado perseguidos e discriminados, estavam, neste momento, conquistando um espaço representativo na cidade e a Cinelândia passou a ser palco para o samba:

A ascensão do samba encontrou na Cinelândia novo combustível junto aos bailes carnavalescos do Teatro Municipal e aos encontros de compositores de samba no bar da Brahma da Galeria Cruzeiro ou no Café Nice e cercou-se ainda mais de significados para um país otimista e esperançoso que assistia obras como Brasília se realizarem e materializarem-se como símbolos de um novo Brasil” (FIGUEIREDO, 2003, p. 115)

2.4 Décadas de 60 aos dias de hoje - A “espetacularização” das escolas de samba, as rodas de samba e os blocos carnavalescos

Historicamente observa-se que, após a criação da escola de samba “Deixa Falar” e de outras, como a “Mangureira” (1928), a “Unidos da Tijuca” (1931) e a “Portela” (1932), iniciou-se um período de proliferação das escolas de samba, e

entre 1940 e 1960, a consolidação destas como a maior atração do carnaval carioca. Paralelamente, surgiram, e ressurgiram, diversos sub-gêneros derivados do samba, como o samba-de-breque³⁴ e o samba-canção³⁵, que tomou conta das boates e bares da zona sul da cidade. A bossa nova, nascida nos apartamentos e nos bares de Copacabana, surge nos anos 1950 e 1960, reunindo grandes nomes como o de Vinícius de Moraes e Tom Jobim³⁶. (MOURA, 2004)

Segundo Trotta (2006), até então, o samba estava diretamente associado a um ambiente comunitário e identificava-se com símbolos e práticas culturais de grupos de baixa renda formados, em sua maioria, por negros e mulatos. A “moderna” Bossa Nova, ao contrário, identificava-se com as elites intelectualizadas e adquiriu grande prestígio. A participação de Tom Jobim, músico de formação erudita, e de Vinícius de Moraes, diplomata e poeta benquisto no meio intelectual, que aderiu às formas populares de expressão, contribuiu, certamente, para o prestígio do movimento.

Enquanto a Bossa Nova ganhava prestígio na sociedade, as escolas recebiam grandes investimentos financeiros e apresentavam desfiles mais luxuosos. Nos anos 1960, as escolas se tornaram “espetaculares” e seus desfiles passaram a ser transmitidos pela televisão³⁷, sendo a TV Continental a primeira a exibí-los. (MOURA, 2004).

³⁴ “Breque deriva da palavra break (freio ou parada em inglês). Esse gênero de samba, se caracteriza exatamente por pequenas paradas repentinas na música em que o cantor pode incluir comentários, muitos deles em tom crítico ou humorístico...” (NAVES, 2006, p.27)

³⁵ “Com tom sentimental e melancólico surge na década de 1920, com menos batuque e predomínio melódico próximo à modinha e à seresta...ganhou popularidade na década de 1940 e 1950.” (NAVES, 2006)

³⁶ A Bossa Nova inaugura uma nova fase no mercado de música, atribuindo um caráter “moderno” ao samba, condizente com o desenvolvimento do governo Juscelino Kubitschek (1956-61), período de grande crença no futuro e otimismo. A Bossa Nova era a expressão legítima de tais sentimentos, falava-se agora do barquinho, do mar, do amor, do violão...(TROTТА, 2006)

³⁷ “A partir de 1965 foi reservado um espaço exclusivo nos desfiles para as emissoras de televisão”. (MOURA, 2004, p. 157).

De acordo com Figueiredo (2003), o processo de “espetacularização” das escolas de samba tem como “marco” o desfile da “Acadêmicos do Salgueiro” de 1963, que contou com a participação de artistas plásticos da Escola de Belas Artes para a elaboração dos elementos visuais. O enredo “Chica da Silva” inaugurou uma nova etapa nos desfiles carnavalescos que ganharam outra dimensão. Neste ano, os desfiles voltaram a ocorrer na Avenida Presidente Vargas, próximo à igreja da Candelária, onde desfilaram até 1973, dispondo de uma maior infra-estrutura para sua realização, contando, inclusive, com arquibancadas de madeira para o público.

No final da década de 60, as escolas passaram a ser a principal atração do carnaval e suas quadras foram tomadas pela juventude de classe média. Segundo Moura (2004, p. 131), “Até meados dos anos 60 do século passado, os sambistas viveram a roda de samba em plenitude nas suas próprias escolas. Os maiores talentos respeitavam-se e visitavam-se”. Ismael Silva³⁸, por exemplo, participava das rodas de samba do Largo do Catumbi, da Mangueira e do Salgueiro e nos dias de semana batia ponto no bar do Apolo com Nilton Bastos, Brancura, Bidê e Edgar.

Com a espetacularização das escolas, os sambistas começaram a se distanciar destas, realizando rodas de samba³⁹ em outros lugares, que foram de grande importância para a música brasileira, promovendo o encontro de sambistas antigos com novos talentos, mantendo o samba vivo. O sambista/ compositor criou aversão ao modelo institucionalizado das escolas, a composição e a autoria dos sambas-enredo não foram suficientes para manter o vínculo entre estes sambistas e suas agremiações. A partir do instante em que o desfile se tornou o ponto principal do carnaval carioca, o sambista passou a viver um paradoxo. Sua escola tinha cada

³⁸ Ismael Silva foi um dos fundadores da “Deixa Falar” do Estácio.

³⁹ Lugares como o Teatro Opinião, o Zicartola e o espetáculo Rosa de Ouro.

vez mais prestígio, mas, por outro lado, o espaço de divulgação de seus sambas foi se tornando uma exclusividade do samba-enredo⁴⁰.” (MOURA, 2004, p. 163)

O “núcleo de resistência” do samba se transferiu para as rodas de samba semi-profissionalizadas, no Zicartola, no espetáculo Rosa de Ouro e na Noitada de Samba do Teatro Opinião. Muniz Sodré (*apud* MOURA, 2004) define este núcleo de resistência como um “contra-espaço”, ou seja, “a idéia de um território simbólico onde ex-escravos e seus filhos se reúnem, ao abrigo das repressões, das recriminações e de olhares perturbadores”.

O Zicartola surgiu em fins de 1963, por iniciativa de um grupo de jovens empresários que freqüentavam a casa de Cartola e Zica para ouvir sambas e saborear quitutes. A casa de samba, localizada no sobrado número 53 na rua da Carioca, recebeu alguns dos maiores nomes da música popular brasileira, como Dorival Caymmi, Antônio Carlos Jobim, Ataulfo Alves, Elizeth Cardoso, Ciro Monteiro entre outros. O Zicartola situava-se próximo à gafieira Estudantina que, na época, era na Praça Tiradentes. Desta forma, quando o Zicartola encerrava as suas atividades, seus clientes iam para a Estudantina, onde encontravam sambistas como Zé Kéti, Néelson Cavaquinho, Ismael Silva e o próprio Cartola. (CABRAL, 2003)

O Zicartola durou menos de três anos, mas trouxe uma enorme contribuição para o samba, consagrando, além dos sambistas já enunciados, pelo menos dois frutos que entraram na história do teatro musical brasileiro - os espetáculos Opinião e Rosa de Ouro; rodas de samba que aconteciam no palco, reunindo importantes cantores em apresentações como Clementina de Jesus e Aracy Cortes, além de

⁴⁰ Modalidade em que letra e melodia são criadas a partir de um tema escolhido como enredo de escola de samba. Os primeiros eram feitos no Rio de Janeiro de maneira livre e tratavam da realidade dos sambistas e de seu meio. A partir do anos 1930, com a institucionalização das disputas entre escolas, esses sambas passaram a narrar episódios e exaltar personagens da história nacional. (NAVES, 2006, P.27)

lançamentos de discos. O Teatro Opinião, assim como o Rosa de Ouro, passou a ser o ponto de encontro dos sambistas. Neste teatro, situado na Rua Siqueira Campos, foram “revividas” as rodas do Zicartola por cerca de uma década até este ser vendido. As Noitadas de Samba do Teatro Opinião, às segundas feiras, reuniam compositores como Cartola, Pixinguinha, Donga, Ismael Silva e João da Baiana.

O ano de 1964 foi marcado pelo golpe civil militar, que provocou profundas transformações na sociedade deste período. Esta realidade política também foi responsável por transformar os rumos da música brasileira, estimulando a produção de músicas politicamente “engajadas”, como as de Chico Buarque e Edu Lobo. No final da década de 1960, o Tropicalismo, movimento fundado entre outros por baianos como Gilberto Gil e Caetano Veloso, incorpora elementos da canção de massa internacional. Nasce, portanto, uma nova categoria de mercado identificada pela sigla MPB, onde o artista é enfocado, renegando, de certa forma, a importância primordial do gênero musical. (TROTТА, 2006)

Apesar do grande sucesso do Tropicalismo e dos sambas-enredo que, neste período, eram representativos das escolas de samba, surgiu, em meados da década de 1970, no bloco “Cacique de Ramos”,⁴¹ uma reedição do samba de roda nos quintais suburbanos - o pagode, como reação de um novo grupo de sambistas às restrições impostas pelas indústrias fonográfica e do carnaval. Estes e outros subgêneros mais ou menos conhecidos e reconhecidos como tais, alguns deles com forte influência estrangeira, nos mostram que o samba foi se diversificando e se consolidando na cidade de diferentes formas e lugares.

41 O “Cacique de Ramos” foi criado em 1961, mas apenas em 1977 se iniciou o pagode de fundo de quintal, revelando sambistas como Zeca Pagodinho, e grupos como “Fundo de Quintal” (MOURA, 2004)

De acordo com Moura (2004, p. 217), “Quase sem rádio, com pouca presença na mídia impressa, sem alarde e sem nenhuma tevê, as rodas foram se multiplicando. O que era um evento isolado nas quartas-feiras do Cacique virou uma metástase – só que de células do bem.” Atualmente, podemos observar rodas de samba acontecendo em diversos pontos do Rio de Janeiro, inclusive nas escolas de samba como a “Portela”, a “Mangueira”, o “Império Serrano”, entre outras que realizam feijoadas com samba aos sábados.

Destacamos, especialmente, dentre os locais em que as rodas de samba vêm sendo revividas, a Lapa, antigo bairro residencial, decadente e estigmatizado. Situado nas franjas da área central, a Lapa permaneceu à margem da modernização, mantendo grande diversidade de usos (residencial, comercial, industrial e de lazer), de tipos de edificações, inclusive de valor histórico (casario do século XIX, Aqueduto da Carioca, do século XVIII), e de grupos sociais (moradores, imigrantes, trabalhadores, malandros, travestis).

A Lapa tornou-se conhecida pelos seus cabarés, clubes de jogos, botequins, restaurantes e hospedarias; era o berço da boemia carioca, reduto da malandragem, centro da noite carioca. Após os anos 1930, seguiu-se um longo período de decadência e esvaziamento, até a década de 1980, quando se iniciou uma seqüência de iniciativas de reabilitação e revitalização do lugar: cessão de sobrados para atividades culturais, onde destacamos estabelecimentos como os de grupos de teatro, de dança, clubes recreativos, bares e restaurantes tradicionais e novos (os naturais e os antiquários/ bares). São nestes muitos estabelecimentos que as rodas de samba puderam se enraizar e se desenvolver, revelando novos sambistas e

atraindo, pode-se dizer, multidões⁴². Em seu meio se destaca a presença dos jovens, personagens ausentes há décadas da área central, que retornam à Lapa, e, junto a uma variedade de freqüentadores, buscam a festa e a rua, recuperando a vitalidade do local. E buscam a tradicional música popular brasileira, contribuindo para a sua caracterização como um novo território do samba. Um território aberto, público, pois, como acentua Gaspari (2002): “a Lapa é onde os dois lados do Rio se encontram, onde a cidade partida se recompõe”.

Ao mesmo tempo em que as rodas estavam ressurgindo e se manifestando em diferentes pontos da cidade, calcadas na sua tradição cultural e realizadas por agentes ligados ao samba, o poder público tomou a iniciativa na criação de equipamentos culturais do samba⁴³. O Sambódromo, criado em 1984, ilustra esta iniciativa. A construção do Sambódromo foi realizada nas proximidades da antiga Praça Onze, lugar tradicionalmente ligado à cultura do samba, e que se encontrava degradado, após a radical intervenção para a criação da avenida Presidente Vargas com a total eliminação da praça citada. A Passarela do Samba foi construída para abrigar os desfiles das escolas de samba no período do carnaval e, a partir de então, vem atraindo foliões, sambistas, turistas e celebridades, junto com a atenção da mídia. Apesar da repercussão na mídia, a iniciativa do governo estadual não logrou ocupar os vazios do entorno deste equipamento, que apenas no período de carnaval recebe grande número de visitantes (Ver imagem 21):

Junto à necessidade de um espaço para o carnaval, foi incorporado ao projeto elementos do programa educacional, um museu e uma praça aberta para shows. A praça projetada não serviu aos sambistas e nem se revestiu de qualidades próprias da praça urbana. “O caráter de local de encontro, presente nos outros espaços carnavalescos anteriores, como a rua do

⁴² Cerca de 50.000 jovens nas noites de sexta-feira (SANTOS, 2002).

⁴³ Anteriormente, as escolas de samba já recebiam apoio do governo. Entretanto, na década de 1980, com o Sambódromo, se cria um equipamento cultural, fixo no espaço urbano, para atividades carnavalescas.

Ouvidor no século XIX, a Avenida Central e a Praça Onze na primeira metade do século XX, se dissipou em meio às arquibancadas de concreto. O espaço do carnaval ficou restrito aos limites da passarela, isolada do resto da cidade. (FIGUEIREDO, 2003, p. 132)



Imagem 21- Nesta vista aérea podemos perceber a falta de integração da Passarela do Samba com seu entorno. Os desfiles, que anteriormente, aconteciam na rua, passaram a acontecer no Sambódromo, excluindo grande parte da população, devido aos altos custos dos ingressos.

O Sambódromo impulsionou a espetacularização do carnaval, dando seguimento ao processo de midiaticização que vinha acontecendo desde a década de 1960; o espetáculo do carnaval tornou-se fonte de lucros exorbitantes para vários setores da indústria cultural e uma das maiores atrações turísticas da cidade do Rio de Janeiro. O Sambódromo contribuiu para a interiorização e privatização do desfile das escolas de samba no carnaval que, na sua origem, era realizado nos espaços públicos por iniciativa de grupos populares, hoje cada vez mais excluídos.

No mesmo ano da construção da Passarela do Samba, 1984, foi fundada a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) que tinha o objetivo de lutar pelos interesses das escolas de samba. A LIESA serviu também para consolidar o patronato do jogo do bicho, que já vinha ocorrendo desde a década de 1950. De acordo com Figueiredo (2003), a relação entre o jogo do bicho e as escolas de samba vinha se intensificando desde a década de 1970, consolidando-se com a criação da LIESA, que era formada, principalmente, pelos bicheiros que assumiram o controle dos desfiles.

No ano de 2005, outro equipamento cultural do samba foi criado, utilizando a música e a dança como instrumentos de revitalização de uma área decadente. A Cidade do Samba, projeto idealizado pela Liga Independente das Escolas de Samba, faz parte do Plano de Revitalização da Zona Portuária e buscou concentrar a produção do carnaval (carros alegóricos, fantasias adereços, etc.) das mais destacadas escolas de samba em um mesmo local, através da construção de 14 barracões. O empreendimento inclui, ainda, lojas, restaurantes, estacionamento e a realização de pequenos espetáculos e exposições. A Cidade do Samba pretende concentrar a produção do carnaval e permitir que a visita dos turistas “ao mundo do samba” seja facilitada durante todo o ano. Desta maneira, abre-se um espaço para visita turística protegida da violência e dos “inconvenientes” do meio originário das escolas, interiorizam-se em um ambiente totalmente bloqueado à sua vizinhança as atividades, anteriormente, dispersas pelo espaço das favelas e da cidade. (Ver imagem 22)



Imagem 22- Desenho esquemático da Cidade do Samba. Podemos perceber que o projeto foi elaborado procurando voltar suas atividades para o interior do empreendimento, mantendo pouca relação com o seu entorno imediato.

Fonte: http://liesa.globo.com/2007/por/20-cidadedosamba/ocupacao/ocupacao_meio.htm

Por fim, destacamos outra modalidade de territórios, aqueles estabelecidos de forma temporária na cidade, isto é, aqueles territórios definidos apenas pelos percursos seguidos pelos grupos em questão. Dentre estes, aqueles que merecem maior enfoque são os blocos carnavalescos, que durante o período do carnaval desfilam pelo espaço urbano se apropriando de ruas, praças e praias. Tais blocos atraem um grande público e modificam de forma intensa a vivência de diversos trechos da cidade. Os blocos, tradicional manifestação popular, afirmam uma crescente presença nos últimos tempos⁴⁴. (Ver imagens 23 e 24)



Imagem 23- O Cordão do Bola Preta desfila desde 1918 pelas ruas cariocas.
Fonte: (VIANNA, L.F., 2004)



Imagem 24- Fotografia do Bloco "Simpatia é Quase Amor" desfilando em Ipanema, nos dias de hoje.

É importante comentar que o renascimento dos blocos carnavalescos vem ocorrendo desde o início dos anos 60, principalmente através de três agremiações: os Boêmios de Irajá, o Bafo da Onça, do Catumbi e o Cacique de Ramos. A Banda de Ipanema, que surgiu em 1966, exemplifica outro bloco que mantém a tradição. (FIGUEIREDO, 2003) Nos dias de hoje, vem ocorrendo uma proliferação de blocos carnavalescos que desfilam durante o período pré-carnavalesco e durante o carnaval em diversos trechos da cidade como, por exemplo, no Centro da cidade, em Madureira, no Méier, em Vista Alegre, em Anchieta, nas ruas e lonas culturais da

⁴⁴ No Rio de Janeiro, existem diversos blocos como o tradicional "Cordão do Bola Preta" (centro da cidade), o "Simpatia é quase amor" (Ipanema), o "Suvaco de Cristo" (Jardim Botânico), "Discípulos de Oswaldo" (Manguinhos), "Gigantes da Lira" (Laranjeiras), "Escravos da Mauá" (Centro), entre outros.

zona oeste, nas ruas e nos clubes da zona Sul. Em tais manifestações há uma interação entre diferentes classes sociais no espaço público, já que não são cobrados ingressos e o acesso não é restrito.

2.5 Os territórios do samba e os seus significados

Ao longo deste capítulo viemos citando diferentes territórios culturais existentes na cidade do Rio de Janeiro e suas transformações; privilegiamos, no entanto, aqueles formados através das práticas culturais do samba, as quais marcam o espaço urbano atribuindo-lhe valor e significado. O espaço é, nestes casos, vivenciado, tornando-se um lugar. (MELLO, 1991 *apud* TUAN) Nos territórios definidos imaterialmente, o uso do espaço já não se dá condicionado ao equipamento, como naqueles estabelecidos através da materialidade arquitetônica, mas é consequência das práticas culturais que acontecem com determinada frequência num mesmo lugar. Assim podemos dizer que tais práticas fazem parte do cotidiano, da memória e do modo de vida de um local, estando diretamente relacionadas com a forma tanto material quanto imaterial daquele espaço. As práticas culturais locais são responsáveis por formarem territórios.

Reconhecemos que cada território, por nós descrito, neste capítulo, guarda características peculiares e, desta forma, acreditamos que para desvelá-las precisamos realizar um estudo aprofundado, mergulhando em sua história, nas práticas vividas em seu espaço, no cotidiano, no espaço público, enfim, é preciso compreender suas raízes. Para tal, a favela da Mangueira, onde se situa a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, será estudada.

Vimos que, atualmente, há uma diversidade de territórios do samba na cidade do Rio de Janeiro, que se manifestam em, praticamente, todo o seu espaço urbano

através das rodas, dos shows, dos desfiles das escolas, dos blocos e de diversas outras formas. A escolha da favela da Mangueira como estudo de caso se mostrou importante, pois a Estação Primeira de Mangueira foi uma das primeiras escolas de samba a ser criada. Além disso, vimos neste capítulo que, além da Escola, este território contemplou, ao longo de sua história, outras práticas relevantes como as rodas de samba nos bares, nas casas da Tias, na reunião de grandes compositores, entre diversas outras. Acreditamos também que as escolas de samba não representam apenas o samba espetacularizado, exercendo um papel de extrema importância em suas comunidades e estando diretamente relacionadas à vida nestes espaços.

CAPÍTULO 3

“MANGUEIRA TEU CENÁRIO É UMA BELEZA”

Capítulo 3: “MANGUEIRA TEU CENÁRIO É UMA BELEZA”

SEI LÁ, MANGUEIRA
Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho

*Mangueira
Teu cenário é uma beleza
Que a natureza criou...*

*Vista assim do alto
Mais parece um céu no chão
Sei lá
Em Mangueira a poesia
Feito um mar se alastrou
E a beleza do lugar
Pra se entender
Tem que se achar
Que a vida não é só isso que se vê
É um pouco mais
Que os olhos não conseguem perceber
E as mãos não ousam tocar
E os pés recusam pisar
Sei lá, não sei
Sei lá, não sei*

*Não sei se toda a beleza
De que lhes falo
Em Mangueira a poesia
Num sobe-desce constante
Anda descalça ensinando
Um modo novo da gente viver
De pensar e sonhar, de sofrer
Sei lá não sei
Sei lá não sei não
A Mangueira é tão grande
Que nem cabe inspiração*

A letra de Paulinho da Viola e Hermínio de Carvalho nos convida a descobrir a “poesia” da Mangueira, poesia que para se entender é preciso achar que a vida não é só isso que se vê. É um pouco mais, é aquilo que transcende os nossos sentidos imediatos, é descobrir um novo modo de viver, de sonhar, de sofrer... É nessa incessante busca que embarcamos juntos nessa grande Escola de Samba, que é também Escola de Vida.

A Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira situa-se na favela da Mangueira, localizada na VII Região Administrativa (São Cristóvão) e pertence à

Unidade Espacial de Planejamento 5 (UEP-5), localizando-se na área central da cidade do Rio de Janeiro. (Ver imagem 25) O Complexo da Mangueira se estende pelos morros dos Telégrafos⁴⁵, Chalé, Parque Candelária⁴⁶ e Mangueira, em que se destacam pequenos núcleos como o Buraco Quente, Pindura Saia, Faria, Curva da Cobra e Santo Antônio. Este Complexo insere-se na Área de Planejamento 1 (AP-1) que, segundo Costa (2002) reúne, em sua maioria, as favelas de ocupação mais antigas da cidade, sendo a do Morro da Mangueira a terceira mais antiga da cidade. (Ver imagem 26).

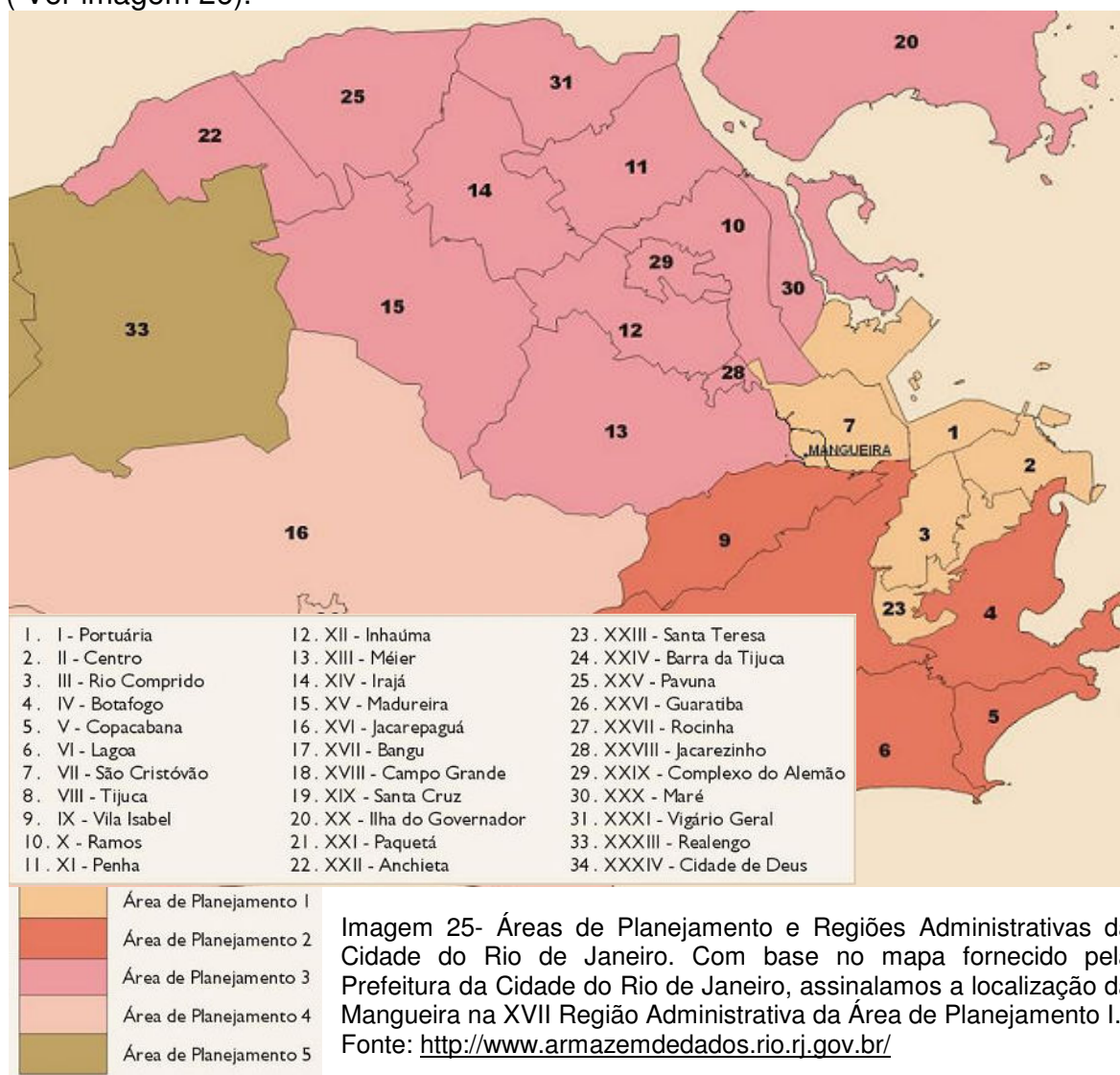


Imagem 25- Áreas de Planejamento e Regiões Administrativas da Cidade do Rio de Janeiro. Com base no mapa fornecido pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, assinalamos a localização da Mangueira na XVII Região Administrativa da Área de Planejamento I. Fonte: <http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/>

⁴⁵ O Morro dos Telégrafos recebeu este nome pois abrigou o primeiro sistema telegráfico implantado no Brasil no período Imperial.

⁴⁶ O Parque Candelária recebeu este nome pois foi cedido à matriz Nossa Senhora da Candelária para que fosse construído um hospital, o qual não se concretizou.



Imagem 26 - Fotografia do Mapa esquemático de localização do Complexo da Mangueira e dos Morros que o constituem.

Fonte: Centro de Memória da Estação Primeira de Mangueira.

3.1 O samba e a Mangueira - “*Cada barraco na Mangueira é uma escola de samba*”⁴⁷

No século XIX, o morro da Mangueira era parte da propriedade do Visconde de Niterói⁴⁸ que o recebeu como presente do imperador D. Pedro II. Após o falecimento do Visconde, o local foi sendo ocupado por seus primeiros habitantes, em fins do século, quando capatazes e cocheiros do Paço Imperial, devido à proximidade com a Quinta da Boa Vista, elegeram a localidade para construir suas moradias. (dentre estes o português Tomás Martins, padrinho de Carlos Cachça⁴⁹)

Paralelamente, grande parte da área plana próxima à Quinta da Boa Vista e de parte do Morro dos Telégrafos tornou-se propriedade do exército. Sendo assim, durante a Primeira Guerra Mundial, esta área foi considerada área de segurança e, após a guerra, tornou-se local de moradia para soldados que construíram barracos

⁴⁷ Letra de Nelson Cavaquinho composta em 1955.

⁴⁸ O nome do Visconde de Niterói era Francisco de Paula Negreiros Saião Lobato.

⁴⁹ Compositor e poeta de grande importância para a história do samba e parceiro de Cartola.

neste morro com a permissão do exército. Dentre outras, esta permissão de ocupação desordenada do espaço foi patrocinada pelo órgão público a quem cabia a guarda do local.

Neste período, esta região abrigava algumas fábricas que também foram importantes para a sua ocupação, como a fábrica “Cerâmica Brasileira” de refratários, pisos e azulejos, a do Café Paulista e a fábrica Fernando Fraga, mais tarde conhecida como Fábrica de Chapéus Mangueira, denominação conferida por ser a região uma das principais produtoras de mangas do Rio de Janeiro. O nome “Mangueira” passou a designar esta área e, em 1889, a Estrada de Ferro Central do Brasil denominou a estação de trem, construída nesta localidade, como Mangueira. Sendo assim, o termo “Mangueira” referia-se, portanto, à fábrica, à Estação de trem, ao morro e à comunidade.

A ocupação da parte mais elevada do morro veio a ocorrer após a demolição de diversos barracos localizados na sua parte baixa, por iniciativa da fábrica “Cerâmica Brasileira” com o apoio do exército e de outras empresas localizadas na região. Os moradores destes barracos tiveram que procurar abrigo em outras partes do morro.

De acordo com Costa (2002), o incêndio que ocorreu em 1916, no Morro de Santo Antônio no centro da cidade, fez com que a Mangueira recebesse um grande número de habitantes, já que inúmeros casebres foram destruídos e diversas famílias ficaram desabrigadas. Consequentemente, em 1917, a Mangueira já possuía, aproximadamente, uns cem barracos. Entretanto, o adensamento populacional só se efetivou a partir de 1930, quando a área passou a abrigar migrantes de outros estados como Minas Gerais, Espírito Santo e da Região Nordeste.

Ainda de acordo com Costa (2002), a Mangueira cresceu constituída, quase em sua totalidade, por negros, ex-escravos, filhos e netos de escravos, desprivilegiados social e economicamente, sendo identificada com as manifestações culturais e religiosas características desse segmento social e racial. Assim, a história da comunidade confunde-se com a história do samba e dos rituais de candomblé provenientes da cultura negra. Como bem coloca Cerqueira (2006, p. 32), “a história dos negros brasileiros é também a História da ‘comunidade’ do Morro da Mangueira”.

No que diz respeito à religiosidade, destacamos a presença tanto do catolicismo quanto dos rituais da umbanda e do candomblé. Neste contexto, apontamos, por um lado, a presença da capela de Nossa Senhora da Glória, que passou a ser a padroeira do morro, e, por outro, as casas das tias, sendo a principal, dentre estas, a de Benedita de Oliveira, mais conhecida como Tia Fé. Estas casas funcionavam como templos religiosos.

Segundo Vianna, L. F. (2004), a casa da Tia Fé era uma referência cultural e social na Mangueira. Esta mãe de santo, quando chegou no Rio de Janeiro, foi morar na Saúde, integrando-se à “Pequena África”. Mais tarde, Tia Fé se mudou para a Mangueira, onde passou a protagonizar as manifestações religiosas e, ao mesmo tempo, as carnavalescas com a criação, antes de 1910, do “Pérolas do Egito”, um dos primeiros ranchos da área.

Ainda sobre as manifestações carnavalescas e aquelas relacionadas ao samba, destacamos, além da presença dos ranchos, como o já citado “Pérolas do Egito”, a existência de diversas rodas de samba, blocos e cordões, como “Guerreiros da Montanha” e “Trunfos da Mangueira”. Este fato está explícito nas afirmativas abaixo:

Na Mangueira a cultura cívica surgiu em torno de manifestações artísticas, culturais e esportivas. A organização social partiu do carnaval, que era o espaço onde havia maior grau de liberdade e que possibilitava trazer para a cidade o que durante o ano ocorria na comunidade. Os blocos e as rodas de samba eram comuns na comunidade... (COSTA, 2002, p. 125)

Carlos Cachça, em entrevista à Cabral afirma que, antes de 1910, o samba já havia sido cantado no Morro da Mangueira por Mano Elói⁵⁰, personagem legendário do samba, morador de Madureira, respeitado pai de santo e líder sindical dos estivadores do cais do porto (CABRAL, 1996 *apud* FERNANDES, 2001). O samba de partido alto⁵¹, foi cantado, primeiramente, na casa de Tia Fé e, posteriormente, para os integrantes do rancho “Pérolas do Egito”. Estas referências históricas indicam que samba e religiosidade funcionam como um vetor agregador. Observa-se ainda que, a partir de então, o samba passou a fazer parte do cotidiano da comunidade mangueirense, sendo tocado nos ranchos, nas rodas de samba que aconteciam nos botequins, nas casas das tias da Mangueira e nos blocos.

A Escola de Samba “Estação Primeira de Mangueira” teve origem na reunião dos ranchos e blocos existentes na favela, sendo o principal deles, o “Bloco dos Arengueiros”. De acordo com Vianna, L.F. (2004), o “Bloco dos Arengueiros” foi às ruas, pela primeira vez, em 1927. “Arengueiro”, termo que significa “aquele que arruma arenga, confusão”, designava o bloco, pois seus componentes iam para a cidade roubar o estandarte de outros blocos e quebrar os instrumentos da bateria. Por isso, não eram bem-vindos nos blocos e ranchos da Mangueira como o do Tio Candinho e o da Tia Fé.

⁵⁰ Mano Elói era jongueiro e sambista que morava em Madureira. (FERNANDES, 2001)

⁵¹ Com letras improvisadas ... é cantado em rodas que reúnem grupo de músicos e amigos. Também pode ser cantado em forma de desafio por dois ou mais solistas com refrão e partes soladas. (NAVES, 2006, p.27)

A Escola de Samba “Estação Primeira de Mangueira” foi fundada em 1928⁵², na casa de Euclides Roberto dos Santos, situada na Travessa Saião Lobato, número 21. Como nos coloca Vianna (2004), a Escola foi fundada por importantes figuras do samba⁵³, entre elas Angenor de Oliveira, mais conhecido como Cartola, Massu, mestre sala dos Arengueiros, Zé Espinguela, pai-de-santo do Engenho de Dentro que freqüentava a Mangueira, Saturnino Gonçalves, primeiro presidente e pai de Dona Neuma e Tia Ceceia, Pedro Caim e Abelardo da Bolina. A iniciativa de criar a escola de samba reunindo os blocos e os ranchos da Mangueira partiu de Cartola, que procurava seguir o exemplo do Estácio.

De acordo com Vianna (2004), as cores da “Estação Primeira”, verde e rosa, foram escolhidas por Cartola que prestava uma homenagem ao “Rancho Carnavalesco Arrepiados”, organizado pelos operários da Fábrica Aliança em Laranjeiras, bairro onde morava antes de se mudar para a Mangueira em 1919. Cartola freqüentava o rancho junto com seu pai, com quem também aprendera a tocar violão e cavaquinho. Estes instrumentos ajudariam Cartola a se destacar como sambista na Mangueira, alguns anos mais tarde.

Em 1927, quando o “Bloco dos Arengueiros” foi criado, Cartola já era um importante sambista da Mangueira, compondo sambas, tocando violão e cavaquinho. O compositor participava das rodas de samba ao lado de Carlos Cachça, seu melhor amigo, parceiro de composições e, posteriormente, concunhado⁵⁴. De fato, antes dos sambistas do morro serem descobertos pelos

⁵² Adotamos o ano de 1928 como data de criação da escola de samba. Até os dias de hoje, não se chegou a um consenso se a data de fundação é 1929 ou 1928. (Vianna LF, 2004)

⁵³ No dia em que a escola foi criada, Carlos Cachça estava vivendo em Inhaúma. Embora não estivesse presente no momento da fundação da escola, tinha status de fundador. (Vianna, L.F., 2004)

⁵⁴ Zica, que viria a ser esposa de Cartola, era irmã de Menininha, casada com Carlos Cachça.

cantores profissionais, a Mangueira já desfrutava de prestígio como um reduto de samba.

Nos últimos anos da década de 20, os sambistas da Mangueira também começaram a conquistar prestígio em outras comunidades que cultivavam o samba, como no Estácio e em Madureira. Entretanto, os melhores sambistas de Mangueira eram proibidos de freqüentar os blocos carnavalescos de maior renome no morro, devido ao mau comportamento destes. Diante de tal fato, Cartola e seus companheiros, que faziam parte do “Bloco dos Arengueiros”, se reuniram para criar a “Estação Primeira de Mangueira”, a qual recebeu este nome, pois era a primeira estação de trem, depois da Central, onde o samba era tocado.

Os ensaios da Escola de Samba e outras festividades passaram a acontecer no Esporte Clube Cerâmica. A construção da sede da Escola, na Travessa Saião Lobato no Buraco Quente, ocorreu mais tarde, com a organização de um mutirão da comunidade. (Ver imagem 27) A ocorrência deste mutirão mostra a importância que era dada ao samba na comunidade da Mangueira e também a sua união em torno desta manifestação cultural.



Imagem 27- Fotografia da sede da Escola de Samba na Travessa Saião Lobato no Buraco Quente.
Fonte: Centro de Memória da Estação Primeira de Mangueira.

De acordo com Vianna, L.F. (2004), os primeiros anos de existência da “Estação Primeira” não aconteceram em total paz no morro, nem todos os blocos aceitaram se unir. Nesta época, a Mangueira era composta por diversos bairros

como, por exemplo, Candelária, Joaquina, Vacaria, Olaria, Pindura-Saia e Santo Antônio, cada qual constituído por suas histórias, seus líderes e suas referências culturais, visto que a Mangueira foi sendo habitada, ao longo de sua história, por contingentes de diferentes lugares e estados. Em consequência desse fato, mesmo após a fundação da “Estação Primeira”, os moradores do Santo Antônio criaram a sua própria escola, a “Unidos da Mangueira” que desfilou pela primeira vez no carnaval de 1937. A União entre a “Estação Primeira” e esta Escola só foi ocorrer nos anos 1940. (VIANNA, L.F., 2004)

Em 1934, funda-se a União das Escolas de Samba (UES) por Pedro Ernesto, interventor, designado por Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro. A partir deste ano, as escolas passam a receber verbas do governo para desfilarem e, a partir de então, passaram a se chamar Grêmio Recreativo Escola de Samba. Após isso, os sambistas conquistaram o direito de desfilarem pelo espaço da cidade sem que sofressem com a repressão da polícia, se expandindo assim pelo território da cidade.

Ao mesmo tempo, Pedro Ernesto construiu a primeira escola pública do Brasil destinada a favelados, situada no morro da Mangueira, e que recebeu o nome de Escola Humberto de Campos. Podemos dizer que a existência da Escola de Samba Estação Primeira foi importante para que esta escola pública fosse construída nesta favela e não em outra. Sendo assim, apontamos, aqui, um dos muitos benefícios que a Escola de Samba proporcionou para a comunidade Mangueirense.

Em 1935, houve tentativas de reintegração de posse por parte de proprietários da Mangueira, que não lograram êxito graças à atuação protetora do prefeito Pedro Ernesto. Diversas outras investidas com o mesmo propósito obtiveram o mesmo resultado. A Mangueira continuou de pé.

Em março deste mesmo ano, foi criado, sob direção de Luiz Corrêa de Barros, o *Marrom*, um jornal oficial da Escola de Samba “Estação Primeira de Mangueira” e da comunidade - “A Voz do Morro”, que trazia como editorial:

Samba ...
Expressão musical da “Cidade maravilhosa”!(...)
Nascido do samba, para o samba e pelo samba, aqui está o nosso jornal. Simples, sem requintes de literatura. Despido de adornos graphics elle (sic) surge na hora H do carnaval (...)É do carnaval dos morros, onde a gente pobre e afeita às agruras da vida recreia o espírito que traz atormentado, que vimos servir. (...)Não veio de casaca, não envergou um “smoking”. Veio de camisa de malha listrada, e trouxe debaixo do braço um pandeiro ... (p. 1)

Nos anos 40 e 50, as escolas de samba continuaram recebendo apoio financeiro do governo para os desfiles de carnaval, mas a partir dos anos 60, com o crescimento das escolas, a aliança entre estas e o governo se desfez, então passaram a acontecer as alianças com os banqueiros do jogo do bicho, os quais se tornaram mecenas e líderes comunitários. (COSTA, 2002)

Entre os anos de 1946 a 1956, Cartola se afastou da Mangueira. O fato do compositor ter perdido sua esposa Deolinda o fez parar de compor. Posteriormente, Cartola se casou com Eusébia da Silva de Oliveira, a Zica, a qual, aos poucos, o reintegrou à Mangueira. (Ver imagem 28).



Imagem 28- Fotografia de Cartola na Favela da Mangueira em 1964.
Fonte: (VIANNA, L.F., 2004)

Em 1960, compôs com Carlos Cachça um samba para a escola cantar no carnaval de 1961, que foi recusado, obtendo nota zero de um dos julgadores. Neste período, com os desfiles sendo realizados na Avenida Rio Branco, o samba-enredo ganhou mais velocidade e “Tempos Idos”, de Cartola e Carlos Cachça, foi considerado inadequado. Após esse episódio, Cartola decidiu nunca mais compor um samba para a escola, passando a escrever apenas sambas-canção. A letra de “Tempos Idos” marca, além do rompimento de Cartola com a Escola, o início de uma nova era dos desfiles das escolas de samba que ganhavam cada vez aspectos “espetaculares”.

TEMPOS IDOS
Cartola e Carlos Cachça

Os tempos idos
Nunca esquecidos
Trazem saudades ao recordar
É com tristeza que eu relembro
Coisas remotas que não vêm mais
Uma escola na Praça Onze
Testemunha ocular
E junto dela a balança
Onde os malandros iam sambar
Depois, aos poucos, o nosso samba
Sem sentirmos se aprimorou
Pelos salões da sociedade
Sem cerimônia ele entrou
Já não pertence mais à Praça
Já não é mais o samba de terreiro
Vitorioso ele partiu para o estrangeiro
E muito bem representado
Por inspiração de geniais artistas
O nosso samba, de humilde samba
Foi de conquistas em conquistas
Conseguiu penetrar o Municipal
Depois de atravessar todo o universo
Com a mesma roupagem que saiu daqui
Exibiu-se para a duquesa de Kent no Itamaraty.

Como vimos no capítulo anterior, a década de 1960 foi marcada pela espetacularização das escolas de samba, época em que muitos sambistas se distanciaram das escolas, reunindo-se e realizando rodas de samba em outros

lugares. Já nos anos 70, as escolas, que vinham recebendo investimentos do jogo do bicho, pois o governo parou de financiá-las, dispunham de muito luxo para seus desfiles. Ao contrário de grande parte destas, a “Estação Primeira de Mangueira” afirma nunca ter recebido apoio nem de bicheiros e nem de traficantes, se mantendo graças às parcerias com empresas patrocinadoras.

A partir da inauguração do Sambódromo, em 1984, intensifica-se o processo de espetacularização das escolas de samba, que reconquistam o apoio do governo, inclusive o financeiro, mantendo, ao mesmo tempo, os financiamentos de bicheiros e, em alguns casos, de traficantes de drogas.

3.2 O território do samba, o espaço construído e o espaço livre público

Como vimos, anteriormente, o samba vem se manifestando em diferentes trechos da Mangueira, desde a década de 1910. Embora a “Estação Primeira de Mangueira” protagonize e reúna grande parte das manifestações culturais na favela, desde a década de 1940 quando ocorreu a união entre as duas escolas de samba, as rodas, que aconteciam em diversos pontos desta comunidade, como nas casas das tias, no espaço público e, especialmente, nos bares, foram importantes para a identificação desta comunidade com o samba (Ver imagens 29 e 30). As afirmativas acima são destacadas por Vianna, L.F. (2004, p. 57), sobretudo na entrevista que este autor realiza com Tatinho da Mangueira:

Os bares, naturalmente, sempre foram pontos de encontro fundamentais na Mangueira. Na década de 1970 havia na Visconde de Niterói, perto de onde hoje é a quadra da escola, o Pára Quem Pode, botequim que reunia sambistas e amantes do samba de várias partes da cidade. Tatinho lembra-se de outros, todos desaparecidos sem deixar vestígios, até por causa de mudanças feitas pela prefeitura: “Tinha o boteco da dona Efigênia, aonde iam as estrelas, Cartola, Nelson Cavaquinho. No Pára Quem Pode, ficavam Zagaia, Padeirinho, já outra geração. Tinha ainda o seu Breira, no Buraco Quente, a Dona Piquitita, na Joaquina, o Adelino, em Santo Antônio... Hoje,

tem vezes que nem reconheço esses lugares onde eram bairros. O Favela Bairro mudou tudo, acabou com as referências. (Vianna, L.F. , 2004, p. 57)

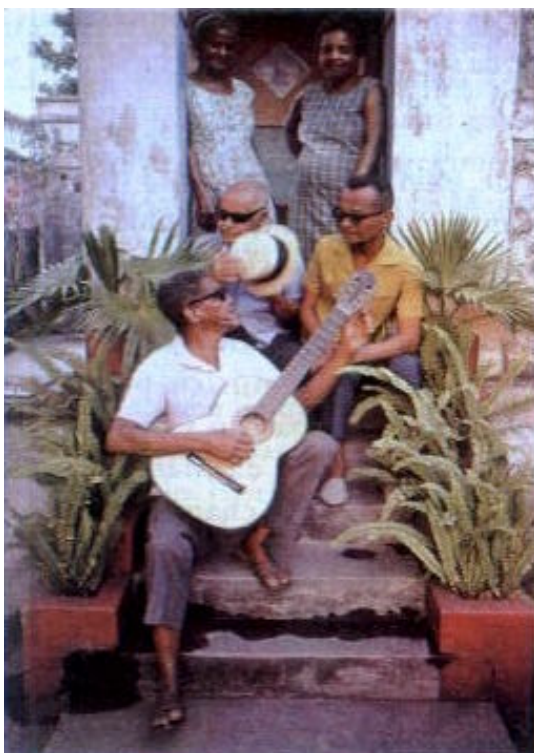


Imagem 29- Em pé, da esquerda para a direita: Tia Menina, esposa de Carlos Cachça, e Dona Zica. Sentados: Sebastião Joaquim de Oliveira, “batucando” em um chapéu, e Carlos Cachça. À frente, Cartola ao violão. Fonte: Costa (2002)



Imagem 30- Roda de samba no Morro da Mangueira. Da esquerda para a direita, seu Aluísio com violão, seu Natal com bandolim e, ao fundo, Casemiro, Orlandino, Tião, Carlos Cachça, Piauí e Velho Onofre. Fonte: Costa (2002)

Apesar do Complexo da Mangueira ter passado por transformações e renovações, podemos constatar, através das entrevistas realizadas com moradores desta comunidade e com dirigentes da Escola, que o samba está presente em diversos pontos da favela. Entretanto, a “Estação Primeira” continua, nos dias de hoje, protagonizando a grande maioria das manifestações culturais nesta comunidade.

Ao analisarmos a favela da Mangueira de acordo com Bonnemaïson (2002), para quem o território é constituído por um conjunto de lugares, que denomina pólos ou pontos, onde determinada cultura se condensa através de representações e símbolos, percebemos que este território é pontuado por lugares onde o samba está

presente, como nos bares distribuídos pela favela, nas casas dos compositores e, em especial, na Escola de Samba e no seu entorno imediato, onde consideramos o principal pólo deste território. Assim sendo, a nossa pesquisa se concentra no estudo da área que abriga a quadra da Escola de Samba e no espaço público do seu entorno.

A quadra do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira situa-se na Rua Visconde de Niterói em frente ao Viaduto Angenor de Oliveira (Cartola). Portanto, nossa área de estudo abrange esta rua, especialmente o trecho compreendido entre o Centro Cultural Cartola e a Rua Poterí. A área analisada é delimitada, de um lado, pelos trilhos da ferrovia e pelo viaduto e, de outro, pelas edificações pertencentes à favela da Mangueira, estando esta área de estudo situada no “pé” do Morro. (Ver imagem 31)

A presença da estrada de ferro, beirando a rua Visconde de Niterói, criou uma espécie de “barreira”, neste trecho, entre a favela da Mangueira e os bairros de São Francisco Xavier, Vila Isabel e Maracanã. Esta “distância” é amenizada pela presença do viaduto, embora este não seja suficiente para integrar um lado da cidade ao outro. Ao mesmo tempo, o viaduto Angenor de Oliveira funciona como uma espécie de abrigo para alguns *trailers* e para o posto policial que se localizam embaixo deste. (Ver imagem 33)

É importante registrar que o recorte urbano estudado caracteriza-se por possuir, em maior parte, edificações baixas não emboçadas e *trailers* comerciais, que funcionam como bares, alguns dos quais permanecem abertos apenas durante a noite, por ocasião dos eventos promovidos pela Escola de Samba, e outros, durante o dia e durante a noite nos fins de semana. (Ver imagem 34)

Imagem 31- Mapa da área analisada na Favela da Mangueira desenhado sobre a planta aerofotogramétrica da Cidade do Rio de Janeiro (IPP/RJ)

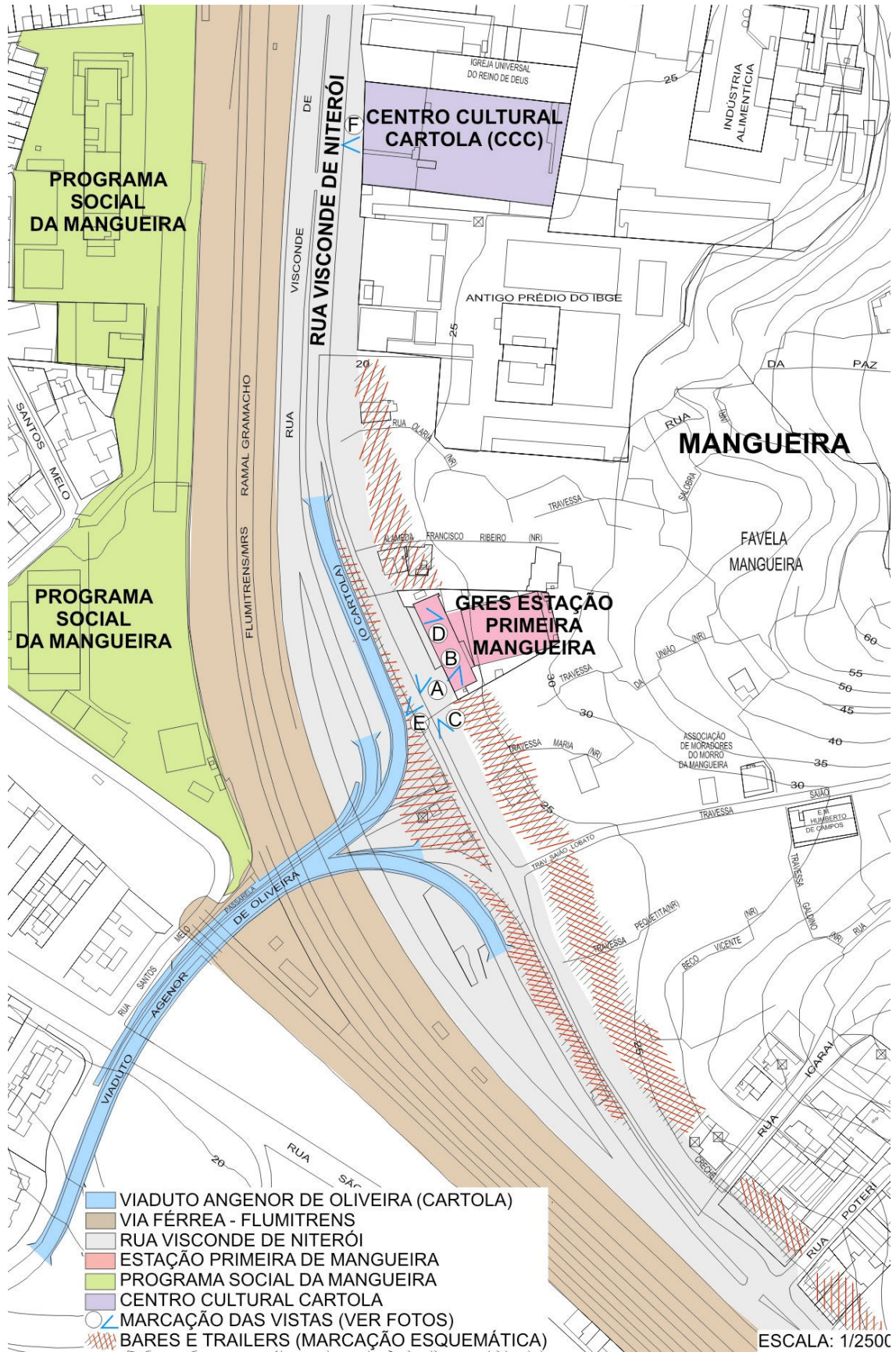




Imagem 32- (vista A) Esta fotografia mostra o Palácio do Samba –a quadra da Estação Primeira de Mangueira. Ao fundo, podemos observar a presença de bares.



Imagem 33- (vista B) Esta fotografia mostra o Viaduto Angenor de Oliveira, em frente à quadra da Escola. Embaixo do viaduto podemos observar o posto policial e diversos trailers que funcionam como bares.



Imagem 34- (vista C) Esta fotografia mostra os diversos bares existentes no entorno da quadra da Escola de Samba.



Imagem 35- (vista D) Da janela do Palácio do Samba podemos observar a Vila Olímpica da Mangueira.



Imagem 36- (vista E) Esta fotografia mostra, ao fundo, o Palácio do Samba e, em primeiro plano, alguns trailers situados sob o viaduto.



Imagem 37- (vista F) Esta fotografia mostra a fachada principal do Centro Cultural Cartola

Destacamos, nesta área, a presença de duas instituições culturais, ambas calcadas na cultura do samba; o Centro Cultural Cartola e a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, responsáveis por transformarem a vivência no espaço público do entorno e por trazerem diversos benefícios para a comunidade. Estas instituições, que foram construídas em torno da cultura do samba, ajudam a manter a memória da comunidade viva e realizam atividades que contribuem para transformar a realidade espacial, social, política, econômica e também cultural da comunidade mangueirense.

3.3 Diálogos: o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, o espaço construído e o espaço livre público

Neste item, analisamos através de um olhar urbanístico, as implicações que a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira traz para o espaço em que se insere. Sendo assim, podemos dizer, primeiramente, que a Escola de Samba é um importante “marco” de referência na cidade, tanto para a comunidade mangueirense⁵⁵, por seu valor identitário, simbólico, pelos projetos de inclusão social que coordena, quanto para a população do Rio de Janeiro de uma forma geral, por sua importância cultural e histórica.

Um fator que amplia a importância da Escola de Samba como importante referência no tecido urbano do Complexo da Mangueira é a atração de um grande número de pessoas que freqüentam sua quadra, seus projetos sociais e, conseqüentemente, o espaço público que o cerca. Para efeito de análise, apontamos, principalmente, quatro tipos de atividades realizadas pela Escola que contribuem para agregar um grande número de pessoas, tanto moradores da

⁵⁵ Desenvolveremos este assunto mais adiante.

comunidade quanto visitantes, transformando a dinâmica do espaço público de seu entorno: os ensaios da Escola dentro da quadra; os ensaios técnicos na rua; os eventos festivos internos; os projetos sociais.

3.3.1 Os ensaios da escola dentro da quadra

Os “Ensaio da Bateria” acontecem sempre aos sábados, do mês de agosto até fevereiro, funcionando como momentos de fixação e compartilhamento do samba-enredo escolhido. De agosto a outubro é realizado o concurso de samba-enredo a ser mostrado no carnaval do próximo ano, acontecendo, a cada sábado, uma etapa eliminatória. Após a escolha do samba, os componentes da bateria o executam repetidamente durante os sábados restantes de outubro a fevereiro.

Os ensaios, que acontecem na quadra da Escola, em clima de paz, alegria e harmonia, dispõem de uma infra-estrutura organizacional e de seguranças que trajam o uniforme da escola. Acreditamos que estes ensaios sejam capazes de transformar a dinâmica do espaço público, caracterizando-o como espaço da festa, da confraternização, e, ao mesmo tempo, da segurança, por contar com a vigilância do posto policial e da própria Escola de Samba, os quais proporcionam uma “sensação de segurança” àqueles que freqüentam os eventos ali realizados.

O espaço público no entorno da quadra é freqüentado, antes, durante e após os ensaios, por um grande número de pessoas de diversas partes da cidade, agregando moradores da comunidade, turistas, *playboys*, artistas, integrantes da Escola, ricos, pobres, classe média, crianças, jovens, adultos e idosos. (Ver imagens 38 e 39)

Antes de começar o ensaio, grande parte das pessoas confraterniza nos *trailers*, como o da Marion, e nos bares que tocam pagode e samba, além de

servirem cerveja e se prestarem a longos bate-papos. Durante o ensaio da bateria, o funk é tocado e dançado no *trailer* da Baiana, que se situa em frente à quadra e reúne jovens da comunidade. (Ver anexo 5) Quando o ensaio da bateria termina, em algumas ocasiões, o “Cordão do Bola Preta” começa a tocar, levando aqueles que estavam dentro da quadra para o espaço urbano.

Apesar do alto preço dos ingressos, que exclui grande parte da população carioca, os moradores da comunidade não pagam entrada, além de receberem fantasias para desfilarem no carnaval se freqüentarem todos os ensaios da bateria.



Imagem 38- o espaço público no dia da escolha do samba.
Fonte: Revista de Carnaval Mangueira 2006.



Imagem 39- o espaço público no dia do ensaio da bateria. O lugar do encontro, da festa e da confraternização.



Imagem 40- A quadra da Escola lota nos dias do ensaio da bateria

3.3.2 Os ensaios na rua

Os “Ensaio na rua” acontecem a partir da segunda quinzena do mês de novembro, embora, para o Carnaval de 2007, tenham ocorrido a partir do dia 3 de dezembro de 2006. Por serem preparatórios para o desfile no Sambódromo, são realizados fora da quadra da Escola, na via pública que passa em frente à sede, na rua Visconde de Niterói. Além destes ensaios na avenida Visconde de Niterói, a Escola realiza três ensaios técnicos no próprio Sambódromo, extremamente importantes para definições da estratégia do desfile.

Os ensaios técnicos no espaço público são importantes, pois reúnem os integrantes das diversas organizações da Escola, além de proporcionarem àqueles moradores do Complexo da Mangueira, que não vão desfilar, a apreciação do desfile de sua Escola. Há uma grande interação entre os componentes e os moradores da comunidade, dos quais a maior parte não dispõe de recursos financeiros para pagar os altos custos dos ingressos para assistir ao desfile no Sambódromo.

Embora todos os componentes da escola deveriam comparecer aos ensaios técnicos na Rua Visconde de Niterói, muitos dos que compraram as fantasias não comparecem, sendo assim, nestes ensaios normalmente estão presentes aqueles que ganharam a fantasia, moradores do Complexo da Mangueira, e os que participam permanentemente da organização da Escola. Normalmente, aqueles que compram as fantasias comparecem em maior número aos ensaios no Sambódromo da Marquês de Sapucaí que se iniciam no mês de dezembro.

Na abertura dos ensaios, o presidente da escola faz um discurso incentivando os presentes a darem tudo de si. Exalta coisas do tipo “Aí Mangueira!!!! vamo lá minha gente!!! vamo ganhar!!!!” (sic), “Esse Carnaval é nosso!!!”. Os aplausos ecoam e, no carro de som junto com os intérpretes do samba-enredo, os instrumentos de

corda dão os seus primeiros acordes. O interprete principal grita: “aí Mangueira” e canta os primeiros versos do samba-enredo acompanhado somente pelos cavaquinhos, o Mestre de Bateria, a um sinal, autoriza a entrada da bateria; todos se emocionam e, em frenética canção uníssona, sambam e cantam com toda a sua garra e alegria. Este clima vai perdurar durante todos os ensaios.

Além da confraternização entre a escola e a comunidade no espaço público, nos dias de ensaio técnico, a Escola de Samba coloca brinquedos na rua Visconde de Niterói, em frente à quadra. Sendo assim, este espaço é ocupado por famílias, crianças que andam de patins e bicicleta, brincam no pula-pula, na piscina de bolas e na cama-elástica. Ao mesmo tempo, encontramos muitos jovens da comunidade que se divertem nos bares e trailers.



Imagem 41- O espaço público, durante os ensaios técnicos, se torna, também, o espaço da confraternização.



Imagem 42- Crianças brincando na cama elástica no entorno da quadra da Escola.

3.3.3 Os eventos festivos internos

A Escola de Samba “Estação Primeira de Mangueira” promove eventos em sua quadra que têm, como objetivo, integrar a comunidade Mangueirense e proporcionar divertimento aos seus membros. Podemos destacar as festas internas homenageando as alas que compõem a Escola, tais como a das baianas e a da velha guarda; sendo a principal comemoração a do aniversário da Escola. Nestes

eventos, o samba é celebrado tanto pelos membros da comunidade quanto por aqueles que participam da organização da escola.

A “Estação Primeira” promove ainda festas voltadas para o divertimento e integração da comunidade da Mangueira, como a festa do dia das crianças, onde são sorteados brinquedos, o baile de debutantes onde 15 meninos e 15 meninas da comunidade ganham um baile e são apadrinhados por pessoas famosas na sociedade convidadas pela Escola. A Escola proporciona ainda apresentações diversas como a da Orquestra Sinfônica de Roma por exemplo, proporcionando uma integração entre a cultura popular e a erudita. (Ver imagens 43 e 44)



Imagem 43- A Orquestra Sinfônica de Roma, regida pelo maestro Francesco La Vecchia, se apresentou no Palácio do Samba. Fonte: “*Revista de Carnaval -Mangueira 2006*”



Imagem 44- Fotografia do Baile de Debutantes de setembro de 2005 realizado na quadra da Escola de Samba Fonte: Jornal “*A Voz do Morro*” julho, agosto e setembro de 2005 Nº46.

Durante esses eventos festivos, podemos dizer que o espaço público do entorno fica bastante movimentado, sendo freqüentado, prioritariamente, por moradores do Complexo da Mangueira, que ocupam os bares e trailers. Assim, o espaço da rua se torna uma extensão do espaço da festa e da confraternização.

3.3.4 Os projetos sociais

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, com o apoio e patrocínio de empresas privadas e também dos governos Federal, Estadual e Municipal, coordena diversos projetos sociais implantados na Mangueira. Estes projetos estão distribuídos por uma área de, aproximadamente, trinta e cinco mil metros quadrados, dividida pelas linhas férreas.

A maioria dos projetos sociais acontecem em um terreno colado às linhas de trem, que o separam, fisicamente, da nossa área de estudo, onde se situa a quadra da Escola de Samba. A outra parte do Programa Social acontece na quadra da Escola e no anexo construído ao seu lado, que concentra um grande número de atividades, e em outros pontos distribuídos próximos à quadra. (Ver imagem 45)

Na revista *Mangueira Cidadã* (2004) e na *Revista de Carnaval Mangueira 2006*, a coordenação da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira afirma que o Programa Social atendeu quase 30.000 pessoas em 2005, se forem contabilizados os benefícios de todos os projetos. (Ver anexo 6). Desta forma, percebemos que este Programa atrai um grande número de pessoas, todos os dias, para a quadra da Escola, onde funciona uma parte do projeto, e para diversos pontos da Mangueira, onde se desenvolvem diversas outras atividades. Neste sentido, os projetos que acontecem na quadra da Escola, em especial, são responsáveis por transformar a dinâmica do espaço público por nós analisado, convergindo,

diariamente, um grande fluxo de pessoas e garantindo o funcionamento dos bares e dos *trailers*.

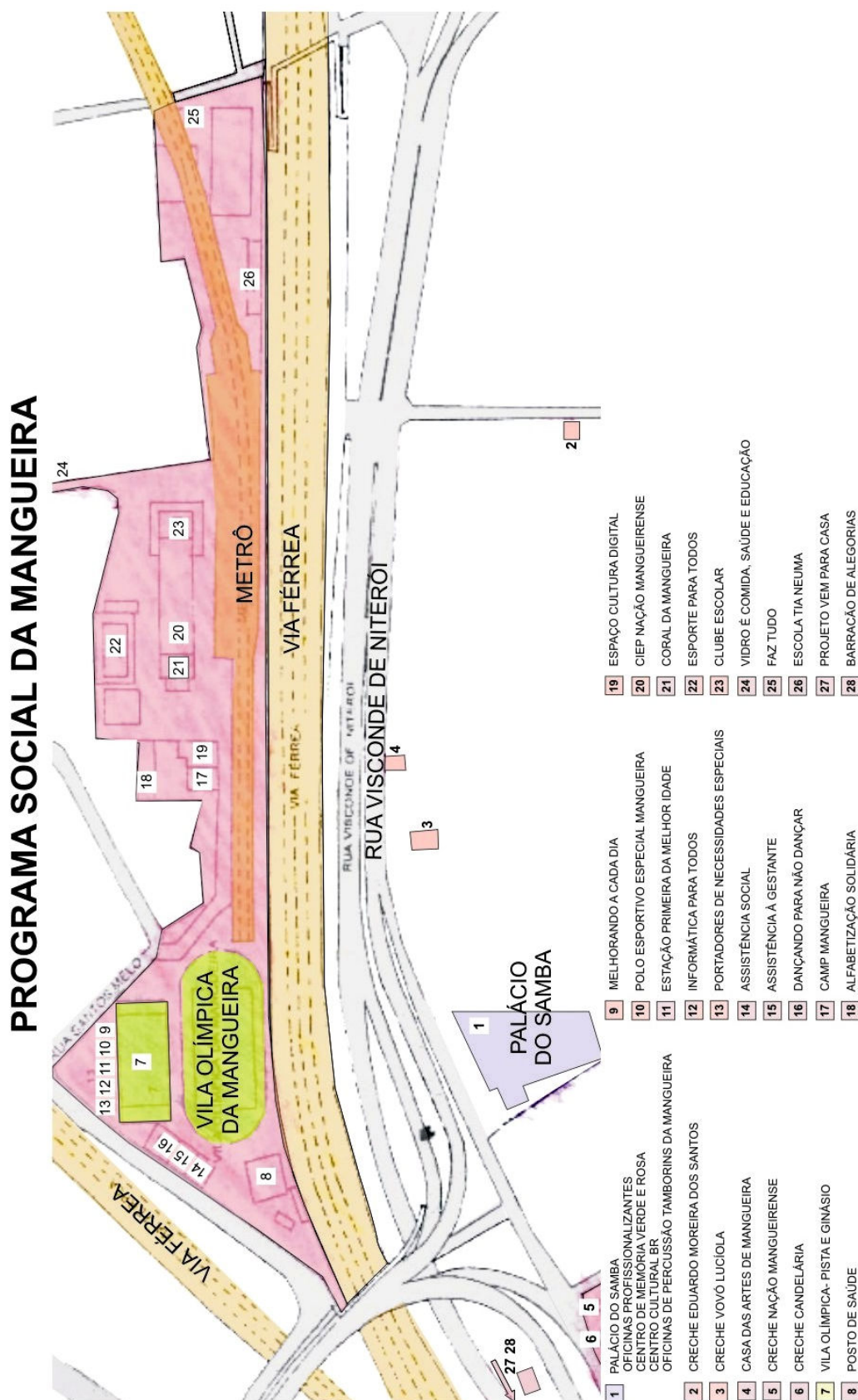


Imagem 45- Mapa desenhado sobre a planta fornecida no Caderno do Programa Social da Mangueira (2001)

Cabe comentar que os projetos sociais da Mangueira não estão diretamente relacionados ao território cultural do samba, nosso objeto de estudo. Entretanto, estes projetos acontecem na Mangueira através e por iniciativa da Escola de Samba e, por isso, tornam-se importantes para nossa pesquisa.

3.4 O Centro Cultural Cartola (CCC)

O Centro Cultural Cartola é resultado de um projeto da família de Dona Zica e Cartola para homenageá-lo e teve início em 2001. Entretanto, este só foi inaugurado no dia 30 de novembro de 2005, quando completou 25 anos da morte de Cartola. Neste dia, foi formalizado o convênio com a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) e com o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN), inaugurando 'o Projeto Samba: Patrimônio da Humanidade'.

Nilcemar, neta de Cartola e Zica, que coordena atualmente as atividades do Centro Cultural, afirma que o CCC tem o objetivo de recuperar a memória do samba na comunidade, o que está explícito em suas afirmações:

Meu objetivo é trazer para a comunidade o papel de porta-voz de sua cultura. Somos nós que devemos ter consciência de nossa própria cultura, senão, perdemos autenticidade. O que aconteceu com o carnaval, por exemplo? Já não existe samba no pé! A idéia do carnaval é mostrar para a sociedade a nossa cultura, mas, hoje em dia, as pessoas da comunidade não têm mais a menor consciência disso. Ninguém nem sabe mais o que é samba no pé'. (CERQUEIRA, 2006, p. 23)

De acordo com Cerqueira (2006), o Centro Cultural Cartola não está institucionalmente ligado à Escola de Samba, ao contrário, existem dissonâncias entre estas instituições, embora ambas estejam calcadas na memória do samba na Mangueira. Ainda de acordo com a autora acima, a Escola é proprietária oficial da marca⁵⁶ "Mangueira", assim todos os "projetos sociais" realizados nesta comunidade

⁵⁶ "A palavra 'marca' não é uma metáfora. A Escola de Samba da Mangueira possui uma marca, de fato e de direito". (CERQUEIRA, 2006, p. 93)

são apoiados pela Escola, alguns são diretamente financiados por ela, enquanto outros a utilizam para captar recursos. Logo, o CCC é o único projeto da Mangueira que não dá os devidos créditos à Escola, tendo, assim, uma ação cultural independente desta.

O Centro Cultural Cartola tem, como principais atividades⁵⁷, a realização de exposições permanentes, como a de Cartola, e temporárias, como a exposição sobre o samba. Além disso, o Centro Cultural promove aulas gratuitas de violino, flauta e teatro para crianças da comunidade da Mangueira, que tem como principal objetivo a inclusão social. O Centro Cultural Cartola realiza apenas alguns poucos eventos durante o ano, como apresentações. É importante comentar que, de acordo com os dirigentes do CCC, este projeto ainda está em fase de implantação, apesar de já ter sido inaugurado há cerca de um ano e cinco meses. (Ver anexo 7)

O Centro Cultural Cartola ocupa, atualmente, o prédio com área de sete mil metros quadrados, onde funcionava a antiga sede do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), doado pelo Ministério da Cultura, gestão do ministro Francisco Weffort, para abrigar o projeto. Este prédio situa-se na rua Visconde de Niterói, beirando a subida do Morro da Mangueira, abandonado desde a transferência do Instituto que, como outras empresas antes estabelecidas naquela rua, mudaram de endereço devido às ameaças de violência. (CERQUEIRA, 2006)

Do ponto de vista arquitetônico, podemos dizer que o edifício do Centro Cultural Cartola possui poucas aberturas, pequenas janelas posicionadas no segundo andar, não tendo janelas na fachada principal no térreo. No eixo do edifício, encontramos uma porta de entrada de dimensão considerável. No entanto,

⁵⁷ Dados fornecidos pela funcionária Yolanda do Centro Cultural Cartola, em entrevista realizada no dia 24 de janeiro de 2007. (Ver anexo 6)

normalmente, apenas um terço deste grande vão permanece aberto, durante os dias de funcionamento do Centro Cultural Cartola. (Ver imagem 46)

A forma desta edificação demonstra a falta de integração com o espaço urbano, ou seja, o edifício que sofreu uma reforma para abrigar o Centro Cultural Cartola foi projetado para atender às demandas internas, mantendo uma relação distante entre o espaço público e os eventos que acontecem dentro da edificação e vice versa. (Ver imagem 47)



Imagem 46- O edifício do Centro Cultural Cartola.



Imagem 47- Vista do trecho da rua Visconde de Niterói, em frente ao Centro Cultural Cartola.

CAPÍTULO 4

OS TERRITÓRIOS, AS CONEXÕES E/OU DESCONEXÕES ENTRE ELES

4. OS TERRITÓRIOS, AS CONEXÕES E/OU DESCONEXÕES ENTRE ELES

4.1 A “cidade partida” e a cidade unificada

O jornalista Zuenir Ventura, no livro *Cidade Partida*, retratou o Rio de Janeiro como uma cidade “dual”, dividida entre o asfalto e a favela. Esta fragmentação da cidade foi fruto de políticas segregacionistas que, há tempos, vinham sendo implantadas. Para este escritor:

...desde a reforma de Pereira Passos e passando pelos planos Agache e Doxiadis, a opção foi sempre pela separação, senão pela simples segregação. A cidade civilizou-se e modernizou-se expulsando para os morros e periferia seus cidadãos de segunda classe. O resultado dessa política foi uma cidade partida... (VENTURA, 1994, p.13)

De acordo com Ventura (1994), nos anos 50, já havia dois “Rios”, o dos ricos e o dos pobres, porém as distâncias sociais pareciam menores em relação aos anos 90, período em que *Cidade Partida* foi escrito. No ano de 1993 e 1994, durante dez meses, o jornalista freqüentou a favela de Vigário Geral, logo após ter ocorrido a chacina de 21 pessoas, a fim de compreender o “outro lado”⁵⁸ da cidade. Esta experiência foi relatada em *Cidade Partida* ao mesmo tempo em que foi descrita a criação do movimento pela paz “Viva Rio”, organizado pelo “lado de cá” da cidade.

Podemos dizer que *Cidade Partida* alertou a sociedade para as questões da exclusão, da banalização da violência e do tráfico de drogas, presentes na maioria das favelas da cidade do Rio de Janeiro. Ao lado disso, o livro apontou meios de estabelecer conexões entre a favela e o asfalto, onde a cultura exerce um papel de destaque, o que foi reafirmado, alguns anos mais tarde, por este mesmo autor em reportagem publicada no Jornal *O Globo* do dia 2 de abril de 2006. Nesta

⁵⁸ Ao utilizar o termo “o outro Lado”, Ventura (1994) refere-se às favelas da cidade do Rio de Janeiro, enquanto o “lado de cá” refere-se à cidade formal.

reportagem, o jornalista declarou que “... na cidade partida a cultura une o que a economia separa”.

Diante das questões defendidas por Ventura (1994) e, considerando que o nosso estudo de caso na favela da Mangueira pertence ao “outro lado” do Rio de Janeiro, a partir dos questionamentos do autor citado, nosso projeto de pesquisa para a presente Dissertação, a respeito da cidade “dual”, busca verificar se no Território Cultural do Samba na Mangueira, que abrange uma área da cidade favelizada, podemos perceber a divisão entre a favela e o asfalto, capaz de configurar a “cidade partida”.

Neste sentido, baseando-nos em observações preliminares em campo, na história do samba na comunidade da Mangueira, onde as manifestações acontecem, praticamente, desde o início do século XX, e nas afirmativas de Ventura (1994) acerca do papel da cultura na união das duas cidades, lançamos, em nosso projeto de pesquisa para a presente Dissertação de Mestrado, a hipótese: a cidade partida se une no Território Cultural do Samba na Mangueira.

No decorrer deste trabalho, ao lermos diversos livros sobre o assunto em questão e ao realizarmos pesquisas de campo e entrevistas com pessoas que trabalham e/ou moram nesta comunidade, com integrantes da escola de samba e com pesquisadores, constatamos que nossa hipótese inicial, sob certos aspectos, se confirma, sob outros, não. (ver modelo das entrevistas nos anexos 8, 9 e 10)

4.1.1 Conexões entre o asfalto e a favela

Se na época descrita em Cidade Partida de Zuenir Ventura, a favela e o asfalto eram espaços excludentes e claramente divididos, assistimos agora à proliferação de inúmeras redes e canais entre estes mesmos espaços que começam a estabelecer conexões novíssimas e impossíveis de serem imaginadas há algum tempo atrás. O que há de novo e chama atenção nesse

fluxo que está se estabelecendo entre centro e margens é sua força enquanto criador de espaços efetivos de articulação inter-cultural. (..) (HOLLANDA, 2005)

A declaração de Hollanda (2005), transcrita acima, nos alertou para a ocorrência de transformações na cidade partida retratada por Zuenir Ventura. Ao mesmo tempo, demonstrou a importância da cultura para a união entre a favela e o asfalto, espaços que se definiam como excludentes e claramente divididos.

Embora Hollanda (2005) se refira às redes e canais de conexões “novíssimos e impossíveis de serem imaginados há algum tempo atrás”, acreditamos que na história da comunidade da Mangueira, por nós descrita no capítulo anterior, alguns destes canais já haviam sido estabelecidos pelo samba, que os manteve abertos convergindo diferentes tipos sociais. As conexões, às quais nos referimos, vêm acontecendo através das manifestações culturais do samba e da importância destas no contexto da cidade.

Historicamente, a Mangueira, diferentemente de outras favelas da cidade do Rio de Janeiro, caracterizou-se por agregar distintas personalidades atraídas, sobretudo, por seu papel de destaque como celeiro e patrimônio da cultura popular e berço de poetas geniais como Cartola e Carlos Cachça. A favela, ao longo de sua existência, conviveu com músicos e compositores importantes, atraídos por seu samba, como Noel Rosa, Heitor Villa-Lobos, Nelson Cavaquinho, Aluisio Dias, Nelson Sargento, Padeirinho, Zagaia, Tom Jobim, Beth Carvalho, Chico Buarque, entre outros. Alguns destes não moravam na Mangueira, mas, neste lugar, se encontravam e compunham sambas. (COSTA, 2002)

A Mangueira conquistou a atenção, não apenas dos músicos, mas da classe média, de uma forma geral, que passou a freqüentar, desde a década de 50 até os dias de hoje, os ensaios para o carnaval realizados na quadra da Escola. O samba,

ao mesmo tempo em que atraiu músicos, compositores e foliões para a comunidade da Mangueira, foi responsável por influenciar enormemente a obra de Hélio Oiticica, artista plástico de renome nacional e internacional.

Hélio Oiticica, se tornou passista da Escola de Samba e passou a vivenciar o cotidiano desta Escola, mergulhando, profundamente, em suas raízes e incorporando a “ginga” à sua obra de arte. De acordo com Jacques (2003), “ginga é o movimento do corpo ao se deslocar por uma favela, que obedece a um certo ritmo imposto pelo percurso”. A Mangueira, assim como a maior parte das favelas da cidade do Rio de Janeiro, ocupa uma área montanhosa e é constituída por barracos implantados de forma irregular, os quais não obedecem a um traçado formal, obrigando aqueles que circulam por ela a se movimentarem conforme o seu ritmo.

Segundo Jacques (2003, p. 66), “perambulando pelos meandros das favelas, compreendemos como as crianças do morro sabem dançar o samba antes mesmo de saberem andar direito”. Neste sentido, a “ginga”, própria dos sambistas, está relacionada com a morfologia dos espaços livres das favelas e também com a obra de Oiticica.

Os *parangolés*, capas e acessórios que ganham vida ao serem vestidos por seres humanos, são bastante representativos desta fase do artista, caracterizada pela interação entre a obra de arte e o seu observador, a quem se permite recriá-la a cada instante. Na exposição *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hélio Oiticica apresentou os *parangolés* no corpo de passistas da Escola de Samba da Mangueira e o movimento corporal realizou a obra, ressaltou a cor, o ritmo e permitiu a experiência tátil. (Ver imagem 48)

De acordo com Jacques (2003), Oiticica precisou vivenciar a Mangueira para se desligar de seus condicionamentos sociais e realizar uma profunda transformação

em sua obra. Ao mesmo tempo em que este artista se viu influenciado pela estética da favela, foi capaz de tornar visível o seu potencial artístico, compreender a complexidade cultural e a riqueza formal deste espaço.



Imagem 48- Morro da Mangueira, Parangolé e Helio Oiticica.
Fonte: (JACQUES, 2003)

Como vimos, a identidade com o carnaval, o samba e a música tem contribuído para a proximidade e o diálogo com diversos setores da sociedade: artistas, intelectuais (Ver anexos 11 e 12) e representantes das camadas médias da sociedade, incluindo turistas (COSTA, 2002). Sem dúvidas, o samba é o maior fator de atração desta comunidade e a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira a instituição que vem reunindo as principais manifestações desta cultura. Assim sendo, esta Escola está intimamente relacionada com a comunidade em que se insere, como podemos perceber no discurso de Cartola, em depoimento a um jornal publicado em 25 de maio de 1973: “Meu amor pela Escola começou não sei bem quando. Mas acho que antes dela ter sido criada, com minha chegada ao morro.

Mangueira-Escola e Mangueira-morro pra mim é a mesma coisa” (MOURA, 1988 *apud* CERQUEIRA, 2006)

De acordo com Costa (2002), através de sua marca cultural, a Escola de Samba da Mangueira expressou seu poder político e mobilizou segmentos da sociedade para a implantação de melhorias na qualidade de vida da comunidade. Na favela da Mangueira vêm sendo realizados diversos projetos sociais que têm a educação e a inclusão social como objetivos. A maior parte dos projetos implantados nesta comunidade são coordenados pela Escola de Samba, existindo também, em uma proporção bem inferior, aqueles coordenados pelo Centro Cultural Cartola, os quais ainda estão em fase de implantação.

O Programa Social da Mangueira, coordenado pela Estação Primeira, teve origem nos anos 70 por iniciativa de dois moradores⁵⁹ da comunidade, que davam aulas de futebol embaixo do viaduto. Em 1979, o professor de Educação Física, Francisco de Carvalho, o “Chiquinho da Mangueira”, foi convidado para treinar as crianças para os torneios de futebol. As aulas de futebol continuaram a ocorrer embaixo do mesmo viaduto próximo à escola de samba até 1987, quando se transferiram para um terreno baldio próximo à quadra, que pertencia à Rede Ferroviária Federal.

A conquista deste novo espaço para as aulas ocorreu graças à iniciativa de Chiquinho e, do então presidente da Escola, Carlinhos Dória. O terreno foi cedido por 99 anos para a execução de projetos sociais coordenados pela Escola de Samba da Mangueira. O Programa Social recebeu investimentos públicos e privados para sua implantação, e, entre eles, destacamos a construção do pólo esportivo no

⁵⁹ Agrinaldo Santana e Tia Alice, campeã sul-americana de 1956 nos 200 metros rasos e medalha de ouro em arremesso de peso no sul-americano de *masters* de 1986.

governo Moreira Franco (1986-1990) e do CIEP Nação Mangueirense, no governo Brizola (1991-1994). (COSTA, 2002)

Atualmente, o Programa Social da Mangueira, coordenado pela Escola de Samba, atende à comunidade mangueirense e às comunidades vizinhas promovendo cidadania, investindo em atividades esportivas, culturais e educativas, proporcionando ensino desde a creche até a universidade, assim como ensino profissionalizante preparando jovens e adultos para o mercado de trabalho. Ao mesmo tempo, o Projeto investe na área da saúde e na inclusão social. Na Mangueira, “além de freqüentar a escola do infantil aos bancos da universidade, praticar esportes e aprender um ofício, os integrantes do Programa Social da Mangueira acostumam-se a cultivar valores como a solidariedade, o respeito ao próximo e ao meio ambiente”. (MANGUEIRA CIDADÃ, 2004, p. 5)

De acordo com as informações da Escola de Samba, contidas na Revista *Mangueira Cidadã*, a comunidade mangueirense apresenta os menores índices de infração e os melhores indicadores de escolaridade e de ocupação de jovens em atividades sócio-educativas e esportivas. Tais dados são confirmados na pesquisa de Costa (2002) que afirma que os projetos sociais da Mangueira vêm obtendo resultados, pois o número de crianças envolvidas em crimes nesta comunidade é, consideravelmente, menor do que este número em outras favelas de porte semelhante. Sendo assim, “a grande preocupação que move a Escola de Samba da Mangueira está em oferecer inúmeras atividades para inibir a criminalidade infanto-juvenil na comunidade” (COSTA, 2002, p. 181).

Para a autora acima, a existência da Escola de Samba da Mangueira, que possui forte apelo cultural na comunidade, funciona como um importante catalisador de redes sociais capazes de promover padrões de sociabilidade e bens coletivos

para a comunidade. Sendo assim, a escola de samba, através de sua importância na cidade do Rio de Janeiro, conquistou o apoio de diversos patrocinadores que financiam, não apenas o seu carnaval, mas também o desenvolvimento social da sua comunidade. Dentre estes estão os governos Federal, Estadual e Municipal, a Universidade Castelo Branco, a Univercidade, a Universidade Veiga de Almeida, o Santa Mônica Centro Educacional, a BM&F, entidades como o Sebrae e empresas como a Owen Illinois, a Brasilcap, a Dannemann, o Icatu, a Losango, a GSK-Bayer, a Br-Petrobrás e a Xerox.

O Programa Social da Mangueira já recebeu importantes prêmios que atestam a seriedade do trabalho que vem desenvolvendo na sua comunidade. Dentre estes, sobressaem-se os dois que recebeu da BBC de Londres e um da UNICEF, como o melhor projeto social da América Latina e, mais tarde, como Programa Exemplar para o Terceiro Mundo. Ao lado disso, os Presidentes das Repúblicas do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, dos Estados Unidos da América, Bill Clinton e da África do Sul, Nelson Mandela, prestigiaram, com suas visitas que deram destaques internacionais ao Programa Social da Mangueira.

Compreendemos, assim, que a escola de samba da Mangueira tem exercido um papel importantíssimo, como o de inculcar, em seus membros, hábitos de cooperação solidariedade e espírito público, contribuindo para o desenvolvimento comunitário e para o exercício da cidadania. Estas afirmativas já se mostram presentes no discurso do novo presidente da Estação Primeira, Percival Pires, que, quando assumiu a presidência, deixou clara a preocupação que a Escola tem com o desenvolvimento da comunidade. O mandato do novo presidente traz promessas de implantar um posto médico e uma creche no morro dos Telégrafos, de apoiar as

associações de moradores, de investir na comunidade e dar continuidade aos projetos que a Escola vem desenvolvendo ao longo desses anos.

Os projetos são ancorados na tradição cultural da Escola de Samba da Mangueira: verde (esperança) e rosa (amor). Todos os funcionários usam uniformes com o logotipo da Escola e com as cores verde e rosa e, praticamente, todos os espaços destinados aos projetos são pintados com as cores verde e rosa. (Ver imagens 49 e 50) Ao lado disso, uma das quatro creches, o CIEP (escolarização da 5ª série ao ensino médio) e o posto de saúde têm o nome de Nação Mangueirense. A identidade “mangueirense” é preservada e enaltecida, assim como o amor à escola, que proporciona diversos benefícios para a comunidade. (COSTA, 2002).



Imagem 49- CIEP – parte do Programa Social da Mangueira coordenado pela Escola. Podemos observar o perfeito estado de conservação da edificação e as cores verde e rosa, como encontramos nos diversos outros espaços do Programa



Imagem 50- Duas alunas do Programa Social da Mangueira posando para a foto na quadra da Escola.

Os fatos relatados acima comprovam a eficácia do Projeto Social da Mangueira, o qual vem proporcionando, de forma ainda mais eficaz que os eventos festivos da Escola de Samba, a união de partes fragmentárias da cidade. Àqueles que participam dos projetos se oferecem novas oportunidades de trabalho e de

inserção na sociedade. Neste sentido, a cultura promove uma maior integração entre a cidade formal e a informal.

Assim, podemos constatar que a presença do samba na favela da Mangueira vem estabelecendo conexões e atraindo investimentos para a comunidade, assim como a presença de músicos renomados, artistas e moradores do asfalto, em geral, para a sua convivência. Neste sentido, a Escola de Samba traz visibilidade a esta camada da sociedade favelizada, muitas vezes ignorada e excluída por parte dos governantes e por grande parte da sociedade carioca, aproximando o “lado de cá” e o “lado de lá” da cidade do Rio de Janeiro, permitindo que ambos os lados sejam beneficiados por esta aproximação cultural. Àqueles artistas, turistas e visitantes, em geral, proporciona-se o contato e a participação em atividades de grande riqueza cultural, que vêm inspirando grandes músicos, poetas e artistas brasileiros, enquanto à comunidade da Mangueira, são proporcionadas novas oportunidades de inserção na sociedade formal.

Carlos Lessa (2001, p. XIII)⁶⁰ destacou a importância das escolas de samba para as comunidades em que estas se inserem, ao afirmar que:

O êxito desta criação no subúrbio e na favela dá visibilidade ao lugar esquecido e, na perspectiva popular, significa a exaltação e o orgulho com sua pertinência ao lugar. A comunidade percebe a possibilidade de dar novo significado ao espaço onde vive. Desperta seu impulso de conquistar, pela sedução e por seu brilho novos territórios. Facilmente evolui do lugar para a cidade e para a nação... Para as elites, preocupadas com a identidade nacional, a favela deixa de ser o lugar ignorado para se converter no ponto de partida de um fantástico espetáculo criativo e dinâmico.

Na favela da Mangueira, o orgulho dos moradores em relação ao lugar onde vivem é acentuado pelo fato desta Escola ter participado das origens das escolas de

⁶⁰ Ver: Fernandes, Nelson da Nóbrega. Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados. Coleção Memória Carioca. Rio de Janeiro 1928-1949. Rio de Janeiro, Secretaria das Culturas - Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural - Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

samba no Rio de Janeiro, dando aos seus integrantes o sentido de serem portadores e participantes de uma história construída de maneira não-oficial, de relatos orais, fazeres informais e reconhecimento de cada indivíduo com quem se compartilhou momentos. (TOJI, 2006)

A importância das escolas de samba é, ao mesmo tempo, salientada por Fernandes (2001) para o qual estas escolas exercem um papel de destaque nas relações entre o homem e seu meio ambiente já que, através delas, comunidades segregadas dos subúrbios e favelas cariocas se aglutinaram, ganharam suas próprias vozes e criaram uma enorme expressão festiva que, ao menos no campo simbólico, conquistaram o direito à cidade, de forma que o samba se tornou uma das representações mais clássicas desta cidade e da nação.

Na comunidade da Mangueira, a Escola de Samba se mostra importante não apenas por trazer visibilidade frente aos governantes e setores da sociedade, por imbuir seus habitantes de orgulho, criando um sentimento de pertencimento em relação ao lugar onde vivem e por atribuir significado a este espaço, como bem salientaram Lessa e Fernandes (2001), mas também pelo papel que esta Escola vem desempenhando junto às associações de moradores presentes nesta comunidade.

De acordo com Costa (2002), apesar da existência de associações de moradores na Mangueira, como a do Parque da Candelária criada em 1968, a dos Telégrafos criada em 1967, a do Morro da Mangueira criada em 1971 e a do Chalé criada em 1994, a escola é a maior articuladora entre a sociedade, o poder público e a vida cotidiana da favela. Apesar dos presidentes destas associações se colocarem como representantes legítimos das demandas da comunidade, estes apontam a

importância da Escola como elo de ligação entre a comunidade da Mangueira e a sociedade, em geral.

4.1.2 Desconexões – a cidade fragmentada

Não se pode negar que as favelas na cidade do Rio de Janeiro, de maneira geral, são locais onde vive uma população de baixo poder aquisitivo, cada vez mais acuada nos limites impostos pelo tráfico de drogas. Isto é, alguns destes espaços foram dominados pelos narcotraficantes que estabelecem um poder local, mantendo um rígido controle do acesso, vigiando as entradas e a circulação.

Em termos práticos, podemos dizer que são territórios fechados e que excluem aqueles que não pertencem a ele. Neste sentido, este espaço é, ao mesmo tempo, excludente, na medida em que não é permitido o acesso à qualquer pessoa, e excluído, já que é, inúmeras vezes, discriminado e mal visto por grande parte da população citadina que mora no asfalto, devido ao medo da violência e às graves crises sociais existentes nestas favelas.

O tráfico de drogas no Complexo da Mangueira, onde se situa o nosso estudo de caso, levou ao acirramento de inúmeros conflitos entre os traficantes e a polícia que acabaram em tiroteios, diversas reportagens de jornais confirmam este fato (ver anexo13). Cabe comentar que a presença do samba nesta comunidade não foi capaz de impedir as atividades dos traficantes de drogas nesta favela, entretanto, é importante dizer que os eventos e as atividades da escola de samba acontecem em clima de paz e harmonia, assim como aqueles que participam destas manifestações são tratados com respeito e são bem recebidos pela comunidade, o que podemos comprovar nas entrevistas realizadas com freqüentadores dos ensaios da escola.

As questões da violência e dos desmandos do tráfico de drogas no Complexo da Mangueira implicam diversas conseqüências, as quais não cabem nos limites desta pesquisa. Não é nosso propósito analisar tais questões, já que este estudo não está contemplado nos objetivos desta pesquisa, mas pretendemos aqui apontar a sua existência na favela da Mangueira.

Aliado à questão do medo do tráfico de drogas e da violência presente nas favelas, onde se concentra a maior parte da população de baixa renda da cidade, podemos dizer que o desemprego, a má ou a não qualificação para o mercado de trabalho, provenientes da falta de acesso à educação, aumentam as distâncias sociais entre aqueles que vivem no asfalto e aqueles que vivem nas favelas.

A letra do samba “O dia em que o morro descer e não for carnaval”, de Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro, denunciam o medo e o preconceito que os habitantes da cidade formal mantêm em relação àqueles que moram nas favelas. Neste sentido, esta música faz uma correlação entre o medo da violência e os desfiles das escolas de samba, trazendo à tona o tema da *Cidade Partida*:

O DIA EM QUE O MORRO DESCER E NÃO FOR CARNAVAL
(Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro)

O dia em que o morro descer e não for carnaval /
Ninguém vai ficar para assistir o desfile final /
Na entrada a rajada de fogos, /
pra quem nunca viu /
vai ser escopeta, metralha, /
granada e fuzil /
(É a guerra civil) /

O Dia em que o morro descer /
e não for carnaval /
Não vai dar tempo /
de ter o ensaio geral /
E cada uma ala da escola /
será uma quadrilha /
A evolução vai ser de guerrilha /
Que a alegoria /
é um tremendo arsenal /
O tema do enredo /

vai ser a Cidade Partida /
 No dia em que o couro comer na avenida /

 Se o morro descer /
 e não for carnaval /
 O povo virá de cortiço /
 alagado e favela /
 Mostrando a miséria sobre a passarela /
 sem a fantasia /
 que sai no jornal. /
 Quem vai ser jurado? /
 Ninguém gostaria /
 Que desfile assim /
 não vai ter nada igual /
 Não tem órgão oficial /
 nem governo, nem Liga /
 Nem autoridade /
 que compre essa briga /
 Ninguém sabe a força desse pessoal /
 Melhor é o Poder devolver pra esse povo a alegria /
 senão todo mundo vai sambar /
 no dia em que o morro descer e não for carnaval.

A letra transcrita acima denuncia, ainda, a preocupação que os habitantes da cidade formal têm: “se o morro descer e não for carnaval”. Nos dias de carnaval, é permitido que os “favelados” territorializem o espaço urbano formal com suas manifestações carnavalescas, entretanto, quando estes “descem” o morro e não é carnaval são vistos com desconfiança, preconceito e medo. Desta forma, percebemos que a cultura do samba é responsável por proporcionar àqueles habitantes das favelas e comunidades pobres, onde esta manifestação cultural acontece, o “direito” à ocuparem o espaço urbano formal. Esta conquista está diretamente relacionada às suas manifestações culturais.

4.2 Conexões e desconexões - o espaço plural

Conforme as análises realizadas anteriormente, acreditamos que a favela da Mangueira, graças às manifestações culturais nela existentes, apresenta características que a distinguem da realidade descrita por Zuenir Ventura em *Cidade*

Partida. Podemos constatar que o samba, há tempos, vem permitindo uma maior aproximação desta favela com a dita cidade formal. Por outro lado, encontramos nesta comunidade pontos em comum com a favela de Vigário Geral, no período em que este jornalista a freqüentou, o que nos levou a denominar o subcapítulo de “conexões e desconexões”, apontando a pluralidade existente.

A partir de observações no local e das entrevistas realizadas em campo, podemos constatar que o principal pólo deste Território Cultural do Samba na Mangueira, ou seja, a área ocupada pela Escola de Samba e por seu entorno imediato, apresenta características que permitem maiores conexões entre esta área e a cidade dita formal. Dentre as conexões por nós especificadas, destacamos aquela estabelecida através dos eventos festivos da Escola de Samba, já que estes transformam a dinâmica do espaço público onde a quadra se insere, atribuindo a este espaço características que o distinguem em relação ao restante desta favela. Nos momentos de festa, o medo da violência se torna menos significativo e a favela é vista, não como um lugar amedrontador e violento, mas como o espaço da celebração, da raiz do samba, da alegria e da confraternização.

Em contrapartida, mesmo em dias de ensaios da Escola, observamos uma clara delimitação no Complexo da Mangueira estabelecida por uma barreira de limites fluidos, mais simbólica do que física, entre o território do samba, no “pé” do morro, que congrega diferentes pessoas nas proximidades da quadra da Escola, e o território que se estende acima, pelos morros que constituem a outra parte do complexo. Notamos que, ao nos aproximarmos desta “barreira”, somos observados, com desconfiança, por membros da comunidade e através de um olhar que nos intimida e amedronta.

Jacques (2003) já observara, em sua pesquisa sobre a experiência de Hélio Oiticica na Mangueira, que “...*existe uma fronteira simbólica entre a favela e a vida tradicional, perceptível no momento em que se deixa o asfalto e se passa para a terra batida, para os caminhos sem revestimento.*” (JACQUES, 2003, p. 78). Em nossa pesquisa, esta fronteira se mostrou claramente visível.

Nas entrevistas que realizamos com pessoas que freqüentam os ensaios da Escola, mas que não moram e não conhecem ninguém que more na comunidade, percebemos que o medo de subir o Morro da Mangueira é unânime, apesar destes entrevistados não apresentarem medo algum de participarem dos eventos da Escola na quadra e no seu entorno imediato.

Ao mesmo tempo, nas entrevistas que realizamos com Guerra-Peixe, diretor cultural da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, e com Saulo do Val, que trabalha no departamento cultural da Escola, percebemos que não é aconselhável, por questões de segurança, circular pelo Morro da Mangueira desacompanhadas de pessoas da comunidade. O medo de ultrapassar esta barreira simbólica se acentuou, quando um policial, que trabalha no posto policial em frente à Escola, nos alertou para tomarmos cuidado com a máquina fotográfica, já que nossa segurança, assim como os nossos objetos pessoais, não poderiam ser garantidos por ele.

Diante das características descritas acima e ao observarmos o espaço urbano da Mangueira, analisando-o de acordo com a “cidade partida”, descrita por Zuenir Ventura, classificamos a área onde a Escola de Samba da Mangueira se localiza, no Complexo, como uma zona intermediária, de transição, que permite conexões e aproxima “o lado de lá” do “lado de cá” da cidade do Rio de Janeiro, embora

algumas destas conexões ocorram apenas por alguns momentos e, muitas vezes, de forma superficial, não estabelecendo laços concretos de afinidade.

Ao classificarmos esta área como de interseção, percebemos que não existem apenas “duas” cidades, o asfalto e a favela, mas, ao contrário, cada espaço do Rio de Janeiro guarda características próprias que o distinguem em relação a outros. Sendo assim, a área por nós analisada contempla tanto aspectos que se assemelham às favelas cariocas, como a ocupação informal dos terrenos, a morfologia urbana, a população desprovida de recursos financeiros, quanto características que são relacionadas à cidade dita formal, como por exemplo, a rua asfaltada, a presença de um posto policial, a atração de turistas e visitantes de todas as partes do mundo, entre diversas outras.

Desta forma, este espaço guarda semelhanças tanto com o “lado de lá” quanto com o “lado de cá”, nos termos de Ventura (1994). Ao mesmo tempo, apresenta qualidades próprias e peculiares que o diferencia de qualquer outra parte da cidade do Rio de Janeiro. Os ritos, as festas e as manifestações do samba foram importantes para conferir significados, valor e sentido a este espaço, o que, de acordo com Bonnemaison (2002), se revelou através do laço existente entre a comunidade e o seu território.

Ao longo desta pesquisa, podemos perceber que a cidade é muito mais complexa do que a cidade “dual” retratada por Zuenir Ventura, não sendo possível observá-la, apenas, pela ótica da cidade dividida entre o asfalto e a favela. Embora tenhamos nos debruçado sobre a expressão “Cidade Partida” para compreendermos a importância da cultura do samba para a cidade do Rio de Janeiro, sabemos que tratar esta cidade apenas sob este ponto de vista seria reducionista, visto que esta é composta por diversos aspectos, inúmeros grupos e realidades de vida.

Ao nos debruçarmos sobre o espaço público do território da Mangueira, no qual a cultura do samba se faz presente, diariamente e ao longo de sua história, fomos capazes de perceber o quanto é múltiplo e plural o seu espaço público. Neste lugar territorializado por uma manifestação cultural, praticamente, desde o momento de sua formação, convivem diferentes grupos e diversos tipos sociais. Embora a grande maioria daqueles que freqüentam este espaço estejam ligados à cultura do samba, este lugar é apropriado por grupos distintos e ganha usos diversos em função das atividades realizadas pela escola de samba, como podemos observar, no capítulo anterior, ao analisarmos o espaço público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta dissertação, construímos uma narrativa das transformações do samba destacando sua imbricação com o lugar em que se manifesta, verificando sua territorialização e sua materialização no espaço urbano. A fim de compreendermos a dimensão espacial e simbólica do samba na cidade do Rio de Janeiro, trabalhamos os territórios, os lugares e os equipamentos ou construções que abrigaram suas manifestações no decorrer de sua trajetória histórica. Lidamos, portanto, com um olhar sobre o espaço em escalas distintas, que permitiram vislumbrar reflexos desta cultura sob diferentes formas.

A narrativa histórica pode privilegiar enfoques bastante diferenciados. Como vimos, o samba vem sendo estudado por pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, sua história vem sendo abordada pelo viés da música, da dança, dos sambistas, do carnaval, ou das escolas de samba, sendo o espaço em que ocorre, normalmente, um dado secundário. Ao alçar o espaço a um nível de importância maior, revelam-se outras formas de compreender seus significados na cidade, atribuindo sentido às ruas, praças, e casas onde esta manifestação cultural se faz presente.

A seguir, destacamos a espacialidade, a territorialidade e temporalidades do nosso objeto de pesquisa. Ao analisarmos a história do samba na cidade do Rio de Janeiro, percebemos que o samba, desde seu nascimento, se manifestou sob diferentes formas na cidade, contemplando espaços privados, semi-privados e públicos. Inicialmente, por estar associado às classes sociais mais baixas, foi alvo de repressão e de discriminação, o que, certamente, contribuiu para que suas manifestações acontecessem, primordialmente, nos espaços privados, como nas

casas das Tias e nos espaços semi-privados, como nos pátios dos cortiços. Neste período, os “batuques” aconteciam também no espaço público, nas festas religiosas, entretanto, sofriam com a forte repressão policial.

A partir das décadas de 1920 e 1930, o samba passa a ser produzido e tocado em diferentes trechos da cidade, como em botequins, cafés e, posteriormente, em escolas de samba, que surgiam neste período, com seus terreiros e quadras. A cidade havia se expandido e, conseqüentemente, o samba também se difundiu. Este período é marcado por um processo de aceitação e valorização do samba na sociedade, o que impulsionou, certamente, sua difusão pelo espaço urbano, em especial, pelo espaço público. Com a fundação da União das Escolas de Samba (UES), em 1934, as escolas conquistaram o direito de desfilarem pelo espaço da cidade; o samba faz, do espaço público, a sua passarela.

A partir deste período, com a valorização do samba, os sambistas conquistaram o direito de ocuparem o espaço público, o que vem se verificando até os dias atuais. A partir de 1984, com a inauguração do Sambódromo, os desfiles das grandes escolas deixaram de acontecer no espaço público, entretanto, distinguimos, ainda, diversas outras manifestações do samba acontecendo neste espaço, como os blocos de rua e rodas, por exemplo.

É importante ressaltar que diferentes naturezas e temporalidades definem territórios e lugares distintos através das manifestações musicais. Aquelas que acontecem no espaço privado e semi-privado, fixos no espaço urbano, podem acontecer ao longo de todo o ano, ganhando um caráter mais permanente. Por outro lado, distinguimos, na cidade do Rio de Janeiro, manifestações do samba que limitam-se, temporalmente, aos dias do carnaval, ocupando o espaço urbano de

forma temporária. Estas manifestações de caráter temporário são, também, capazes de atribuírem significados aos espaços onde se manifestam.

Podemos dizer que a presença de manifestações do samba, tanto temporárias como permanentes, foi capaz de atribuir significados e valores afetivos à diversos espaços da cidade do Rio de Janeiro, revelando territórios simbólicos. A área onde se situava a antiga Praça Onze de Junho exemplifica um território carregado de valores simbólicos.

Na Praça Onze de Junho, aconteciam, desde 1928, os desfiles das escolas, habitavam sambistas, realizavam-se rodas de samba no espaço público e foi criado o primeiro samba gravado em disco, na Casa da Tia Ciata. A Praça foi demolida para a construção da Avenida Presidente Vargas, inaugurada em 1944. Apesar disso, este lugar permaneceu vivo na memória coletiva carioca. A dimensão físico-espacial da praça desapareceu há várias décadas, mas a centralidade simbólica permanece no imaginário carioca, como diz a canção de Herivelto Martins e Grande Otelo, de 1941.

“Vão acabar com a Praça Onze
 Não vai haver mais Escola de Samba, não vai
 Chora o tamborim
 chora o morro inteiro
 Favela, Salgueiro
 Mangueira, Estação Primeira
 Guardai os vossos pandeiros, guardai
 Porque a Escola de Samba não sai

 Adeus, minha Praça Onze, adeus
 Já sabemos que vais desaparecer
 Leva contigo a nossa recordação
 Mas ficarás eternamente em nosso coração
 E algum dia nova praça nós teremos
 E o teu passado cantaremos”

Ao longo desta dissertação, apresentamos diversos espaços, na cidade do Rio de Janeiro, que foram palcos para as manifestações do samba. Em alguns destes espaços, o samba se mostrou “vital”, não apenas por proporcionar momentos

festivos e significativos, mas também por garantir o direito de expressão à uma população carente de recursos financeiros. Algumas comunidades, como a Mangueira e o Salgueiro, seriamente ameaçadas por ações judiciais de serem varridas da cidade, devem sua existência às suas escolas de samba, que funcionaram como centros de resistência, em suas comunidades, contra os processos e as políticas de remoção. “Muitos destes bairros e favelas não se explicam sem suas escolas de samba...” (FERNANDES, 2001, p. 10) Percebemos, mais uma vez, a importância desta manifestação cultural, não apenas para suas comunidades, mas para a configuração espacial da paisagem urbana do Rio de Janeiro.

Ao nos debruçarmos sobre a favela da Mangueira, analisando a área onde a “Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira” se situa, podemos perceber que o samba está intimamente relacionado com este espaço e com as pessoas que nele convivem. Neste lugar, o samba, se mostrou presente, praticamente, desde sua ocupação, se manifestando tanto nos espaços públicos, quanto nos privados, embora estas noções, público e privado, muitas vezes se misturem e o espaço privado se torne uma extensão do espaço da rua.

A quadra da Escola é reconhecida pelos moradores como uma espécie de casa para a comunidade, o que ficou claro nas entrevistas realizadas. O grande leiteiro na quadra da Escola diz: “Você faz parte desta família”. Ao nosso ver, essas palavras denotam a representatividade da Escola para a comunidade, ou melhor para a “família” mangueirense e, ao mesmo tempo, caracterizam que este território do samba está “aberto” para aqueles que desejam dele participar.

Como vimos, a quadra da Escola é freqüentada, diariamente, por membros da favela, que participam dos projetos sociais aí oferecidos. Os vínculos estabelecidos

entre a comunidade e a Escola não se dão apenas nos momentos festivos e comemorativos, mas são reafirmados diariamente. Em datas comemorativas, os moradores são presenteados com brinquedos, com festas para debutantes, com rodas de samba e, até mesmo, com fantasias para o desfile no Sambódromo, ações que estreitam, ainda mais, os laços afetivos entre esta comunidade e a Escola de Samba.

As declarações de Cartola, transcritas no capítulo anterior, nos atentam, mais uma vez, para a importância do samba e da Escola na favela; a “Estação Primeira” está, tão fortemente, relacionada com a história e com a vida nesta comunidade, que, muitas vezes, é confundida com a Mangueira-morro. Para Cartola: Mangueira-Escola e Mangueira-morro é a mesma coisa. (CERQUEIRA, 2006)

Podemos constatar, também, a importância da Escola de Samba para o espaço da favela. No capítulo 3, apontamos quatro principais tipos de atividades realizadas pela Escola que transformam a dinâmica do espaço público: os ensaios dentro da quadra, que atraem um grande número de pessoas, transformando o espaço da rua no espaço da festa, da confraternização e do encontro; os ensaios técnicos na rua, importantes para a interação, através da festa, entre a comunidade e a Escola; os eventos festivos internos, onde o espaço urbano é ocupado, prioritariamente, por membros da comunidade; os projetos sociais, que trazem para a quadra e para Vila Olímpica um grande número de pessoas, todos os dias.

No quarto capítulo, nos dedicamos à discussão da hipótese: a cidade partida se une no Território Cultural do Samba na Mangueira. Constatamos que esta hipótese se confirma sob certos aspectos, mas sob outros não, o que nos levou a classificar a área onde a Escola de Samba se situa como uma área de interseção. Não nos restam dúvidas quanto aos vínculos que esta Escola foi capaz de

estabelecer entre a favela e a dita cidade formal, proporcionando o contato com músicos conceituados, com figuras importantes na sociedade, como um Presidente da República, proporcionando aos seus moradores novas oportunidades de inserção na sociedade, através da implantação de projetos sociais, entre diversas outras formas de conexão por nós especificadas no decorrer da dissertação. Por outro lado, constatamos que a violência e o tráfico de drogas se fazem presentes nesta favela, exercendo um domínio sobre o seu território. A presença da Escola de Samba, no entanto, faz com que uma parte desta favela possa ser considerada como um “espaço relativamente neutro”, ou seja, ao menos durante os eventos da Escola este espaço se torna acessível para aqueles estranhos à comunidade, mas que desejam frequentá-lo.

Ao concluirmos nossa dissertação, vimos a necessidade de refletirmos a respeito dos rumos que esta pesquisa tomou em contraposição à sua proposta inicial. Tal reflexão se mostra importante já que o trabalho em campo, as entrevistas realizadas e a revisão de literatura nos alertaram para a necessidade de redirecionarmos os nossos estudos e de questionarmos hipóteses que acreditávamos serem verdadeiras na ocasião em que nos propusemos a estudar a favela da Mangueira. Sendo assim, realizamos um balanço entre a pesquisa proposta e a pesquisa realizada efetivamente.

Inicialmente, nos propusemos a estudar a favela da Mangueira identificando e mapeando os lugares do samba ainda existentes, com enfoque especial na área que abriga o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Nesta ocasião, baseados na hipótese de que a cultura é capaz de unir a cidade partida, acreditávamos que, através do samba, poderíamos realizar estudos em campo, penetrando pelos meandros da favela, sem colocar em risco a nossa segurança.

No decorrer da pesquisa, podemos perceber que, embora o samba se manifeste em diferentes trechos da favela, o que constatamos nas entrevistas realizadas com moradores e com dirigentes da Escola de Samba, a Estação Primeira concentra a maior parte das manifestações culturais desta comunidade e representa o principal pólo deste território, exercendo uma influência que se estende para além dos limites da favela. A importância desta Escola e a complexidade das questões à ela relacionadas, envolvendo atividades e eventos festivos, que transformam a dinâmica do espaço público, além de projetos sociais, que proporcionam educação, saúde, inclusão social e diversos benefícios à comunidade, nos fizeram, juntamente com outros fatores, optar em nos determos na área do entorno da Escola de Samba, em oposição à análise que pretendíamos realizar da favela como um todo.

Além da complexidade revelada, ao nos aprofundarmos nas questões relativas à esta Escola de Samba, a constatação de que a nossa hipótese inicial somente se confirmava sob certos aspectos, mas por outros não, foi primordial na redefinição do nosso recorte espacial. Com isto, queremos salientar que mesmo nas franjas do território musical da Mangueira, o encontro e o entrosamento entre moradores locais e estranhos é tolerado, mas sob restrições impostas pelos poderes paralelos. Nossa pesquisa esbarrou nas questões de segurança, salientadas pelos próprios moradores e dirigentes da escola, por observações em campo e por freqüentes reportagens de jornais, reforçando a opção de estudarmos o entorno imediato da quadra.

A cultura é capaz de aproximar as distâncias sociais, funcionando como um elo entre as partes fragmentárias, mas a união da cidade partida envolve não apenas questões culturais, mas políticas, econômicas e sociais. A forte presença do samba

na comunidade da Mangueira não nos garantiu a penetração da barreira simbólica existente entre a favela e o asfalto, dificultando, imensamente, a nossa pesquisa de campo. Por mais que a Escola de Samba e as associações de moradores pudessem nos proporcionar a penetração desta barreira, com a presença de um de seus membros, é claro, não seria possível realizar um estudo aprofundado destes territórios, pois isso nos exigiria a convivência em diferentes momentos do dia, inclusive à noite, como realizamos na área da Escola de Samba.

Portanto, cabe aqui ressaltar os limites da utilização para efeito de análises, de concepções dualistas da cidade. A cidade é essencialmente plural e sua complexidade é indicativo de toda a sua diversidade. A simplificação da oposição morro/asfalto nos permite esclarecer alguns aspectos, mas revela-se insuficiente para análises acadêmicas. No entanto, esta limitação contribuiu, neste trabalho, para a compreensão da pluralidade e da complexidade da cidade e de seus territórios.

Por fim, gostaríamos de reafirmar, mais uma vez, a importância dos ritos, das festas e das manifestações do samba para a cidade do Rio de Janeiro. O aprofundamento de nossa pesquisa nas questões que envolvem os territórios simbólicos de nossa cidade revelou uma experiência enriquecedora e, sem dúvidas, primordial para a nossa formação enquanto arquitetos e urbanistas. Sabemos que, para intervir em uma cidade, devemos a conhecer profundamente, para que possamos respeitar seus valores simbólicos e afetivos revelados na relação da cultura com o espaço. O espaço é rico de significados e o urbanista deve ser capaz de os respeitar e, mais ainda, proporcionar o estreitamento dos laços existentes entre a população e o território em que vive.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Festas Religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, 1994, v. 7, n. 14, p. 183-203.

ABREU, Maurício de A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO e J. Zahar ed., 1987.

ALBERNAZ, Paula. **Reflexões sobre o espaço público atual in espaço e cidade: conceitos e leituras**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. No balanço malicioso do lundu. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, 2006, ano 1, nº 8, p. 16-21.

ALVES, Nancy. **Samba: do batuque à batucada. Pequena história do samba**. Disponível em: www.geocities.com/chaleregina/Historia/Historiadosamba. Acesso em junho de 2006.

ANDRADE, Luciana da S. **Espaço Público e Favela: Uma análise da Dimensão Pública dos Espaços Coletivos Não-edificados na Rocinha**. 2002. Tese de Doutorado (Doutorado em Geografia) - PPGG, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BARKER, Chris. **Cultural Studies: Theory and Practice**. 2ª Edição. Londres: Sage Publications, 2003.

BECHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos, um Haussmann tropical**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

BONNEMAISON, Joel. **Viagem em torno do território**. In: CORREA, Roberto L. e ROSENDAHL, Leny (orgs). *Geografia cultural: um século* (3). Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2002.

CABRAL, Sérgio. Estudantina e Zicartola. **Revista Argumento**, Rio de Janeiro, 2003.

CERQUEIRA, Ana Carneiro. **‘Que é feito de você’. Mercadoria, valor e alma em um centro cultural na Mangueira**. 2006. 158f. Dissertação. (Mestrado em

Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudo Históricos**. Rio de Janeiro, 1995, vol 8, n16, p. 179-192.

COSTA, Maria Alice Nunes. **Samba e solidariedade**: capital social e parcerias nas políticas sociais da mangueira. Rio de Janeiro, 2002.

COSTA, Cândida Rosa Ferreira & ANDRADE, Regina Glória. **Carnaval, samba e comunicação no Morro da Mangueira**. Belo Horizonte: INTERCOM, Set, 2003.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução de Sérgio MILLIET. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989

DORIA, Carlos & TUBINO, Manoel José Gomes. **Avaliação da busca da cidadania pelo Projeto Olímpico da mangueira**. in: *Ensaio: Avaliação e Políticas em Educação*. Rio de Janeiro: Fundação Cesgranrio, Janeiro/março 2006, nº50, p. 77-90.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados. Coleção Memória Carioca**. Rio de Janeiro 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas - Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural - Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3 ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Felipe. **Inventando Carnavais**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FIGUEIREDO, Guilherme Araujo de. **A Morfologia dos espaços públicos do carnaval do Rio de Janeiro**. 2003. 153 f. Dissertação. (Mestrado em Ciências em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

FLÓRIDO, Eduardo G. **Mangueira: Estação Primeira do Samba**. Rio de Janeiro: Monte Castelo Idéias.

FORTUNA, Carlos & SANTOS SILVA, Augusto. **A cidade do lado da cultura: espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural**. In: SANTOS, Boaventura de Souza (org.). *A Globalização e as Ciências Sociais*, São Paulo: Cortez, 2002, p. 419-474.

GASPARI, Elio. **A linda lição da Lapa**. O Globo. Rio de Janeiro, 10 abr. 2002, Caderno Opinião.

GOMES, Paulo César da Costa. **O espaço público e as manifestações do recuo da cidadania** in *A condição urbana: ensaios da geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002. p. 169-191.

HANSEN, Vitor. **A MPB e as transformações urbanas: identidade nacional na obra de Noel Rosa**. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates>. Acesso em: Abril 2006.

HAESBAERT, Rogério. **Concepções de território para entender a desterritorialização** in: *Territórios Territórios*. Niterói: PPGeo-UFF/AGB, 2002. p. 17-38.

HOLLANDA, Heloisa B. **O declínio da cidade partida**. In: UFRJ, O que é literatura – fórum virtual. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/>. Acesso em: 08 dez. 2005.

HOLZER, Werther. **Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente**. In: Revista Território, ano II, nº 3, jul./dez. 1997.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: objetiva, 2004.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: arquitetura das favelas através da obra de Helio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do Espetáculo. Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e Cinelândia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LOBO, Maria da Silveira. **Porto do Rio: revitalização ready-made?** In: I Seminário Arte e Cidade, UFBA, Salvador, 2006. In: <http://www.artecidade.ufba.br/artecidade.swf> , captado em 27/06/06.

LOPES, Nei. *Sambeabá, o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Folha Seca, 2003.

_____. **Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos**. Rio de Janeiro: Coleção Sebastião, 2001.

MANGUEIRA se agita entre o funk e o samba. **Jornal Q**, Rio de Janeiro, 06/01/2006, Caderno Cultura, pg 13.

MARTINS, Luiza Mara Braga. Os sambistas e seu imaginário social sobre o samba. **Revista Art Cultura**, Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, jul-dez 2005.

MELLO, João Batista Ferreira de. **O Rio de Janeiro dos compositores da musica popular brasileira 1928/1991- Uma introdução a geografia humanística**. Rio de Janeiro. Junho de 1991.

MERLIN, Pierre; CHOAY, Francoise. **Dictionary de l'urbanisme et de l'aménagement**. Paris: Press Universitaires de France. 1ª edição 1988.

MEYER, Regina Maria Prosperi. **O urbanismo: entre a cidade e o território**. Cienc. Cult., Jan./Mar. 2006, vol.58, no.1, p. 38-41.

MOURA, Roberto M. **No princípio, era roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2004.

_____. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

NAVES, Santuza Cambraia. Almofadinhas e Malandros. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, 2006, ano 1, nº 8, p. 22-27.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Rev. bras. Hist.**, 2000, vol.20, no.39, p.167-189.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O samba e a reconstrução das nossas tradições. **Revista Democracia Viva**. Rio de Janeiro: IBASE, Jul/Ago, 2005

RONCAYOLO, Marcel. **La ville et ses territoires**. Paris: Ed. Gallimard, 1997.

RONCAYOLO, Marcel. Território. In: **Enciclopédia Einaudi: região**. Porto: Imprensa nacional- Casa da Moeda, v.8., 1986.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.2001.

SANTOS, J. F. **Noites das mil e uma Lapas**. Jornal do Brasil, 08/12/02.

SILVA, Joseli Maria. Cultura e territorialidades urbanas – uma abordagem da pequena cidade. **Revista de História Regional**. 2000.

SILVA, Jailson de Souza e. **Um espaço em busca de seu lugar: as favelas para além dos estereótipos** in: Território Territórios. Programa de pós-graduação em Geografia- PPGeo-UFF/AGB. Niterói. 2002.

TAVEIRA, Alberto; JUNQUEIRA, Eulália. **Memória da destruição: Rio – uma história que se perdeu**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro-Secretaria das Culturas- Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.

TOJI, Simone Sayuri Takahashi. **Samba no pé e na vida: carnaval e ginga de passistas da Escola de Samba “Estação Primeira de Mangueira”**. 2006. Dissertação. (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

TROTTA, Felipe. **Pobre samba meu**. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro. 2006, ano 1, nº 8, p. 28-32.

VAGALUME, Francisco Guimarães. **Na Roda do Samba**. MPB Reedições, MEC/FUNARTE, 1978.

VAZ, L. F. **Contribuição ao Estudo da Produção e Transformação do Espaço da Habitação Popular - As Habitações Coletivas no Rio Antigo**. 1985. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) –PUR, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

VAZ, L. F. **Modernidade e moradia** – habitação coletiva no Rio de Janeiro, sec. XIX-XX. Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2002, 186 p.

VAZ, L. F & SANTOS, J.M.J.G. Um outro olhar sobre o urbanismo e a cultura: o samba e sua territorialização na cidade do Rio de Janeiro. In: IX SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 2006, São Paulo. **Anais ...** São Paulo, 2006.

VAZ, L. F & SANTOS, J.M.J.G. Reflexões sobre território e cultura na cidade do Rio de Janeiro. In: 52º CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 2006, Sevilha. **Anais ...** Sevilha, 2006.

VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2004.

VIANNA, Luiz Fernando. **Geografia Carioca do Samba**. 5. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

RIO DE JANEIRO (cidade). **Consolidação das Leis e Posturas Municipais 1838-1894**. Rio de Janeiro, 1894.

RIO DE JANEIRO (cidade). **Código de Posturas e Editais da Ilustríssima Câmara Municipal**. Rio de Janeiro, 1870.

RIO DE JANEIRO (cidade). **Posturas da Câmara Municipal do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1830.

ZUKIN, Sharon. **The culture of cities**. Cambridge, Blackwell Publishers, 1995.

DIVERSOS ARTIGOS EM JORNAIS E PERIÓDICOS:

A Voz do Morro. Rio de Janeiro, março de 1935, nº 1.

A Voz do Morro: Revista Verde & Rosa, Rio de Janeiro, julho/ agosto/ setembro de 2005, nº 46.

A Voz do Morro: Revista Verde & Rosa, Rio de Janeiro, abril/maio/junho de 2006, nº 49.

Revista Mangueira Cidadã, Rio de Janeiro, 2004.

Revista de Carnaval Mangueira 2006, Rio de Janeiro, 2006.

Revista de Carnaval Mangueira 2007, Rio de Janeiro, 2007.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 2006

Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 2006

Jornal O Dia, Rio de Janeiro, 2006

Sites consultados:

<http://www.almacarioca.com.br/cinel.htm>

<http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/>

<http://www.cliquemusic.com.br>

<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/>

<http://www.geocities.com/bourbonstreet/delta/5840/noel.gif>

<http://www.mangueira.com.br>

www.odia.terra.com.br

www.oglobo.globo.com

<http://www.sambaechoro.com.br>

GLOSSÁRIO DO SAMBA:

Batuque → Denominação genérica dada pelos Europeus aos ritmos e danças africanos. (África e Brasil do séc. XVI e começo do séc. XVII) (História do Samba, 1997:9)

Jongo → “a palavra jongo vem do quimbundo, língua dos bantos de Angola, e designa uma festa de canto e dança de roda que no Brasil predomina no Sudeste, coincidindo com as áreas para onde foram levados contingentes de bantos escravizados. O Rio de Janeiro concentrou muitos bantos...” (SILVA E OLIVEIRA FILHO, 1997, p. 35 *apud* FERNANDES, 2001)

Pagode → “A etimologia da palavra remete a um templo pagão asiático. No Brasil, pagode passou a denominar também um tipo de festa ‘com comida e bebida de caráter íntimo’, na definição acadêmica do folclorista Câmara Cascudo. Especificamente no Rio, a partir dos anos 1980, ficaram conhecidas como pagode as reuniões de sambistas em torno da música e um gênero de interpretação do samba que deu destaque a nomes como o do grupo Fundo de Quintal e também de Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho” (NAVES, 2006, p.27)

Samba-canção → “Com tom sentimental e melancólico surge na década de 1920, com menos batuque e predomínio melódico próximo à modinha e à seresta...ganhou popularidade na década de 1940 e 1950.” (NAVES, 2006, p.27)

Samba-de-breque → “Breque deriva da palavra break (freio ou parada em inglês). Esse gênero de samba, se caracteriza exatamente por pequenas paradas repentinas na música em que o cantor pode incluir comentários, muitos deles em tom crítico ou humorístico...” (NAVES, 2006, p.27)

Samba de partido-alto → “Com letras improvisadas ... é cantado em rodas que reúnem grupo de músicos e amigos. Também pode ser cantado em forma de desafio por dois ou mais solistas com refrão e partes soladas”. (NAVES, 2006, p.27)

Samba de roda → “Ligado ao samba rural que segue tradição africana e tem sua origem no Recôncavo Baiano. É ligado à dança e a capoeira e tocado por um conjunto de pandeiro, atabaque, berimbau, viola e chocalho e acompanhado por canto e palmas” (NAVES, 2006, p.27)

Samba de terreiro → O *Samba de terreiro* se consolidou pela década de 30 com o abandono do improviso e a segunda parte fixa. (LOPES, Nei, 2003).

Samba-enredo → Modalidade em que letra e melodia são criadas a partir de um tema escolhido como enredo de escola de samba. Os primeiros eram feitos no Rio de Janeiro de maneira livre e tratavam da realidade dos sambistas e de seu meio. A partir do anos 1930, com a institucionalização das disputas entre escolas, esses sambas passaram a narrar episódios e exaltar personagens da história nacional. (NAVES, 2006, p.27)

Samba-exaltação → “As letras patrióticas e ufanistas ressaltam as maravilhas do país e tem acompanhamento pomposo de orquestra” (NAVES, 2006, p.27)

Samba Urbano Carioca → Mistura entre o samba rural baiano e outras formas musicais, que aconteceu Pequena África, originando o *Samba urbano carioca*. Este samba se concretizou ao chegar ao Estácio, Oswaldo Cruz e aos morros. (LOPES, Nei, 2003)

Umbigada → A “umbigada” é o gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos, e que tem uma função precisa no desenrolar de certas danças. É importante destacar a importância da umbigada como um gesto presente em algumas danças dos negros” (SANDRONI, 2001, p. 84)

ANEXOS

• ANEXO 1 (CAPÍTULO I) – QUADRO PRAÇA TIRADENTES

LOCAL	1813-1826	1826-1889	1889-1930	1930-1950
Largo do Rossio Praça da Constituição (atual Tiradentes)	Real Teatro São João Teatro do Plácido	São Pedro de Alcântara Constitucional Fluminense	São Pedro Cinematógrafo Brasil Cinematógrafo Paris Maison Moderne	João Caetano Cinema Moderno Cinema Presidente
Rua de São Francisco (atual Rua do Teatro)	Teatro São Francisco	Teatro Ginásio Dramático Teatro São Luiz	—	—
Rua do Espírito Santo (atual Rua Pedrol)	—	Teatro Varietés Teatro Franc-Bressilien	Teatro Lucinda Teatro Recreio Dramático Teatro Santana	Teatro Recreio Teatro Carlos Gomes
Travessa da Barreira (atual Rua Silva Jardim)	—	Teatro Variedades	Teatro São José	Cine-Teatro São José
Rua do Lavradio	Teatro do Porfírio (não chegou a funcionar como teatro)	—	Bouffes Parisiens Politeama Fluminense Éden-Lavradio	High Life
Rua dos Inválidos	—	—	Teatro Apolo	—
Avenida Gomes Freire Rua Visc. Rio Branco	—	—	Teatro República Cine-Teatro Rio Branco	Cine-Teatro República
			Cine-Teatro Chantecler Cine Max	Cine-Teatro Olimpia

O quadro mostra os teatros e cinematógrafos da Praça Tiradentes e seu entorno. Podemos perceber a grande concentração de teatros neste local. Fonte: LIMA (2000)

• **ANEXO 2 (CAPÍTULO I) – QUADRO PRAÇA TIRADENTES**

1813-1850	1850-1889	1889-1930	1930-1950
Solar Visconde do Rio Seco	Clube Fluminense Secretaria de Estado e dos Negócios do Interior	Ministério da Justiça	Departamento de Trânsito
Teatro do Plácido	Derby Club	Derby Club	Centro Paulista
Hotel Richelieu	Teatro Santana	Teatro Carlos Gomes (antigo)	Teatro Carlos Gomes (atual)
Botica do Juvêncio	—	Stadt München Cinema Brasil	—
Sociedade Petalógica	Sociedade Petalógica	Companhia Telefônica	—
—	Carris Vila Isabel	—	—
Taberna do Jacá	—	Rio-Hotel	Rio-Hotel
—	Teatro Varietés	Recreio Dramático	Teatro Recreio
—	—	Teatro República	Cinema República Teatro República
Hotel Itália	Teatro Príncipe Imperial Teatro Variedades	Teatro São José	Cine-Teatro São José
—	—	Cine Chantecler	Cinema Olímpia
—	—	Cine-Teatro Rio Branco	—
—	—	Maison Moderne	Cinema Moderno Cinema Presidente Ed. Gaetano Segreto
Quartel de Cavalaria	—	Tipografia Leuzinger	Diário Carioca
—	—	Teatro Apolo	Escola Celestino Silva
Teatro São Luiz	Teatro São Luiz	—	—
Teatro São Francisco Ginásio Dramático	Teatro Ginásio	—	—
—	—	Éden-Lavradio	Éden-Lavradio Escola Sousa Aguiar
—	—	Camisaria Progresso	Camisaria Progresso
Casa do Regente Feijó	Secretaria de Justiça do Império	Clube Mozart	—
Residência José Bonifácio Residência Manuel Luiz Café do Braguinha	Café Criterium	Café Criterium	Café Criterium
Real Teatro São João	Teatro São Pedro de Alcântara	Teatro São Pedro	Teatro João Caetano
Teatro do Porfírio (inacabado)	Templo Grande-Oriente	Templo Grande-Oriente	Loja Maçônica

O quadro mostra o uso dos terrenos na Praça Tiradentes e o seu entorno ao longo do tempo.
Fonte: LIMA (2000)

• **ANEXO 3 (CAPÍTULO I) – QUADRO PRAÇA FLORIANO**

LOCAL	1813-1826	1827-1906	1907-1924	1925-1950
Largo da Ajuda (atual Cinelândia)	—	Fênix Dramática	Eldorado	Cinema Capitólio Cinema Império Cine-Teatro Glória Cinema Pathé Palácio Teatro Municipal
Avenida Central (atual Avenida Rio Branco)	—	—	Parisiense Central Éclair Palace / Trianon Odeon Palais Avenida Kosmos Pavilhão Internacional	Parisiense Eldorado Teatro Trianon / Cineac-Trianon
Rua Álvaro Alvim	—	—	—	Teatro Rex Teatro Rival
Rua Alcindo Guanabara	—	—	—	Regina / Dulcina
Rua do Passeio	—	Cassino Nacional / Palace-Théâtre	Palace-Théâtre	Cine Palácio Alhambra

O quadro mostra os cinemas e teatros da Praça Floriano e adjacências.

Fonte: LIMA (2000)

• **ANEXO 4 (CAPÍTULO II) – ESCOLAS DE SAMBA INSCRITAS NO DESFILE DE 1933.**

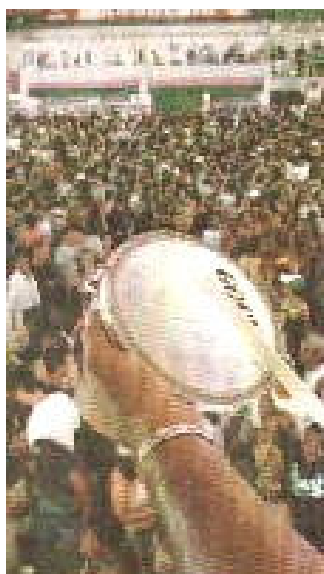
Desfile de 1933

Escolas de Samba	Comunidade	Enredo
Fiquei Firme	Morro da Favela	A Corte do Samba
Esporte Clube Guarani	Dona Clara	
União do Amor		
Aventureiros da Matriz	Morro da Matriz	
Embaixada Escola Amizade	Realengo	A Terra e a América
Podia Ser Pior	Cordovil	Adão e Eva a Tentação da Carne
União Barão da Gamboa	Gamboa	Homenagem às Escolas de Samba e aos seus Compositores
Caprichoso do Eng. de Novo	Engenho Novo	
Inimigas da Tristeza	Saúde	As Escolas de Samba
De Mim Ninguém se Lembra	Bento Ribeiro	
Azul e Branco	Morro do Salgueiro	Uma Noite na Bahia
Na Hora é que se Vê		O Sabiá da Minha Terra
Recreio de Ramos	Ramos	Jardim da Primavera
Vai Como Pode	Osvaldo Cruz	O Carnaval
Última Hora		A Favela
Nós Não Somos Lá Essas Coisas		Loteria
Estação Primeira	Mangueira	Uma Segunda-Feira do Bonfim na Ribeira
Estrelas da Tijuca	Tijuca	Sistema Solar
É Assim que Nós Viemos		
Filhos de Ninguém	Piedade	A Música
Unidos da Tijuca	Tijuca	O Mundo do Samba
Em Cima da Hora	Catumbi	Jardim do Catumbi
Unidos do Tuiuti	Morro do Tuiuti	
Príncipes da Floresta	Morro do Salgueiro	Passeata nas Florestas da Bahia
União do Uruguai	Andaraí	Uma Excursão à Bahia
Mocidade Louca de S. Cristóvão	São Cristóvão	Antiga Bahia
Lira do Amor	Bento Ribeiro	Orgia
Vizinha Faladeira	Saúde	Os Garimpeiros
Prazer da Serrinha	Madureira	Uma Corte Serrana
Paz e Amor	Bento Ribeiro	
É O Que Se Vê		

Cf. Cabral (1996: 80-83).

Fonte: (CABRAL, 1996, P. 80-83, *apud* FERNANDES, 2001)

• ANEXO 5 (CAPÍTULO III) – MANGUEIRA ENTRE O FUNK E O SAMBA -
REPORTAGEM DE JORNAL



A Mangueira se agita entre o funk e o samba

Nas noites de sábado, a quadra se divide entre os ritmos

São 4549 de domingo e o funk continua atraindo multidões ao Traylor da Batata. Herógenes, Nenê, Bubu e Mingau, que se revezam como DJs, jogam pagode e hip-hop, mas não tem jeito — é do funk a possibilidade que o provoca mais. O número de desfiles do ritmo que requebraja sub e viaduto é ainda mais respectável se considerarmos que do contrário da outra está a quadra da Paróquia Primeira de Mangueira. Lá dentro, naquele miralhão laranja, 5 mil almas suam, a maioria em roupas de marca, e os sons acompanham o da compra da bateria de Mestre Fábio, si de olho na próxima carnaval. Para quem é de samba, pancadões ou mesmo de antropologia, a festa em nome da agremiação é pouco obrigatória nas noites de sábado.

Luiz de classes, tem pensão. Embora a zona sul pareça toda expremida dentro da quadra, fragrantando a comunidade de fora pelas lutas, as euníctas da sede mangueirense. Álvaro Luiz Caetano, presidente da agremiação, garante que a troca é constante: "As valinhas da comunidade chegam cedo e ocupam a quadra para que os visitantes possam sentir 'foya qual foya, hora o presé, hora da me ama fuma'".

Por 4.500 pessoas que desfilam de verde e rosa na Sapucaia em fevereiro, 3.500, segundo

Caetano, são do morré da Mangueira. E, embora os ritmos ainda não chegam ao final das contas, uma parte desta multidão aproveitou para se esbaldar com outras harmonias. Fábio Nunes, por exemplo, é funkista de 50 e 100, quando finalmente acaba a noite da mangueira. Antes das cinco, porém, ele é dono da bateria de escola. "Infelizmente não possui a todos os bailes, porque não sou mais bailarino por aqui", lamenta.

Grevelle também tem o funk para a vida, como fez a Viradouro, o campeão 1999, ainda está longe dos planos de agremiação. Mestre Bubu vai pela tangente: "Somos capazes de sair da marcha, mas preferimos samba e funk. Quando tivermos que homenagear o funk, vamos festejar". Já Nenê, o irmão da quadra e DJ do Traylor da Batata, prefez que a divisão seja amigável. "Gosto dos dois ritmos, mas cada um à sua hora". Não para antropólogos e fêmeas de plantão — que, assim como a Rio São Paulo, o núcleo da Mangueira em que vem, podem parangar entre todos na trama e clareza social.

ONDE

Rua Visconde de Niterói, 1072, Mangueira. Aberta às 21h, a partir das 23h.

11 - www.rio190.com.br - 06 DE JANEIRO DE 2006



• **ANEXO 6 (CAPÍTULO III) - TABELA DO PROGRAMA SOCIAL DA MANGUEIRA**

PROJETO	OBJETIVOS	Nº ALUNOS	INÍCIO
Projeto Vila Olímpica/ Xerox	Estimula o aprendizado das diversas modalidades esportivas como o atletismo, o basquete, futsal, futebol, ginástica rítmica, natação, hidroginástica.	2600	1987
Projeto Saúde-Posto Médico Vila Olímpica	Assistência médica, enfermagem, serviço social, nutrição, odontologia e psicologia + ortopedia e fisioterapia (para os atletas do programa) e fonoaudiologia.	4000 por ano	1989
Posto Médico Candelária	Clínica Médica, pediatria, odontologia, curativos, neurologia, cardiologia, eletroencefalografia, exames laboratoriais, hipertensão/ diabetes.	4000 por ano	Não foi informado
Casa Lar	Saúde - Atende portadores de deficiência que passam a residir na Casa Lar, sendo atendidos por assistente social, fonoaudióloga, psicóloga, pedagoga e neurologista	20 internos (10 -18 anos)	2003
Necessidades especiais	Complementar à Casa Lar – programa multidisciplinar para tratamento de crianças e adultos com algum tipo de deficiência mental. Aulas especiais de natação, atletismo, balé, entre outras.	212	Não foi informado
Escola Tia Neuma	Ensino do CA à 4ª série	550 (6–14 anos)	2001
CIEP Nação Mangueirense	Ensino de 5ª a 8ª série + 2º grau	500	1994
Tecnologia em Informática e Curso de Pedagogia	Ensino Superior (3º grau) que funciona à noite no CIEP Nação Mangueirense – 60 alunos semestrais por curso	620	2000
Centro Cultural BR Mangueira – no Palácio do Samba	oficinas profissionalizantes, dentre elas: assistente doméstico, capoeira, passista, culinária, fantasias e adereços, pátina, percussão, velas decorativas. (32 cursos)	1300	1996
Centro Profissionalizante Mangueira / Dannemann-Siemsen	Oficinas profissionalizantes, dentre elas: acompanhantes para idosos, art nouveau, assistente psicológico, balé, bijuteria, biscuit, cavaquinho, coral, crochê, emborrachado, espanhol, inglês, flores artesanais, macramé, manicura, modelo e manequim, recepcionista, telemarketing,	(não foi informado)	2004

	informática, tapeçaria.		
Projeto Faz Tudo	Cursos profissionalizantes no módulo instalador e no módulo construção civil	200 (17-20 anos) por ano	2000
CAMP Mangueira	Treinamento, apoio, orientação e encaminhamento para estágios em empresas conveniadas. Tem por objetivo complementar a educação formal de jovens em idade escolar.	750 por ano (14-18anos)	1989
Clube Escolar	Oferece atividades esportivas e culturais extra-classe aos alunos da rede-municipal em 18 modalidades, entre elas: artes visuais, dança, teoria musical, atletismo, handebol, entre outras.	1682	1997
Mangueira do Amanhã a semente verde e rosa.	preservação das raízes e tradições da Escola de Samba, assim como a renovação de seus componentes.	1500 (5-15 anos)	1987
Dançando para não dançar	Ensino de dança clássica	450	1997
Vidro é cidadania	Transforma restos de vidro em cestas básicas - já foram distribuídas mais de 21 mil cestas básicas	4200 cestas básicas /ano	2002
Atendimento Comunitário	Incentiva a aproximação entre pais e filhos e incentiva a participação nos projetos sociais da Mangueira. Ajuda a solucionar problemas familiares como o desemprego, por exemplo.	2200 atendimentos /ano	2001
Serviço Social e Pedagogia	Assistência jurídica, social e pedagógica aos integrantes do programa.	4000 atendimentos / ano	Não foi informado
Estação da Melhor Idade	Atendimento à terceira idade – inserção e reintegração social dos idosos com aulas de alongamento, tai chi chuan, hidroginástica e dança de salão.	130	2000

Listamos alguns dos projetos sociais desenvolvidos pelo Programa Social da Mangueira e coordenados pela Escola. Para a realização desta tabela contamos com o material fornecido pela própria Escola de Samba.

Fonte: “Mangueira Cidadã” (2004) e “Revista de Carnaval Mangueira 2006”.

- **ANEXO 7 (CAPÍTULO III) – MODELO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS COM OS FUNCIONÁRIO DO CENTRO CULTURAL CARTOLA (CCC)**

1. O CCC foi criado por iniciativa de quem? Para quê foi criado?
2. Quem patrocina?
3. Como é organizado?
4. Quais as atividades, temporárias e permanentes, que o CCC realiza?
5. A quem beneficia? Quem frequenta a sua programação?
6. Os eventos realizados no CCC são abertos ao público, ou é preciso ter convite para frequentá-los.
7. Apesar da implantação do CCC ser bastante recente, quais os resultados que já foram alcançados, na sua opinião?
8. Confronte os resultados obtidos com os objetivos iniciais do projeto.
9. Quais os impasses, conflitos e limites encontrados no decorrer do trabalho?
10. Na sua opinião, como este trabalho contribui para um desenvolvimento social e cultural da comunidade da Mangueira?
11. E para um desenvolvimento urbano da favela? O CCC realiza atividades no espaço público ou apenas dentro do edifício?
12. Qual a relação do CCC com a Escola de Samba?

Perguntas sobre a Mangueira e o samba:

1. Em que sentido o samba está relacionado com a história da comunidade e com o seu cotidiano?
2. Na sua opinião qual a importância da escola de samba para a comunidade?

3. Zuenir Ventura afirmou que a “Cultura une o que a economia e a sociedade separam”. O que você pensa dessa afirmativa? Você vê isso acontecendo na Mangueira? Como?
4. Você acha que a cultura do samba e a tradição da Mangueira são capazes de atrair investimentos para a comunidade?
5. Você sente medo da violência quando vem trabalhar? Você tem medo de entrar para visitar o morro sozinha?

- **ANEXO 8 (CAPÍTULO IV) – MODELO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS COM PESSOAS QUE TRABALHAM E/OU MORAM NA COMUNIDADE**

1. A Mangueira e o samba

- a) Qual é a relação entre a Mangueira e o samba?
- b) Na história
- c) Nos dias de hoje
- d) O samba acontece só na Escola ou em outros pontos também? Quais?

2. Aglutinação

- a) O que faz o encontro da comunidade?
- b) Qual é o papel da Associação de Moradores?
- c) Qual é o papel do Centro cultural Cartola?
- d) Qual é o papel da Escola de Samba?

4. A comunidade e os de fora

- a) Onde se dá o encontro da comunidade e as pessoas de fora?
- b) O que atrai as pessoas de fora? Só o samba? O funk?

5. O espaço público

- a) nos dias de ensaio da escola, o que acontece no entorno e em frente à da quadra? Antes, durante e depois do ensaio?
- b) as pessoas da comunidade conversam nos bares, na rua, dançam?
- c) e os de fora?
- d) acontecem rodas de samba no espaço público? Nos bares?

6. Os bares e botequins

- a) quem freqüenta o bar que você trabalha?
- b) na história da Mangueira, os compositores criavam seus sambas no bares. Isso ainda acontece?

Curiosidade:

1. O que o samba representa para você?
2. Existe algum caso, relacionado ao samba, que você ache interessante comentar?

Qual?

OBS: A maioria dos entrevistados trabalha nos bares e *trailers* próximos à quadra da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira

• **ANEXO 9 (CAPÍTULO IV) – MODELO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS COM INTEGRANTES DA ESCOLA DE SAMBA**

1. A Mangueira e o samba

- a) Qual é a relação entre a Mangueira e o samba?
- b) Na história
- c) Nos dias de hoje
- d) O samba acontece só na Escola ou em outros pontos também? Quais?

2. Aglutinação

- a) O que faz o encontro da comunidade?
- b) Qual é o papel da Associação de Moradores?
- c) Qual é o papel do Centro cultural Cartola?
- d) Qual é o papel da Escola de Samba?

3. A Escola de Samba Estação Primeira

- a) O que é que a Escola faz além de samba e carnaval? Quais são os projetos?
- b) Quais são os projetos que mais se destacam? Por serem mais procurados
- c) Que mais se destacam? Como se avalia os efeitos destes projetos?

d) Resultados positivos na escola? Fica rico?

e) Porque se formaram em...

f) Porque saem do tráfico?

e) Quem coordena ou administra os projetos?

4. A comunidade e os de fora

a) Onde se dá o encontro da comunidade e as pessoas de fora?

b) O que atrai as pessoas de fora? Só o samba? O funk?

4. O espaço público

a) nos dias de ensaio da escola, o que acontece no entorno e em frente à da quadra? Antes, durante e depois do ensaio?

b) as pessoas da comunidade conversam nos bares, na rua, dançam?

c) e os de fora?

• ANEXO 10 (CAPÍTULO IV) – MODELO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS COM PESSOAS QUE REALIZARAM PESQUISAS SOBRE A MANGUEIRA E/OU SOBRE A ESCOLA DE SAMBA ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA

1. Quando você estava pesquisando sobre a Mangueira, você se sentiu ameaçado pela violência gerada pelo tráfico de drogas? Isso atrapalhou a sua pesquisa?
2. Na sua opinião qual é a relação entre o samba e a comunidade da Mangueira, nos dias de hoje e na sua história?
3. Qual é o papel da Escola de Samba e a sua importância para a comunidade?
4. Como você avalia os resultados dos projetos sociais coordenados pela escola de samba?

5. Nos dias de ensaio da escola, o que acontece no espaço público do entorno e em frente à da quadra? Antes, durante e depois do ensaio? Este espaço é freqüentado por quem?
6. Na sua opinião, a cultura é capaz de unir a cidade partida, descrita por Zuenir Ventura? Ou ao menos amenizar este efeito? Em que sentido isto acontece?

• **ANEXO 11 (CAPÍTULO IV) – REPORTAGEM DO JORNAL O GLOBO**

“PERSONALIDADES INTERNACIONAIS, FIGURINHAS FÁCEIS NA QUADRA

Gringo no samba não é nenhuma novidade para a Estação Primeira de Mangueira. Como a mais conhecida escola de samba do país, é natural que atraia a atenção de importantes nomes internacionais em diversos setores, como dança, música e política. Em 1999, depois de um jejum de dez anos sem apresentações no Brasil, o Balé Bolshoi, uma das mais tradicionais companhias de dança do mundo, fez uma escala na Rua Visconde de Niterói antes de chegar ao Teatro Municipal. Integrantes do grupo estiveram no território verde-e-rosa para misturar passos clássicos com o gingado carioca. Ainda no campo da coreografia, no fim do ano passado, o grupo Hora Reim, de Israel, mostrou a dança típica do país na quadra da escola. Além de artistas, a Mangueira costuma receber estadistas estrangeiros. A visita mais recente foi a do presidente venezuelano Hugo Chávez, ano passado. Não foi tão movimentada quanto a do então presidente americano Bill Clinton, em outubro de 1997. Escortado por policiais cariocas e agentes secretos de seu país, Clinton visitou a Vila Olímpica da escola e ainda bateu bola com Pelé.”

Fonte: Reportagem publicada no jornal O GLOBO em 16 de outubro de 2005.

• **ANEXO 12 (CAPÍTULO IV) – POEMA À NAÇÃO MANGUEIRENSE DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

POEMA À NAÇÃO MANGUEIRENSE

Carlos Drummond de Andrade

A nação mangueirense, essa nação
altiva e pobre, toda musical
celebra lá no morro suas glórias
que vêm de muito longe, antes do samba
e no samba se fazem coisas nacionais.
Este é Cartola, tímido e divino,
dizendo adeus a amores já passados,
saudando amores novos e florentes,
Vem Maçu, Juvenal e Saturnino
Nelson Sargento, Padeirinho, Cícero

Carlos Cachaça, Zé com Fome, Bocó
 Pelado, Alfredo Português tão nosso
 Mestre Candinho, Hermes Vereador !
 Todos vão desfolhando a rosa verde
 Mas trescalante que a manga rosa
 Um grupo valoroso de mulheres
 passa, e refulge sua tradição;
 Tia Tomásia, dama dos Arengueiros
 Dona Neuma Gonçalves, Dona Zica
 moquequeira sublina, Dona Miúda
 rainha negra, das frutas e do forno
 outras mais, outras mais....Doce desfile,
 alma do carnaval aberta em flor !

• ANEXO 13 (CAPÍTULO IV) – REPORTAGEM DE JORNAL DENUNCIANDO A VIOLÊNCIA NA MANGUEIRA

Conexão do crime entre a Mangueira e as Farc

Bandido do morro carioca vai à fronteira do Brasil com a Colômbia buscar cocaína pura feita por guerrilheiros. A entrega ocorre até em festas

Márcia Brasil

Rio - Dos acampamentos de guerrilheiros das Farc (Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia) direto para as bocas-de-fumo do Morro da Mangueira. Investigação da Polícia Federal (PF) brasileira indica que criminosos da comunidade ligada à facção Comando Vermelho (CV) e também da Favela do Jacarezinho negociam pessoalmente, e com regularidade, cargas de cocaína na fronteira entre os dois países, inclusive durante festas promovidas pelos guerrilheiros. Os 'emissários' cariocas do crime à região fronteiriça foram identificados como Negro, da Mangueira, e Sapo, do Jacarezinho.

A dupla faz parte do grupo de bandidos do CV investigado pela PF por fazer negócios com as Farc. São 18 os criminosos que viajam frequentemente à região, como **O DIA** noticiou em abril. O grupo está ocupando o espaço que já foi exclusivo de Luiz Fernando da Costa, o Fernandinho Beira-Mar, capturado há seis anos. A prisão do megatraficante — responsável pela distribuição de drogas na maior parte das favelas do Rio — foi em território colombiano.

Desde ontem, **O DIA** mostra como a Colômbia tem conseguido reverter o quadro de violência absoluta registrado nas últimas décadas. Os programas de combate à criminalidade serão conhecidos pelo governador Sérgio Cabral. A intenção de Cabral, que viaja esta semana àquele país, é adaptar as soluções do vizinho à realidade do Rio, para tentar interromper a escalada de violência que transformou os cidadãos fluminenses em reféns do crime organizado.

Prova da presença dos traficantes cariocas nas cidades colombianas na fronteira com o Brasil é o depoimento de um brasileiro desertor das Farc, a que **O DIA** teve acesso.

No documento, Paulo Rafael dos Santos Júnior, 30 anos, que em 2005 passou nove meses refém de guerrilheiros num acampamento na Colômbia, afirma que durante festa, em acampamento no povoado de San Felipe, conheceu Sapo e Negro. Ele também conta que os dois foram à região para comprar cocaína e comentaram que "o negócio agora não é mais trocar tiro com a polícia".

Em outro trecho do depoimento, Paulo Rafael informa que Sapo e Negro eram conhecidos dos homens que freqüentam a região e que chegaram a apresentá-lo a dois comandantes das Farc. O depoente afirma que chegou a ver sacos empilhados com uma tonelada de cocaína para envio ao Brasil.

Na Mangueira, a Polícia Civil apreendeu, em junho, 20 quilos de cocaína do tipo 'capa preta', vendida pelas Farc. O grau de pureza da droga a torna disputada pelos traficantes. "Ela tem 98% de pureza. Isso representa rentabilidade, já que os traficantes transformam uma tonelada em cinco, depois de misturarem com outras substâncias", explica o chefe da Delegacia de Repressão a Entorpecentes da PF do Rio, delegado Victor Santos.

Fonte: Jornal O Dia on line disponível em www.odia.terra.com.br acessado em abril de 2007