

NO SAMBA, NA CULTURA E NA LÍNGUA PORTUGUESA: FAVELA

Fábio André Cardoso Coelho (UERJ/UFRRJ)

fabioandrecoelho@ig.com.br

A definição geográfica do samba, na cidade do Rio de Janeiro, apresenta elementos políticos e sociais relevantes para o entendimento da motivação populacional, com o crescimento dos morros e dos subúrbios. A extensão da linha ferroviária da Central do Brasil até Santa Cruz e a inauguração da Avenida Automóvel Clube são marcos da expansão do samba nas residências, bares e bairros do subúrbio carioca.

Como revelação do “berço” do samba carioca, a Praça Onze e as imediações representam o centro de valorização, expressão e transformação da cultura negra. As festividades eram realizadas à base de candomblé e de batuques, e músicos da época frequentavam as reuniões, como Donga e Pixinguinha. Confirma Nei Lopes:

É por esse momento que se estrutura, a partir da zona portuária e estendendo suas ramificações até a Cidade Nova, a comunidade afro-baiana, que Roberto Moura denominou “A Pequena África do Rio de Janeiro” (1983: 46). A expressão popularizada por Moura se baseia numa afirmação de Heitor Prazeres, segundo o qual a Praça Onze de seu tempo era uma “Pequena África”. Mas observe-se que o sambista se referia ao carnaval da Praça e não ao cotidiano da Cidade Nova, região de que o antigo logradouro era o Centro, e que abrigava também imigrantes italianos e uma coesa comunidade judaica. (...) A partir de Roberto Moura, então, foi que a expressão “Pequena África” começou a designar – exageradamente, para alguns – a comunidade baiana estabelecida, a partir dos anos de 1870, na região que se estendia da mencionada Praça Onze, passando pela estação ferroviária de Dom Pedro II e chegando até a Prainha, atual Praça Mauá. Compreendendo as antigas freguesias de Cidade Nova, Santana, Santo Cristo e Gamboa e constituindo-se em polo concentrador de múltiplas expressões da cultura afro-brasileira, da música à religião, a “Pequena África” foi o berço onde germinou o samba urbano (2008, p 45-46).

Em seguida, expõe a seguinte visão sobre a cidade do Rio de Janeiro:

A velha praça foi deixando oficialmente de existir ao longo dos anos 50 e 60, mas permanece como símbolo da afro-brasilidade em terra carioca. Onde outrora existiu, ergueu-se, nos anos 80, um monumento a Zumbi dos Palmares e, em suas cercanias, foi construída a pista de desfile das escolas de samba (2008, p. 46).

Os bairros do Estácio, Tijuca e o Morro da Mangueira se configuram como redutos dos bambas cariocas, aqueles que delineiam caminhos rítmicos do samba no Rio de Janeiro. A região do Estácio compreende o mangue de São Diogo e os Morros de Santos Rodrigues, de São Carlos, do Catumbi, e o Largo se sobressai como “ponto de reunião, de noites de samba de partido alto, violão, prato e faca, palma de mão e muita cantoria improvisada, brigas e criação de sambas”, conforme registra Nei Lopes (2008, p. 50), baseado no artigo de Francisco Duarte (*JB*, 12/02/79). Acrescenta:

Ali, entre 1923 e 1930 – arremata o jornalista – entre o Largo do Estácio e a subida do Morro de São Carlos, nas esquinas das Ruas Machado Coelho e Estácio de Sá, no Beco D. Paulina, subida da Rua Maia de Lacerda ou descida da Pereira Franco rumo à zona do meretrício, nasceu o samba carioca, o samba urbano que hoje conhecemos (2008, p. 50).

A ocupação da Mangueira alcança dimensão, a partir do incêndio no Morro de Santo Antônio e da derrubada das casas próximas à estação férrea. No fluxo habitacional, vários migrantes mineiros e fluminenses também estabelecem residências no local e participam da formatação do partido-alto em Mangueira, da propagação das rodas de batucada e pernada. Próximo à Quinta da Boa Vista, o Morro do Tuiuti, no Segundo Império, já era habitado. Nei Lopes, baseado na reportagem de Ana Maria Bahiana (*JB*, 01/03/81), relata que segundo Francisco Ramos, “o Salim, vice-presidente do G. R. E. S. Paraíso do Tuiuti em 1981, sua bisavó, ‘africana, da Bahia, e mãe de santo’, contava ter visto, várias vezes, a família imperial, em dias de festa, aparecer nos jardins do palácio para distribuir dinheiro e roupas para o povo” (2008, p. 52).

No século XIX, o bairro da Tijuca, conhecido como Andaraí Pequeno, com os morros do Salgueiro, do Borel, da Formiga e dos Macacos, representa o lugar seguro da preservação e da propagação da cultura do negro e do samba. Lopes registra a fundação das fábricas de tecidos, com o serviço de estamparias, a fábrica das chitas e a fábrica de rapé e tabaco, conhecida como Fábrica do Borel. Por essa época, transformações sociais caracterizam a vida na região, a expansão demográfica se evidencia, ruas são abertas, nomeadas pelos proprietários das terras:

E esse arruamento pioneiro é o primeiro traço de uma tendência que vai se difundir a partir do ano de 1870 quando, experimentando uma acentuada decadência econômica, principalmente por causa do café, e vendo crescer a demanda de habitações no bairro, mormente por parte da massa trabalhadora das fábricas recém-inauguradas, os grandes proprietários começam a lotear suas terras.

É assim que, com a morte do Conde de Bonfim e de seu filho, o Barão de Mesquita, o genro deste, Barão de Itacuruçá, loteia a Chácara do Trapicheiro. E é assim, também, que é loteada a Fazenda do Macaco, em 1874, dando origem ao bairro Vila Isabel, que na virada do século vai ter, como polo de atração, a fábrica de tecidos Confiança e a vizinha América Fabril, no Andaraí.

Nesse momento histórico, como já vimos, acentua-se vertiginosamente a decadência da lavoura cafeeira no Vale do Paraíba e zonas vizinhas. Assim, atraídos por melhores oportunidades de trabalho, seus habitantes, negros livres e ex-escravos em sua maioria, começam a migrar para o Rio e a se estabelecer também na zona da Tijuca, que já possui fábricas e residências aristocráticas e burguesas, necessitando de mão-de-obra subalterna. Então, por volta de 1885, começam a chegar, com suas crenças, com suas tradições, com sua cultura, enfim, de Miracema, Cantagalo, Vassouras, Itaperuna, Santo Antônio de Pádua etc., os primeiros habitantes do futuro Morro do Salgueiro, cujo nome se deve a Domingos Alves Salgueiro, que, já pouco além de 1900, é o mais próspero de seus moradores, dono de vastas extensões de terra, do único comércio local e mesmo de uma fábrica de conservas na Rua dos Araújos (2008, p. 52-3).

Há ocupação de morros, como o Borel e a Formiga, por pessoas de outros estados, em busca de emprego nas fábricas ou nas casas dos burgueses. Em cada lugar da região tijuicana, aparece a autenticação de personalidades responsáveis por coadunar a cultura africana (costumes e religião) ao mundo do samba. Dentre elas, destacamos, na Mangueira, Fé Benedita de Oliveira, a *Tia Fé*, da Bahia; no Salgueiro, Manuel Laurindo da Conceição, o *Neca da Baiana*, de Valença, Rio de Janeiro; Joaquim Casemiro, o *Calça-Larga*, de Miracema, Rio de Janeiro; Geraldo de Souza, o *Seu Geraldo do Caxambu*, de Minas Gerais; Paula da Silva Campos, a *Paula do Salgueiro*, de Cantagalo, Rio de Janeiro (Cf. LOPES, 2008).

Quanto à fixação do samba no subúrbio carioca, as relações sociais desenvolvidas definem e redesenham a paisagem urbana, a imagem da cidade, permanecendo impregnadas de significações construídas e modificadas pelas experiências vividas no plano social. A memória do Rio de Janeiro não está presente apenas nas lembranças das pessoas, mas nas ruas e nas avenidas, nos espaços públicos. O caráter histórico das expressões “subúrbio” e “suburbano” permite localizá-las além do espaço da cidade, incorporadas nos sentidos, imagens e sentimentos associados ao modo de vida, às moradias, às práticas culturais e às relações sociais e históricas. A potencialidade expressiva dessas palavras reside nos significados das experiências pessoais e no conjunto histórico dos espaços e modos suburbanos, não há dissociação entre o *locus* e o *modus vivendi*, dado o entrecruzamento dos sentidos e das experiências históricas dos sujeitos, segundo Maciel (2010).

As considerações acima permitem entender, de acordo com a evolução dos sentidos linguísticos, a correspondência semântica adquirida ao longo dos séculos XIX e XX associada à “carga histórica de preconceitos e discriminação social da pobreza na cidade, da ausência de direitos, e até um sentido muito particular de ausência de refinamento de hábitos, falta de bom gosto ou civilidade que seriam próprios, característicos ou quase inerentes aos moradores” (MACIEL, 2010, p. 193-194). Ressaltamos a utilização do termo “subúrbio” por jornais e cronistas, até o início do século XX, com referência a quaisquer áreas de expansão da cidade. Nelas, incluem-se Botafogo, Leme e Copacabana. O fator de determinação do espaço como suburbano não se relaciona ao tipo de ocupação ou uso do local. A qualificação se atribui ao distanciamento do centro da cidade e à ausência dos símbolos do poderio econômico: iluminação pública, água, transportes, arruamento, estilo arquitetônico. Sobre a questão, Maciel esclarece:

Progressivamente habitados por moradores bem-nascidos, os então subúrbios ao sul da área central foram incorporados à cidade, transformaram-se em bairros, enquanto as regiões ocupadas pelos pobres continuaram a ser chamadas de subúrbios, mesmo após a aquisição de infraestrutura urbana. Essas questões em torno do processo de criação e circulação de significados e valores para e sobre o subúrbio remetem a uma rica reflexão proposta por Raymond Williams sobre a necessidade de problematizar a história das categorias e das palavras com as quais trabalhamos para compreender como elas “foram e são historicamente construídas, vividas e destruídas” (2010, p. 196).

A incorporação de outros sentidos, opostos aos originais, dos conceitos relacionados à vida suburbana leva não somente à procura dos significados ou definições, mas à compreensão das transformações relacionadas ao percurso histórico-social dos bairros. A linguagem como prática social pressupõe a compreensão e a interpretação da realidade do subúrbio como espaço da pluralidade e das diferenças, de variadas relações de dominação e de cooperação. Consideramos a importância da história construída pelos moradores das freguesias distantes, rurais, na definição dos rumos sociais da cidade, e as opiniões, os valores e as necessidades calados sob a ótica daqueles que consideravam os sujeitos locais como “problemas” (pela precariedade das moradias, das doenças). No registro da paisagem carioca, destacamos dois autores, segundo Elias:

Tanto Lima Barreto quanto João do Rio não se detiveram apenas na moderna cidade que surgia, mas também na cidade que havia desaparecido, a dos sobrados coloniais, quiosques, mafuás, tipos populares como vendedores ambulantes e colhedores de carvão.

A obra de Lima Barreto procura retratar “outra” cidade, a do mundo suburbano, bares, cortiços, cabarés e trens por onde vai transitar na busca por um perfil para a “cidade ignorada”. O subúrbio irá assumir em sua obra uma outra dimensão, aparecendo como articulada à própria identidade nacional. “Vejamos como é que o autor constrói a sua argumentação. ‘Nós não nos reconhecemos’, diz. E essa ausência de autoconhecimento, ele a explica pela nossa crença cega nos modelos cosmopolitas. É como se tivéssemos medo de entrar em contato com a nossa própria identidade, porque ela simplesmente destoa do modelo externo. Nós não nos reconhecemos a não ser pelos olhos e ideias dos outros. Assim, antes de termos existência histórica própria, já éramos uma ideia europeia. O subúrbio, para Lima, é a verdadeira nação, em contraposição à outra parte da cidade “inventada” pela elite. O morador da Zona Sul é aquele que não quer ver o Brasil com a sua verdadeira face. O brasileiro, para ele, era o suburbano. Portanto, para Lima Barreto, esta divisão em duas cidades somente seria possível pela atuação das elites que reforçavam esta divisão, pois esta não era de modo algum natural, mas tão-somente o resultado de uma segmentação por forças de movimentos políticos destes grupos (2005, p. 99-100).

A peculiaridade das observações dos autores nos aproxima da imagem suburbana da época e constata a necessidade de reconhecimento identitário do morador do subúrbio. Para Lima Barreto, o típico sujeito dos bairros representava a nacionalidade, em sua total expressão, e a oposição apontada nas obras entre o violão e o piano consagra a confrontação metafórica dos embates das camadas populares contra o preconceito e a perseguição às atividades culturais do samba, ao candomblé e à capoeira. Rio, além de expor a sociedade carioca moderna, revela a importância do homem que circula pelas ruas da cidade e observa o universo popular em contraponto ao burguês. Para Elias (2005, p. 101), “A rua, para João do Rio, é o ponto máximo da simbolização do viver moderno; os seres que por ela transitam se constroem e discutem as suas existências, definem relações, criam hábitos e valores”. Na revelação do subúrbio como ataque à modernidade, aos traços franceses das elites dominantes, surgem os sambas de protestos. A zona suburbana é o lugar da espontaneidade e da liberdade de expressão política, social e cultural do Rio de Janeiro. Em respeito à presença temática nas letras dos sambas, Elias arremata:

Portanto, o subúrbio e o morro serão constantes na canção popular brasileira, onde as camadas sociais que os habitam irão encontrar na verve dos sambas, maxixes, lundus e outras expressões artísticas a exteriorização de suas vivências por meio dos tipos populares, as idiossincrasias e os signos de suas almas retratados. Os morros e subúrbios, como lugares de exclusão e união dos grupos segregados, irão compor a alma da canção popular brasileira (2005, p. 106).

Noel Rosa representa Vila Isabel, com mais de duzentas composições, 90% compostas por sambas (MOURA, 2004) e que traceja os tipos sociais suburbanos na tentativa de retorno às origens, rejeitando a modernidade, por considerá-la uma forma de aprisionamento. Traço importante na trajetória dos compositores, como em Noel, é a devoção amorosa pelo samba, assinalada em todas as fases, subgêneros, estilos, escolas e variações. Há uma dedicação coletiva à exaltação do gênero, caracterizando o envolvimento daqueles que instituem a roda de samba como local sagrado para estabelecimento das relações culturais do povo. A formação dos valores sociais, das normas de condutas e dos modelos comportamentais inscrevem-se no fato do samba como reunião social, movimentos de danças, práticas de criação e improviso dos versos, local do canto, da contemplação auditiva, dos quitutes, das bebidas, em suma, da interação de diferentes raízes.

Moura (2004) destaca a importância do bairro da Penha na propagação da música brasileira no tempo anterior à hegemonia do rádio e do disco. A “Festa da Penha” torna-se espaço propício para as manifestações litúrgicas, advindas das tradições portuguesas, mas adquirindo os adornos do cotidiano carioca. Uma comemoração sincrética e ecumênica, com participação de vários elementos da cultura carioca que, com o passar dos anos, mostra o enfraquecimento da cultura branca portuguesa, para dar espaço à produção dos sambistas negros e mestiços. Um misto de religião e cultura popular, a festividade do bairro retrata, nas primeiras décadas do século XX, importante cenário de concentração e potencialização dos precursores do mundo do samba carioca. Com a institucionalização das escolas, a consolidação do mercado fonográfico e a expansão do rádio, há o enfraquecimento da Penha como lugar de principal difusão do samba.

Traços da modernidade tornam-se aparentes, ao longo do século XX, impulsionados por movimentos sociais, fatores históricos e culturais. O processo de urbanização e saneamento na cidade movimenta a população em direção à Zona Norte, para as encostas dos morros e proximidades. As entidades carnavalescas surgem no cenário do advento do cinema falado e da comercialização da atividade musical pelas editoras. A música popular, por meio do samba, inicia o processo de veiculação de artistas. Segundo Nei Lopes (2008), entre 1917 e 1929, há o ciclo da canção carnavalesca, com o samba alcançando o *status* de principal gênero musical brasileiro.

Entre os anos 20 e 40, aparece um tipo de samba intitulado “moderno”, com a alcunha de “bamba”, oriunda do quimbundo *mbamba*, significando algo como “mestre consumado, muito exímio e sabedor”, distanciando-se das origens rurais e africanas. Registramos, na época, a fundação do Bloco Carnavalesco Deixa Falar, primeiro a se autodenominar “escola de samba”. Outras entidades do samba carioca são apontadas por Nei Lopes: “em 1923, em Oswaldo Cruz, quando do surgimento da atual Portela; em 1928, em Mangueira; em 1932, no Santo Cristo, berço da revidada Vizinha Faladeira; e no Morro do Borel, nascedouro da Unidos da Tijuca” (2008, p. 160).

Nesse tempo, chamam atenção três fatores sociopolíticos determinantes para a mudança do cenário do samba no Rio de Janeiro. O primeiro se relaciona à crise do capitalismo mundial, iniciada em 1929, provocando a migração das populações rurais brasileiras. Em seguida, a inauguração da rodovia Rio-Bahia, facilitando outro fluxo migratório. Por fim, a garantia de leis trabalhistas estimula a vinda de mais migrantes interioranos. Tudo colabora para que os conflitos entre a tradição e a modernidade se instaurem nos espaços do samba, evidenciados pelo choque entre o samba-de-roda baiano e as quadras. Moradores novos, gente diferente, culturas diversas, enfim, um novo Rio de Janeiro se configura a partir da impressão que os “novos” cidadãos cariocas também demarcam em seus espaços.

Para entendermos as mudanças de formato do samba e as características do samba de roda, atentemos à historiografia desde a casa da *Tia Ciata*, passando pela Penha, atravessando Oswaldo Cruz até chegarmos ao Cacique de Ramos, reduto dos novos sambistas. Moura assinala: “O que o Cacique de Ramos fez foi reinventar a tradição, entregando-a aos sambistas mais jovens numa versão renovada, mas com absoluto respeito pelos que moldaram a história do samba” (2004, p. 202). Entendemos o esforço da agremiação na tentativa de reconstrução, renovação e revitalização dos sambistas, a partir dos anos 70, com o começo efetivo das rodas de samba, às quartas-feiras. Vários sambistas surgem nesse lugar de exaltação da cultura popular e despontam para o mercado musical: Almir Guineto, Jorge Aragão e Sombrinha, dentre outros.

Diante da abordagem histórico-geográfica do samba no Rio de Janeiro, apontamos alguns aspectos sociais e políticos importantes para o entendimento das relações entre os espaços e os participantes da vida carioca. Nomes como: Silas de Oliveira, Zé Ketti, Luiz Carlos da Vila, Candeia, João Nogueira, Martinho da Vila, Wilson Moreira, Nei Lopes,

Arlindo Cruz, dentre tantos, cumprem o exercício de devoção à cultura do samba e preservam a essência do gênero.

No compasso da identificação cultural do samba com o Rio de Janeiro, refletimos sobre o carioca da Praça Onze ao subúrbio, observamos as nuances provocadas pelos elementos oriundos das culturas africana, baiana, interiorana e local formadoras do “mosaico” étnico-social das classes da cidade e esboçamos alguns fatores reiterados por Moura:

Persiste, como sempre, o velho embate entre a tradição e a raiz, de um lado, e modernidade e descaracterização, de outro. O samba, em sua história, vem trafegando dialeticamente na mão dupla dessa estrada. Na contramão, como uma carreta de frente, estão as habituais injunções da indústria do disco, a inserção midiática (primeiro, no rádio; depois, na tevê; hoje, também na Internet) e a crença dos que rezam cegamente pela cartilha do deus mercado (2004, p. 250-1).

Por fim, temos a representação do samba como elemento de resistência cultural, de leitura da história da música negra, de discurso tático de ideologia oposta ao modo de produção dominante, de movimento de continuidade e afirmação dos valores culturais negros. A identificação do samba com sua origem racial não decorre, com exclusividade, da proximidade filosófica, hereditária e social. Na vida do sambista carioca, na alma da cidade, encontramos elementos característicos da ancestralidade da música dos ritos africanos na prática sociomusical do samba.

Sobre a representatividade linguístico-cultural de Arlindo Cruz, temos o carioca, Arlindo Domingos da Cruz Filho, nascido em 1958, cantor, compositor e instrumentista, também conhecido como Arlindinho, iniciou sua carreira em 1975, ao participar da gravação do disco de Candeia, com arranjos de cavaquinho. É filho do cavaquinhista Arlindo Domingos da Cruz, integrante do grupo Mensageiros do Samba, sob a liderança de Candeia, e com componentes do G. R. E. S. Portela. No Cacique de Ramos, descobre os caminhos do trabalho com as composições e introduz o banjo como instrumento do samba. Em 1982, integra o grupo Fundo de Quintal, de estilo próprio, caracterizado por apresentar um ritmo diferente e uma nova maneira de falar do cotidiano, além de utilizar instrumentos incomuns nas rodas de samba, como o banjo com braço de cavaquinho, criado por Almir Guineto; o tantã, criado por Sereno e o repique de mão. Em 1987, ingressa na ala dos compositores do G. R. E. S. Império Serrano, com coautoria de oito dos doze sambas-enredo até 2007 e premiações nos anos de 1989, 1995 e 1996. Em 1991, inicia sua carreira independente e, logo em seguida, em 1992, em dupla com o compositor Sombrinha, lança dois cds *Da Música* e *O Samba é a Nossa Cara*.

A parceria rendeu vários trabalhos fonográficos, tanto nas vozes quanto nas composições. Outros parceiros, como Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Dona Ivone Lara e Beto Sem Braço, ratificaram o valor da união entre sambistas. Grandes intérpretes, como Alcione, Beth Carvalho e Leci Brandão, entoaram as canções de Arlindo Cruz com as peculiaridades melódicas de cada uma delas, comprovando, assim, que o samba não tem apenas uma melodia, tampouco um só modo no cantar.

A história do artista se caracteriza pela presença marcante de nomes importantes do universo do samba na sua trajetória profissional e revela o seu trânsito permanente entre várias comunidades e suas escolas, o que reafirma o valor das amizades, dos laços fraternais que se constroem em nome da arte e da cultura. Apesar de se manter, originariamente, às raízes do G. R. E. S. Império Serrano, Arlindo Cruz sempre cultivou os diálogos com representantes culturais e musicais de outras comunidades: Mangueira e Portela corroboram a amizade e o valor nas relações do artista com as agremiações.

As temáticas recorrentes nas composições do sambista, como a família, o contexto, a festa, a comida, a bebida, a malandragem, a religiosidade, o amor, a paixão, os lugares, dentre outros, se fundam no acervo do senso comum. Inúmeros ditados e frases feitas configuram a representação e a reafirmação desses temas nas canções. Os provérbios e os ditos fraseológicos oferecem as noções associadas ao universo construído pelas pessoas, o lugar de construção do discurso popular apresentado por Arlindo Cruz, no samba. Os recursos linguísticos se espalham nas canções brasileiras, mas ressaltamos a percepção do compositor em trabalhá-los como elementos caracterizadores do samba e de um discurso que se pode considerar “popular”.

Nas criações do compositor, a popularidade, por conter a proposta de proximidade com a realidade, viabiliza o pensamento crítico, a autoconsciência, a reflexão cultural, social e política dos apreciadores do samba. É a partir da relação do sujeito com o outro e da relação com o contexto que o processo popular do sambista inicia sua construção e permeia a vida dos cidadãos.

A sutileza e a eficiência dos sambas do referido compositor agregam os diferentes lugares da cidade do Rio de Janeiro, por vezes tão repartida, fragmentada em pequenos universos socioculturais, e o vocabulário revela a língua franca dos cariocas, dos suburbanos, dos amantes do pulsar do surdo, do cavaco e do tamborim. Se, em Nei Lopes, percebe-

mos uma inclinação da ideia do subúrbio carioca associada aos tempos antigos, com traços das épocas clássicas do samba, em Arlindo, identificamos elementos da visão urbana contemporânea, do sujeito moderno e com o jeito da cidade multifacetada. Nas raias dessa ideia, Cruz trabalha com a representação da periferia. Segundo Torres:

Espaços socialmente homogêneos, esquecidos pelas políticas estatais, e localizados tipicamente nas extremidades da área metropolitana. Tais espaços são constituídos predominantemente em um loteamento irregular ou ilegal de grandes propriedades, sem o cumprimento das exigências para a aprovação do assentamento no município. A maioria das casas desses locais é “autoconstruída” (2003, s/p).

Para Pallone (2005), o subúrbio é o espaço que cerca uma cidade e se configura como uma região entre a cidade e o campo, sem qualquer relação com a situação socioeconômica. Outro traço característico é o menor índice de densidade ocupacional e o fato de as localidades abrigarem tanto propriedades agrícolas quanto parques, empreendimentos e condomínios de luxo que careçam de amplas delimitações de espaço. Com isso, ressaltamos a rápida expansão da industrialização e a consequente formação dos subúrbios operários e industriais. A autora ainda registra a confusão conceitual na designação dos espaços urbanos que se distanciam do centro (lugar onde se concentra o poder econômico de uma cidade, principalmente nas grandes metrópoles), pelo fato do subúrbio e da periferia comumente considerados sinônimos.

Destaca-se a nomeação do termo periferia, reforçada após a Primeira e a Segunda Guerra Mundial e popularizada durante a Guerra Fria, classificando os países com baixo poderio militar, econômico e com graves problemas de infraestrutura. Em outro sentido, o *status* de centro apresentava os Estados com uma economia mais estável e com expressivo potencial armamentista. Ainda de acordo com Pallone (2005), esses motivos levaram o termo periferia a uma conotação mais social, política e econômica, que a diferencia de subúrbio.

Assim, as letras de Arlindo dialogam com a ideia da periferia harmônica, comumente assistida e figurada nas telenovelas, em oposição discursiva à periferia criminalizada e marginalizada apresentada nos telejornais. Outro termo usado pelo sambista, bastante significativo na história do carioca e dicionarizado por Nei Lopes, é a favela. Segundo ele:

Uma favela é, em síntese, um aglomerado de casebres erguidos de modo improvisado e desordenado, em terreno invadido. O termo surgiu na última década do século XIX, quando, finda a Guerra de Canudos, ex-combatentes e vivandeiras, de várias procedências, vieram, em grande número, à antiga Capi-

tal Federal reivindicar a assistência do governo. Alojados precariamente no Morro da Providência, próximo ao Quartel General do Exército, esses migrantes foram os responsáveis pelo apelido “Morro da Favela”, pelo qual esse morro foi conhecido durante longo tempo. O apelido veio de um outro Morro da Favela, existente no entorno do arraial de Canudos e mencionado por Euclides da Cunha no clássico *Os Sertões*, ou pro semelhança, segundo alguns, ou por ser o local de origem das vivandeiras, segundo outros. Daí, do aspecto tosco das moradias improvisadas, o termo “favela” se estendeu, para qualquer aglomeração do mesmo tipo. Inicialmente construídas com restos da sociedade industrial, como tábuas de caixotes e folhas de flandres ou na forma conhecida como “sopapo”, as moradias das favelas cariocas foram, com o tempo, ganhando características mais permanentes como a utilização de tijolos e de lajes de concreto, embora quase sempre sem emboço ou revestimento. Outro aspecto a ser destacado é que, no Rio, muitos núcleos populacionais historicamente considerados como favelas, por vivenciarem alguns dos problemas mais comuns desse tipo de moradia, são, na atualidade, complexos parciais ou totalmente urbanizados, obtendo o estatuto oficial de bairro, como é o caso da Maré e do Alemão, por exemplo. Observe-se, ainda, que a ideia de favela como o “morro” oposto ao “asfalto”, lá em baixo, vem principalmente das favelas da Zona Sul da cidade, incômodas principalmente pelo fato de se situarem em regiões altamente valorizadas pela especulação imobiliária, como acentuou Marcelo Monteiro (2011), em seu pequeno dicionário das favelas, disponibilizado na internet. Olhadas como um câncer a ser extirpado, foram elas o objeto exclusivo das políticas de remoção postas em prática durante o governo de Carlos Lacerda, na década de 1960. Essas políticas pareciam explicitar o perverso sentimento segundo o qual “lugar de pobreza é o subúrbio”. Ironicamente, antes e agora, as favelas da zona sul parecem representar verdadeiros bolsões de cultura suburbana dentro da sofisticação internacionalizada dos abastados bairros litorâneos (2012, p. 143-144).

De acordo com Garcia, se “o estilo é tudo aquilo que individualiza obra criada pelo homem, como resultado de um esforço mental, de uma elaboração do espírito, traduzido em ideias, imagens ou formas concretas” (2002, p. 123) e “é a forma pessoal de expressão em que os elementos afetivos manipulam e catalisam os elementos lógicos presentes em toda atividade do espírito” (*Idem, ibidem*), temos, nas composições de Arlindo Cruz, a expressividade peculiar para refletir sobre a realidade da língua falada no território brasileiro. A estruturação linguística do compositor demonstra as inter-relações entre as ideias do cotidiano e dos sentimentos pessoais de cada brasileiro. As “marcas”, termo usado em favor da qualidade e da distinção, lexicais e sintáticas dos versos, resultam na eficácia semântica almejada pelos artesãos da língua e produtores discursivos, no caso, os sambistas.

A coloquialidade marcante nas canções atende às necessidades da comunicação imediata entre o intérprete e o ouvinte, no jogo de ideias concretas, no raciocínio lógico, na expectativa do efetivo alcance das

mensagens e na integração ao cancionário do subúrbio carioca. A criatividade temática do compositor passa pelas regiões da cidade do Rio de Janeiro, sob a forma idílica, genuína, ou modificada pelos cidadãos, revelando nos ambientes das escolas de samba e dos pagodes suburbanos os “partideiros”, praticantes e defensores do partido-alto, ora verbetizado, como a “modalidade de samba cantada em desafio por dois ou mais sambistas e que se compõe de uma parte coral (refrão ou ‘primeira’) e de uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais em geral se referem ao assunto do refrão” (LOPES, 2012, p. 270).

Quanto ao processo de autorreferência, percebemos o compromisso que os compositores, em geral, apresentam em seus trabalhos, aplicando a temática do próprio samba e o relacionando tanto ao gênero musical como à festa. O diálogo com as raízes culturais e sociais do samba se integra às letras de Arlindo Cruz e revitaliza os laços com as gerações pioneiras, mantenedoras da tradição e da caracterização do ritmo.

Embora sem a pretensão de exposição conclusiva dos temas abordados nas canções dos artistas selecionados, esperamos vislumbrar a validade dos recursos linguístico-expressivos presentes em suas obras.

Na canção que ora apresentamos, Arlindo Cruz estabelece a defesa pela favela e por seus moradores, com a crítica social e expressando o amor às suas origens.

Favela

Ronaldinho/Acyr Marques/Arlindo Cruz

Entendo esse mundo complexo
 Favela é a minha raiz
 Sem rumo, sem tino, sem nexo
 E ainda tô feliz.
 Nem sempre a maldade humana
 Está em quem porta um fuzil
 Tem gente de terno e gravata
 Matando o Brasil acima de tudo
 Favela, ô
 Favela que me viu nascer
 Eu abro o meu peito e canto o amor por você.
 Favela, ô
 Favela que me viu nascer
 Só quem te conhece por dentro
 Pode te entender.
 O povo que sobe a ladeira
 Ajuda a fazer mutirão

Divide a sobra da feira
E reparte o pão.
Como é que essa gente tão boa
É vista como marginal
Eu acho que a sociedade
Tá enxergando mal

A palavra “*complexo*”, na primeira estrofe, chama atenção por sua ampliação léxico-semântica. Tomada pelo significado, dentre vários, de “conjunto, reunião de várias coisas, elementos, circunstâncias etc., com algum tipo de relação entre si” (AULETE, *on-line*) e “conjunto organizado de representações e lembranças de forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconscientes ou reprimidas, que podem influir no comportamento” (AULETE, *on-line*), percebemos a possibilidade de, diante da realidade urbana do Rio de Janeiro, também entendê-la como referência aos conglomerados de favelas da cidade e suas características de formação. Assim, são chamados o *Complexo do Alemão* e o *Complexo da Maré*.

Em “Sem rumo, sem tino, sem nexos”, há a repetição da preposição “sem”, a fim de sugerir e reforçar a ausência de algo. Selecionamos, nas considerações de Azeredo, a seguinte justificativa, “a preposição não é escolhida pelo que significa, mas imposta ao usuário da língua pelo contexto sintático” (2008, p. 196). No verso, a escolha da forma preposicional também contribui, seguindo as ideias do autor, para a aliteração, ou seja, “repetição sistemática de uma consoante – ou encadeamento de unidades consonânticas muito parecidas – na sequência do enunciado” (2008: 508).

Nos versos “Matando o Brasil acima de tudo” e “Favela que me viu nascer”, os vocábulos “Brasil” e “Favela”, de acordo com o processo de formação e significação das palavras, são apresentados pelo recurso estilístico da metonímia. Como Azeredo, ela “opera a associação entre elementos do mesmo domínio” (2008, p. 419). No caso de “Brasil” e “Favela”, há a representação das pessoas do país e dos moradores daquele lugar, respectivamente. Os usos dos termos se justificam pela relação de proximidade ou contiguidade estabelecida entre as expressões usadas nos versos e as identificações possíveis. Ainda na perspectiva estilística das figuras de linguagem, os exemplos também permitem analisar dois casos de prosopopeia. Para Martins (2000), tal recurso é uma figura retórica que se relaciona com os papéis da enunciação e faz o sujeito perceber rapidamente os fatos em sua essência, daí sua força expressiva e o seu teor emocional. Apresenta seres ausentes, inanimados ou sobrenatu-

rais, dando-lhes o atributo dos sentidos humanos. Em “Brasil”, a intencionalidade discursiva do compositor é afirmar que o povo brasileiro é quem morre; na ocorrência de “Favela”, são as pessoas do lugar que o viram nascer. Em consonância com a mesma figura de linguagem, os versos “Eu abro o meu peito e canto o amor por você” e “Só quem te conhece por dentro” reiteram a percepção da favela como algo vivo, latente, pulsante, e possibilitam a linguagem metafórica. Nos primeiros versos, a ação de abrir o peito potencializa expressivamente o discurso do compositor, por meio da associação semântica. Para Azeredo, “a metáfora resulta de uma operação substitutiva” (2008, p. 485), com vistas ao maior aproveitamento estilístico.

Quanto à semântica, é possível concebermos as expressões “fuzil”, “gente de terno e gravata” e “matando” pertencentes ao mesmo campo semântico, uma vez que a dinâmica de uso dos termos nos remete ao universo da criminalidade. Neles existem traços significativos expressivos e comuns valorizados pela escolha lexical do compositor, objetivando a clareza na canção.

Outro ponto interessante respeita à criação dos versos “Ajuda a fazer mutirão/ Divide a sobra da feira/ E reparte o pão”, ao abordar palavras que nos direcionam para a ideia de *comunidade* como, por exemplo, “mutirão”, “divide”, “reparte”. Dentre as acepções atribuídas ao termo, temos os registros, “Conjunto das pessoas que partilham, em determinado contexto geográfico ou num grupo maior, o mesmo *habitat*, religião, cultura, tradições, interesses etc.: a comunidade judaica: a comunidade da zona oeste” (AULETE, *on line*).

Há anos, favelas recebem essa denominação, a fim de se retirar o estigma da criminalidade, do tráfico de drogas e da miséria, na mentalidade popular.

Na última estrofe, constatamos o uso da expressão “*como*” nos dois primeiros versos e cumpre ressaltar a diferença conceitual entre as situações. Em “Como é que essa gente tão boa”, a palavra assume a classificação morfológica de advérbio interrogativo de modo, por se tratar de uma frase interrogativa indireta (CUNHA, 2001); no verso “É vista como marginal” identificamos o vocábulo gramatical como uma conjunção subordinativa adverbial comparativa. Bechara diz que a comparação pode ser assimilativa ou quantitativa. No verso, temos uma comparação quantitativa, pois sua ocorrência “consiste em comparar, na sua quantidade ou intensidade, coisas, pessoas, qualidades ou fatos” (2002, p. 326).

Cumprido, assim, alertar sobre a variedade de aspectos linguísticos, culturais, sociais, políticos e antropológicos espalhados por essas e outras canções de Arlindo Cruz. A proposta se firma na tentativa de apontar recursos linguístico-expressivos presentes nas canções, demonstrando uma perspectiva produtiva do ensino da língua portuguesa, um trabalho de exploração dos conteúdos linguísticos, utilizando como *corpus* as canções do artista, símbolo da relevante manifestação cultural, o samba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: PubliFolha, 2008.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ELIAS, Cosme. *O samba de Irajá e de outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

_____. *Dicionário da hinterlândia carioca: antigo “subúrbio” e “zona rural”*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MACIEL, Laura Antunes. Outras memórias nos subúrbios cariocas: o direito ao passado. In: OLIVEIRA, Márcio Piñon de Oliveira et al. (Orgs.) *150 anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Lamparina/Faperj/Eduff, 2010.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

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

PALLONE, S. Diferenciando subúrbio de periferia. *Revista Notícias do Brasil, Ciência, Cultura*, São Paulo, vol. 57, nº 2, abr./jun. 2005. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v57n2/a05v57n2.pdf>> Acesso em: 25-09-2012.

TORRES, H. et al. Pobreza e espaço: padrões de segregação em São Paulo. *Revista Estudos Avançados*. v. 17, nº 47, jan./abr. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 25-09-2012.