CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

“PRAÇAS NEGRAS”: TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS NAS MARGENS DA “PEQUENA ÁFRICA” DE TIA CIATA (1890-1930)

Wallace Lopes Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Etnicorraciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Etnicorraciais.

Orientadores:
Sergio Luiz de Souza Costa, Dr
Tamara Tania Cohen Egler, Dr.(Co-orientadora)

Rio de Janeiro
Dezembro / 2014

“PRAÇAS NEGRAS”: TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS NAS MARGENS DA “PEQUENA ÁFRICA” DE TIA CIATA (1890-1930)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Etnicorraciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Wallace Lopes Silva

Aprovado por:

_____
Presidente, Prof. Sergio Luiz de Souza Costa, Doutor, (orientador)

_____
Prof.ª Tamara Tania Cohen Egler, Doutora, (co-orientadora-UFRJ)

_____
Prof.ª Tânia Mara Pedroso Müller, Doutora

_____
Prof. Renato Nogueira dos Santos Junior, Doutor (UFRRJ)

Rio de Janeiro
Dezembro / 2014

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

S586 Silva, Wallace Lopes
"Praças negras": territórios e fronteiras nas margens da "pequena África" de Tia Ciata (1890-1930) / Wallace Lopes Silva.—2014.
ix, 107f. + apêndices: il. (algumas color.) ; enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2014.
Bibliografia : f. 103-107
Orientador : Sergio Luiz de Souza Costa
Coorientadora : Tamara Tania Cohen Egler

1. Samba – Rio de Janeiro (RJ) – História e crítica. 2. Fronteiras. 3. Ciata, Tia, 1854-1924. 4. Negros – Rio

Caí o pano: A farsa está posta.

Salve as crianças do morro do São Carlos, pois bastava sol lá fora e o resto se resolvia.

Ao acaso e ao insuportável.

Aos afectos da música.

RESUMO

“PRAÇAS NEGRAS”: TERRITÓRIOS E FRONTEIRASNAS MARGENS DA “PEQUENA ÁFRICA” DE TIA CIATA (1890-1930).

Wallace Lopes Silva

Orientadores:
Sergio Luiz de Souza Costa ,Doutor

Tamara Tania Cohen Egler, Doutora (Co-orientadora)

Resumo da dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Etnicorraciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O que move este trabalho é a tentativa de articular e problematizar as diversas invenções do samba na cidade do Rio de Janeiro. Nosso objetivo teve como foco pensar o samba nas fronteiras e brechas da então conhecida pequena África de Tia Ciata presente na literatura histórica dos anos oitenta.

Com isso é possível pensar em um único “nascimento do samba urbano” durante a conjuntura de 1890 a 1930, ocorrendo em lugar fixo e cristalizado? Tal expressividade possui uma delimitação geográfica concreta, sólida e acaba? Uma vez que suas representações giram em torno de reinvenções numa rede simbólica presente nas praças negras da cidade do Rio. O samba proveniente das “praças negras” na cidade do Rio de Janeiro incorporou algumas características urbanas, constitui um elemento marcante da história da cidade, com profundas implicações na compreensão de seu processo de urbanização e conformação de novas espacialidades. Nestes bairros, a convivência entre segmentos raciais, étnicos, híbridos e heterogêneos foi a base para a organização de praças negras que concentravam uma multiplicidade étnica de estilos musicais. As invenções do samba e de suas batucadas mostram a cidade e suas multiplicidades étnicas e geográficas.

Palavras-chave:

Fronteiras, Praças Negras, Redes, Territórios e Samba.

Rio de Janeiro
December / 2014

ABSTRACT

"BLACK SQUARES": TERRITORIES AND BORDERS IN THE EDGE OF TIA CIATA'S "LITTLE AFRICA" (1890-1930).

Wallace Lopes Silva

Advisor (s):
Sergio Luiz de Souza Costa, Doctor
:
Tania Tamara Cohen Egler, Doctor

Abstract of the dissertation submitted to the Graduate Program in Ethnic and Racial Relations of the Federal Center for Technological Education Celso Suckow da Fonseca, CEFET / RJ as part of the requirements needed to obtain the title of Master.

What motivates this work is an attempt to articulate and discuss the various inventions of samba in the city of Rio de Janeiro. Our goal was to focus thinking of samba in the borders and in the then known loopholes of Tia Ciata's little Africa present in the historical literature of the eighties.

This makes it possible to think of a single "birth of the urban samba" juncture during 1890-1930, occurring crystallized and fixed in place? This expression has a concrete, solid and just geographical boundaries? Since its representations revolve around reinventions a symbolic network present in the black squares of the city of Rio. Samba from the "black squares" in the city of Rio de Janeiro incorporated some urban characteristics, is a striking feature of the history of the city, with profound implications for the understanding of the process of urbanization and configuration of new spatiality. In these neighborhoods, the coexistence between racial, ethnic, hybrid and heterogeneous segments was the basis for the organization of black squares that concentrated ethnic multiplicity of musical styles. The inventions of samba and its drumming show the city and its geographic and ethnic multiplicity.

Keywords:

Borders, Black squares, Networks, Territories and Samba.

Rio de Janeiro
December / 2014

Sumário

Introdução **1**

I “Us homi mandô” derrubar: Pereira Passos Vem aí e Atmosfera Urbana (1890-1930) **4**

I.1 - Rio de Janeiro da Primeira República: Prelúdios, Arquitetura, Cidade e Contradições 4

I.2 - Atmosfera e a Cidade 7

I.3 - Cenário do Pós-Abolição: Controle e Temor na Cidade 14

I.4 – As Luzes e Sombras no Drama dos Bastidores da Cidade: as Margens da Reforma Urbana 18

I.5 - Teorias Raciais: Ordem, Progresso e Higiene Urbana sobre os Negados da Cidade 19

I.6 - (Des)africanização: Pós-Abolição e o Medo Negro no Cenário do Bota-Abaixo 27

II Transbordamentos nas Margens de Tia Ciata: Outras Vozes na Fronteira da Cidade **35**

II.1 - Primeiro Ato: O Fazer Poético do Samba – “Forças Plásticas da Arte” 35

II.2 - Paleta de Cores: Luzes e Sombras do Teatro da Criação 38

II.3 - Afinando os Instrumentos: Segundo Tomo 46

II.4 - As Vozes do Teatro: Barítonos e Tenores do Debate Histórico da Pequena África de Tia Ciata 48

II.5 - Ranchos e Festividades Religiosas: Margens da Pequena África 51

III Multiplicidade Cultural da Casa de Tia Ciata: Casa, Rua e Cidade **64**

III.1 - Ato 1: História e o Teatro da Cidade 64

III.2 - Outras Vozes e Cenas dos Bastidores da Cidade 67

III.3 - Praças Negras: Transbordamentos dos Limites Geográficos

da Pequena África 72

III.4 - Tia Ciata - Mulheres, Casa e Rua: Papéis na Cidade 78

III.5 - Casa de Ciata: Lugar dos Múltiplos e Labirintos 85

Conclusão: a Pausa Musical 91

Referências Bibliográficas 103

Apêndice I 108

Apêndice II 119

Lista de Figuras

FIG. I.1	O Malho em 1904	23
FIG. I.2	O Malho, Rio de Janeiro, ano III, nº89, 28/5/1904	31
FIG. II.1	Modelo de mapa centralizado na ideia de origem do samba na Pequena África de Tia Ciata	44
FIG. II.2	Modelo de mapa rizomático com diversas origens do samba e ausência de centralidade na Pequena África de Tia Ciata	45
FIG. II.3	Quadro comparativo	46
FIG. III.1	O Malho de 1908 – Recorte moldurado pelo mais requintado e moderno estilo Art Nouveau (Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa)	66
FIG. III.2	Foto de Augusto Malta, ACGRJ.	72
FIG. III.3	Mapa 1 – Demarcações cartográficas do processo de reforma urbana no século XX.	74
FIG. III.4	Mapa 2 -Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, manuscritos (ver referências bibliográficas) e CECULT- Centro	75
FIG. III.5	Mapa 3 – Projeções espaciais	77
FIG. III.6	MOURA, Roberto, (FUNARTE, 1983)	81
FIG. III.7	MOURA, Roberto, (FUNARTE, 1983)	82

Introdução

Mostre-me um homem que não seja escravo das suas paixões.
William Shakespeare

Sentimentos em meu peito eu tenho demais
Sentimentos/ Paulinho da Viola

Não decore passos, aprenda o caminho".
Klauss Vianna

Estabelecendo vizinhanças entre samba e pensamento com a ajuda da filosofia nômade de Deleuze e Guattari, a presente dissertação propõe-se a produzir um exercício de experimentação ou uma zona de tensões e de criação com outras arenas e experiências do pensar.

Com isso o samba pode ser experimentado de diversas maneiras e modos, assim como ato de fazer um bolo de fubá por uma dona de casa estaria também encharcado de pensamento, arte e a vida. Ambos elementos não estão separados de uma experiência estética e poética do pensar.

O samba, por sua vez, não é uma representação identitária, apenas. De certa forma, são maneirismos[1] de experimentar o mundo com relações estéticas. Vida, arte e sambista não se separam, pois experimentam a criação no seu estado epifânico e estético.

Nesse sentido criar conceitos que partam do estético e das relações com o poético, talvez seja o único e grande propósito da filosofia, fazendo do filósofo o experimentador do mundo ao invés do contemplador deste mesmo mundo. O filósofo como aquele que não mais reflete passivamente, mas aquele que se envereda pelo mundo, que se expõe aos contágios e contaminações, fazendo desta experiência o substrato para aquilo que possui de mais intenso enquanto atividade: a criação de conceitos. Isto é o que nos propõem os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, levando-nos a pensar numa outra relação com a vida.

Esse ensaio por sua vez não escapou do perigo de tal exercício de articular o samba em outras fronteiras do pensamento com a necessidade de esquivar, driblar, atravessar, criar linhas de fuga e saídas estratégicas dos determinismos históricos, geográficos, das ontologias e *ethos*.

Sobre isso podemos dizer que foi preciso escapar das identidades e das leituras que tentaram por interesses da literatura histórica da década dos anos oitenta do século XX, afirmar o samba enquanto retrato identitário das estratégias do nacionalismo histórico.

Ao tentar escapar da febre dos nacionalismos nos debruçamos sobre a aventura de nos colocarmos em algumas questões inacabadas: afinal, será que a identidade é a melhor ferramenta para compreender os diversos processos históricos e camadas de tempo para

[1] Não estou utilizando o termo na sua versão *stricto sensu* apresentado pela arte. Refiro-me apenas a diversos estilos que agregam outras tendências.

afirmar a identidade do samba? É possível encontrar uma identidade ou lugar fixo, determinado e cristalizado no tempo e espaço para encontramos a origem do samba urbano?

Sobre essas indagações nos lançamos nas veredas dos diversos campos de pensamento e no diálogo pluridisciplinar com a História, a Geografia, a Sociologia, a Arquitetura e a Literatura para compreender, como? Por quê? E quais as condições históricas, geográficas e culturais que produziram os determinismos históricos do samba, e se é possível falar de um único nascimento? Ou ainda diversas polifonias, redes, rizomas, territorialidades e praças negras?

Esse ensaio é a tentativa de pensar o entre, a fissura, os discursos interditados, as brechas e os possíveis que demarcaram os ensaios e "invenção" do samba com as configurações urbanas da atmosfera histórica dos fins do século XIX e início do XX, tendo como elemento transversal o processo de desafricanização e que atinge o seu ápice no governo em Pereira Passos.

Tais questões estão relacionadas à dinâmica urbana que a cidade do Rio de Janeiro enfrentou com advento do processo de urbanização do espaço urbano, com o projeto de "signos de modernidade" de Pereira Passos e as políticas eugênicas da expulsão dessa população do Centro do Rio de Janeiro.

Entretanto, neste cenário nebuloso e de fortes discursos eugênicos, a comunidade de afro-baianos cria elos, afetos e resistências, centrando-se nos bairros da zona portuária do Rio de Janeiro e, condensada na Cidade Nova, produz novas relações estratégicas e diaspóricas que ultrapassam os limites da Praça Onze, configurando diversas praças negras na cidade durante o processo do pós-abolição.

Essa dissertação será apresentada em três capítulos. O primeiro abrangerá o cenário do bota-baixo e a conjuntura histórica apresentando como que o projeto de reforma urbana da cidade do Rio de Janeiro possui um discurso etnicorracial atrelado ao campo político, econômico, sanitarista e social que vai se fortalecer no cenário pós-abolição voltado às camadas populares e ao processo de desafricanização.

No segundo capítulo abordaremos o debate da historiografia do cenário dos anos 1980 que trabalha com a desconstrução do mito da Pequena África de Tia Ciata. O foco estará na tese do livro Pequena África de Tia Ciata, de Roberto Moura.

Pretendemos fazer essa revisão bibliográfica problematizando a ideia de origem do samba urbano na Pequena África, no cenário de 1890 a 1930. Nesse sentido podemos apontar que a ideia de origem do samba está atrelada às questões que circundam o projeto de modernização do Brasil com o foco de que o samba possui uma autenticidade brasileira, relacionadas ao processo de miscigenação.

No terceiro capítulo, pretendemos apresentar o cenário pluriétnico da Cidade do Rio de Janeiro, apontando os diversos grupos étnicos que compunha a pequena África e o

aglomerado de bairros desta rede negra. Iremos aponta a presença de um bairro judaico dentro da Pequena África, mostrando seu caráter pluriétnico e sendo um espaço de mediações culturais, e a casa de Tia Ciata como um labirinto cultural.

O trabalho envolve, portanto, uma pesquisa bibliográfica e fontes primárias, e a produção de mapas. A escolha dos livros envolve temporalidades dos fins do século XIX e XX (1890-1930). Assim, problematizaremos a ideia de origem do samba atrelado ao mito da Pequena África de Tia Ciata dando o foco à multiplicidade étnica que transbordava os limites geográficos da então conhecida Praça Onze.

Capítulo I – “Us homi mandô” Derrubar: Pereira Passos Vem Aí e a Atmosfera Urbana (1890-1930)

Prelúdio:

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,
Já sabemos que vai desaparecer,
Leva contigo, a nossa recordação,
Eternamente gravada em nosso coração.
E algum dia, nova praça nós teremos,
E o teu passado,
Cantaremos!
(Herivelto Martins - Música: Praça onze).

Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora por causa do samba,
Madame diz que o samba tem pecado
Que o samba é coitado e devia acabar,
Madame diz que o samba tem cachaça,
mistura de raça mistura de cor,
Madame diz que o samba democrata,
é música barata sem nenhum valor,
Vamos acabar com o samba,
madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que samba é vexame
Pra que discutir com madame.
No carnaval que vem também concorro
Meu bloco de morro vai cantar ópera
E na Avenida entre mil apertos
Vocês vão ver gente cantando concerto
Madame tem um parafuso a menos
Só fala veneno meu Deus que horror
O samba brasileiro democrata
Brasileiro na batata é que tem valor.
(Haroldo Barbosa- Música: Pra que discutir com Madame)

I.1 - Rio de Janeiro da Primeira República: Prelúdios, Arquitetura, Cidade e Contradições

No fim de contas, o que somos o que é cada um de nós senão uma combinatória, diferente e única, de experiência, de leituras, de imaginações?
Enrique Vila-Matas

A ambiência histórica possui uma relação intrínseca entre arquitetura e cidade, configurando a experiência cotidiana do espaço urbano. A arquitetura, signo do espaço, é parte fixa da cidade, que também congrega a dinâmica dos fluxos e memórias. A cidade é o particular, o concreto; o urbano é o geral, abstrato, campo dos planos e das ordenações. Os lugares decorrem dos fluxos, das instabilidades, das ações imprevistas e indeterminadas. A

singularidade da arquitetura contemporânea está na compreensão da complexidade relacional e dialógica das várias instâncias imprevisíveis que decorrem da vivência da cidade: Suas ruas, fissuras, curvas e ladeiras.

Para conduzir os *timoneiros*[2] nas ruas, fendas, becos, nevoeiros e encruzilhadas de um texto é preciso um *prelúdio*[3] que possibilite o movimento cartográfico das cenas e imagens produzidas por uma atmosfera histórica. Geralmente, o termo prelúdio é utilizado enquanto um gênero musical de obras introdutórias de uma ópera ou balé. Difere-se também da abertura por antecipar temas da obra que antecede; normalmente nas aberturas os temas não se repetem no decorrer da obra.

Tentaremos, por sua vez, usar o termo "prelúdio" para a introdução de uma fuga ou *tocata*[4] na reflexão da ambiência histórica; ambiência que pode traduzir vestígios e inscrições da cidade no demarcar de sua partitura histórica.

Chopin também escreveu vários prelúdios, mas, nesse caso, os prelúdios são apenas peças para piano, de forma livre, sem introduzir outra obra maior. Já em nosso caso, faremos um prelúdio para conduzir uma atmosfera histórica acidental em que o poético, os bastidores e as tensões podem revelar a vitalidade do teatro da cidade.

No prelúdio histórico do final do século XIX e início do XX, o Rio de Janeiro, capital federal do Brasil, era o núcleo político, administrativo e econômico do país, e também centro cultural no qual se produziam diferentes e intensas manifestações populares. A cidade reestruturava-se como uma sociedade urbana, fundamentada no trabalho livre, que passava por grandes transformações pautadas pelo desenvolvimento do capitalismo pelo impacto de novas ideologias e pelos modelos de comportamento europeus.

O Rio de Janeiro possuía um papel privilegiado na intermediação dos recursos da economia cafeeira, e os setores comerciais e industriais passavam por um vertiginoso crescimento, tornando a cidade o maior centro financeiro do país. A cidade passava por um ritmo acelerado de mudanças, arrebatando todos os setores da sociedade (SEVCENKO, 1989). Os setores populares tiveram de atender a interesses das novas elites e adaptar-se a uma nova conjuntura que era colocada de maneira imposta e violenta.

Era necessário ajustar o descompasso entre uma sociedade herdeira das tradições escravistas e coloniais com a rapidez das transformações que ocorriam na Europa. Para os grupos que detinham o poder financeiro, ficou evidente o anacronismo da velha estrutura urbana do Rio de Janeiro diante das demandas dos novos tempos. Esses grupos procuraram enfatizar seu papel de classe dominante, dirigente e construtora de uma nova identidade e da ordem nacional.

---

[2] Timoneiro (*gubernator*, em latim), também dito "o homem do leme", é o tripulante responsável pela navegação. O termo é de uso mais corrente no remo. Aquele que navega.

[3] Segundo o Dicionário Aurélio, a palavra *prelúdio* significa, de modo breve, introdução de uma sinfonia, pequena mostra do que virá a seguir, preparação para um acontecimento maior.

[4] Compreendo o termo *tocada* como a leitura do intérprete. O modo pelo qual o músico conduz os instrumentos. Penso que a condução de um texto deve ser conduzido por uma cadência melódica. Um começo que não veio.

A jovem República esforçou-se para estabelecer-se como regime capaz de atender a estas novas demandas e, em vão, legitimar-se perante as camadas populares. Segundo Carvalho, os republicanos não conseguiram a adesão do setor pobre da população, sobretudo dos negros (CARVALHO, 1989).

No entanto, a prioridade era obviamente a de atender aos interesses das elites, e o novo regime, que não recebeu apoio popular desde as suas primeiras movimentações, frustrou a expectativa inicial despertada pela República de maior participação popular, já que o governo teria sido entregue nas mãos dos setores dominantes, tanto rurais quanto urbanos.

Segundo Needell (1993), a elite carioca soube conciliar as mudanças que ocorriam no período com a preservação da hierarquia social, e essa preservação era reforçada pelo fato de que era essa própria elite que comandava as mudanças[5]. A participação social no sistema produtivo e na absorção de recursos gerados era muito limitada, assim como a participação política. As elites agrárias e os setores industriais e comerciais urbanos monopolizavam as atividades mais rendosas. As oportunidades restritas que o sistema oferecia eram alvo de uma acirrada concorrência pelas camadas urbanas, situação que, de acordo com Sevcenko (1989), reforçava comportamentos agressivos e desesperados de preconceito e discriminação[6]. Além disso, segundo o autor, o controle pelo Estado da maioria dos cargos técnicos e postos vantajosos, estimulava o patrimonialismo, o nepotismo, o clientelismo e toda forma de submissão e dependência pessoal, atitudes que iam contra a lógica liberal que setores republicanos almejavam.

Segundo Carvalho (1989), o direito político na República não configurou-se como um direito natural, pois era concedido apenas àqueles que ela julgava merecedores dele. Sendo função social antes que direito, somente poderiam votar aqueles a quem a sociedade julgava poder confiar sua preservação. A República manteve as premissas do Império: de excluir os pobres (seja pelo censo, seja pela exigência da alfabetização), os mendigos, as mulheres, os menores de idade e os membros de ordens religiosas. Ou seja, ficava fora da sociedade política grande parte da população. Em 1891, apenas 20% da população podia votar, o que representava que o novo regime pouco significou em termos de ampliação da participação popular. Os verdadeiros cidadãos mantinham-se afastados da participação no governo da cidade e do País (CARVALHO, 1989).

No início do século XX, a população do Rio de Janeiro era pouco inferior a 1 milhão de habitantes. Desses, a maioria era de negros remanescentes dos escravos, ex-escravos, libertos e seus descendentes que estavam em busca de novas oportunidades, sobretudo nas atividades portuárias. Muitos ex-escravos eram provenientes das fazendas de café do Vale do Paraíba. Segundo Sevcenko (1989), em torno de 85 547 pessoas saíram dessa região no final

[5] NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século.* Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 41.
[6] SEVCENKO, *Literatura como missão...* op. cit. p. 50.

do século XIX para viver no Rio de Janeiro, que em 1872 contava com 18% de recém-libertados da população[7]. Sevcenko (1989) aponta que o nordeste foi outra região da qual migraram muitos ex-escravos. A abolição aumentou o fluxo de baianos para o Rio de Janeiro, que formaram uma expressiva comunidade na capital. Além disso, a imigração de estrangeiros, principalmente portugueses, foi substancial nos primeiros anos da República. Entre 1890 e 1900 desembarcaram 70 290 pessoas no porto do Rio, de 1900 a 1920 mais 88 590, num total de 158 888 imigrantes de 1890 a 1920[8].

O esforço modernizador das elites tinha o desejo de apagar a realidade social brasileira, de passado escravista e tradições negras. Abraçar a civilização significava deixar para trás aquilo que muitos da elite carioca viam como atrasado e condenavam aspectos raciais e culturais da realidade carioca associados ao atraso.

Os anseios de apagar o passado levaram à sistemática repressão das manifestações populares, feitas arbitrariamente. Segundo Sevcenko (1989), a tradição herdada da escravidão permitiu não somente a detenção, mas também o espancamento, o exílio na selva, o fuzilamento sumário, a degola em massa. Nem lares, nem corpos nem vidas tinham garantias quando se tratava de grupos populares.

I.2 - Atmosfera e a Cidade

O escrito é como uma cidade, para a qual as palavras são mil portas.
Walter Benjamin

A cidade, como espaço de vivências coletivas, apresenta paisagens privilegiadas de registros e retratos da memória. Essa atmosfera do urbano produz paisagens e personagens vivos de narrativas que, na interseção com a História, expressam, de forma policromática, a vida das pessoas no cotidiano de suas ruas, praças, cafés, escolas, museus, residências, morros, fábricas, cabarés, bares e cinemas de uma cidade que grita às vésperas da grande era das demolições no Rio de Janeiro de 1900, que vai demarcar o episódio do início do século XX: O *bota abaixo*. A cidade, por sua vez, é formada por cristais de múltiplas faces espaciais e temporais, cristais de variadas luzes, dentre elas as da memória, que, com sua temporalidade sempre em movimento, reencontra os lugares do ontem com os sentimentos do presente, que está sempre em movimento.

As ruas são lugares vivos da cidade, são locais de tensões, são movimentos em busca de encontros como becos, vielas, estreitamentos e encruzilhadas. É, também, espaço, afetos, desvios e amantes.

Ser amante da cidade é viver a sua configuração do espaço através dos tempos que se impõem como desafio, ou ainda, a marca indelével dos tempos na vivência do espaço. Transformá-la em linguagem é talvez redutor. Mas a atração para considerá-la como "um

[7] Ibidem, p.51.
[8] SEVCENKO, Literatura como missão... op. cit. p. 51.

tecido", “uma escrita”, acarreta e desafia nossa leitura. Desta leitura se poderá dizer que ela é tanto o discurso que sobre a cidade se tece, lendo, apreendendo, articulando os elementos arquitetônicos e a sua inserção no espaço urbano, a rede de vias, acessos, comunicações que no seu interior se estabelece como também a própria deambulação no espaço urbano, feita de vivências, ritmos e paragens: hipóstases e êxtases, enfim, o conjunto de práticas citadinas a que poderemos chamar globalmente como atos de enunciação da cidade.

Se o passeante é um sujeito da enunciação que enfrenta a apropriação solitária do código da cidade, não o são menos os grupos que preenchem os espaços noturnos, a massa anônima que invade quotidianamente a, cidade marcando-lhe um ritmo que é hoje concebido como uma das expressões mais fortes do viver urbano.

As cidades são memórias acumuladas. São memórias perdidas. São memórias silenciadas. Para Jorge Luís Borges:

> *“Somos nossa memória, somos esse quimérico museu de formas inconstantes, essa pilha de espelhos rotos. Muitas vezes, as cidades se transformam em espelhos distorcidos do passado, pois o tempo não permite a reprodução intacta das imagens perdidas. As memórias são lastros das mudanças, apesar de quererem ser esteios da preservação. Lembramo-nos do que já passou, do que se perdeu na orgia da temporalidade, adquiriu novas formas e até novos significados” (BORGES, 2000, p. 25).*

As cidades nas quais vivemos são essência do presente imposto. As cidades das quais nos lembramos são alimento das recordações, essência de um passado perdido, que pode ser despertado as vezes por uma música que emerge numa fissura de tempo.

Transformar as cidades em centros das experiências de vida é buscar raízes nos espaços urbanos. Nesse sentido, a mudança é tomada como perda. Inevitável perda, pois inerente ao processo de transformação de muitas cidades em metrópoles. Cidades que se agigantam e que, nesse processo, transformam suas áreas centrais em espaços inúmeras vezes degradados.

Diante de um presente marcado pelo fracionamento do tempo e pela segregação espacial, os escritores fazem de suas memórias exorcismo do presente e valorização do que passou. Enxergam nas cidades dos bons tempos (o passado) singularidades, signos e representações, cujos significados são individuais, mas se tornam pela socialização de seus escritos e pelos sentimentos de identificação por eles estabelecidos, significados coletivos na construção de um passado.

O início do século XX na cidade do Rio de Janeiro, por sua vez, trouxe para cena urbana uma atmosfera de demolição e rememoração, palavras plenas de significado dicotômico: lembrar para impedir o esquecimento provocado pela erosão do tempo e pela ação dos homens nas cidades.

Dessa forma tudo nos remeteria há uma atmosfera de passado... Perfumes, gestos, falas e o olhar. Segundo algumas definições do dicionário Aurélio, o termo *atmosfera*[9] significa, de maneira simplória: vapor, ar e esfera, ou seja, é uma camada de gases que envolve um corpo material com massa suficiente. Os gases, por sua vez, são atraídos pela gravidade do corpo e são retidos por um longo período de tempo se a gravidade for alta e a temperatura da atmosfera for baixa. Gostaria de dizer que não queremos o passado de modo oficial, mas sim sua atmosfera onde segundos e instantes revelam acontecimentos, forças e expressões de uma cidade que pelos seus bastidores poderá mostrar outros ângulos e retratos.

As forças e expressões históricas se traduzem na materialidade do fazer histórico, produzindo blocos de sensações, em que a memória se realiza com a intensidade dos afetos. Então, toda atmosfera traria a intensidade do tempo vivido a partir de um bloco de sensações estéticas na cidade.

De alguma maneira, na abertura deste capítulo fui tomado a pensar de modo poético uma atmosfera histórica da Cidade do Rio de Janeiro nos seus diversos retratos do bota-abaixo, momento constituído por uma multiplicidade de bastidores que podem revelar uma cidade com uma dimensão de uma materialidade histórica (concreta, física e acabada), uma dimensão também que pode ser orgânica, não física, mas poética, carregada por instantes. A cidade pensa, sente, fala, deseja e imagina. Nesse sentido, um conceito da física pode ser útil para pensar as obscuridades históricas das brechas da cidade que trazem discursos dissonantes.

Às palavras e aos silêncios emitidos pela cidade, e que contam as histórias de suas vidas, nomeando e descrevendo lugares, pessoas, sensações e situações, somam-se as histórias contadas pelas imagens dos detalhes das estátuas. Cada pedaço de pedra na cidade, cada fissura, trinca, fragmento, a poeira depositada, nos dizem do vento, das quedas, do sol, das praças e das ruas onde o tempo deixou suas marcas nas estátuas. A flacidez dos músculos e da pele, as rugosidades, as cicatrizes, os pelos desbotados também nos dizem de suas histórias. A imagem dispensa a palavra ilustrativa e nos deixa "ouvir" o tempo inscrito nelas.

As imagens das estátuas na cidade do *bota-abaixo* ocupam o lugar de "imagens-lembranças" – em vez de reconstituições, de representação dos fatos passados, há a

[9] O termo atmosfera ao longo da literatura recebeu uma ambivalência de significações por diversas áreas do conhecimento. Esse termo é utilizado com propriedade pela Física. Em nosso caso estamos resignificando-o de modo poético para lermos o teatro histórico cheio de imprecisões. Nesse sentido compreendo AFECTOESFERA como a multiplicidade e camadas de tempos dissonantes, em que a ideia de passado é evocada pela necessidade das brechas do presente. Ou seja, todo indivíduo carrega sua AFECTOESFERA – sua atmosfera dos intensos afetos. A memória de alguma maneira só eterniza o que a mesma ama. Os homens da antiguidade não falam do passado, eles evocam um nevoeiro histórico para criar as sombras da vida. Tais sombras margeiam veredas do presente. As coisas, de alguma maneira, possuem uma atmosfera de passado. O teatro do passado evoca reis, sábios, bruxos, magos e escravos para montagem de uma AFECTOESFERA-(dimensão e territórios dos afectos da vida). Ao fabricar uma rachadura no cristal do tempo, qualquer sussurro pode gerar uma pororoca, um tumulto e zumbidos que assombram a segurança do homem contemporâneo. Neste sentido todo impossível se torna possível. Gostaríamos de enfatizar que esse ensaio iremos desenvolver em uma proposta de doutorado.

presentificação do próprio tempo decorrido nas trincas das estátuas e nas rugas das mulheres que aparecem em detalhes e nos falam desse tempo ido.

Para produzir uma *atmosfera histórica*[10] cujos seus personagens são sombras, luzes, poeira e suas obras, somos intimados a fazer com que almas e pedras se complementem e formem um todo harmônico e difuso. No limite, isso quer dizer que o passado e o presente participam de uma mesma unidade em cada ação na cidade (num campo de presença). A atmosfera da cena urbana, portanto, age com poesia, que para construir um instante complexo, para atar, nesse instante, simultaneidades numerosas, destrói a continuidade simples do linear. Essas simultaneidades de tempos são os encontros dos estímulos externos, vivenciados no mundo, com as imagens mentais ou interiores preexistentes que, por sua vez, povoam nosso imaginário, sonhos e imaginação. Para perceber essa simultaneidade é necessário se valer da sensibilidade, deixar-se levar pela experiência vivida esteticamente, ou seja, o poético da cidade.

Nesse sentido, as durações históricas revelam cenas, brechas e fissuras de frações históricas e acontecimentos não percebidos. Ou seja, não se trata de remeter-se ao passado de maneira linear, mas investigar suas camadas de tempo e perceber os efeitos de sua atmosfera histórica e dimensões do poético da cidade. A cidade possui muitas camadas que são atravessadas por um devir histórico. De certa maneira não estamos preocupados em encontrar um *ethos histórico*[11], mas sim os efeitos, os gestos, os hábitos e os discursos que produziram tal cena polifônica.

A união entre corpos, almas, por um lado e, por outro lado, pedra e cal, se fará aqui através da escrita de um grande espetáculo, no qual a cena é caracterizada, acima de tudo, pelo encontro entre o cenário construído e o palco alicerçado. Cenário em que as luzes do progresso e da modernidade criaram bastidores de uma história não oficial. A grande era das demolições no século XX na cidade do Rio de Janeiro possui rastros atrelados com o cenário do pós-abolição.

Nesse sentido, o Rio de Janeiro foi escolhido como o palco desta história que se passa no raiar do século XX, época em que esta cidade sofreu uma de suas mais importantes reformas urbana e sanitária. Tal reforma ocorreu, como já sabemos, durante o governo Rodrigues Alves e a prefeitura Pereira Passos. O palco recebera um novo cenário que evidenciava as tensões existentes na República recém-proclamada. Ali, conflitava-se o que era entendido como progresso, a inserção do Brasil no compasso das nações vistas como civilizadas e o que era percebido como atraso, o comprometimento com o passado do pós-abolição no Brasil e seus cenários.

---

[10] Compreendo atmosfera como um conjunto de relações, dimensões e efeitos que ultrapassam a ordem linear dos fatos. A mesma não corresponde ao positivismo histórico, onde teríamos diversos lençóis de tempo de modo descontínuo.

[11] Não se trata do tempo das coisas, mas sim das intensidades que vivemos.

Se o cenário era novo, o palco não era, pois ainda nele encenava-se um drama do pós-abolição marcado pela falta de uma cidadania solidamente construída, pela exclusão social e por uma lógica eugenista de modernização, que não conseguia esconder o passado colonial e o peso que trazia para quem sonhava que a cidade fosse moderna. A ação de engenheiros, arquitetos e higienistas, não apagava a memória colonial, embora estes cenógrafos, como os atores e diretores, os políticos reformadores da cidade, pensassem que isto fosse possível e que a isto agregaria um projeto pautado na ordem e no progresso que precisa se justificar pelos interesses das elites.

Desde o final do século XIX, o Rio de Janeiro tinha as suas ruas e a vida de seus habitantes, transformadas por novidades. Desde as mais significativas, como a transição do trabalho escravo para o trabalho livre; a inauguração das primeiras fábricas de grande porte; a crescente imigração; a construção de ferrovias e a mudança de regime político, bem como as mais pontuais, embora tenham marcado o cotidiano dos habitantes do Rio de Janeiro, tais como o telégrafo, o cinematógrafo, a iluminação elétrica; a eletrificação dos bondes, entre outras tantas.

Porém, se todas essas mudanças externas ocorriam, para muitos contemporâneos daquela reforma a cidade ainda possuía um aspecto colonial, e isto era percebido como um sinal negativo.

O traçado urbano de Paulo de Frontin e Francisco Bicalho procurava demolir estas marcas e criar novas, enquanto outros profissionais, como o Dr. Oswaldo Cruz, se lançavam na empreitada de salvar não o corpo da cidade, mas os corpos na cidade, vacinando a todos contra as epidemias e as doenças sociais com as armas da higiene. Tendo como foco os espaços populares de “moradias entendidas como perigosas”, isso de alguma maneira cristalizou um imaginário do medo na cidade[12].

Com isso, refazer o retrato da cidade, período conhecido como *“bota-abaixo”*, aproximava-se de uma tentativa de renovação urbana, que dependeu não só da construção de novos prédios, como da destruição do que antes existia. A reforma urbana não só possuía uma dimensão física, mas também simbólica, já que o espaço estava sendo transformado com a pretensão de que o Rio de Janeiro se tornasse aquilo que então era entendido como uma capital moderna.

Se a preocupação em sanear a cidade estava ligada a um de seus maiores problemas, pois tal como se apresentava, não garantia condições de higiene no que diz respeito à moradia, ao trabalho e - muito menos à possibilidade de atração de viajantes estrangeiros -, a preocupação com o embelezamento serviria para, pelo menos teoricamente, solucionar este problema, já que tudo se mostrava feio, sujo e doente aos olhos da administração e, portanto,

[12] O historiador Flávio Gomes nos alerta no livro Cidades negras (2006) que o pós-abolição precisou justificar o discurso do medo nas camadas populares, pois a elite tinha receio das grandes rebeliões no núcleo urbano e dos levantes negros que já aconteciam desde fins de 1870.

caracterizava o atraso, por isso parecia pronto para ser demolido e dar espaço ao novo, ordenado e modernizado.

A ideia de belo assumida na primeira década deste século não condizia com a situação de muitos prédios, cujas descrições eram o retrato em negativo da cidade renovada que se pretendia criar. O centro da cidade, principalmente, era o alvo da ação reformadora. O que ali existisse para ser visto, quer por um habitante da cidade, quer por um visitante, deveria educar pelos sentidos para os novos padrões que então procuravam se impor. O Rio passava a ser a cidade da imagem. Maurício de Abreu aponta que a cidade neste momento:

> *"O período Passos (...) um período revolucionador da forma urbana carioca, que passou a adquirir, (...), uma fisionomia totalmente nova e condizente com as determinações econômicas e ideológicas do momento" (ABREU, 1988, p. 63).*

De 1903 a 1906, Pereira Passos efetivamente revolucionou a cidade. Seu projeto de reforma urbana tinha como principal interesse a construção de uma grande Avenida extensa e suntuosa nos moldes dos *boulevards* franceses. Até então, a mais famosa e a maior avenida do mundo era o *Champs Elysées*, em Paris, mas a Avenida Central ainda pretendia ser maior. E assim foi feito. Seu nome, Avenida Central, indicava sua centralidade no projeto reformador da cidade. Seria o espaço do consumo, das letras, da diversão, ou seja, o espaço central para os cariocas de fortuna e para os padrões de bom gosto da época. Construída para ser uma vitrine do novo Rio de Janeiro para o mundo, tornou-se, de muitas maneiras, síntese do sonho do que então se entendia como moderno para o Brasil. (NEVES, 1986).

A Avenida Central estabelecia o elo de ligação entre o porto que se refazia tanto física como higienicamente, e a Avenida Beira-Mar, outra obra monumental. Curiosamente, ela teve dupla inauguração, uma em 7 de setembro de 1904 e outra em 15 de novembro de 1905. Datas tão significativas para a formação da identidade do país como pretendia ser a construção da nova Avenida.

Como um palco reformado, a cidade do Rio de Janeiro necessitava de um novo cenário, algo que pudesse dar conta do grande espetáculo que as autoridades da cidade e do país pretendiam inscrever no espaço da capital. O cenário da Avenida Central fora criado grandiosamente pelo prefeito Pereira Passos, porém o tempo de seu mandato não permitiu que visse, no exercício do cargo, sua obra concluída. Anos depois de sua saída do poder, assistiria, de camarote, ao grande espetáculo. Em seu lugar, novos diretores apareceram: primeiro foi a vez de Marcelino de Souza Aguiar, que foi prefeito do Rio de Janeiro de 1906 a 1909, período em que foram lançadas as pedras fundamentais de muitos dos prédios instalados na Avenida Central e muitos outros foram inaugurados. De 1909 a 1910, o prefeito foi Inocêncio Serzedelo Correia, que também empreendeu a construção de outros muitos prédios; e, de 1910 a 1914, Bento Manoel Ribeiro Carneiri pôde concluir tudo o que fora planejado, construído e inaugurado e entregar à cidade uma das mais belas Avenidas do mundo.

No entanto, antes mesmo que, ao deixar a prefeitura, Pereira Passos abandonasse a função de diretor oficial da cidade feita espetáculo, teve lugar algo que poderíamos considerar como análogo a um ensaio geral do Rio que viria a ser antes de existir de fato: as formas da cidade moderna, condensadas na grande Avenida, projetaram-se na prancheta dos arquitetos.

Nos projetos, passado e futuro se entrelaçavam, ambos idealizados e ambos no rastro dos modelos e paradigmas estéticos da Europa Ocidental. Ao recolher fragmentos do passado e monumentalizá-los nas edificações propostas, os arquitetos "inventaram uma tradição" que buscava apagar as raízes portuguesas e coloniais para sublinhar uma origem mítica (HOBSBAWN & RANGER, 1997). Ao buscar fazer de seus projetos antecipações do futuro sonhado, esboçavam, na verdade, uma cópia da *Paris Haussmasiana* a ser edificada no Rio de Janeiro reformado e sintetizada na Avenida. A nova identidade da capital deveria nascer do entrecruzamento de duas escolhas: aquela que selecionava o que deveria ser ou não ser lembrado; e aquela outra, que definia as formas do futuro antecipado, confirmando assim a hipótese que articularia necessariamente memória, identidade e projeto como formas de negociação com a realidade (VELHO, 1994, p. 99).

No ano de 1904 foi aberto um concurso que tinha como principal preocupação guiar os passos que deveriam ser dados na construção dos prédios que viriam a existir na Avenida recém-aberta pelos urbanistas. Havia, sem dúvida, uma preocupação especial com o planejamento das fachadas, havendo, inclusive, a instauração de um júri para escolher entre alguns dos projetos que foram apresentados, aquelas que deveriam margear a Avenida: cada edifício poderia ter seu estilo individual, tanto para responder melhor à sua própria função quanto como expressão estética e cultural do ecletismo.

Este foi o "Concurso de Fachadas" e sua conclusão deu-se exatamente em 15 de março de 1904, sendo que seu encerramento estava marcado para 29 de janeiro do mesmo ano, mas fora prorrogado. Aberto a arquitetos nacionais e estrangeiros, o concurso aceitou projetos que possuíssem 10, 15, 20, 25, 30 ou 35 metros de largura em suas fachadas. 107 nomes assinaram os 138 projetos apresentados. Lauro Müller presidiu o júri do concurso que provocou grande alvoroço, pois dele não participavam somente arquitetos. Compunham o júri os seguintes nomes: Dr. Pereira Passos, Prefeito da cidade; Jorge Lossio, engenheiro que representava o Instituto Politécnico; Rodolfo Bernadelli, diretor da Escola Nacional de Belas Artes; Feijó Júnior, médico que representava a Faculdade de Medicina; os também médicos Ismail da Rocha e Oswaldo Cruz, representantes respectivamente da Academia de Medicina e da direção da Saúde Pública; Aarão Reis, engenheiro, do Clube de Engenharia; e Saldanha da Gama, da Escola Politécnica.

O estilo eclético assumia um evidente protagonismo na cena projetada, talvez por traduzir certa liberdade em relação aos paradigmas clássicos da arquitetura. Essa liberdade possibilitava que a referência ao passado, presente, sobretudo na multiplicidade de citações

decorativas, não se materializasse estruturalmente nas construções projetadas. Nada parecia mais adequado do ponto de vista do estilo arquitetônico às acrobacias necessárias à monumentalização da memória na capital de um país que pretendia esquecer muito de seu passado do que o ecletismo que se constituía num "mosaico de fragmentos" (SEVCENKO, 1990, p. 537). As influências arquitetônicas que estavam patentes nos projetos que se apresentaram ao Concurso eram europeias, principalmente francesa, italiana e inglesa, pois aí estava o berço da civilização na concepção de muitos arquitetos da época e governantes do país.

Segundo Maria Luisa Luz Távora, muitos arquitetos trouxeram em suas obras a mostra do que tinham de melhor. Era uma época em que a remodelação das cidades estava fazendo desses agentes, personagens importantes para a história da arte e da urbanização:

> *"A questão que se colocava com a abertura do concurso, era na verdade, o apoio e destaque a ser dado à figura do arquiteto, homem cuja formação incluía conhecimentos estéticos e arquitetônicos e que para dar prova de sua erudição circulava pelos mais diferentes e antagônicos estilos" (TÁVORA, 1986, p. 24).*

O Brasil era então um país em que a ordem, o progresso e a civilização pareciam de fachada e as continuidades ancoravam a República Velha nas antigas oligarquias dos Estados do pós-abolição. Problemas políticos e sociais ainda permaneciam, mas a intenção de fazer do Rio uma imagem do Brasil para o mundo ainda era mais evidente, pois o drama do pós-abolição assombrava um modelo estético de cidade que emergia com o apelo de modernidade.

Neste sentido, não basta somente aludir como foi estruturado o palco e como foi construído o cenário de tensões. Precisamos, mais do que tudo, dos bastidores da cidade. E para que o espetáculo seja de grande porte, necessitamos mais do que isso. Necessitamos das brechas para compreender o processo de racialização da cidade e de limpeza étnica dos núcleos pobres e do projeto etnicorracial e de teorias racialistas atreladas ao plano das mentalidades do planejamento urbano e territorial.

I.3 - Cenário do Pós-Abolição: Controle e Temor na Cidade

O amanhecer do pós-abolição nas grandes praças no Rio de Janeiro, trouxe uma multidão negra e multifacetada para o cenário estético de uma República que acaba de ser inventada com ranços e medos do passado. Negros, ciganos, judeus, indígenas e putas são a ninguendade[13] brasileira do espaço urbano que passa por uma logística espacial racialista:

> *"Não temos essência, portanto é a carência identitária que nos define. Segundo Darcy Ribeiro, o brasileiro não é exatamente uma identidade, mas uma maneira criativa de se colocar no mundo, que surgiu da destruição étnica dos povos que se encontraram no Brasil no século XVI. Europeus, índios e africanos se refizeram de forma coercitiva e violenta para sobreviver.*

[13] *Ninguendade*, noção oposta ao sentido de identidade, enunciada por Darcy Ribeiro em sua obra *O povo brasileiro* (1995), que remete de forma crítica ao problema ontológico ou essencialista, que parece escapar sempre que se quer apreender numa totalidade, o que delimitaria em uma comunidade a multiplicidade própria da sociedade brasileira. O brasileiro seria uma novidade perante o modelo classifico estabelecido pela sociologia eurocêntrica.

> *Brasileiros eram aqueles que não eram brancos europeus, índios nativos ou africanos trazidos como escravos. Mestiçados, misturados e sem domínio dos costumes de cada um desses povos, sem falar a língua materna, sem conhecer seus credos e hábitos, passam a ser ninguém ou uma ninguendade, como classifica o autor. O conflito, a violência e a falta de pertinência são as marcas mais profundas dessa criação, que passou pela história do país em diversas narrativas, que ora acentuam ou dissimulam essas características" (RIBEIRO, 1995, p.127-184).*

Ribeiro atenta para dois fatos traumáticos que foram resultado da empresa colonial, manifestos na dupla rejeição dos progenitores da mestiçagem entre colonos e índios e entre africanos e senhores. O europeu não reconhecia o filho da índia como branco, nem os índios reconheciam o filho do branco como índio, assim como os senhores não reconheciam os seus mulatinhos bastardos, nem os africanos os aceitavam como seus. É dessa ausência de pertencimento que emergem os chamados mamelucos e cafuzos, que assumirão o lugar dos impostores da própria dominação que os oprimia.

Essa nova configuração gentílica de brasilíndios e afro-brasileiros se afirma não apenas de forma diferente, mas oposta ao mundo dos índios, dos portugueses e dos africanos, já marcada desde sempre por antagonismos. Segundo Ribeiro (1995, p. 127), "é bem provável que o brasileiro comece a surgir e a reconhecer-se a si próprio mais pela estranheza que provocava no lusitano do que por sua identificação como membro das comunidades socioculturais novas...". Nesse grupo se incluía ainda o mazombo, nascido de pais portugueses no Brasil, ocupante de uma situação inferior aos europeus de ultramar e vexado de sua condição de filho da terra. Os brancos descendentes de europeus eram também colonos desterrados, tendo que aprender a dominar a difícil arte de sobrevivência nos trópicos.

Assim, a cidade febril do pós-abolição experimentou na sua cena urbana personagens como mamelucos, mulatos e mazombos que se viram na condição de ser o que não era nem existia: o brasileiro. Problema pelo qual a tão sonhada recém-república terá que resolver. Não eram índios, não eram africanos, não eram europeus. Os brasileiros se fizeram na condição única de saída de sua ninguendade, ferrados como em couro de boi pelo ressentimento à rejeição dos seus ascendentes e pelo pecado original de não ser. Então, resta-lhes a tarefa do fazimento de si, em eterno devir da nova configuração étnica e antropológica, como demonstra a tese de Darcy Ribeiro em seu derradeiro livro-síntese (1995).

A cidade é fabril e uma onda negra e pluriétnica tomam as grandes cidades nas lutas pelo sentido de liberdade. É preciso criar uma urbanidade! Progresso, ciência e limpeza étnica formam o discurso de ordem da cidade. O medo negro assombra a cidade... Políticas racialistas precisam justificar o processo urbano e novos corpos dóceis. Mas, por que é necessário um planejamento urbano voltado às classes perigosas? Quem são os outros da cidade? Que cidade Pereira Passos está desenhando? As luzes da cidade elegem suas sombras?

Essas questões nos levam a problematizar que o discurso e o exercício da medicina foram legitimados cientificamente na teoria e na prática, e cumpriam também a função moral normalizadora.

Intervindo diretamente na vida cotidiana da população, impunham modificações desde os hábitos alimentares e higiênicos aos costumes culturais e sociais. Nas primeiras décadas da República, o poder público apostou na eficácia futura dos resultados da medicina e das medidas punitivas para transformar o *ethos*[14] da vida urbana na capital. Este cenário atmosférico da cidade do Rio de Janeiro se ratifica no desdobramento do pós-abolição atrelado aos discursos racialistas de uma Europa que grita por movimentos de nacionalidades. Nacionalidades que no Brasil passam pelo discurso dos intelectuais que desenham o modelo de cidade. De certo modo podemos dizer que pensar em identidades em pleno amanhecer do século XX, atende aos interesses políticos de uma elite nacional que precisa "apagar" o ranço da escravidão.

Com isso, a cidade é o espaço de manipulações dos discursos, em que a organização da vida urbana neste cenário do pós-abolição foi voltado aos interesses de uma geografia espacial que deu forma a determinadas práticas racialistas, com elementos psicossociais e emocionais cristalizadores do imaginário social e coletivo.

Podemos dizer que a abolição da escravidão no Brasil, mesmo tendo surpreendido alguns contemporâneos, nada mais foi que um processo lento e gradual que se configurou em outros campos do saber e do pensamento histórico. A seguir, alguns desses bastidores que produziram as condições necessárias desse cenário.

Após a promulgação da Lei Eusébio de Queiroz em 1850, com o fim do tráfico negreiro, as estruturas da escravidão mostraram-se fragilizadas. Com as barreiras impostas ao mercado atlântico de escravos, a obtenção de braços para o trabalho urbano e rural concentrou-se no comércio interno, com um dinâmico fluxo do Nordeste para o Sudeste do país em razão do crescimento vertiginoso das lavouras de café espalhadas pelo estado do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais (CHALHOUB, 1990). Podemos inferir que o drama do pós-abolição constitui diversos bastidores.

Além disso, o comércio interno de escravos mostrava-se cada vez mais uma alternativa dispendiosa para os proprietários, dada as circunstâncias políticas, econômicas e sociais que culminaram na Lei Áurea, de 13 de maio de 1888.

Logo após a aprovação da Lei Eusébio de Queiroz, nota-se a presença de debates em torno da substituição da mão de obra escrava. Começa-se, então, a se falar pela primeira vez em imigração. Tal empreendimento, por sua vez, agravaria a situação fundiária do país em decorrência da situação que se apresentava em relação à condição do acesso à terra, até

[14] Patrick Charaudeau entende como *ethos* - a encenação, então, realiza-se em uma "cena de enunciação", isto é, um "espaço instituído, definido pelo gênero de discurso, mas também sobre a dimensão construtiva do discurso, que se "coloca em cena", instaura seu próprio espaço de enunciação" (Charaudeau & Maingueneau, 2006:95).

então isenta de uma legislação e de órgãos oficiais de reconhecimento de posse. Apenas trazer a força de trabalho de outras nacionalidades não era suficiente, era necessário impedir seu acesso à propriedade da terra através da regulamentação legal das posses por parte dos grandes proprietários. Nesse contexto, surge a Lei de Terras com o objetivo de impossibilitar o trabalhador pobre de adquirir posses, almejando, assim, a abundância de mão de obra barata disponível nas grandes fazendas (CARVALHO, 2003).

Desde a proibição do tráfico de escravos em 1850, até a assinatura da Lei Áurea em 1888, ou seja, num período exatamente de 38 anos, a escravidão arrastou-se à beira de seu fim. Além das promulgações de outras leis como a do Ventre Livre em 1871, que nada mais foi que "o reconhecimento legal de uma série de direitos que os escravos haviam adquirido pelo costumes e a aceitação de alguns objetivos dos negros" (CHALHOUB, 1990, p. 159), e a Lei dos Sexagenários, em 1885, a causa dos abolicionistas ganhava cada vez mais adeptos e o conceito de Propriedade esbarrava cada vez mais no conceito de Liberdade. Em 1888, ano da abolição, a sociedade brasileira sofria transformações bruscas. No que diz respeito à economia, os recursos antes empregados na manutenção da escravidão passaram a atingir outros setores como o de transporte, com a construção de estradas de ferro, urbanização de cidades e a fundação de indústrias. Esse fator possibilitou que as cidades se modernizassem, atraindo, assim, um grande contingente populacional, o que ocasionou um impulso vertiginoso na economia dessas regiões (ALMEIDA, 2008, p. 17).

No âmbito social, o resultado do crescimento abrupto de alguns centros urbanos - reflexos diretos da transformação econômica - era cada vez mais evidente. Milhares de pessoas chegavam do campo em busca de uma vida melhor na cidade. Esse crescimento inesperado dos centros urbanos em decorrência do êxodo rural se agravaria de forma significativa após a abolição da escravidão:

> *"A abolição da escravatura liberou mão-de-obra do campo para a cidade, formando-se um mercado de trabalho com superabundância de oferta, na medida em que o afluxo de imigrantes veio a reforçar o contingente dos libertos e a melhoria das condições de higiene, reduzir a mortalidade" (LOBO apud CHALHOUB, 1986, p. 37).*

Nesse contexto de transformações, em que se inseriu a transição do trabalho escravo para o trabalho livre e assalariado, o processo de integração social e de readaptação ao mercado de trabalho pelo liberto encontrou forte resistência em diversos segmentos da sociedade. Em grande parte desprezados no mercado de trabalho formal, esses indivíduos tiveram de encontrar alternativas para acompanhar a nova ordem capitalista e se reintegrarem ao mundo laboral:

> *"O povo negro tornou-se diarista, bóia-fria, compondo o mercado informal de trabalho. Os vendedores ambulantes multiplicaram-se. Os negros vendiam o que pudessem produzir, confeccionar, tecer, fabricar em suas residências, como verduras, legumes, doces, salgados e etc" (BATISTA, 2006, p. 46).*

No entanto, esses indivíduos, que se ocuparam de atividades consideradas informais, além das dificuldades no que diz respeito às questões de remuneração, enfrentaram também outros problemas talvez muito mais graves. Sônia Regina Miranda (1990) ao analisar a intervenção do poder público na área urbana do município do Rio de Janeiro, verificou que havia um certo controle sobre as formas de trabalho, principalmente aquelas de domínio do mercado informal. De acordo com a historiadora, os indivíduos à margem da nova ideologia de trabalho capitalista, estariam afastados da nova concepção de moral burguesa e por isso mereciam correção. Nessa perspectiva, aqueles que não se adequassem aos interesses capitalistas de expansão urbana e industrial se viram perseguidos pelas múltiplas formas de controle social na cidade que emerge no século XX, pois o projeto do pós-abolição precisava silenciar "os novos personagens" que transbordam na cena urbana.

I.4 - As Luzes e Sombras no Drama dos Bastidores da Cidade: as Margens da Reforma

"A cidade, as instituições nascem como o projeto de disciplinar o espaço e as pessoas, o esquadrinhamento e a internação. Sua linha de pensamento é um ponto crítico de apoio à autonomia dos pacientes e, portanto, dos direitos dos indivíduos".
(FOUCAULT, M. O nascimento da medicina social. In: FOUCAULT, M. Microfísica do poder. Rio de Janeiro, Graal, 1979. p. 79-98).

Um *nevoeiro histórico*[15] invade o amanhecer do dia seguinte do pós-abolição nas grandes praças negras do Brasil. Batuques, heresias, corpos e sambas sentiam uma festa trágica das ilusões de liberdade. Gritos, maldições, obscuridades e suspense revelam o projeto que assume forma e totalidade. É a megamáquina[16] do pós-abolição que atrelou política, cultura, economia e o plano das mentalidades no desenhar de uma cidade. Era preciso apagar as sombras da cidade!

Nas brechas do cotidiano um ranço de passado, modernidade e atraso invadem uma cidade que "não sabe o que é ser moderno". A força da dramaticidade pinta o retrato das faces pânicas do devir histórico que acaba de ser tornar possível. Ou seja, possui força de ser torna-se real e necessário. O sentimento coletivo de fortes afetos mostra uma cidade que lida com antagonismo: moderno, mas com os ranços da escravidão. As ruas, becos, encruzilhadas mostram os bastidores de uma cidade que precisa ser higienizada e controlada por receios do

[15] Imagem poética retirada do filme *Amarcord* (1973) do cineasta Federico Fellini. É uma referência à tradução fonética da expressão *io me ricordo* (eu me lembro). Nesse filme um nevoeiro invade a cidade e os habitantes desse vilarejo são tomados por fantasmas de um passado eterno (memória). Tal nevoeiro suspende a ideia de tempo linear e produz um jogo de imagens (passado e presente estariam na mesma dimensão), ou seja, deu a "louca" no tempo.
[16] Para Deleuze, "A máquina territorial é a primeira forma de *socius*, a máquina de inscrição primitiva, 'megamáquina' que cobre um campo social" (DELEUZE, 1992, p. 187). Conceito utilizado por Gilles Deleuze para compreender as relações de poder do capitalismo. Segundo Deleuze e Guattari, a máquina social primitiva está voltada para a codificação dos fluxos - de mulheres e de crianças, de rebanhos, de sementes e toda espécie de objetos - o que implica em uma série de operações (DELEUZE E GUATTARI , 1992, p. 188). Toda sociedade é um *socius* de inscrição onde o essencial é marcar e ser marcado. "Só há circulação quando a inscrição a exige ou permite (DELEUZE, 1992, p. 189)"

medo negro[17]. A promessa de liberdade para os escravizados trazia o sentimento de medo para a elite carioca.

A cidade e a vida não são lugares confiáveis. No projeto de modernidade, a cidade emerge enquanto um lugar de intensa desconfiança e pânico. Nas atualizações do pós-abolição, a ideia de pânico na cena urbana assume um sentimento coletivo, atrelado ao medo negro que o imaginário vai constituir em benefícios da modernidade. Modernidade que precisa invadir corações e mentes do sentimento de segurança na cidade-ordem.

Sabemos que a modernidade - tal qual ela se assentou por aqui - trouxe, ao mesmo tempo, consonâncias e dissonâncias de diversos discursos no espaço urbano da cidade. A ordem e o progresso foram tematizados no palco da cidade do Rio de Janeiro durante as luzes do início do século XX. Com isso, projetaram-se perspectivas e tendências do planejamento urbano ao desenhar um novo tipo de cidade voltada aos interesses das elites nacionais. A suposta reforma foi constituída de modo processual de modo que o planejamento urbano é traçado de maneira estratégica na desafricanização da cidade e dos núcleos pobres que traziam medo e ameaça ao ideário estético e político de uma cidade que precisa afirmar o modelo de modernidade. Tal modernidade deve ser entendida como esforço político atrelado aos desejos universais eurocêntricos, em que técnica, espaço e política desenham o retrato do imaginário urbano e social. Esse teatro urbano escamoteou e inviabilizou as vozes dissonantes presentes de maneira cotidiana da vida urbana. A arquitetura, por sua vez, serviu aos interesses de *margeamentos*[18] da cidade dos atores negros e das ninguendades, que foram forçados a criar estratégias, redes e formas de sociabilidades e resistências nessa atmosfera de sombras e luzes da cidade.

Nessas consonâncias e dissonâncias houve, desde então, muitas “sombras” desse espaço urbano. Nomeemos estas sombras como espaços pluriétnicos de uma população que estava fora desse signo do projeto de cidade, que foram ratificados na figura de Pereira Passos. No início dos novecentos, a cidade do Rio de Janeiro vivia grandes mudanças na atmosfera urbana. O progresso era escrito na poeira das demolições e na sombra de um passado. O novo e o moderno abriam caminho numa voracidade sem limites, que tragava morros, mar, construções e todo um ser e sentir, no irreversível progresso de edificação da nova capital, vitrine do novo regime. Imposto alto, o progresso interditava viveres, fomentando reações variadas de seus atores urbanos.

I.5 - Teorias Raciais: Ordem, Progresso e Higiene Urbana sobre os Negados da Cidade

[17] Compreendo por medo negro a soma de elementos psicossociais atreladas e construídas no estereótipo do corpo desse personagem, produzindo um imaginário de medo e pânico (sintomas e ameaças). Amedrontamento e rumos são peças fundamentais na construção dos entendidos como grupos perigosos. A criminologia e a antropologia foram ferramentas conceituais na elaboração da imagem do “outro”, aquele que não pertence ao modelo de cidadania.

[18] Entendo como margeamentos os movimentos dissonantes, em que a ideia de centro não passaria de uma ficção eurocentrada no imaginário do ocidente. As margens, pensando a partir de Jacques Derrida, seriam o movimento em pleno deslocamentos político e estratégico.

No projeto de maquiagem do Rio de Janeiro (que na época se apresentava como "metonímia" do Brasil), para fazer frente aos ideais da civilização europeia, a sociedade republicana não contava com o elemento negro. Como bem observa José Murilo de Carvalho:

> *"O Rio tornou-se um centro culturalmente cosmopolita, um centro importador e consumidor voraz dos produtos da cultura europeia, por mais variados e desbaratados que fossem esses produtos. Várias correntes políticas e estéticas encontravam aqui seguidores. Mas tudo se construía no vazio em função de imitar a Europa. (...) A diversidade social do país e, particularmente, da cidade, era incompatível com o modelo oficial. De fato, como seria possível recuperar a realidade do Rio, sua cultura popular, sua riquíssima cultura popular, se esta cultura tinha muito a ver com a população ex-escrava, com a população negra, com a população marginal? Esta cultura não cabia nos moldes da imagem europeizada do país. Daí as contradições e os bloqueios que se interpunham no caminho da criatividade dos intelectuais" (CARVALHO, 1988, p. 19).*

No Rio de Janeiro do início do século XX, as desigualdades sociais acentuam-se diante da face "modernizadora" com a qual se reveste o regime republicano recém-implantado, que se mostra ineficaz quando se trata dos anseios e necessidades daqueles que já estão à margem de um projeto modernizador excludente e de fachada: "não será, pensei de mim para mim, que a República é o regímen da fachada, da ostentação, do falso brilho e luxo de parvenu, tendo como repoussoir a miséria geral" (BARRETO, 1961, p. 35).

Na esteira desse processo modernizador, capitaneado pelos republicanos, se inscrevem as reformas urbanas implementadas a partir da primeira década do século XX. Assim, no grande palco que era a então capital da República, se dá o *bota-abaixo* da cidade, como gostava de referir Lima Barreto, pelo então prefeito do Rio de janeiro, Pereira Passos. Entre outras críticas, o escritor denuncia a repartição do Rio de Janeiro em duas cidades: a que vai do Centro (reformado) a Botafogo, espaços de um Rio civilizado, ou em vias de civilização, endereços de uma elite carioca; e a que ocupa uma parte da zona suburbana, mais precisamente, as encostas dos morros, às margens das linhas de trem, às beiras dos mangues.

São espaços quase indistintos em sua pobreza, povoados pelas suas indigentes "famílias de olhos", para lembrarmos uma contundente imagem de Baudelaire (1988), ao abordar os efeitos da grande reforma urbana parisiense do século passado. É importante salientar que essa divisão da cidade em espaços sociais visivelmente distintos não demanda de uma lógica maniqueísta, já que nos subúrbios cartografados por Lima Barreto vão estar plantados, também, sítios, chácaras, construções (de gosto duvidoso, mixórdia de estilos, incompatíveis com a nossa feição tropical), ocupadas por uma elite emergente, ávida por imitar Botafogo, que, por sua vez, imita a Europa.

As tensões do cenário urbano do final do século XIX e início do XX na cidade do Rio de Janeiro foram construídas por fortes discursos de um planejamento urbano tecnicista atrelado ao modelo de uma racionalidade ocidental que compunham com o plano econômico, social, cultural, político e científico e que produziam determinados modos de vida na cidade.

Na dramaticidade da Primeira República, os discursos em torno da identidade nacional elaborados com base nos conceitos de raça, meio e doença, marcados por forte acento moral, adquirem novas formulações, as quais não necessariamente entram em disputa com as existentes. Há uma fragmentação do discurso eugênico dentro do próprio "movimento", o que demonstra tanto a inexistência de síntese de ideias quanto a associação de noções contraditórias para conceber as fabulações acerca da "identidade nacional".

Convém comentar de modo breve que a representação da cidade passa pela construção de um discurso médico e cientifico. Parece claro, a essa altura, que os eugenistas concebem a cidade quase invariavelmente como vício. Num momento em que as cidades parecem mais uma vez representar o ambiente concentrador de misérias, vícios e criminalidade, convém observar como o discurso desses eugenistas, ao insistir no vício das cidades, de proporem “melhorias” e “regeneração”, escondiam posições politico-sociais racistas e bastante reacionárias.

Benchimol (1992) aponta que o Rio de Janeiro, na passagem do século XIX para o século XX, era ainda uma cidade de ruas estreitas e sujas, saneamento precário e foco de doenças como febre amarela, varíola, tuberculose e peste. Os navios estrangeiros faziam questão de anunciar que não parariam no porto carioca e os imigrantes recém-chegados da Europa morriam, às dezenas, de doenças infecciosas.

Nesse cenário estético, a cidade do Rio de Janeiro passou a sofrer profundas mudanças, com a derrubada de casarões e cortiços e o consequente despejo de seus moradores. A população apelidou esse movimento de “bota-abaixo”. O objetivo era a abertura de grandes bulevares, largas e modernas avenidas com prédios de cinco ou seis andares que camuflavam outros interesses. Devemos analisar a conjuntura internacional para compreender que esse modelo arquitetônico estava atrelado a um discurso médico voltado para medicalização dos espaços urbanos.

Ao mesmo tempo, iniciava-se o programa de saneamento de Oswaldo Cruz. Para combater a peste, ele criou brigadas sanitárias que cruzavam a cidade espalhando raticidas, mandando remover o lixo e comprando ratos. Em seguida, o alvo foram os mosquitos transmissores da febre amarela. Então, podemos observar que esse processo de montagem do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro estava atrelado com os discursos do pensamento cientifico ao desenhar o planejamento urbano da esfera social.

O Rio de Janeiro, dessa época, apresenta uma série de mudanças no seu perfil urbano e social. A cidade deve ser remodelada pelas novas exigências que se avolumam e que precisam de soluções. Era o tempo de Pereira Passos. Diz a lenda que Passos superou o atraso colonial, transformando a cidade bárbara em metrópole digna da civilização ocidental. O Rio, como se dizia à época, civilizou-se! Tempos de euforia para uns, de dificuldades e conflitos para outros.

Este Rio de Janeiro, cuja ideia de progresso se inscrevia na poeira das demolições, convivendo com as contradições das 'luzes e sombras' da cidade, das elites e dos trabalhadores urbanos, muitos recém-libertos da escravidão, vai delineando seu perfil remodelado. "Remodelar o Rio! Arrasando os morros [...]. Mas não será mais o Rio de Janeiro, será outra qualquer cidade que não ele" (BARRETO, 1961, p. 124).

Lima Barreto frequentemente se expressava reativo ao progresso proclamado. As elites cariocas deslumbradas com as capitais europeias acalantavam sonhos de um padrão inexistente deste lado do Atlântico. Norteados pelas ideias de ciência e razão, tentavam construir uma cidade vitrine, mas esta "cristaleira" criadora de uma visibilidade moderna coexistia com uma série de problemas a serem enfrentados.

Os otimistas vislumbravam uma cidade idealizada, tendo como parâmetro as capitais europeias Londres e Paris. O lamento de Lima expressava o ímpeto devorador que rasgava as ruelas de então, na perspectiva de criação de largas avenidas, que permitissem o arejamento das ruas, cujas esquinas arredondadas permitiam que os bons ventos percorressem os novos caminhos da modernidade.

No Brasil, a cidade como palco de transformações políticas e intervenções sociais aparece como objeto de estudo por volta de 1902, onde tomou vulto a questão da saúde pública. Doenças como a varíola e a febre-amarela, preocupantes desde o final do século XIX, trazem à tona um discurso cientificista e higienista que fundamentou as reformas urbanas durante a gestão de Pereira Passos (1902-1906). As ruas estreitas, dificultando a circulação do ar, a umidade, a falta de coleta de lixo e principalmente os cortiços, aparecem como alvos a serem combatidos. Este é um período muito interessante por demonstrar a realização dos anseios de uma elite comercial que via nas epidemias um entrave para seus negócios. O ideal de modernização era o apoio para esta nova visão.

A reforma urbana de Pereira Passos, no início do século XX, viria a modificar radicalmente a fisionomia da cidade. Uma das áreas mais atingidas pela mencionada política do *bota-abaixo* seria a zona portuária e imediações, trecho onde residiam os baianos que trabalhavam principalmente na estiva. A maioria desloca-se para a Cidade Nova, ao final da Avenida Presidente Vargas, transformando casarões burgueses construídos no século anterior em habitações coletivas, denominadas cortiços. No espaço conhecido como *"pequena África"*[19] é que se instala a "baianada", como o próprio grupo se autodenominava. Como interpreta Mafesoli (1984), fica clara a dimensão espacial da sociabilidade. Se o espaço se desloca geograficamente (Salvador-Saúde-Cidade Nova), os seus habitantes o transportam simbolicamente para o novo local.

Sodré (1988) menciona esse fato como a própria "cultura de Arkhé", para a qual o espaço fundiário adquire outra conotação. Mais forte que a territorialidade física é a energia

[19] Compreendo como um território móvel e pluriétnico relacionado numa rede negra que possui uma dimensão de solidariedade e de afetividade. Seu **descolocamento** possui uma dimensão estratégica perante as políticas raciais na cidade.

que dela emana, capaz de unir e irmanar seus membros, criando laços permanentes e indestrutíveis, ou seja, criando um território pluriétnico. Assim, a sociabilidade entre os baianos vai adquirir expressão própria, diferenciada dos padrões vigentes, demonstrando união e força quando obrigadas a enfrentar situações difíceis.

Nesta reforma, a questão habitacional foi marcada pela política do bota-abaixo, ou seja, pela remoção da população que residia nos cortiços e casas de cômodos para áreas afastadas do centro urbano do Rio de Janeiro, possuindo o caráter etnicorracial. Contava com o apoio técnico dos médicos responsáveis pela política municipal, cuja argumentação mais relevante era tornar o centro da cidade um ambiente mais respirável. Nesse sentido, a reforma de Pereira Passos não teve como premissa básica manter o vínculo da população carente com seu local de moradia ao transferi-la para a periferia.



Figura I.1 - A charge de Leônidas, para o jornal O Malho em 1904 representa a revolta da população contra a vacinação obrigatória, personificada na figura de Oswaldo Cruz acompanhado de sua brigada sanitária que estava atrelada ao projeto de higienização dos setores mais pobres da sociedade.

Os cortiços constituíam-se como pequenos núcleos de uma população multifacetada. Neles, habitavam negros de todos os tipos, de diferentes etnias, histórias de vida, chegados ali por conjunções diversas, irmanados pela proximidade física das moradias e pela dificuldade em ganhar a vida na capital. Eram locais de moradia da parcela mais pobre da população, composta de proletários, artífices, pequenos comerciantes, empregados e muitos que sobreviviam das profissões marginais das ruas.

Dentro deste ideal de modernidade, a demolição dos morros do Castelo, Senado e Santo Antônio seria o ponto inicial para o reordenamento do centro da cidade, superando a

dualidade entre tradição e modernização. O discurso cientificista veio conferir legitimidade aos sanitaristas e arquitetos identificados com o ideal de “limpeza urbana”.

Este amplo projeto urbanístico destinava-se a erguer uma capital moderna bela, higiênica, ordeira e racional, dotada de um centro de negócios florescente e ambicioso que ocultasse as marcas do seu passado colonial de becos e ruelas. Este processo, que oscilava entre o moderno e o tradicional, tentou negar o passado escravista e aristocrático glorificando uma nova forma burguesa de viver. Mas, comprometidos com os resquícios da permanência de uma mentalidade hierarquizada e excludente, os ideais de progresso estavam limitados na sua origem.

As administrações Pereira Passos e Carlos Sampaio foram regidas pelo impacto causado por grandes obras públicas de embelezamento da cidade, com avenidas e jardins para serem mostrados aos que aqui chegavam da Europa. Beleza, saneamento e racionalidade forjaram o novo sentido dos tempos modernos.

Por outro lado, tentava-se ocultar e negar os rastros “da cidade colonial presentes nas ruas estreitas, com valas centrais; nos becos mal iluminados, mal cheirosos e afamados; nos cortiços e estalagens que proliferavam no coração da cidade Velha” (MENEZES, 1996, p. 28). Os mercados sujos e barulhentos, quiosques expondo sua mercadoria, armazéns de secos e molhados passaram a ser satanizados pelos que aplaudiam a chegada da civilização. As realidades do Rio de Janeiro, entretanto, eram muito diferenciadas se considerarmos os vários segmentos da sociedade. De um lado este Rio vestia-se de luxo e modernidade, por onde transitavam as elites urbanas, segmentando espaços e reprimindo os costumes tradicionais. De outro, escondendo a pobreza e os vícios da periferia, controlavam-se, sob atenta vigilância, as vozes discordantes dos grupos excluídos.

Buscando a ocultação do passado, as elites encobriam as cicatrizes deixadas por séculos coloniais de escravidão e da concentração de terras e riquezas. Os indícios dos novos tempos permearam o cotidiano da capital: combate às epidemias associadas à pobreza, busca de uma nova ordem, febre de negócios pulsando sob a tirania do relógio:

> *“Dar tempo ao tempo é uma frase feita cujo sentido a sociedade perdeu integralmente. Já nada se faz com o tempo. Agora faz-se tudo por falta de tempo. Todas as descobertas de há vinte anos a esta parte tendem a apressar os atos da vida. O automóvel, essa delícia, e o fonógrafo, esse tormento encantado a distância e guardando às vezes para não perder tempo, são bem os símbolos da época” (João do Rio, apud RODRIGUES, 2000, p. 17).*

Os libelos populares se expressavam na imprensa de época, como se vê em artigo publicado pela Folha da Manhã:

> *“[...] Acontece, porém, que os nossos governantes, sempre escolhidos nas classes abastadas, e residindo todos nas zonas privilegiadas, nunca se dão ao trabalho de olhar pelas necessidades dos habitantes dos bairros operários e mesmo dos burgueses...” (Folha da Manhã, 26/11/1925).*

O progresso reordenou e segmentou os espaços, redesenhando uma nova cidade, aquela da emergência das relações capitalistas. As relações escravistas passaram a ser vistas como uma mancha a ser apagada. Paris era o foco delirante que marcou época. E esse processo atingiu violentamente a população pobre urbana, que utilizava o espaço para o trabalho, a moradia e o lazer. Nos finais do século XIX, já se iniciava o processo de embelezamento da velha cidade. A Praça Tiradentes iniciou este processo com jardins e arborização, colocavam-se sarjetas nas vias públicas centrais, assim como a derrubada do Morro do Senado e a construção de um túnel ligando Botafogo à orla oceânica participavam desse projeto.

A "limpeza" da cidade é claramente explicitada por Pereira Passos, cuja gestão ocorre entre 1902-1906:

> *"Comecei por impedir a venda pelas ruas de vísceras de reses, expostas em tabuleiros, cercados pelo vôo contínuo de insetos, o que constituía espetáculo repugnante. Aboli a prática rústica de ordenharem vacas leiteiras na via pública; que iam cobrindo com seus dejetos, cenas estas que ninguém, certamente, achará dignas de uma cidade civilizada. (...) Tenho procurado pôr termo à praga dos vendedores ambulantes de loteria, que por toda parte perseguiam a população (...) dando à cidade, o aspecto de uma tavolagem. Muito me preocupei com a extinção da mendicidade pública, (...) punindo os falsos mendigos e eximindo os verdadeiros à contingência de exporem pelas ruas suas infelicidades" (PEREIRA PASSOS, apud MENEZES, 1996, p. 40).*

Porém, as sombras dos bastidores conviviam com esta cidade de controle, de luxo e ostentação. A outra cidade era a das populações trabalhadoras urbanas, acrescida dos problemas aprofundados pelo processo de civilização. Esta outra cidade não se apresentava bela, ou limpa, ou moderna, ou ordeira. Não era agradável ao olhar. E a segmentação do moderno e do antigo denotava nova localização espacial para a pobreza. As chamadas classes perigosas são deslocadas, mas continuam a existir neste espaço urbano multifacetado. Como diz o Correio da Manhã, em 1917, ao mapear a pobreza na cidade do Rio de Janeiro:

> *"A profissão já me havia levado a conhecer, vezes várias, as casas infectas e condenadas em cujo bojo se arrastavam, torturados pela necessidade mais cruel, homens e mulheres e crianças de todas as idades, bons e doentes, inspirando tal ambiente um misto de compaixão e de repugnância. (...) No Morro do Pinto, no da Favela, no do Castelo, no de Santo Antonio, nas encostas de Santa Tereza, na baixada de Copacabana e em grande parte da zona suburbana e rural era apenas essa a situação mais ou menos certa de notar aquele que um desses pontos da cidade visitasse" (Correio da Manhã, 10/07/1917, p. 74).*

O Rio de Janeiro foi, no início do século XX, o centro polarizador de diversos grupos étnicos que se aglomeravam em busca de sobrevivência e trabalho. A grande imigração portuguesa atraiu ibéricos que vinham "fazer fortuna" e voltavam para a "terrinha". Sem dúvida, eram homens jovens que trabalhavam de sol a sol, disciplinados e que contrastavam com muitos trabalhadores nacionais, considerados beberrões e indisciplinados.

Com a maciça penetração de capital estrangeiro, modernizando a infraestrutura de fornecimento de gás, luz, água, eletricidade, vias férreas, há uma contradição com o Rio

arcaico, com seu acanhado cais e estreitas ruas de alta densidade populacional. Estes contrastes eram entendidos pela elite como uma oposição entre “a cidade codificada e desejada pelos brancos e a cidade (esconderijo) instituída pelos negros” (CHALHOUB, 1996, PECORELLI, 2008.p 38).

Em 5 de julho de 1909, o jornal Correio da Manhã escreveu sobre o Morro da Favela:

> *“É o lugar onde reside a maior parte dos valentes de nossa terra, e que, até mesmo, sem motivo algum - não tem o menor respeito ao Código Penal nem à polícia, que também, honra lhe seja feita, não vai lá, senão nos grandes dias de endemoninhado vilarejo” (MATTOS, 2008, p. 42).*

Esta notícia demonstra como associar a violência à favela e à pobreza é uma prática antiga no Rio. Desde a década de 1900, os moradores da favela são vistos como os grandes promotores da criminalidade e da desordem na cidade. Outra prática de discriminação da pobreza é associar moradias populares à desordem pública. Segundo Rômulo Mattos (1999), em seu artigo, desde 1855 já se propunha colocar portões de ferro nos cortiços, que deveriam ficar trancados a partir de certa hora. Em finais do século XIX, já se denunciava a crise habitacional desencadeada pela crise da economia cafeeira do Vale do Paraíba, pela abolição escrava e pelo desenvolvimento incipiente da indústria.

O contexto favorece a polarização de negros e portugueses imigrantes (principalmente) na cidade e, consequentemente, a formação de habitações precárias e coletivas. As demolições dos cortiços vão ser uma alternativa aceita como forma de diluição de focos de violência, promiscuidade e epidemias. Emblemática é a demolição do cortiço Cabeça de Porco, localizado próximo à Central do Brasil. De modo impreciso foram cerca de 2.000 pessoas desalojadas (1900-1910) com o argumento de que se tratava de uma questão de higiene pública. Os jornalistas denunciavam que teria havido uma intervenção salutar no combate a grupos de assassinos. Entretanto, os terrenos resultantes das demolições passaram a ser muito interessantes para a especulação imobiliária.

Seus moradores se deslocaram para o Morro da Providência, onde levantaram suas moradias. Entre 1893-1894, soldados que combateram na Revolta da Armada obtiveram licença do governo para morar no Morro de Santo Antônio, no Centro. Começava assim a história das favelas. Com a Revolta de Canudos, no ano de 1897, os soldados combatentes retornados acabaram se acomodando no Morro da Providência, futuro Morro da Favela. Este painel da cidade do Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, procura mostrar que esta cidade se projetou para o modelo das elites dominantes e que essa atmosfera urbana foi produzida por um forte jogo de tensões dos atores urbanos. Com isso, podemos observar que Pereira Passos é apenas o desdobramento de um tipo de discurso orientado pelas mentalidades da época que produziram uma estética urbanista sobre a cidade, que favoreceu determinados grupos sociais.

I.6 - (Des)africanização: Pós-Abolição e o Medo Negro no Cenário do Bota-Abaixo

"O ar da cidade cheira liberdade...".
Ditado popular da língua alemã- Stadtluft macht frei

A *megamáquina* do pós-abolição articulou diversos planos de composição: econômico, social, político, cultural e psíquico para a ratificação do processo de desafricanização da cidade que foi traduzida pela arquitetura e pelo projeto de planejamento urbano. Seu grande problema não estaria apenas atrelado ao dia treze de maio de 1888, mas ao dia seguinte que precisou manter o apagamento das marcas e do *devir negro*[20] na cidade sintomatizados pelo desejo de progresso e modernidade. De alguma maneira, o medo de uma multidão negra assombrava a cidade e seu projeto que elegia o progresso como carro condutor das mudanças urbanas.

Ao pensarmos num breve panorama do pós-abolição da escravatura, dos grandes movimentos migratórios e de crescimento das cidades, temia-se o caos urbano, a criminalidade e a inferioridade de um povo muito distante dos padrões europeus[21]. Era intensa a preocupação de políticos e intelectuais em livrar a sociedade do convívio com indivíduos e grupos considerados inferiores e perigosos.

O regime republicano recém-instaurado enfrentava crescentes tensões sociais que se opunham aos governantes. No imaginário das elites, as revoltas sociais e as dificuldades econômicas resultavam da constituição étnica do povo e não de causas sociais estruturais. As teorias raciais importadas da Europa se apresentavam, neste sentido, como modelo teórico ideal para justificar o complexo jogo de interesses que se montava no país. No interior da ideologia liberal, era necessário e urgente estabelecer critérios diferenciados de cidadania (SCHWARCZ, 2002).

O Brasil passou a consumir modelos teóricos raciais evolucionistas e social-darwinistas que ganharam força como um novo e importante argumento para explicar a desigualdade social:

> *"Adotando uma espécie de "imperialismo interno", o país passava de objeto a sujeito das explicações, ao mesmo tempo que se faziam das diferenças sociais variações raciais. Os mesmos modelos que explicavam o atraso brasileiro ao mundo ocidental passavam a justificar as novas formas de inferioridade. Negros, africanos, trabalhadores, escravos e ex-escravos – "classes perigosas" a partir de então – nas palavras de Silvio Romero transformavam-se em "objetos de sciencia" (prefácio a Rodrigues, 1933/88). Era a partir da ciência que se reconheciam as diferenças e se determinavam as desigualdades" (SCHWARCZ, 2002, p. 28).*

Expressões da loucura eram encontradas nos mais diversos espaços das cidades, ora nas ruas, entregues à sorte, ora nas prisões ou nas casas de correção, ora nos asilos para

[20] O devir é um conceito que tem um destaque especial na obra de Gilles Deleuze. Segundo Deleuze (1992): O devir não é a história: a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de 'devir', ou seja, de criar algo novo" (1996, p. 211). O devir é uma potência criadora. Além disso, ao se refletir sobre as mulheres negras, é esclarecedor o que o filósofo denomina devir minoritário, pois "uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo" (1996, p. 214).

[21] De acordo com Patto (1996), foi a partir da vinda da Corte ao Brasil que se criaram condições sociais e psicológicas para a disseminação do desejo de parecer europeu ,sobretudo de se assemelhar ao modelo francês.

mendigos. Foi apenas décadas mais tarde, ao longo do século XIX, que a loucura passou a ser considerada doença mental e merecedora de um espaço próprio para a sua reclusão e tratamento.

A mestiçagem era compreendida como responsável pela produção de um tipo híbrido, inferior física e intelectualmente. Tomada como sinônimo de degeneração não só racial como social, era a partir da miscigenação que se previa a loucura, se entendia a criminalidade e, posteriormente, se definiram programas de melhoramento da raça.

A sociedade brasileira passou a ser abordada, neste período de passagem do Império para o regime republicano, como um corpo doente e mestiço que requeria intervenção médica. Este contexto marcado por epidemias e pelo aumento das estatísticas de loucura, de criminalidade e de alcoolismo:

> *"É a época do surgimento da figura do "médico missionário", obstinado em sua intenção de cura e de intervenção. É também o momento do fortalecimento do perito em medicina legal, cujo olhar não recaía sobre o crime, mas sobre o criminoso, com suas taras e degenerações" (SCHWARCZ, 2002, p. 198).*

Ao saber médico atribuiu-se, progressivamente, o papel de tutorar e sanear a nacionalidade; para o cumprimento desta "missão", os médicos assumiram uma postura na maioria das vezes marcadamente autoritária e violenta em suas intervenções. Segundo um dos lemas do período – Prevenir, antes de curar – os males deveriam ser erradicados antes mesmo de sua manifestação. Era urgente, portanto, não só curar as epidemias, mas, sobretudo, evitar o aparecimento de novos surtos. Os projetos de saneamento e de higienização começaram a tomar força, ultrapassando os limites estritos da medicina, através de medidas diretas de intervenção na realidade social. Aconteceram, neste período, grandes projetos de saneamento que se estenderam a todos os espaços das cidades. Nenhum detalhe deveria escapar ao olhar de médicos e sanitaristas, que interferiam nos usos e costumes e interferiam nos hábitos alimentares, nas formas de vestir, no comportamento nos lugares públicos, na educação higiênica das crianças desde a mais tenra idade. As teses das teorias raciais ocupavam um lugar central no pensamento e na ação dos médicos preocupados com o destino da nação. Casos de embriaguez, alienação, epilepsia e desobediência civil eram tomados como prova de que o cruzamento racial leva à degeneração.

O apogeu da crença no "progresso" correlacionada aos avanços médicos e científicos impulsionou a nova capital da República a travar duros combates às "doenças" de todos os tipos, as "enfermidades" – podemos destacar a criminalização, patologização e marginalização do pobre – seriam os principais desafios para sua consolidação e seu ingresso aos "novos tempos", a *Belle Époque*. O novo regime ainda não teve tempo para se "modernizar"[22], ainda é

[22] Segundo Raymundo Faoro a "modernidade" se diferencia de "modernização", pois a "modernidade" seria um processo que envolve toda a sociedade transformando suas camadas e modificaria ou extinguiria os papéis sociais hierarquizados; a "modernização", ao contrário, não se dá involuntariamente no processo histórico, seria um processo forjado por um determinado grupo social privilegiando-se ou privilegiando as camadas mais abastadas, "(...) procura moldar, sobre o país, pela ideologia ou

constatável as ruas estreitas, vielas sujas, becos onde acumulam lixos e propiciam a ladinagem; não há uma racionalização urbanística do espaço, ou seja, não há paisagismos nas praças públicas, pavimentos de paralelepípedos ou sem pavimentação, calçadas diminutas e esburacadas; o tráfego da cidade constitui-se de charretes, carroças puxadas por cavalos, e com avançar dos anos surgiriam os bondes circulando pelas ruas em uma grande malha férrea urbana; os grandes sobrados vão se transformar em bares, lojas, oficinas, cortiços e cabarés, e a maioria deles (quase todas as casas e estabelecimentos) não tinham condições sanitárias básicas e janelas nos quartos para ventilação, o que será "prato cheio" para os higienistas.

Para as classes dominantes, a questão dos libertos era então complexa, pois estava diretamente ligada à nova condição em que os negros se encontravam, ou seja, não mais subjugados pelo fardo da escravidão e do cativeiro. Como garantir então que os negros livres e donos de sua força de trabalho continuassem ocupando as frentes de trabalho, sem prejuízos para a produção e o comércio, já que o antigo método de disciplina social havia se tornado frágil? A solução para esse problema parecia estar a cargo do empenho dos legisladores que se encarregaram de tomar medidas capazes de obrigar os indivíduos a trabalhar, combatendo, assim, as más predileções ao ócio, à vagabundagem, à delinquência e à mendicância. Por essas razões, em 1888, mesmo ano da abolição da escravidão, foi elaborado pelo então Ministro Ferreira Vianna um projeto de lei de combate à ociosidade. Rapidamente criou-se em torno desse projeto um consenso entre legisladores, pois para eles a abolição da escravidão havia representado um grave problema social e, assim, a ordem no país estaria ameaçada (CHALHOUB, 1986, p. 41).

Para nossos legisladores, o liberto carregava consigo os vícios da escravidão. Esses vícios eram responsáveis por torná-lo incapaz de viver em sociedade e de constituir família. De acordo com Robert Slenes (1999), nos primeiros anos após a abolição da escravidão, havia a tendência, principalmente da imprensa, de associar a recusa do liberto pelo trabalho à ausência de instituições familiares presentes em seu cotidiano, dado o tratamento dispensado aos negros ao longo de séculos de cativeiro.

Nos discursos das classes dominantes, os vícios dos libertos seriam vencidos somente pela educação, que atingia, sob o ponto de vista político da época, um novo paradigma pedagógico. Para muitos, os libertos seriam educados somente através do trabalho. Mas transformá-lo em trabalhador consistia em problema, uma vez que, no âmbito da esfera educacional, não convinha apenas aplicar como método a violência, era necessário criar uma representação pedagógica para a palavra trabalho.

Sidney Chalhoub (1986) deixa claro que a maneira encontrada para que o conceito de trabalho atingisse outro significado foi relacioná-lo com moralidade. Quanto mais o indivíduo trabalhasse, maiores seriam seus atributos morais. Dentro dessa moralidade, era necessário

---

pela coação, uma certa política de mudança. Traduz um esquema político para uma ação, fundamentalmente política" (FAORO, 1992, p. 8).

que o hábito do trabalho fosse implantado nos cidadãos, a fim de “regenerar a sociedade, protegendo-a dos efeitos nocivos trazidos por centenas de libertos, indivíduos sem nenhum senso de moralidade” (CHALHOUB, 1986, p. 43). No campo legal, o projeto de repressão previa pena para aqueles que se dedicassem à ociosidade. Os indivíduos sem trabalho seriam punidos, isto é, seriam internados em colônias onde adquiririam o hábito de trabalhar. O projeto previa ainda que o pecúlio obtido pelos condenados durante a temporada nas Colônias Correcionais Agrícolas fosse depositado em um fundo, sendo sacado após o cumprimento da pena.

Elione Silva Guimarães em Múltiplos viveres de afrodescendentes na escravidão e no pós-emancipação, assim como Chalhoub (1991), também verificou a existência de Leis que se dedicavam ao combate à ociosidade. Segundo a historiadora, a preocupação pelo ordenamento do trabalho fez com que os legisladores criassem mecanismos, ou seja, leis que combatiam a ociosidade, para que os homens pobres, sobretudo, os libertos, estivessem envoltos por “um regime livre, baseado em relações de exploração e baixa remuneração” (GUIMARÃES, 2006, p. 152).

Florestan Fernandes (1978), em A integração do negro na sociedade de classes, também afirmou que a abolição da escravidão de forma alguma garantiu ao negro sua inserção no mercado de trabalho. Para ele, com o fim da escravidão, o negro, agora livre, não encontrou oportunidades nas cidades, o que de certa forma fez com que ele permanecesse em seu antigo local de trabalho. Dessa forma, os que tentaram a vida nas cidades, onde as opções de inserção social e trabalho eram extremamente reduzidas, a criminalidade foi a solução, pois era a única que permitia aos libertos uma “saída realmente brilhante ou sedutora de carreiras rápidas, compensadoras e satisfatórias” (FERNANDES, 1978, p. 146).

Ainda segundo Florestan, a escravidão era a principal responsável pelas dificuldades encontradas pelos libertos em se adaptar à nova ordem vigente. Para ele, as mazelas do regime escravista colocaram os negros sob um estado de Anomia Social que, certamente, impossibilitaram-nos de constituir família e viver em sociedade, tornando-os, assim, incapazes de enfrentar o mercado de trabalho livre. Dessa forma, apenas os imigrantes seriam capazes de se adequar ao novo sistema vigente.

Podemos perceber, através das obras de Florestan Fernandes e Celso Furtado, que ambos inseriram o negro de forma marginal na sociedade brasileira após a abolição. Os autores também parecem concordar que a escravidão foi a responsável por impedir o negro de se adequar a sua nova condição de homem livre. Como vimos no decorrer do texto, as classes dominantes também colocaram na escravidão a culpa pelos vícios dos negros, sendo apenas o trabalho capaz de exterminá-los. Sidney Chalhoub (1986), ainda amparado pelas análises dos mecanismos de controle social sobre os libertos, enfatizando, principalmente, os discursos dominantes da época, percebeu magistralmente a proximidade entre esses discursos e as

conclusões de um desses teóricos a pouco referenciado. Deixemos para Chalhoub a inconveniência de citar nomes:

> *"Tentamos analisar o rompimento das velhas práticas de dominação social presentes na escravidão, que garantiam a prosperidade econômica dos grandes fazendeiros e a necessidade por parte das classes dominantes em reconstruir essa dominação no pós-emancipação. Se, durante a escravidão, o castigo físico era utilizado para garantir a ordem no cativeiro, após a abolição ele não poderia mais ser utilizado. Foi necessário, então, - talvez nos moldes das análises de Foucault - criar outras formas de castigos, não mais físicos, mas com o mesmo caráter exemplar dos troncos e grilhões.*
> *Se o negro tinha se tornado livre, as preocupações dos dominantes tinham aumentado de forma significativa. Como fazer com que o liberto submetesse aos trabalhos de baixa remuneração se a ameaça dos chicotes não mais funcionava? É nesse campo que a Lei de Combate à Ociosidade entrou de forma triunfante, combatendo aqueles que não trabalhavam.*
> *A negligência por parte das classes dominantes de garantir uma melhor condição aos negros após a abolição se agravaria na tentativa de apagar seus próprios erros. A fim de apagar as escórias da sociedade apenas para satisfazer seus interesses econômicos, tomaram medidas que só aumentaram a desigualdade e os problemas sociais. A política urbana de Pereira Passos no Rio de Janeiro e a Lei de Combate à Ociosidade são exemplos dessas tentativas mal sucedidas. Compartilhando das idéias européias, a política de higienização de Passos empurrava os pobres brancos e negros, para as regiões periféricas das cidades, enquanto a Lei combatia os libertos desempregados, como se a falta de emprego fosse culpa deles" (CHALHOUB, 1996; 1886).*

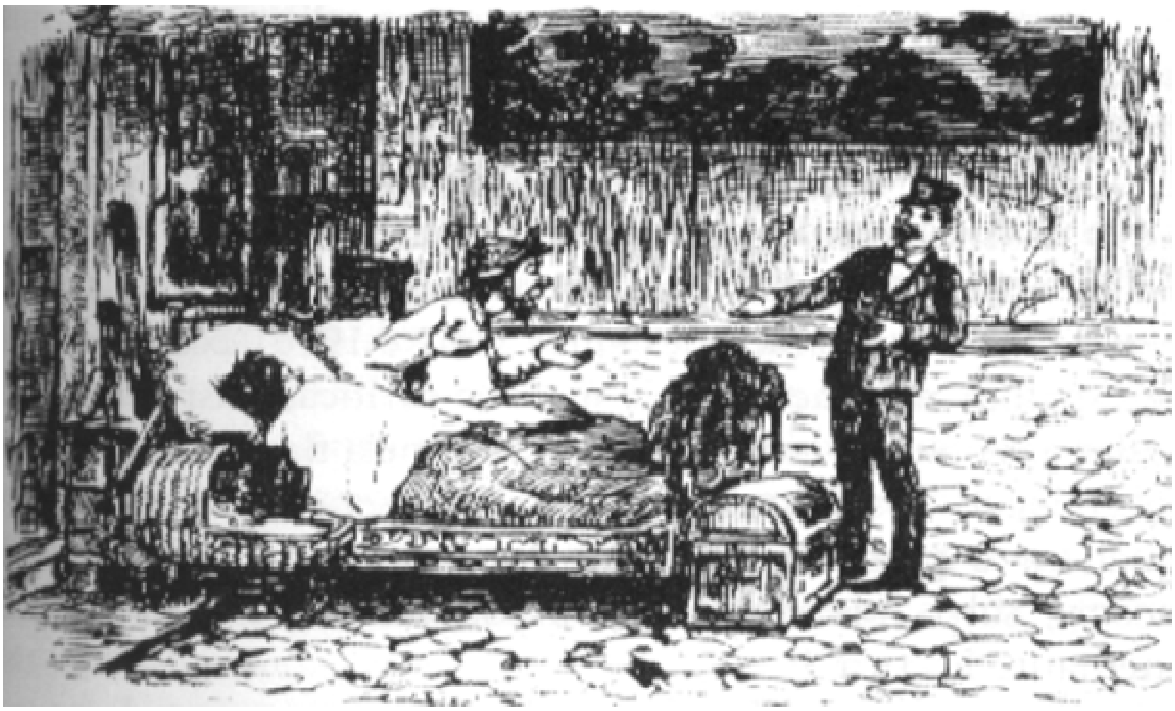


Figura I.2 - O Malho, Rio de Janeiro, ano III, nº89, 28/5/1904, p. 26. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional. A charge mostra as péssimas condições de vida de parte da população e aponta para a ação policial responsável pela ordem e por parte do "saneamento" da cidade. Policial: "Que é isso"? No meio da rua? Homem: "Que é que o senhor quer: não há mais casas." Por causa das avenidas, desenho, 1904, Revista O Malho - 24/4/1904.

Tal como assevera Chalhoub (1996), ao observar o olhar historiográfico sobre a inserção do negro na sociedade brasileira acometido de uma postura pragmática capaz de

ampliar o estigma do fardo do cativeiro sobre o seu corpo, a tarefa dos estudos das últimas décadas no campo das ciências humanas se esforça em desmistificar o caráter marginal e secundário a que o negro foi relegado dentro da sociedade brasileira.

A imagem do negro, das suas culturas e dos seus saberes se processou pela via da discriminação e do racismo de forma velada, sob o manto perverso da tão propalada democracia racial; não foram vistos como cidadãos livres, possuidores de direitos e deveres, mas como um conjunto de indivíduos de alta periculosidade passíveis de políticas de enquadramento social dentro da ordem jurídica e do trabalho, portadores de uma liberdade policiada. Ignorando alguns desses fatores, muitos intelectuais, mesmo que sem a intenção e em contexto localizado, contribuíram, indubitavelmente, para denegrir ainda mais a imagem dos negros ao afirmar, sem análises mais detalhadas, sua marginalização no pós-emancipação.

E. P. Thompson apresenta que “o perigo, em parte, está em permitir que um juízo moral se antecipe à plena recuperação das evidências e, de fato, contamine as categorias de nossa própria investigação”. (THOMPSON, 1997, p. 248).

A população que vivia nas ruas, em sua maioria de negros e mestiços, desempenhava inúmeros trabalhos que poderiam ser: costureiro, fabricante de vassouras, vendedor ambulante, carregador de pianos, etc.; os principais trabalhos das mulheres eram: doceira, sorveteira, domésticas que levavam grandes quantidades de roupas em bacias em busca de água no chafariz ou nos rios próximos da casa do patrão – locais estes de intensa sociabilidade – e, não podemos nos esquecer da prostituta. Outros grupos enquadrados na época como “indesejáveis” eram os imigrantes pobres, os capoeiras, os taxados de “desocupados” e andarilhos que perambulavam pelas ruas em busca de qualquer serviço que lhes rendesse alguns “trocados” (Idem, Ibidem). Todas estas personagens, de alguma forma, necessitavam habitar, alimentar-se e beber um gole para animar-se e esquecer dos próprios infortúnios, os bares, os botequins e os quiosques serão âmbitos fundamentais para encontro desses indivíduos, locais onde possam se sociabilizar e se (re)territorializar em um território pluriétnicos atravessado por uma multiplicidade de personagens.

Entretanto, estes lugares oferecem condições de “higiene” mínima, os insetos são constantes infestando o local, os restos de alimentos atraem mendigos, cachorros e ratos e, no olhar do higienista e de outros das camadas mais abastadas da sociedade, tais locais “enfeiam” e “emporcalham” a cidade, seriam focos de produção e disseminação de doenças juntamente com os cortiços, seriam todos redutos das “classes perigosas” (CHALHOUB, 1996) – são estes lugares que serão criminalizados e patologizados e seus moradores e

frequentadores se constituíram como problemas emergentes[23] –, "indesejáveis" a serem expulsos, presos, medicalizados ou eliminados.

Segundo Sidney Chalhoub (1996), a "ideologia da higienização" das cidades sustenta os dispositivos de exclusão e segregação socioespacial através de justificativas de invasão e eliminação das habitações coletivas e grande parte das moradias das camadas pobres estava sujeita à extinção, cuja visão do poder público é tida como "classes perigosas" e "infecciosas" devendo passar pelos mecanismos de suspeição e inspeção generalizada de controle social dos trabalhadores, repressão à ociosidade, não somente a suspeição, mas também a criminalização e patologização das classes pobres.

Não é uma simples eventualidade a construção ideológica de "classes perigosas" análoga à noção de "classes pobres", portanto, não se restringe somente a um problema de desordem social que estava por trás desta noção, mas principalmente o perigo do "contágio", a pobreza como doença ontológica, moral, social e epidemiológica de vícios e doenças passadas de geração a geração através da exposição dos filhos aos "males" dos pais advindos destas "classes". Um dos principais contágios morais combatidos eram a ociosidade e vagabundagem, para Sidney Chalhoub era necessário de modo imediato reprimir os supostos hábitos da cultura do não trabalho e a falta de higiene (Ibidem, p. 29). Por outro lado, um dos principais combates do discurso médico era o perigo da habitação das "classes pobres", segundo o diagnóstico dos médicos higienistas, era por se tratar de uma habitação coletiva de pobres e disseminadora de epidemias que afligia toda sociedade[24].

Contudo, para os higienistas a habitação era a causa etiológica do problema em três níveis: primeiro, por ser a moradia dessas "classes" o local de grande concentração de pobres, como o cortiço Cabeça de Porco, o qual moravam cerca de 4.000 moradores[25]; segundo, para os higienistas, estes lugares eram os principais focos de propagação de doenças infecciosas, ocasionados pela falta de "higiene" e pela própria "natureza" – principalmente dos negros – doentia e patológica; terceiro, a proliferação de "vícios" e "más condutas" (a inexistência de virtudes) de dentro das habitações para os locais públicos. As "classes perigosas" constituíam

[23] Para lidar e tentar eliminar de vez com estes problemas, foi preciso uma força conjunta que se chamou de "tripla ditadura". "As autoridades conceberam um plano em três dimensões para enfrentar todos estes problemas. Executar simultaneamente a modernização do porto, o saneamento da cidade e a reforma urbana. Um time de técnicos foi então nomeado pelo presidente Rodrigues Alves: o engenheiro Lauro Müller para a reforma do porto, o médico sanitarista Oswaldo Cruz para o saneamento e o engenheiro urbanista Pereira Passos, que havia acompanhado a reforma urbana de Paris sob o barão de Haussmann, para reurbanização" (SEVCENKO, 2008, p. 22-23).

[24] Vale salientar as divergências teóricas em torno das enfermidades, para citarmos dois exemplos no bojo do higienismo, as discrepâncias que ocorriam entre os contagionistas e os anticontagionistas, estes últimos chamados de infeccionistas. A primazia do segundo grupo sobre o primeiro na segunda metade do século XIX se deu não somente pelo caráter de cientificidade, mas também por corresponder à lógica progressista comercial e industrial, pois o princípio de quarentena dos contagionistas seriam barreiras burocráticas para o desenvolvimento econômico, "tornaram-se suspeito aos apologistas da ideologia liberal interessados estes na superação dos entraves ao livre desenvolvimento das relações de comércio" (CHALHOUB, 2006, p.170). Os infeccinistas por sua vez, afirmavam que as doenças eram conseqüências de inúmeros fatores que agem conjuntamente sobre a vida influenciando diretamente na evolução da infecção e, os diferentes modos de vidas (desde hábitos de higiene à habitação) demonstravam vulnerabilidade e a propensão das camadas pobres a se adoecer, contudo, teriam que combater as "emanações miasmáticas" (Ibidem, p.64) modificando radicalmente as condições habitacionais e de vida desta população, sendo assim, atendia diretamente aos objetivos das elites locais concernentes aos seus ideais de "progresso".

[25] Conforme Sidney Chalhoub, "[...] Há controvérsia quanto ao número de habitantes da estalagem: dizia-se que, em tempos áureos, o conjunto havia sido ocupado por cerca de 4 mil pessoas; [...] a Gazeta de Notícias calculava em quatrocentos o número de moradores. Outros jornais da época, porém, afirmavam que 2 mil pessoas ainda habitavam o local" (Ibidem, p.15).

um “perigo social” em triplo sentido, portanto, “justificativas” suficientes para se tornarem alvo de perseguição e “suspeição generalizada”.

A adesão à noção de “classes perigosas” surge na história do Brasil a partir da desagregação da sociedade tradicional, bem como na paulatina desarticulação do trabalho escravo na sociedade brasileira e no processo de republicanização. Portanto, sua recepção pode ser compreendida no ponto do surgimento de preocupações subsequentes à situação de “libertos”, em que se encontram os escravos pós-abolição por parte das autoridades públicas, sobretudo, por sua presença e circulação nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro. Medos que se articulam à “perda” do papel social dos escravos, ou seja, seu eminente estado de anomia frente à recomposição da ordem, suscitada pela nova sociedade que aos poucos se delineava, propiciando assim, a emergência da “suspeição generalizada”, outro sim, a atualização de novas relações de poder, as quais, por sua vez, obedeciam às técnicas visuais e de visibilidade inéditas, que assistiria à falência do estatuto de mercadoria prevista ao negro na sociedade colonial e imperial. Deste modo, a ensejar as novas cifras das “periculosidades” – ou em outro termo criminológico da época, as “perigosidades” – através de traços físicos, características morfológicas e fenotípicas, conferindo autêntica tônica na visibilidade dos corpos sob os quais se podia efetivar a “natureza” potencial e virtualmente de futuros criminosos.

Capítulo II – Transbordamentos nas Margens de Tia Ciata: Outras Vozes na Fronteira da Cidade

II.1 – Primeiro Ato: O Fazer Poético do Samba – "Forças Plásticas da Arte[26]"

Samba é a necessidade da beleza. Sente fome de criar.

Não, ninguém faz samba só porque prefere
Força nenhuma no mundo interfere
Sobre o poder da criação
Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito
Nem se refugiar em lugar mais bonito
Em busca da inspiração
Não, ela é uma luz que chega de repente
Com a rapidez de uma estrela cadente
Que acende a mente e o coração
E faz pensar que existe uma força maior que nos guia
Que está no ar
Bem no meio da noite ou no claro do dia
Chega a nos angustiar
E o poeta se deixa levar por essa magia
E o verso vem vindo e vem vindo uma melodia
E o povo começa a cantar, lá laia laiá
Lá lá laia laiá

João Nogueira (Poder da Criação).

Ato 1.

Tal confissão feita pelo poeta em composição com a arte, música e poesia, lança a angústia[27] que nos ajuda a pensa dessa forma a imagem do indivíduo que, debruçado sobre o próprio âmago, encontra-se repentinamente às voltas com o vagar, por um labirinto do qual talvez nunca haja saída.

Com a força de muitas vozes, Tzvetan Todorov é um pensador múltiplo, ele nos provoca de modo tímido que escrever não é apenas um ato teórico, mas sim de paixões e de experiências íntimas. Todorov aponta que "Literatura não é Teoria, é Paixão"[28]. Deste modo, toda escrita exige paixões e perigos[29]. Podemos dizer, de maneira ensaística que só escrevemos e criamos por alguma necessidade que possa ser produzida por um olhar, gestos, músicas, beijo na boca, um fim de tarde ou até mesmo um sorriso. Estamos querendo dizer nesse dueto musical com Todorov, que nosso primeiro atravessar não é um ato intelectual, mas afetivo e de transbordamentos. *O humano precisa se retrair para que a alma mostre sua beleza*[30] na escrita de um texto, seja ele, cinema, receita de bolo, samba etc.

---

[26] Compreendo em Nietzsche que o conceito de força plástica é o que permite ao homem desenvolver suas potencialidades com as forças da vida. Podemos dizer de modo introdutório que a vida, enquanto capacidade inventiva é onde o homem possui habilidades de transformá-la.

[27] Tal conceito é mediado pela leitura do livro "O estrangeiro", de Albert Camus. A partir de suas reflexões sobre a angústia, esta é aqui entendida como um sentimento de estranhamento que é próprio do estar do homem no mundo: ajuda-nos a pensá-la dessa forma a imagem do indivíduo que, debruçado sobre o próprio âmago, encontra-se repentinamente às voltas com o vagar, por um labirinto do qual talvez nunca haja saída.

[28] Enfatiza o pensador no programa de entrevista café filosófico da TV Cultura em 2013.

[29] Entrevista cedida ao programa Café Filosófico da TV Cultura e exibida no dia 11/6/2013.

[30] Trecho da entrevista do mestre budista Lama Padma Samten (Programa Sagrado, TV Cultura, Abril-2014).

Entretanto, toda invenção[31] musical é carregada de emoção e afectos[32], isso faz com que sintamos e percebamos que a vida-pensamento não é compatível com a história[33]. Vida-pensamento nesse dueto musical são riscos, paixões e forças que nos atravessam. Atravessamentos e fronteiras que exigem daquele que é atravessado riscos e um ballet com as forças da criação, do pensamento. Tal pensamento, de alguma maneira, precisa partir de outras fronteiras e periferias, de outras áreas do pensar. Fronteiras que muita vezes são atravessadas por movimentos históricos e não históricos. O homem, por sua vez, não é apenas o efeito da história, mas sim de relações que devem ser colocadas na mesma tônica do pensamento:

> *"Para Nietzsche, o homem é individualidade irredutível, à qual os limites e imposições de uma razão que tolhe a vida permanecem estranhos a ela mesma, à semelhança de máscaras de que pode e deve libertar-se. Em Nietzsche, diferentemente de Kant, o mundo não tem ordem, estrutura, forma e inteligência. Nele, as coisas "dançam nos pés do acaso" e somente a arte pode transfigurar a desordem do mundo em beleza e fazer aceitável tudo aquilo que há de problemático e terrível na vida" (FOGEL, 2008. p.10).*

A vida e o pensamento não podem ser portadores de alguma verdade, pois seu movimento e vitalidade vêm de relações que estão sempre em desvios e fronteiras. Eles não possuem natureza ou *ethos*, estão sempre em rota de fuga e se tornando a todo instante o que ele não é. Ou seja, o desvio dele mesmo. O pensamento é sempre estrangeiro, sendo encharcado de outras vozes, fabricando outras veredas que diferem do projeto de história linear positivista.

Sobre tal questão do modelo de uma história linear positivista[34], percebemos de modo introdutório que um tipo de história do pensamento no Ocidente produziu cisões entre o poético, a vida e o pensamento. Com isso, tais elementos fazem parte do mesmo campo de composição e nunca se fragmentam, fazendo relações com o todo, visto que as relações do campo composicional são de extrema importância, não sendo possível ser compreendido sem a relação com outras fronteiras do pensamento: literatura, arte, poesia, arquitetura, história, filosofia etc. Não temos que partir do pensamento para compreender a vida, mas sim pelos agenciamentos, composições e inconstâncias que a vida produz. Para que o pensamento possa conter vitalidade, precisa partir da vida, se agenciando-se com seus margeamentos[35] e diversos trânsitos e travessias, ou seja: a Vida-pensamento[36] produz um ballet de forças e

---

[31] Entendo por invenção a forma estética do homem em criar, alterar e dar sentido às coisas do mundo.
[32] Afecto em Deleuze, ao contrário do afeto, é uma potência totalmente afirmativa. O afecto não faz referência ao trauma ou a uma experiência originária de perda, segundo a interpretação psicanalítica. O afecto, ao qual nada falta, exprime uma potência de vida, de afirmação, o que aproxima Deleuze de Spinoza: na origem de toda existência, há uma afirmação da potência de ser afecto é experimentação e não objeto de interpretação. Neste sentido, afecto não é a mesma coisa que afeto: o afecto é não pessoal. Nem pulsão nem objeto perdido. O afecto é uma potência de vida não pessoal, superior aos indivíduos, o devir não humano do homem.
[33] Entendo o termo História nesse momento a partir de Nietzsche enquanto um projeto positivista do século XIX e racionalista.
[34] O combate de Nietzsche à corrente historicista moderna, em todas as suas vertentes – metafísica, cientificista, romântica, realista –, e às suas formas de olhar para o passado, dá-se, antes de tudo, por esta tomar a história como ciência objetiva e por analisar os fatos sob o viés da história progressista, teleológica. Em decorrência disso, Nietzsche tenta um afastamento da concepção filosófica de história, à qual tem como referência maior Hegel.
[35] Para Derrida de modo geral à 'margem da tradição' e situa-se no 'limite do discurso'.
[36] Relações que não se separam. Elã vital para constituição de forças.

transbordamentos. Transbordamentos[37] que os bailarinos[38] e os passistas fazem do seu corpo-território[39] relações expressivas e estéticas.

Com isso, podemos afirmar que está na hora do pensamento voltar a conciliar-se com a vida e com o poético. De alguma maneira, podemos ser ousados em dizer que: é preciso lançar a poesia nas suas forças de expressões com a vida. Nesse sentido, a força estética da própria invenção tem o seu suporte no poético como fonte criadora. O sambista como um criador, que se remete a sua fonte criadora, à força do poético, pois é dali que o samba deriva, produzindo novos estratos com a vida. Todo samba ao ser criado é estranho e espantoso, pois inaugura uma nova paisagem poética[40].

O fazer poético[41] do samba no seu primeiro ato é divino. O sambista não tem poder sobre sua obra. A vida é atravessada por muitas forças: Naturezas divina e mundana. Cartola quando diz *as rosas não falam*, acredita-se que seja pelo fato das mesmas roubarem o perfume metafísico das coisas. As rosas exalam o perfume da vida de modo poético. As rosas, Cartola e a vida fazem parte do mesmo material poético. E só vibra poeticamente quando toca numa coisa imaterial.

Tudo isso que foi nomeado, tudo aquilo que nós chamamos de samba se justifica pela poesia que ele contém. Poderíamos dizer que sambo para driblar[42] e para viver. Caso não tenha poesia não é cinema, não é teatro, não é pintura, não é literatura e não é samba. Não tendo, poesia é tudo menos obra de arte. A obra verdadeira é sempre nova e espantosa. O sambista cria por necessidade, pois sua única é o sentido estético da beleza.

Com efeito, a vida do sambista é desenhada pela força da arte. Em arte, quando falamos "beleza" não estamos falando de boniteza, mas de forma; a arte é forma, não é do bonito que nós estamos falando.

A forma, a beleza, revelam o ser das coisas. É muito estranho falar do ser das coisas, esse ser que é inapreensível. Não conseguimos pegar o "ser" de uma rosa, de um rio, de uma paisagem, de uma roda de samba ou de um rosto, mas quando a arte faz isso, ela apreende a coisa mais alta que está atrás das coisas, ela nos revela, nos remete à beleza suprema se nós estivermos despidos do orgulho, da razão e da lógica. Então, para que esse fenômeno de revelação da arte possa acontecer, temos que estar desnudados de todo o orgulho; a razão tem que abrir mão desse poder, a lógica tem que abrir mão desse poder para que a obra seja

[37] Tal transbordamento que Derrida nos aponta deixa entrever a clausura metafísica do pensamento em que o conceito clássico de linguagem está inscrito. Esta clausura diz respeito às oposições binárias conceituais e hierarquizantes impostas por tal pensamento. É assim que Derrida reconhece, no conceito tradicional de linguagem, um rebaixamento da escritura em relação à fala ao longo de todo o pensamento ocidental.
[38] Leitura do documentário Pina Bausch (2011).
[39] Deleuze compreende que a primeira dimensão territorial no ocidente seria o corpo, pois ali teríamos a primeira dimensão espacial das coisas.
[40] Schafer (2001) compreende que conceito de paisagem sonora diz respeito aos sons do ambiente como um todo, ao ambiente acústico. Poderíamos dizer que são as relações sensoriais que o indivíduo constitui com as sensações estéticas do espaço musical.
[41] Compreendo que a dimensão poética das coisas possui relações intrínsecas com o cotidiano.
[42] O conceito de drible e o drible do conceito: analogias entre a história do negro no futebol e do epistemicídio na filosofia. Revista Z Cultural (UFRJ), v. VIII, p. 34, 2013.

apreendida no único lugar para o qual ela quer ir: que é o centro da pessoa, aquilo que nós chamamos de sentimento, os nossos afetos.

Aquilo que nos constitui felizes ou infelizes, como diz Cartola, não é o que nós sabemos, mas o que nós sentimos. O samba é para o sentimento, é para a sensibilidade, e não para a inteligência.

Agora nós podemos perguntar: "Por que o samba nos humaniza?" Porque mostra não a aparência, mas nos induz pela emoção que ele nos causa. Ele nos induz à intimidade, à alma das coisas, à nossa própria intimidade e é por isso que ele nos comove; porque mexe, não em nossos pensamentos, mas em nossos afetos, naquilo que nós sentimos – e toda obra oferece-nos um espelho. A obra é um espelho do sambista. Ela faz com que nos reconheçamos nela. E nada mais comum em nós do que nosso desejo, de nossos afetos. Queremos ser felizes e temos medo, temos compaixão, temos ódio, temos ira, temos bondade, todas as boas e más paixões que nos habitam. É esse material que faz a obra de arte. Ela não é um pensamento filosófico. Ela expressa aquilo que nós sentimos, aquilo que é humano e só por isso ela alimenta-nos porque ela dá significado e sentido para nossa vida. Isso é muito interessante porque nós todos padecemos de uma angústia imensa; uma das primeiras angústias humanas, que é a angústia do tempo, da finitude; nós começamos e acabamos, somos finitos, nós passamos. A obra de arte não sofre esse desgaste, ela está fora do tempo. Uma emoção oceânica[43] muito profunda que você teve, uma paisagem muito bela que você viu, qualquer coisa que te comoveu, comoveu e passou. Mas, quando aquilo é apreendido num quadro ou numa poesia, ou qualquer forma de arte, essa obra segura o tempo. Cartola e Pixinguinha sentiram a pausa do samba. Eles não apenas seguram o tempo, mas sim uma experiência estética.

II.2 – Paleta de Cores: Luzes e Sombras do Teatro da Criação

Dai-me um sorriso, que transformo em trágico.
Dai-me uma tristeza que invento um chorinho
Dai-me os movimentos do corpo que transformo em samba
Dai-me as sombras que invento um teatro barroco de Caravaggio
Dai-me as forças plásticas que invento os girassóis de Van Gogh
Dai-me música, pois se não sufoco.
Toda criação é espantosa.[44]

Ninguém
ouviu
Um soluçar de dor
No canto do Brasil
Um lamento triste
Sempre ecoou
Desde que o índio guerreiro
Foi pro cativeiro
E de lá cantou
Negro entoou

[43] Entrevista de Dorival Caymmi ao falar do mar durante o Heineken Concerts, Palace, São Paulo - abril/1996
[44] LOPES. Wallace. Cadernos de poesia 2014.

Um canto de revolta pelos ares
No Quilombo dos Palmares
Onde se refugiou
Fora a luta dos Inconfidentes
Pela quebra das correntes
Nada adiantou
E de guerra em paz
De paz em guerra
Todo o povo dessa terra
Quando pode cantar
Canta de dor
ô, ô, ô, ô, ô, ô
ô, ô, ô, ô, ô, ô
ô, ô, ô, ô, ô, ô
ô, ô, ô, ô, ô, ô
E ecoa noite e dia
É ensurdecedor
Ai, mas que agonia
O canto do trabalhador
Esse canto que devia
Ser um canto de alegria
Soa apenas
Como um soluçar de dor

Paulo Cesar Pinheiro (Canto Das Três Raças)

A alma só fica nua perante a arte e ao sagrado. Momento pelo qual temos total transbordamento e excesso de experiência estética com as forças do mundo. Por isso, o teatro da criação possibilita o chamamento e o clamor do pão da alma: - ARTE. Só criamos por necessidades estéticas e violência. Sem o corpo alma do poeta e do sambista não transbordam dor, angústia, felicidade, paixões e obscuridades.

O samba tornou-se possível no momento em que o sambista se entregou às necessidades estéticas do teatro da vida. Os esgotamentos da criação fazem do samba uma força estética e de resistência. Tal criação é o transbordamento de forças não humanas: o profano e o humano se encontram com o estado puro da arte - o divino. Nesse momento da criação estética, a alma se esfrega à matéria humana querendo se carnavalizar e se disfarçar de corpo. O samba enquanto força estética é produzido nessa atmosfera de incertezas e de elementos vitais com a vida. Expressa uma experiência no mundo pela forma poética. Forma do fazer poético em que a alma só eterniza o que ela ama.

O sambista quando se encontra com o samba produz vida – que são os agenciamentos de forças apaixonadas numa espécie de desmedida das relações que a linguagem, ao falar da vida, se empobrece. Falar da vida talvez seja tarefa dos poetas, artistas e músicos que denunciam o seu esgotamento para a entrada da arte. O samba emerge como uma necessidade estética e uma necessidade do pensamento. O sambista cria por necessidade, não por funções orgânicas; o sambista cria por planos de composição e linhas de fuga[45].

[45] Esse conceito define a orientação prática da filosofia de Deleuze. Linha = fuga, fugir = fazer fugir. Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia.", 1988, p 47.

O samba não é apenas uma representação. De certa forma, são maneirismos[46] de experimentar o mundo com relações estéticas. Vida, arte e sambista não se separam. O coração do sambista e da cidade são as ruas, becos, ladeiras, encruzilhadas e pontos sem volta. O fazer poético está em tudo, pois toda criação é espantosa. Toda obra de alguma maneira tenta atingir seu momento poético, uma vez que ela só acontece quando vibra poeticamente. O sambista é apenas um instrumento dessa experimentação estética e poética. O samba toca no outro e se compõem com os absurdos da vida. O divino e o absurdo se fazem presente. Alma se encanta pela música e por gira.

O sambista cria melodia, paisagens poéticas que transbordam os abismos de nossa alma, transformando as emoções e os afetos da alma em pinturas musicais, acrescentando ao mundo franjas, curvas, atos, traços e desejo, na textura de uma tela que nunca está em branco. O sambista cria por necessidade, sendo sua alma povoada por deuses. Esse ato da criação de sambista-samba não se estabelece de modo hierárquico, mas sim por encharcamentos do criar. Como o artista plástico, o sambista não possui autoridade sobre sua obra. A obra é autônoma, ela tem vida própria. Deste modo, o sambista não se reduz ao fazer samba. Ele entrega sua vida ao ato do criar. Estamos lidando com homens apaixonados, em que a vida está sempre lançada à fortuna. Tudo é risco! Não se separa samba e sambista – ambos são vias da criação. Tudo teria um mucado[47] de deuses ao fazer samba.

Existem momentos em que a história do pensamento precisou mergulhar a arte em zonas de intensas e instantes de obscuridades[48]. Tais obscuridades da história trazem a emergência de elementos que ainda não foram contemplados no jogo de luzes, sombras e de regiões históricas não “descafrandriadas” pela luz do pensamento do teatro histórico.

As luzes e as sombras do teatro histórico produziram efeitos de obscuridades[49] na teatralidade das formas, cores e discursos que apresentam a história como o lugar de ficções das coisas. Ficções[50] que tentam se mascarar enquanto verdade. O teatro histórico e o espaço do verossímil, ou seja, a verdade está sempre sob suspeita.

No teatro histórico das ideias, nenhum discurso pode ser detentor da “verdade”; se houver tal verdade, desconfie, pois tudo é um jogo de repertórios e de imagens. O samba não é portador de uma origem delimitada que atenda as necessidades de seus jogadores, mas sim criações e invenções que se diferem uma das outras. Essas invenções foram produzidas por diversas vozes dissonantes numa trama de grande intensidade, resistências, elos, estratégias e paixões que a “história oficial” delimitou em origem.

---

[46] Não estou utilizando o termo na sua versão *stricto sensu* apresentado pela arte. Refiro-me apenas aos diversos estilos que agregam outras tendências.
[47] No sentido de muitos.
[48] Leitura das obras de Caravaggio (Jogo das sombras).
[49] Entendo por obscuridades momentos pelos quais a vida guardaria outros segredos e mistérios.
[50] Entendo ficções de modo introdutório como maneiras para designar uma narrativa imaginária, irreal, ou referir obras (de arte) criadas a partir da imaginação. Tal termo é debatido por diversas áreas do pensamento que não pretendo desenvolver neste trabalho.

A história demarcada enquanto legítima, oficial e original do samba tem se limitado a generalizações e a reproduções de crenças, origens e determinismo geográficos, De modo que ondalgumas formas de discurso cristalizados no tempo se tornaram incompatíveis com a constituição íntima das coisas – do fazer poético. A criação do samba não é um ato natural e delimitado por respostas, mas, ao contrário, vem do clamor dos problemas e da necessidade estética com a vida. Ao pensarmos os transbordamentos da criação ou invenção do samba urbano, verificamos que este ultrapassou as fronteiras geográficas da Pequena África de Tia ciata. Com isso, podemos dizer que o samba encontra-se sempre no meio, em meio às coisas, nas margens da cidade e dos deslocamentos. Sua criação ou invenção estaria no processar do movimento histórico e na turbulência das forças históricas. Por causa dos movimentos históricos do samba, por ser absolutamente infinito, inviabilizam qualquer ideia de começo, tornando-a uma mera ficção. Não se trata do começo, mas como isso foi possível e inventado na trama histórica.

Teríamos nesse suposto começo apenas diversas invenções singulares carregadas de agenciamentos e composições. Sobre tais questões, iremos observar ao longo desse capítulo as vozes que trasbordaram e trouxeram veredas para pensar a pantomima da história do samba urbano.

Para evitar os vícios da história atrelada à ideia de origem, sugerimos uma aventura geográfica e poética do pensamento, que consiste em provocar o debate entre os autores.

No entanto, a ideia de origem não conseguiu dar conta dos movimentos diaspóricos[51] da cidade. A cidade do Rio de Janeiro, nos fins do século XIX e início do século XX, necessariamente se configura no cenário do pós-abolição. Naquele momento estamos vivenciando uma cidade com diversos movimentos diaspóricos negros que possuem redes de aliança, afeto e resistência.

Movimentos diaspóricos que ocorrem dentro e fora da cidade, num circuito de praças negras: Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia. Estas praças negras trouxeram estilos que se diferem entre si, colocando em suspensão a ideia de origem. A ideia de origem não consegue corresponder à dinâmica de uma rede negra com fluxos e movimentos diaspóricos com linhas de fuga.

Não podemos esquecer que o processo da diáspora negra no cenário do pós-abolição no Brasil implicou dispersão, desterritorialização e expropriação; tais movimentos resultaram numa séria crise de identidade para os negros e outras mediações culturais. Neste contexto, não cabe para os negros, em nenhuma acepção, a aparente solidez da ideia de sujeito soberano, integrado e centrado – tão bem descrita por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* – que adveio com o nascimento da modernidade. Aqui, é conveniente lembrar o crítico Kobena Mercer para quem “a identidade somente se torna uma questão

[51] Movimentos de saídas estratégicas que não possuem uma linearidade histórica.

quando está em crise" (apud HALL, 2006, p. 9). Seguramente, a discussão do descentramento do sujeito de si mesmo e de seu lugar no mundo se constitui num duplo deslocamento, gerador de crise identitária para os negros nas diferentes regiões do Brasil.

Por isso, não é possível encontrar uma marca fixa, identidade ou língua por trás das relações produzidas pelo samba, mas, sim, um agenciamento com outros estilos e tendências musicais que se diferem a partir do retrato étnico da população. De alguma maneira o corpo, o samba e a cidade estão totalmente atrelados.

Para pensar tal expressividade musical chamada de samba urbano, não podemos nos remeter a sua invenção sem antes nos relacionar com outros estilos musicais. Sua invenção é a "soma" de traços, marcas e outras expressividades de modos culturais.

O samba é um platô[52], uma linha que passa por experimentações de outros estilos, fluxos e movimentos plurais. Entre estas delimitações, a Pequena África de Tia Ciata seria um ponto dentro de diversas praças negras que estão conectadas, sendo atravessado por relações rizomáticas de uma rede negra inacabada. Redes que possuem relações próprias que se autorreproduzem.

O samba estaria inserido em duas cartografias: uma que seria a dos movimentos não lineares (datas, coisas, sujeitos e objetos) e outra, da multiplicidade[53] e *povoalidade*[54] de estilos musicais.

O samba seria uma composição de multiplicidade e a explosão de estilos não lineares. Essa espécie de superfície do samba seria apenas uma das representações que o sambista desenha.

A fórmula da feição do samba foi traída por ele mesmo, pois não temos fórmula pronta e dada por alguma definição. A tarefa de tentar definir o samba empobreceria o diagrama dessa explosão de estilos; como se disséssemos que não temos uma língua vernácula ou originária, mas uma multiplicidade de identidades e línguas neste cenário do pós-abolição:

> *"Entre nós, a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença" (HALL, 2003, p. 30).*

Se partirmos de um tempo histórico linear, o samba não pode ser atribuído a um tempo linear preciso. Isso porque o tempo mesmo possui tempos descontínuos. Descontínuos para pensarmos os atravessamentos históricos que configuram uma rede de relações históricas dos bastidores, os quais não foram abarcados pelo projeto da macro-história.

Essa macro-história universal não abarcou lamurias, gritos, liberdades, rezas e resistências de uma multiplicidade estética para criarmos uma expressividade musical

---

[52] "Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs." (DELEUZE e GUATARRI, 2004: 33).

[53] Uma multiplicidade rizomática é composta por elementos que são partículas, que se correlaciona como distâncias, seu movimento se dá em todas as direções, suas quantidades são diferenças de intensidade sem termos uma origem.

[54] Compreendo com as diversas vozes que emergem na cultura, sem possui a marca de um autor ou autoria, ou seja, são expressões do povo.

chamada samba urbano. O samba urbano estaria numa zona de agenciamentos coletivos e povoalidade que brotam para fora da história linear, onde o samba não começaria a partir do sambista. O sambista seria a expressão da força que o samba possui e traduz no corpo. Entendo corpo como um conjunto de práticas e relações culturais. O corpo seria um modo como aponta o filósofo Spinoza. O corpo e o samba seria esta relação dos atravessamentos com diversas identidades negras em pleno espaço de negociações.

Para Hall, a afirmação da identidade negra é imprescindível diante do racismo nos seus vários aspectos e níveis da formação social, política, econômica ou cultural. É importante entender a identidade "como um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada" (HALL, 2003, p. 15). Deste modo, ele descarta a ideia de identidade como essência ou parte da natureza dos indivíduos ou da linhagem ancestral como algo que constitui o nosso eu interior.

Essa expressividade do samba vem de movimentos matilhados[55] com outras identidades e estilos que ultrapassam o limite geográfico e ficcional da Pequena África de Tia Ciata, que é apenas uma espacialidade de expressões de uma rede negra do samba na Cidade do Rio de Janeiro. Estaríamos tratando de uma rede de estilos polifônicos, de *batucalidades negras e rizomáticas*[56]:

> *"Um rizoma é uma segunda espécie de conjunto de linhas. Um primeiro conjunto de linhas é aquele no qual uma linha é subordinada ao ponto, à verticalidade e horizontalidade, que estria o espaço, faz um contorno, submete multiplicidades variáveis ao Uno, ao Todo de uma dimensão suplementar ou suplementária. As linhas deste tipo são as linhas molares, e formam sistemas binários, arborescentes, circulares e segmentários" (DELEUZE, 1997. pg. 220).*

Segundo Deleuze e Guattari (1987): um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezo[57]. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. Nesse modelo epistemológico, a organização dos elementos não segue linhas de subordinação hierárquica – com uma base ou raiz dando origem a múltiplos ramos –, mas, pelo contrário, qualquer elemento pode afetar ou incidir em qualquer outro. Em um modelo arbóreo de organização do conhecimento – como as taxionomias e classificações das ciências – o que é afirmado pelos elementos de maior nível é necessariamente verdadeiro também para os elementos subordinados, mas o contrário não é válido. De outro lado, num modelo rizomático, qualquer afirmação que incida sobre algum elemento poderá também incidir sobre outros elementos da estrutura, sem importar sua posição topográfica. O rizoma carece, portanto, de centro.

Para esta dissertação, rizoma será uma das ferramentas conceituais para oferecer saídas, fronteiras e linhas de fuga do projeto de origem do samba atrelada a Pequena África de Tia Ciata.

---

[55] Entendo como um conjunto/ grupos dissonantes com práticas culturais heterodoxas.
[56] Compreendo como multiplicidade de estilos musicais.
[57] Conceitos deleuzeanos que tratam da ausência de um centro ou fim de um processo, mas de movimentos múltiplos e dissonantes.

Abaixo tentamos ilustrar com caráter imaginativo os modelos que permeiam a estrutura do Livro *Pequena África de Tia Ciata*, de Roberto Moura, publicado em 1983:

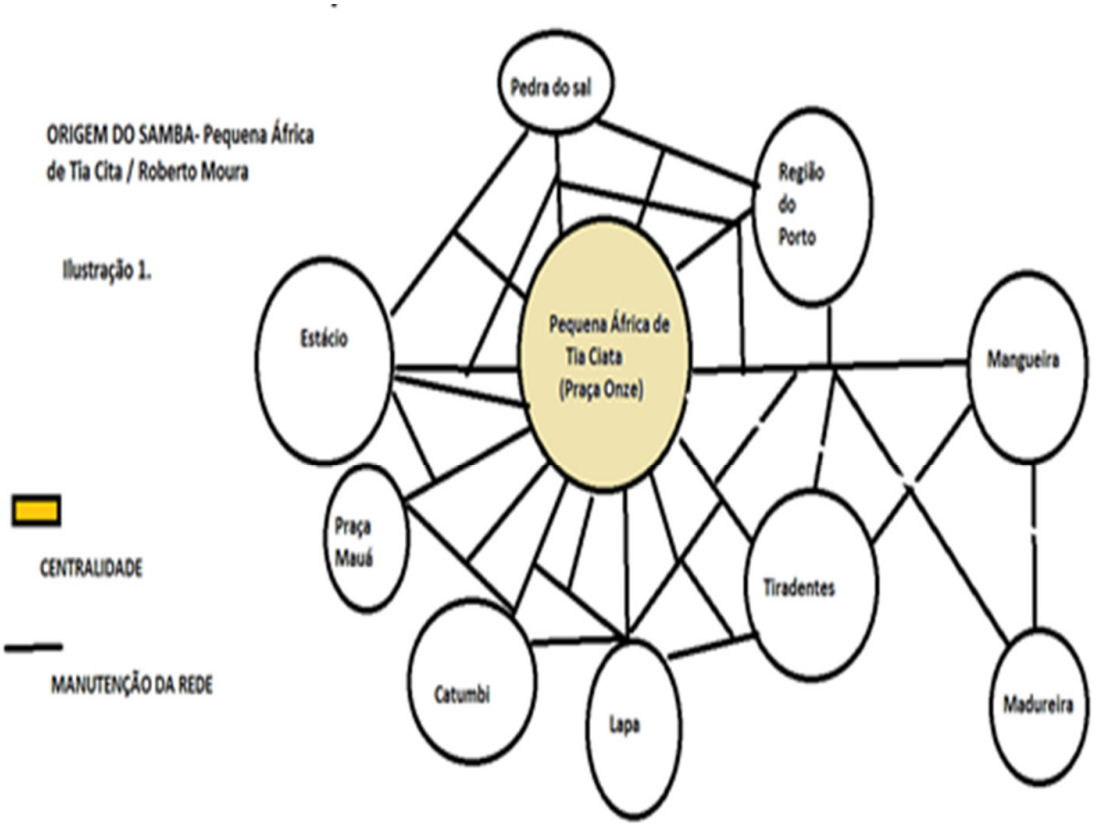


Figura II.1 - Modelo de mapa centralizado na ideia de origem[58] do samba na Pequena África de Tia Ciata.

[58] Configuração ilustrativa-Mapa elabora por Lalita Kraus e Wallace Lopes a partir do livro Pequena África de Tia Ciata, de Roberto Moura.

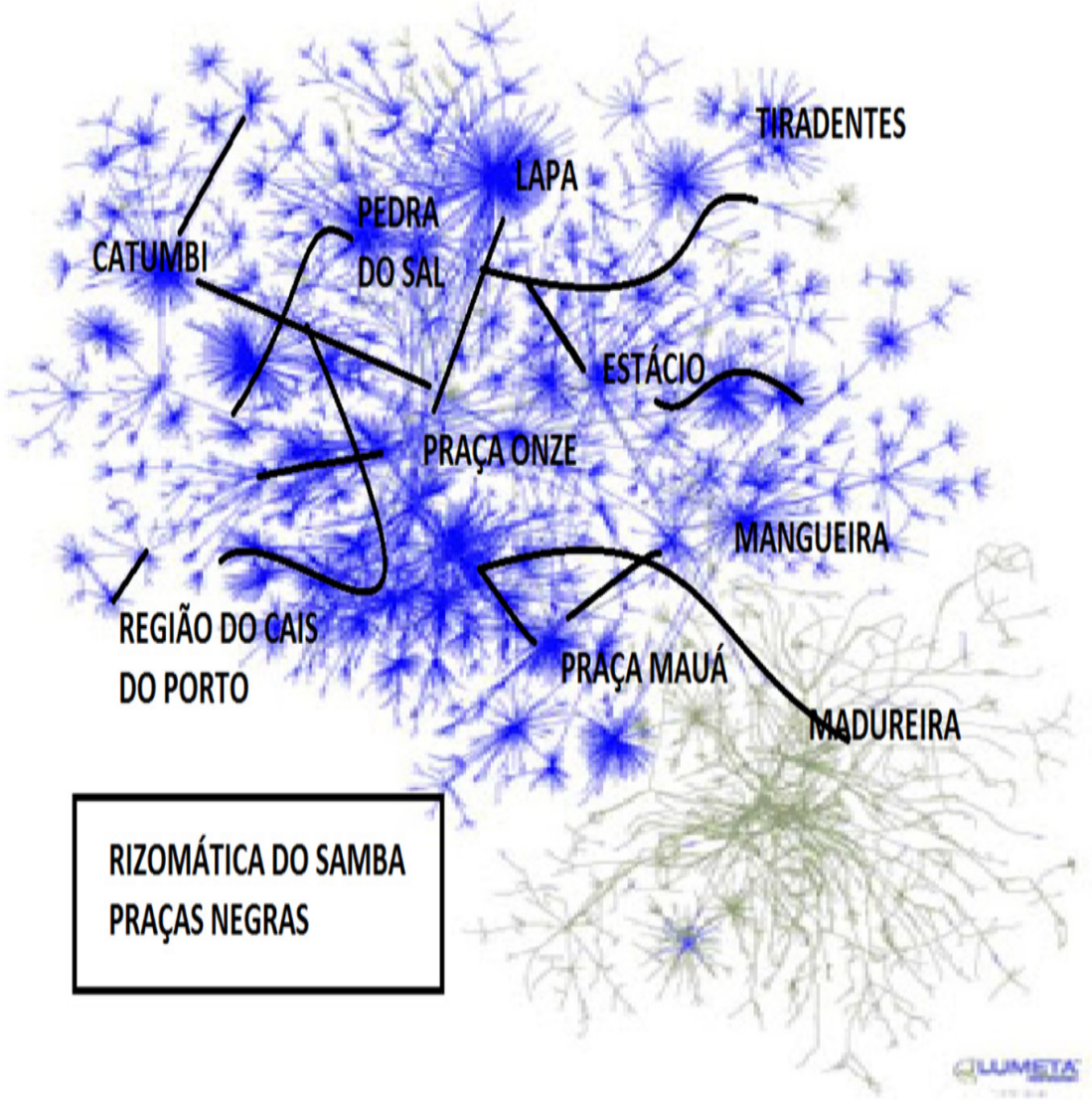


Figura II.2 - Modelo de mapa rizomático com diversas origens do samba e ausência de centralidade na Pequena África de Tia Ciata[59].

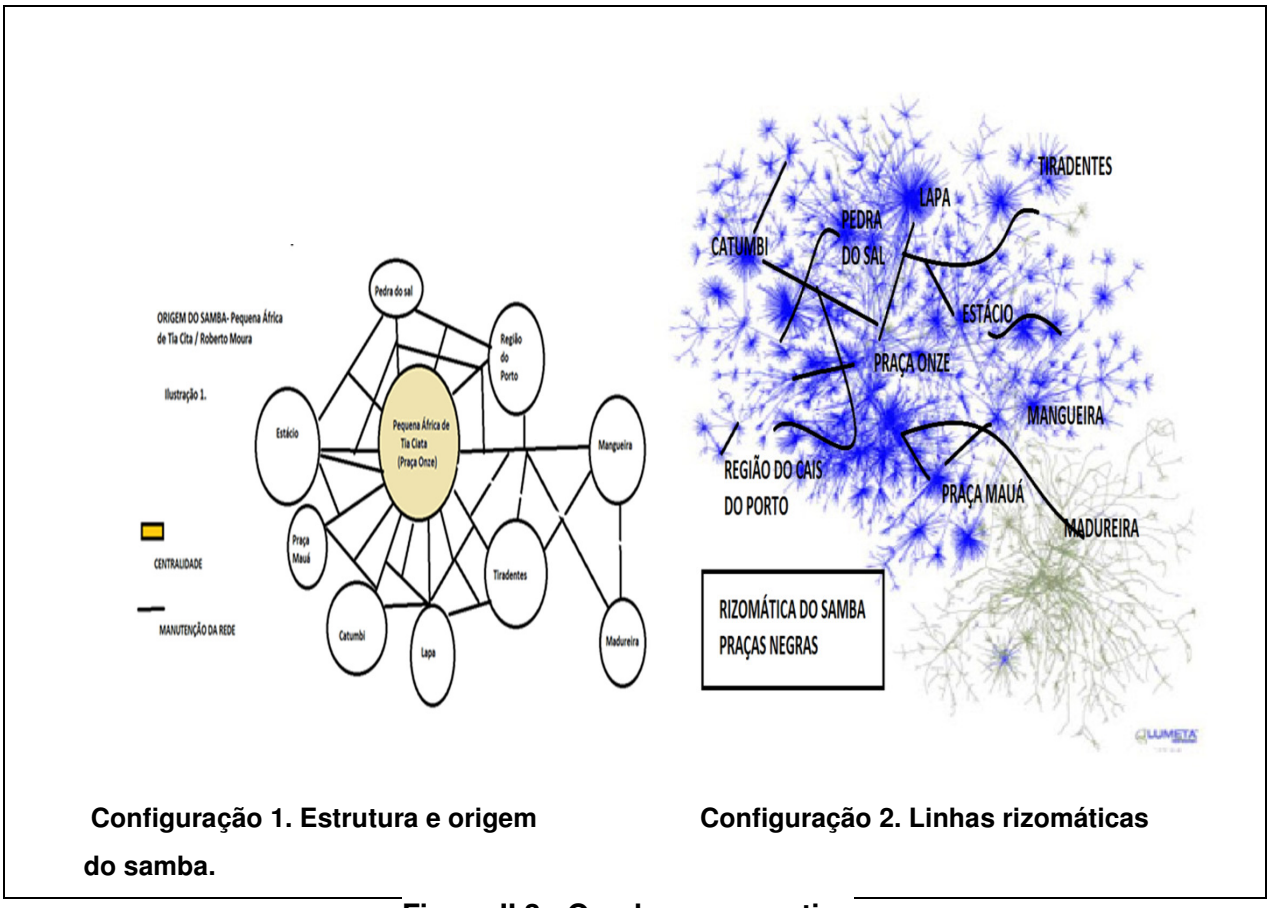
Com a proposta de ilustração desses mapas, identificamos no dialogo com outras literaturas a possibilidade de compreender uma cidade pluriétnica no retrato dos fins do pós-abolição; podemos apontar, quando se trata da construção utópica da pequena África de Tia Ciata, que a mesma atendeu a um projeto urbanístico de desafricanização de cidade.

Com isso podemos observar a forte dinâmica espacial na zona portuária da cidade e outros pontos da rede – espaço marcado por diversos agentes históricos. Tais relações entre os atores históricos na cidade produziram necessidade estratégias de uma rede de solidariedade e resistência cultural. Essas mudanças, no entanto, não ocorrem no vazio social: operam em uma intrincada rede de relações sociais, afetivas e culturais na dinâmica da cidade.

Podemos dizer que a Pequena África é este território pluriétnico configurado por acidentes e sendo móvel. Neste sentido carece de um centro, por essa mobilidade da rede,

[59] Configuração ilustrativa-Mapa elabora por Lalita Kraus e Wallace Lopes a partir do livro Pequena África de Tia Ciata, de Roberto Moura.

não teríamos uma "origem" no plano de fundo da história da cidade, mas planos de composições e estilos que configuram um aglomerado de bairros como: Catumbi, Estácio, Gamboa e Praça Onze? E os quais mostram o fluxo de uma rede de agenciamentos culturais. A Pequena África de Tia Ciata é o conjunto de expressões, práticas, mediações culturais e híbridas de uma cidade pluriétnica.



Configuração 1. Estrutura e origem do samba.

Configuração 2. Linhas rizomáticas

Figura II.3 - Quadro comparativo

II.3 - Afinando os Instrumentos: Segundo Tomo

"A macumba se rezava lá no Mangue, no zungú da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe de santo famanada e cantadeira ao violão. Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando de baixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha gente lá, gente direita, gente pobre, advogados, garçons, pedreiros meias colheres deputados gatunos todas essas gentes e a função ia principiando. [...] Tia Ciata era uma negra velha com um século no sofrimento, javevó e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita. Ninguém mais não enxergava olhos nela, era só ossos duma compridez já sono lenta pendendo pro chão de terra[60]."
(ANDRADE, s/d, p. 78).

Os escritores por sua vez possuem uma alma melódica carregada de disritmia. Cada escritor e poeta afinam seus instrumentos conceituais para ler sua partitura. Partitura que

[60] Mário de Andrade, Macunaíma, in *Obras Completas*, 3ª ed., São Paulo, Martins, s. d., p. 78.

desenha movimentos cartográficos de notas musicais que precisam ser inventadas. Nesse caso é importante notar que nem Manuel Bandeira nem Mário de Andrade estavam sozinhos em suas referências à Tia Ciata nas linhas citadas acima. Antes estavam se inserindo entre os mais ilustres autores a render homenagens à comunidade baiana da Capital, em um processo que começou ainda em vida da quituteira e foi, ao longo das décadas, alimentado por diversos grupos, em especial os cronistas carnavalescos e historiadores da música popular[61]. Estes autores frequentemente apontaram aquela comunidade como a principal matriz para a formação de uma cultura popular urbana no Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e início do XX, no forjamento de uma rede negra na cidade. Se tal atribuição de importância à comunidade baiana nunca deixou de estar presente nos estudos culturais sobre o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, essa visão daria um salto qualitativo a partir da publicação, em 1983, do livro de Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*.

Tal estudo, certamente o mais denso sobre o assunto até aquele momento, analisava diversos aspectos da trajetória da chamada comunidade baiana, centrando-se nos bairros da zona portuária do Rio de Janeiro e na vizinha (e densamente povoada) Cidade Nova. O trabalho de Moura, ao que tudo indica, foi o primeiro a situar a trajetória do grupo em seu processo histórico, num trabalho de fôlego que por diversas razões se tornaria um clássico. O autor utilizou ainda a casa da Tia Ciata, com seus diversos espaços e usos, como uma alegoria da diversidade de facetas do mundo cultural carioca do primeiro quarto do século XX, uma feliz imagem que ajudaria a garantir a boa recepção do livro.

Mas o sucesso da reelaboração da centralidade baiana na formação cultural carioca, apresentada em *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, se deve também ao ambiente no qual o livro foi lançado. Os anos 1980 assistiram a um vigoroso esforço de recuperação de visões alternativas aos projetos modernizadores levados à frente por grupos de elite da Primeira República[62]. Dessa forma, a imagem de um grupo desterritorializado buscando reinventar sua identidade, e a partir daí, criando as bases da sua luta por cidadania, caía como uma luva naquele contexto historiográfico. Assim, nos anos que se seguiram à publicação do livro de Roberto Moura, pôde-se notar uma valorização cada vez maior da comunidade baiana da Capital Federal, bem como daquela que nunca deixaria de ser vista como sua figura-chave. A existência de uma "Pequena África" no coração da Capital Federal passou a ser visto como um contraponto necessário à "Europa possível" de Pereira Passos, ao projeto do pós-abolição, e isso passou a sugerir inclusive a presença de membros dessa comunidade no núcleo de

[61] Entre outros exemplos ver Francisco Guimarães (Vagalume), *Na roda do samba*, 2ª ed. Rio de Janeiro, Funarte, 1978, pp. 31, 78-86 e 113-114; Jota Efegê, *Figuras e coisas do carnaval carioca*, Rio de Janeiro, Funarte, 1982, pp. 15, 88-90, 131-132, 211-213,224-226; Henrique L. Alves, *Sua Excelência o samba*, 2ª ed., São Paulo, Símbolo, 1976, pp. 23-28. Moura, *Tia Ciata*, pp. 160-163 mostra textos e depoimentos de sambistas, literatos, cronistas e historiadores da cidade, todos engrandecendo a figura de Tia Ciata, bem como o seu grupo.

[62] Tal esforço produziu trabalhos que se tornaram clássicos, como Sidney Chalhoub, *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*, 2ª ed., Campinas, Ed. Unicamp, 2001; José Murilo de Carvalho, *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*, 3ª ed., São Paulo, Companhia das Letras,1991; Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1985.

grupos que formulavam estratégias e resistência política aos projetos modernizadores, como o sindicato dos estivadores e a Revolta da Vacina. Num contexto em que tais historiadores percebiam um fosso entre Estado e sociedade, a "Pequena África" aparecia como um espaço fundamental de expressão cultural e política[63].

Nessa pantomima histórica, alguns historiadores trouxeram embates sobre a questão da origem do samba relacionado à Pequena África de Tia Ciata. Um caso sintomático é o de José Murilo de Carvalho que, em busca de formas alternativas de participação popular, não deixa de levar conta "o moderno samba carioca" "desenvolvido em torno de Tia Ciata e seus amigos"[64].

Mais enfática é Mônica Pimenta Velloso (1996), para quem a casa da Tia Ciata era "um exemplo de resistência cultural". Além disso, "liderada pelos elementos negros, oriundos da Bahia, essa comunidade vai oferecer alternativas de organização fora dos modelos da rotina fabril". Para esta autora, as tias encarnavam "o reconhecimento e a legitimidade da comunidade negra". E, coroando a importância das tias baianas como esteios da cultura urbana do Rio de Janeiro: "estava assegurado, desta forma, um espaço cultural que seria de fundamental importância na história social do Rio de Janeiro. Pois Continua Monica Velloso, é dessa comunidade negra que nasce o embrião da cultura popular carioca"[65].

II.4 - As Vozes do Teatro: Barítonos e Tenores do Debate Histórico da Pequena África de Tia Ciata

Para composição de um concerto musical do pensamento, é necessário uma multiplicidade de vozes que tragam para a cena estética dissonâncias para produzir o debate histórico. A multiplicidade de vozes e estilos ajuda a configurar as arenas e disputas dos autores no tecido historiográfico de modo introdutório. Mais recentemente, Rachel Soihet argumentou que "Essas 'tias' ficaram célebres pelos sambas e candomblés que realizavam e pelos blocos e ranchos que organizavam. Suas casas constituíam-se em centros de resistência cultural, núcleos de onde se espraiavam as bases do carnaval e da música popular, predominantes no Rio de Janeiro" (1998, p. 88)[66]. Recentemente a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha, em um livro bastante renovador sobre o carnaval carioca, buscou recolocar os termos dessa questão[67]. Ainda que reserve em seu livro um papel destacado ao grupo baiano, Cunha propõe uma problematização em torno da estratégia de seus integrantes de diferenciação das modalidades carnavalescas praticadas pelo restante da população pobre

[63] O exemplo mais bem trabalhado nesse caso é sem dúvida de Mônica Pimenta Velloso, As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro", *Estudos Históricos*, número seis (1990). Trabalho no qual se referenciam as últimas frases deste parágrafo.
[64] Carvalho, *Os Bestializados*, p. 142.
[65] Mônica Pimenta Velloso. *As tradições populares na Belle Époque carioca.* Rio de Janeiro: Funarte, 1988, pp. 14-16.
[66] Rachel Soihet, *Subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas.* Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 88.
[67] Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 209-239.

da cidade do Rio de Janeiro. Para Cunha (2001), tal estratégia passava pela criação dos ranchos como uma nova forma de brincar o carnaval, pela construção de relações entre membros do grupo e segmentos da elite e ainda pelos pedidos de autorização policial previamente à saída dos ranchos no carnaval. Assim, a autora mantém os baianos no foco da construção de uma cultura urbana no Rio de Janeiro da virada do século XX, mas coloca em cena outros fatores que enriquecem seu argumento, distanciando-o da atribuição de uma liderança exclusiva ao grupo de Tia Ciata, além de reconhecer que as atividades do grupo não foram criadas no vazio, mas no diálogo com práticas culturais já existentes há longa data na cidade.

De toda forma, percebe-se que após ser alvo do estudo *A pequena África de Tia Ciata*, de Roberto Moura (1989), Tia Ciata e seus amigos" foram adotados praticamente sem restrições por grande parte da historiografia posterior, como um universo particular a partir do qual se constituiria toda a cultura urbana do Rio de Janeiro. Vale notar que algumas das visões acima citadas de certa forma ultrapassam as conclusões do livro de Moura, que valoriza a comunidade baiana como *ethos* da Capital do Rio de Janeiro sem deixar de abrir espaço à possibilidade de que outros grupos possam ter influenciado o processo estudado. Em seu livro, "as tradições festeiras e musicais dos baianos [...] seriam uma das fontes primordiais dessa cultura popular carioca" (Moura, Tia Ciata, p. 83), não a única nem mesmo a principal[68]. Moura parece crer que o grupo baiano exerceu papel de liderança na constituição de uma cultura popular urbana, pelo fato de ser "uma elite, em função de suas organizações religiosas e festeiras", mas sem tê-la inventado ou monopolizado[69].

Nesse teatro das ideias, é fácil notar que a visão de Moura, aberta à pluralidade, dissolveu-se em discursos que têm endossado a ideia de que "Tia Ciata e seus amigos" exerceram um inconteste papel dominante na formação cultural do Rio de Janeiro. A imagem de uma comunidade baiana forte, numerosa — e, senão livre de disputas internas, por certo unida em torno de sua formação cultural — é bastante sedutora, mas a verdade é que esta centralidade baiana tem sido muito mais afirmada do que demonstrada. Nos vinte anos posteriores à publicação do livro de Roberto Moura, muito pouco se fez para compreender o tão propalado papel de liderança daquela comunidade. Esta é uma parte do texto que buscaremos examinar as diversas relações socioculturais que produziram as espacialidades da Pequena África de Tia Ciata e sua rede de relações múltiplas no cenário da cidade do Rio de Janeiro nas emergências do pós-abolição. Não se pretende aqui negar ou mesmo minimizar a importância do grupo baiano, mas reconstituir o contexto no qual "Tia Ciata e seus amigos" apareceram — um rico universo no qual outros grupos também imprimiram suas marcas. O argumento aqui desenvolvido é basicamente o de que os baianos, por mais importantes que possam ter sido na constituição de uma cultura popular urbana na cidade do Rio de Janeiro,

[68] Moura, Tia Ciata., p. 83.
[69] Ibid, p. 133.

necessariamente dialogaram com tradições já existentes e com outros grupos étnicos recém-chegados. Assim, pretende-se poder dizer que o carnaval popular do fim do século XIX e início do XX foi, antes que uma invenção de um grupo, uma criação coletiva mais ampla.

Na composição desse texto pode-se lembrar que a argumentação em favor da centralidade baiana muitas vezes se ancora na ideia de que houve uma grande imigração de Salvador para o Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e o início do século XX (vide a recorrente ideia de uma "diáspora baiana")[70]. Contudo, os dados demográficos disponíveis causam sérias dificuldades a esta hipótese. Se Tia Ciata e Hilário Jovino Ferreira, as figuras mais conhecidas daquela comunidade, chegaram à cidade da corte na década de 1870, isto possivelmente os torna um caso relativamente pouco comum, visto que , entre 1872 e 1890, a Bahia perdeu apenas sete mil habitantes através da migração interprovincial[71].

Na última década do século XIX, o mesmo estado teve um saldo positivo de 40 mil pessoas no quadro nacional das migrações, tornando-se um fornecedor de migrantes internos apenas a partir de 1900 e nos vinte anos seguintes, quando perde por esta via 116 mil habitantes. Não se pode, contudo, postular que a maioria destes migrantes tenha se dirigido à Capital, pois esta recebeu apenas 55 mil novos migrantes internos no mesmo período (menos que Pará e Pernambuco e pouco mais que o Rio Grande do Sul). Por certo, uma parte significativa destes novos habitantes da Capital era composta por mineiros, já que o estado de Minas Gerais cedeu 220 mil pessoas a outras unidades da federação no mesmo período.

Como os estados de Minas Gerais e do Rio de Janeiro (dois possíveis destinos para tais cativos baianos) foram grandes fornecedores de migrantes internos no pós-Abolição, é possível que tais escravos tenham acabado por chegar à Capital Federal após 1888. Mas neste caso se trataria de um grupo ainda pequeno, fragmentado e marcado por outras experiências, além da origem baiana.

Um contra-argumento óbvio que pode ser apresentado é o de que dados quantitativos não encerram a questão e que a comunidade baianada na Capital, mesmo numericamente pouco significativa, poderia ter meios para, através de sua força e coesão, influenciar decisivamente o universo cultural carioca. Tal argumento teria de ser apoiado em dados qualitativos a serem aprofundados em futuras pesquisas. Até o momento, a imagem de centralidade de Tia Ciata e seus amigos tem se apoiado em três pontos principais: o primeiro samba a fazer sucesso ("Pelo Telefone") teria sido produzido na casa da Tia Ciata; o fato de Hilário Jovino Ferreira ter sido o criador do primeiro rancho carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro; e a importância da atuação das "tias" como esteio dessa comunidade[72].

---

[70] Ideia presente, por exemplo, em Cunha, Ecos da folia, 1987, p. 209.

[71] Os dados demográficos que se seguem foram extraídos de Douglas Graham e Sérgio Buarque de Hollanda Filho, *Migrações internas no Brasil: 1872-1970*, São Paulo, IPE-USP, 1984, pp. 15-93, exceto onde houver referência em contrário.

[72] Há provavelmente outras questões envolvidas, mas que escapam aos interesses desta dissertação, como, por exemplo, a imagem tradicional da Bahia como fonte da mais pura afro-brasilidade, o que torna tal estado um elemento legitimador de qualquer prática cultural (ao menos pretensamente) popular. Um estudo essencial sobre o assunto encontra-se em Beatriz Góes Dantas, *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*, Rio de Janeiro, Graal, 1988.

A questão de "Pelo Telefone" é certamente a que tem mais dificuldades de se manter, pois é uma composição sobre a qual correm muitas histórias conflitantes e não há indícios seguros de que a canção tenha sido de fato composta na famosa casa da Praça Onze[73]. O fato é que a canção, gravada em 1916, contém referências a fatos ocorrido em 1913, sugerindo que tenha tido ao menos três anos de vida antes de ser gravada. E isto é indício seguro de ter sido cantada em uma infinidade de lugares e recebido diversas versões antes de ser imortalizada em disco. O fato de conter trechos de canções folclóricas ajuda a sugerir que "Pelo Telefone" tenha sido cantada por muitas pessoas e de muitas formas diferentes, especialmente em um universo onde a questão autoral não parecia ser importante como hoje. E não há dados concretos que indiquem que qualquer uma das versões da música tenha sido composta na casa de Tia Ciata, embora alguns dos alegados autores sempre apareçam nas listas dos frequentadores da casa. Há até versões, como a citada por Roberto Moura, que afirmam ter sido a composição produzida originalmente no morro de Santo Antônio, nas proximidades da Mangueira[74]. Neste ponto, portanto, é difícil sustentar qualquer foro privilegiado que se dê à chamada Pequena África, sendo muito mais provável que a casa da Tia Ciata tivesse sido um entre diversos espaços onde foi ouvida e criada a famosa canção gravada como sendo de autoria de Donga e Mauro de Almeida.

A questão da primazia da comunidade baiana na formação de ranchos carnavalescos é de longe a mais interessante, tanto por ser mais convincente quanto por levantar uma série de questões a respeito do universo cultural do Rio de Janeiro. Na versão transmitida por Hilário Jovino Ferreira e outros membros da comunidade baiana em entrevistas datadas do século XX, os ranchos carnavalescos teriam sido uma criação de Jovino.

II.5 - Ranchos e Festividades Religiosas: Margens da Pequena África

Dentro das alas, nações em festa
Reis e rainhas cantar
Ninguém se cala louvando as glórias
Que a história contou
Marinheiros, capitães, negros sobas
Rei do congo, a rainha e seu povo
As mucamas e os escravos no canavial
Amadês senhor de engenho e sinhá
Traz aqui maracatu nossa escola
Do Recife nós trazemos com alma
A nação maracatu, nosso tema geral

(Reis e Rainhas do Maracatu/ Milton Nascimento)

[73] A história do samba gravado em 1916 como sendo de autoria de Donga e Mauro de Almeida aparece em um número incontável de livros, discos e artigos, sempre recheada de novos detalhes. Uma versão razoavelmente condensada da história, contendo os elementos mais importantes, pode ser encontrada em *Almirante, No tempo de Noel Rosa*, 2ª ed., Rio de Janeiro / Brasília, Francisco Alves / INL, 1977, pp. 21-28. Versões mais problematizadas estão em Carlos Sandroni, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*, Rio de Janeiro, Zahar / Ed. UFRJ, 2001, pp.118-130; e Moura, Tia Ciata , pp. 116-127.
[74] Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, p. 125.

O debate introdutório produzido no cenário histórico pelos historiadores da historia social e cultural do samba nos lançam para a única evidência de que o samba tem muitas vozes e diversos nascimentos, uma vez que a suposta Pequena África de Tia Ciata seria uma comunidade de pretos e afrodescendentes margeada por outras relações culturais e elementos dos grupos de ranchos de pretos baianos de diversas localidades, constituindo uma conexão Rio de Janeiro e Bahia.

Nesse sentido, pelo menos a princípio, não há razão para discordar da importância do ato pioneiro de Hilário Jovino, e tampouco é possível negar que o grupo baiano esteve envolvido em parte significativa da história dos ranchos cariocas, agremiações estas que se tornariam nas décadas seguintes. Contudo, vale a pena dar atenção à razão apresentada por Hilário Jovino para transferir o desfile do Rei de Ouro do dia de Reis para o Carnaval. Pode-se depreender de suas palavras que, contrariamente à tradição baiana, no Rio de Janeiro não seria comum o desfile de agremiações populares pelas ruas no dia 6 de janeiro. Como bem nota Martha Abreu (1997), tal afirmativa é inteiramente desmentida pela documentação da época, levando-se em conta a data fornecida por Jovino — 1872[75]. A mesma autora demonstra (baseada em farta documentação) que a Folia de Reis era um evento extremamente popular na Corte do século XIX, sendo, no entanto, não mais que uma parte importante de um extenso calendário de festividades religiosas, algumas tradicionais, tendo como principal a de Santana, além de outras especificamente voltadas para os africanos e seus descendentes, como as coroações dos reis do Congo[76].

Ao contrário do que possa sugerir a experiência de alguém que viva no século XXI, esse calendário festivo não era encarado por nenhum habitante da Corte Imperial como um resíduo folclórico distante da vida cotidiana daqueles anos. Como notam estudiosos da escravidão urbana do período, ao lado dos domingos, as datas do calendário religioso eram justamente os momentos em que os escravizados possuíam maior autonomia e liberdade de movimentos, e isto tornava tais períodos especialmente temíveis para outros grupos sociais[77]. Esses eventos religiosos eram invariavelmente acompanhados por um intenso reforço da vigilância policial, e naturalmente a importância de uma festividade religiosa deveria se refletir na atenção a ela dispensada pelas forças policiais.

Nesse contexto a Folia de Reis emerge como um evento particularmente relevante nas ruas da Corte, pois estatísticas mostram que ao longo do período joanino nenhum mês do ano teve tantas prisões por capoeira quanto dezembro e janeiro, os meses marcados pelo período

---

[75] Martha Campos Abreu, *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 215. As observações que se seguem dialogam diretamente com o terceiro capítulo desta obra imprescindível.

[76] Ver Martha Campos Abreu, "Festas religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX", in: *Estudos Históricos*, nº 14 (1994), p. 185. Havia ainda um calendário de festas de cunho oficial, com alto grau de participação popular, como se pode ver em Iara Lis Carvalho Souza, *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831*. São Paulo: Editora Unesp, 1999, pp. 207-237.

[77] Para um trabalho específico sobre esta questão ver Carlos Eugênio Líbano Soares, "Festa e violência: os capoeiras e as festas populares na Corte do Rio de Janeiro (1809-1890)", in Maria Clementina Pereira Cunha (org.), *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura* (Campinas, Ed. Unicamp / Cecult, 2002), pp. 281-310.

por festas de rua, que se encerra com a festa dos Reis Magos a seis de janeiro[78]. Meio século depois, na primeira metade da década de 1860, o fenômeno se mantinha inalterado, tendo como única novidade o aumento de prisões no mês de fevereiro, o que certamente reflete a crescente importância do Carnaval (Soares, "Festa e violência", p. 298). Na década de 1870, quando Hilário Jovino chegava à Corte, ainda se encontrava com facilidade na imprensa relatos de violentos confrontos entre maltas de capoeiras no dia de Reis[79]. A correspondência policial fornece exemplos de que se tratava de um período encarado com apreensão pelas autoridades. A vinte e quatro de dezembro de 1849, o chefe de polícia da Corte recomendava ao Comandante de Permanentes, para que nos próximos dias santos de festa, logo de manhã cedo, faça rondar por patrulhas todos os largos desta cidade, onde os capoeiras aparecem com mais frequência, e em maior número, a fim de que eles não se reúnam"[80].

Vários viajantes que passaram pela Corte deixaram registro das suas impressões sobre a Folia de Reis. Um deles foi Debret, que após descrever uma forma que lhe parecia bastante civilizada de comemorar a véspera de Reis, narrou outra forma de celebração: a da "classe inferior, composta de mulatos e negros livres":

> *"Fantasiados, em pequenos grupos escoltados por músicos, percorrem as ruas da cidade e, quando a noite é bela, prolongam sua excursão pelos arrabaldes onde acabam entrando numa venda e ficando aí até o nascer da aurora. Outros, ao contrário, preferem organizar pequenos salões de baile, onde se divertem ruidosamente, dançando uma espécie de lundu, pantomima indecente que provoca os alegres aplausos dos espectadores durante toda a noite" (DEBRET, 1975, p. 204).*

Tais características não eram exclusivas da Véspera de Reis, e o próprio Debret, algumas páginas adiante, viria a fazer descrição semelhante da festa do Espírito Santo, outro ponto alto do calendário religioso da Corte. Há ainda a documentação da Câmara Municipal, outra fonte que mostra com clareza a riqueza da tradição de festividades religiosas na Corte ao longo de todo o século XIX, sempre marcada por grupos que desfilavam a pé, ao som das canções de sua preferência[81]. Nesta documentação encontram-se grupos que desejam desfilar pelas ruas da Corte com danças inimagináveis (são citadas danças de velhos, "jardineiros americanos", "dança de moinas", "dança de argelinos", entre outras) para alguém que está separado destes atores históricos por mais de um século e meio. Esses grupos desfilavam nestas festividades religiosas suas danças, sua música, seus estandartes, suas crenças, aterrorizavam policiais, autoridades e cidadãos comuns, e — o mais importante para os

[78] Carlos Eugênio Líbano Soares, *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850).* Campinas: Editora Unicamp, 2001, p. 135.
[79] "Noticiário", Diário do Rio de Janeiro, 07/01/1878 e 08/01/1878; Carlos Eugênio Líbano Soares. *Os capoeiras na corte imperial, 1850-1890.* Rio de Janeiro: Access, 1999, pp. 62, 242-243 e 289-290.
[80] "Repartição da Polícia", Diário do Rio de Janeiro, 08/01/1850. Não localizei indícios que permitam explicar as razões de tal popularidade desta festividade. Mary Karaschtraz traz à tona o dado relevante de que os africanos e seus filhos tinham devoção especial por Baltazar, que acreditavam ter sido Rei do Congo. Ver Mary Karasch, *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.335. Mas a Folia de Reis ainda aguarda por estudos que a desvinculem do terreno puramente folclórico e tentem desvendar os sentidos da festa para seus participantes e sua importância na formação cultural da cidade.
[81] Ver por exemplo AGCRJ, códice 42-3-14 (Diversões Particulares, 1833-1908). Para um tratamento sistemático dessas fontes, ver Abreu, O Império do Divino.

propósitos deste capítulo —, ajudam a colocar em perspectiva o fato de que os ranchos da comunidade baiana do final do século terem deslocado seus préstimos para o período carnavalesco. Mais importante que sugerir a ideia de uma "tradição carioca" de desfiles, semelhantes aos ranchos, tais indícios são um importante lembrete de que os ranchos da comunidade baiana entraram em cena em um contexto rico, indicando que necessariamente deveria haver um diálogo entre as novidades trazidas por Jovino e seus amigos e o contexto no qual surgiram.

Afinal, informações disponíveis indicam que o termo "rancho" sempre teve o sentido de "ajuntamento". O reverendo Walsh, relatando sua passagem pelo Brasil nos tempos do Primeiro Reinado, afirmou que a palavra significava simplesmente "agrupamento de pessoas"[82]. Já em 1729, ao registrar uma briga de rua, um escrivão de polícia do Rio de Janeiro anotou a presença de um "rancho" de escravos fazendo "suas costumadas folias"[83].

No período joanino, um ofício do Intendente de Polícia da Corte, Paulo Fernandes Viana, falava em "rancho de capoeiras". Se o termo era há muito utilizado para descrever grupos populares nas ruas, se havia uma longa e rica tradição de desfiles à fantasia ao som de música nas datas religiosas, e se o carnaval carioca já mostrava sua riqueza na década de 1870, tanto no pretenso refinado carnaval das Grandes Sociedades como no carnaval popular, qual seria a relevância dos ranchos trazidos pelos baianos da região portuária da cidade? Naturalmente não se discute o fato de que a iniciativa de Hilário Jovino e seus conterrâneos teve grande relevância, pois originou uma das formas mais populares de diversão carnavalesca nas décadas seguintes. Mas essa significação não se encontra em ter deslocado os ranchos para os dias do Carnaval em função da pouca importância da Folia de Reis na Corte, tampouco está no modelo do desfile, que já fazia parte havia décadas (em uma estimativa tímida) do repertório cultural do Rio de Janeiro. É importante, assim, recuperar a historicidade da atuação de Hilário Jovino e compreender os significados assumidos por sua iniciativa.

Parece haver poucas dúvidas de que, quando o Rei de Ouro foi fundado, festas como a do Divino Espírito Santo entravam em franco declínio. Eventos como a Revolta dos Malês, na Bahia, marcada para começar num domingo, dia da festa de Nossa Senhora da Guia, portanto elemento constante do calendário religioso[84], bem como a própria turbulência de todo o período regencial, haviam intensificado a vigilância senhorial, aumentando a repressão e o controle a eventos que causassem ajuntamentos de escravos, momentos que passavam a ser vistos como perigosos[85]. Segundo Martha Abreu (1986), na década de 1860 a outrora riquíssima festa

[82] Robert Walsh, *Notícias do Brasil (1828-1829)*, Belo Horizonte / São Paulo, Itatiaia /Edusp, 1985, v. 2, p. 23.
[83] Soares, *A capoeira escrava,* (1979) p. 433.
[84] Ver João José Reis, "O levante dos malês: uma interpretação política", in João José Reis e Eduardo Silva, *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista* (São Paulo, Companhia das Letras, 1989), pp. 120-122. O autor nota ainda que na Bahia os dias de festa, particularmente o Natal, eram marcados por desordens, o que tornava estas datas particularmente temidas pela classe senhorial baiana.
[85] Sobre a progressiva diminuição da tolerância em relação ao lazer escravo ver Karasch, *A vida dos escravos*, p. 328; Soares, *A capoeira escrava*, especialmente o capítulo 5; Abreu, *O Império do Divino*, parte II.

do Divino estava a caminho de transformar-se em uma "festa de paróquia"[86]. Se a Folia de Reis ainda podia ser encontrada em posição de destaque nos anos 1870, percebe-se claramente que a festa já começava a dar sinais de cansaço. Não apenas a repressão e o controle haviam causado percalços aos foliões, mas a crescente importância assumida pelo carnaval nas ruas da Corte também contribuía para tirar força do período da Epifania. Quando Jovino fundou o Rei de Ouro, o modelo do carnaval de elite fundado nas Grandes Sociedades estava em plena ascensão, enquanto o rico carnaval popular era duramente criticado pela imprensa devido a seu "barbarismo"[87].

Neste contexto do teatro social, os ranchos surgiram como a alternativa carnavalesca menos desagradável aos olhos da elite carioca. Com sua organização interna, sua música, que imediatamente encantou a todos, e suas tranquilizadoras credenciais de herdeiros de uma festa religiosa do nordeste do país, os ranchos se afiguravam como uma forma de fruição do carnaval que parecia inofensiva, podendo até mesmo reivindicar algum parentesco com as Grandes Sociedades[88]. Estes grupos não pareciam em nada, portanto, aos olhos da elite do final do século, com os "negros maltrapilhos" com seus "rudes instrumentos" e "pantomimas bárbaras" que povoavam as ruas da Corte na primeira metade do século, durante as datas religiosas.

É fundamental, contudo, ressaltar que não se propõe aqui que tenha ocorrido uma mera substituição das festividades religiosas tradicionais pelo carnaval e seus ranchos. Em primeiro lugar pelo motivo impossível de ser ignorado que os ranchos carnavalescos certamente deveriam muito de seu apelo popular ao fato de possibilitarem um processo de ressignificação, dentro do qual antigas práticas festivas eram reelaboradas e ganhavam novos sentidos. Pode-se imaginar que muitos grupos de mascarados tenham aderido com rapidez ao carnaval dos ranchos — acostumados à severa vigilância nos dias de festas religiosas, rapidamente devem ter-se dado conta de que esta mudança diminuiria, e muito, suas chances de serem reprimidos pela polícia. E por certo a subjetividade de foliões como estes, forjada no calendário religioso tradicional, não deixaria de influenciar os novos sentidos da folia carnavalesca das décadas seguintes. Vale lembrar que a Folia de Reis, embora perdesse muito de sua importância original, não desapareceria das ruas da cidade de modo súbito com a ascensão dos ranchos carnavalescos. Em 1919 a *Sociedade Dançante Carnavalesca Flor da Bananeira*, com sede à rua General Mena Barreto, nº 108, Botafogo, solicitava autorização do chefe de polícia do Distrito Federal para realizar suas atividades. Nada muito relevante, já que esta era uma entre centenas de pequenas agremiações do gênero a fazer o mesmo naqueles anos, exceto pelo fato de que em seu requerimento, esta sociedade se declarava também um "rancho de

[86] Abreu, "Festas Religiosas", p. 185; o mesmo artigo é recomendado para acompanhar este processo.
[87] Sobre este contexto do carnaval ver Cunha, *Ecos da folia*, e Leonardo Affonso de Miranda Pereira, *O carnaval das letras*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura,1994.
[88] Tal argumento é desenvolvido com maestria em Cunha, *Ecos da folia*, (1983), cap. 3.

pastorinhas"[89]. Isso mostra a possibilidade de, já bem adentrado o século XX, encontrarem-se o carnaval e as festas do calendário religioso tradicional convivendo no interior de grupos como o *Flor da Bananeira*. Talvez houvesse dezenas de casos como este, não revelados pela documentação, de modo que muitas das incontáveis sociedades dançantes e carnavalescas, que se espalhavam por todos os cantos da cidade, pudessem dar espaço a festas que, se esperava, terem perdido toda a vitalidade ainda no século anterior.

De toda forma, é relevante notar que essa movimentação festivo-religiosa, em pleno século XX, é difícil de ser captada nas páginas da imprensa, provavelmente em função de tais grupos em geral circularem pelos subúrbios, longe do centro da cidade. Mas isto por certo não diminui sua relevância, tanto mais que é possível ainda sentir o temor que esses grupos despertavam nas autoridades policiais, como se nota neste ofício do secretário-geral de polícia da Capital, dirigido ao 2º delegado auxiliar de polícia:

> *"Tendo Edwiges Lauriana Gil, residente à rua Tobias Barreto, digo, rua Tavares Bastos nº 112, requerido licença para sair à rua comum bando de pastorinhas, no período de 24 do corrente a 20 de janeiro próximo, nos arrabaldes e zona suburbana, o Snr. Dr. Chefe de Polícia recomenda-vos as necessárias providências no sentido de ser obstado o funcionamento do aludido bando, com sede em Cascadura, à vista das informações prestadas por essa delegacia ao 2º Delegado Auxiliar" (Arquivo Nacional, Documentos de Polícia, caixa IJ6-728 1920).*

É fácil sentir atmosfera do estado de prontidão despertado pelo "bando" em questão na esfera policial, e certamente, o mesmo se dava em relação a outros grupos, vários deles sem possuir sequer uma denominação, que pediam autorização para desfilar pelas ruas suburbanas da cidade nos anos de 1919 e 1920/40. A localização dos grupos, bem como sua ausência das páginas da imprensa, indica que se tratava provavelmente de desfiles de poucos, recursos e que, por certo, tinham um poder de mobilização menor que o das agremiações carnavalescas das mesmas vizinhanças. Mas é impossível deixar de considerá-las como um dado relevante na bagagem cultural de parte dos moradores suburbanos. Vale lembrar que, a despeito de a maioria destes grupos pedirem autorização para desfilar "nos arrabaldes e zona suburbana", havia, por exemplo, em 1920, o rancho de pastorinhas de Vicente da Costa, um soldado da PM, no morro de São Carlos, morro que testemunharia poucos anos depois o nascimento da forma definitiva do samba carioca[90]. Pode-se lembrar ainda do Grupo de Pastorinhas liderado naquele mesmo ano por Ana dos Anjos, na rua de Santana, a poucos metros da casa da Tia Ciata e de vários dos ranchos carnavalescos mais importantes da Capital; essas agremiações estavam, portanto, incrustadas em pleno coração da Pequena África.

Além disto, uma grande onda imigratória e de diásporas internas atingiria a cidade do Rio de Janeiro e suas praças negras nas últimas décadas do século XIX, composta principalmente de mineiros e fluminenses, trazendo suas próprias práticas que por certo

[89] Arquivo Nacional, Documentos de Polícia, caixa IJ6-693 (1919).
[90] Ver por exemplo Sandroni, *Feitiço decente*.

atualizavam constantemente a importância desse repertório religioso tradicional na formação cultural do Rio de Janeiro[91]. Inclusive pelo fato de, em muitas cidades do centro-sul do Brasil, a Folia de Reis continuar soando igualmente perigosa aos ouvidos da elite. Um exemplo bastante ilustrativo pode ser encontrado em um jornal publicado no interior de São Paulo, no fim dos anos 1870. A edição do jornal publicada logo após a Folia de Reis era bastante explícita tanto em relação ao que havia sido visto nas ruas da cidade quanto às expectativas que o redator tinha em relação a tal evento:

> *"**Desordem** – Consta-nos que em uma das noites passadas houve grande desordem onde houve murros, sopapos, cachações e quem sabe também se algumas pauladas. O que já não é de se estranhar" (O Pirassununga, 14/01/1877).*
>
> *"**Outra** – Consta-nos ainda que na Capela de Santa Cruz, deste termo, houve também grande desordem acompanhada de facadas. Também já não se estranha"(O Pirassununga, 14/01/1877)*
>
> *"**Outra** – Consta-nos que no domingo passado (dia 7), um valentão depois de fazer muitas proezas e sendo perseguido pela polícia para o prender, atirou sobre esta dois tiros de garrucha, o que felizmente não acertou; conseguiu fugir, porém foi agarrado pela Polícia que o conduziu ao quartel". (O Pirassununga, 14/01/1877) (grifos do autor).*

Imediatamente após o rosário de queixas sobre as "desordens" e "facadas" causadas por "valentões" na cidade de Pirassununga no fim de semana anterior, durante a comemoração da Véspera de Reis, o redator lembrava em tom aliviado que a próxima data do calendário religioso era o carnaval. E trazia um lembrete à população da cidade:

> *"Carnaval – Hoje das 6 para as 7 horas da tarde, haverá em um dos grandes salões do Hotel do Comércio, uma reunião para deliberar-se a maneira de tratar-se dos festejos do carnaval. Os que quiserem tomar parte nesses folguedos são convidados para aí comparecerem"[92] (O Pirassununga, 14/01/1877).*

Nota-se aqui a diferença de expectativas do jornalista em torno das duas festas. Ao queixar-se da violência nos primeiros dias de janeiro, o redator fechava cada notícia de "desordem" com frases como "O que já não é de se estranhar" ou "Também já não se estranha". Já o caso do carnaval parecia-lhe bastante diverso, a começar pela reunião dos foliões em um inocente salão de hotel. O que sugere que, não apenas na cidade do Rio de Janeiro como nas províncias vizinhas, a Folia de Reis (e provavelmente o mesmo se dava com outras festas do calendário religioso) parecia despertar ainda muitos temores na classe senhorial, ao passo que certas formas de brincar o Carnaval ganhavam progressivamente uma aura de civilização[93]. Neste contexto, vale lembrar que as contínuas remessas de migrantes destes locais para o Rio de Janeiro (alguns, eventualmente, envolvidos nas tais "desordens")

[91] Os dados apresentados por Graham e Hollanda Filho, *Migrações internas no Brasil*, apontam que a província (depois estado) do Rio de Janeiro teria perdido cerca de 160mil habitantes entre 1872 e 1900 através da migração interna; já Minas Gerais perdeu por esta via cerca de 315 mil habitantes entre 1890 e 1920.
[92] *O Pirassununga*, 14/01/1877.
[93] Em 1878 um jornal do lado paulista do Vale do Paraíba enumerava os transtornos de sua cidade de modo sarcástico, incluindo nesta relação os "Tiradores de Reis com uma caixa infernal a incomodar o sossego público" ("O Que Não Há em Guaratinguetá", Tribuna Paulista, 10/01/1878).

proporcionavam a frequente renovação do repertório cultural ligado ao calendário religioso na Corte.

Uma demonstração explícita deste fato pode ser encontrada nos primórdios das escolas de samba cariocas, visto que as biografias dos pioneiros destas agremiações com frequência trazem referências a festividades religiosas como experiências que lhes são comuns. Estes livros, interessados principalmente na relação desses músicos com as escolas de samba, dão pouca atenção a estas experiências, relegando-as às páginas introdutórias. Mas é possível recuperar nestas breves passagens da trajetória destes indivíduos algumas expressivas influências dessa cultura festivo-religiosa que poderia se supor definitivamente superada no século XIX. Um exemplo é o de Clementina de Jesus. Nascida em Valença (RJ) nos primeiros anos do século XX, neta de escravizados e filha de um "violeiro e capoeirista", nas palavras da própria, Clementina chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1910. Teve suas primeiras experiências festivas em um rancho de Reis de Jacarepaguá, liderado por João Cartolinha, onde saía como pastora[94].

Assim, na trajetória da famosa sambista constam, ao lado de participações em ranchos suburbanos e relações com a comunidade baiana da Capital, experiências rurais no interior fluminense, bem como o contato com a Folia de Reis já em plena cidade do Rio de Janeiro no século XX. Neste sentido, Clementina parece ser uma figura moldada para demonstrar o entrecruzamento de tradições diversas na formação do que viria a ser reconhecido como uma "cultura negra"[95] na cidade.

Outro exemplo é o de Geraldo Pereira, que após passar parte da infância e da adolescência no morro da Mangueira, tornou-se um importante compositor do meio radiofônico das décadas de 40 e 50, com sucessos como "Escurinho", "Falsa Baiana" e "Sem Compromisso". De modo um tanto surpreendente, sua biografia nos mostra que, após chegar ainda criança do interior de Minas Gerais, Pereira teve seu primeiro contato com a música na roda de calango (que Martinho da Vila (1979) identifica como "o samba caboclo") onde seu irmão Mané Araújo tocava sanfona. Mas havia outras tradições circulando naquele ambiente: nos anos 20 havia no morro o rancho Príncipe das Matas e frequentes rodas de samba, uma sequência de eventos que, de modo pouco surpreendente acabaria desembocando na escola de samba Unidos de Mangueira. Mas outras influências estiveram presentes na fundação desta escola, como as "Pastorinhas de Seu Laurindo", especialistas em Natal, Reis e São João, a partir da qual nasceu o bloco Depois das Sete. Deste bloco teria nascido a Unidos da Mangueira, fundada, entre outros, por seu Laurindo e seu genro, Zé das Pastorinhas[96].

Vale lembrar que no carnaval de 1928, às vésperas da fundação da principal escola de samba do morro, a Estação Primeira de Mangueira, descia para as ruas da cidade o Bloco da

[94] Lena Frias, "Biografia", in Heron Coelho (org.), *Rainha Quelé Clementina de Jesus*, (Valença, Prefeitura Municipal de Valença, 2001), pp. 27-30.
[95] Multiplicidade heterogênea de práticas e saberes culturais.
[96] Alice Duarte da Silva Campos et al., *Um certo Geraldo Pereira*, Rio de Janeiro, Funarte,1983, pp. 36-41.

Velha Guarda de Mangueira, cantando seu "samba" de sucesso: "A Sertaneja – toada de Pedro Americano". As primeiras estrofes da canção eram:

"Senti passarinho
Pousar aqui
Eu vi
Voar pertinho
Do meu ranchinho
E passou
Rolinha meu amor
És bonitinha és um primor
Os teus queixumes
Despertam-me ciúmes"[97]

É preciso ter o cuidado de não diagnosticar profundas tradições informando a produção deste tipo de composição, pois canções fortemente marcadas pela idealização rural já faziam sucesso há vários anos na Capital, formando um repertório que incluía outros estilos ". Naquele mesmo carnaval um grande sucesso nas ruas foi a embolada "Pinião", do repertório dos Turunas da Mauricéia[98]. De qualquer forma é importante notar a presença de uma grande variedade de informações disponíveis nos meios que em breve iriam produzir a música identificada para sempre com a nacionalidade brasileira, o samba. E é difícil ainda aquilatar o peso de tais visões idealizadas presentes nestas canções sobre o espírito da massa de imigrantes rurais recém-chegada dos estados vizinhos, mas pode-se conjecturar que este tenha se constituído em um público potencialmente aberto a este gênero de sucesso da época. Não chega a ser surpreendente que, naquele ambiente em formação, estivessem presentes de modo muito vivo algumas práticas culturais que naquela época talvez soassem a muitos como meras sobrevivências folclóricas tipicamente interioranas. Pois se Geraldo Pereira e seu irmão sanfoneiro haviam chegado recentemente de Minas Gerais, o carioca Cartola passaria por experiências semelhantes em outra região do mesmo morro. A biografia deste músico indica que os blocos ali formados, e que dariam origem à famosa escola de samba, teriam se originado de uma variada gama de experiências que não deixavam de incluir "bocas" capitaneadas por mulheres respeitadas na comunidade, onde práticas religiosas e musicais estavam indissoluvelmente unidas.

Havia a "batucada do Buraco Quente", mas também o "jongo da Maria Coador", além do fato de que "cada casa de santo tinha seu bloco carnavalesco: a tia Fé, a tia Tomásia, o Chiquinho Crioulo, o Minam, a Maria Rainha"[99]. Vale notar que o citado Minam seria, segundo o compositor Caninha, o autor original de "Pelo Telefone", em parceria com João da Mata, ambos moradores do morro e expostos a todas essas influências[100].

Igualmente significativas foram as experiências que resultaram na fundação da Portela, na então semi-rural localidade de Osvaldo Cruz, repleta de chácaras onde as pessoas se

[97] "Carnaval", *Gazeta de Notícias*, 18-2-28.
[98] Domingues Henrique. Fóreis, *Almirante, No tempo de Noel Rosa,* pp. 15-38, já demonstrou a importância deste gênero "sertanejo" no universo musical da época, bem como sua influência na formação dos primeiros sambistas.
[99] Marília T. Barboza Silva e Artur L. Oliveira Filho, *Cartola: os tempos idos,* Rio de Janeiro, Funarte, 1983, pp. 32-36.
[100] Informação disponível em Moura, Tia ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. p. 125.

locomoviam muitas vezes a cavalo. A diversão era buscada em residências onde se misturavam motivos religiosos e festeiros, tais como a casa do seu Napoleão e outras de mães de santo muito conhecidas na localidade, como dona Martinha, dona Neném e, em especial, a de dona Ester: “Sua casa era frequentada por todo tipo de pessoas, desde as massas até as altas classes, desde os vizinhos do bairro até artistas de rádio [...]. Até mesmo político em evidência frequentava as reuniões de Dona Ester” . Cláudio Bernardo da Costa, um dos fundadores da escola, lembra de uma festa no mesmo local, “de altíssimo nível, para a qual convidou políticos, jornalistas e personalidades do mundo artístico-cultural da cidade”. Dona Ester era líder ainda de um bloco que circulava pelos subúrbios, o *Quem Fala de Nós Come Mosca*. Na lembrança dos antigos moradores, as festas de Osvaldo Cruz no início da década de 20 não eram animadas pelo samba, como o concebemos hoje em dia, mas pelo jongo e pelo caxambu.

Importante ainda é notar como Rufino, mineiro nascido em 1907, e outro fundador da escola, afirma ter ingressado naquele mundo: “Eu aprendi a batucar com uma mulher, em Matias Barbosa, a Maria Galdina. Ela tocava sanfona, jogava baralho, pintava o sete e brigava. Era gorda. Eu era garoto “ainda”. Na origem da fundação da Portela estão noitadas de caxambu, de partido-alto, de samba de terreiro, de tumba e de outras formas de ziriguidum [que] aconteciam na casa de Paulo da Portela. Na lembrança dos pioneiros, o samba só se tornou relevante entre a comunidade após o surgimento dos sambistas do Estácio, no fim da década de 1920[101].

O mesmo tipo de experiência surge como central na fundação da Império Serrano, outra das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro. A origem mais remota da escola, apontada nos depoimentos colhidos por pesquisadores, seria o bloco *Cabelo de Mana*, fundado por Seu Alfredo, “mulato mineiro”, “mestre-sala dos bons, pai-de-santo e jongueiro”. Há ainda informações, apoiadas em depoimentos de sambistas veteranos, de que em todos os morros e subúrbios cariocas havia jongueiros em profusão. Geralmente o jongo seria dançado em residências de membros de destaque em suas comunidades. Como exemplo, é citada Maria Rezadeira, jongueira da Mangueira e nascida em Valença (RJ), em 1902, neta de africanos e índios, que aprendeu a prática em sua infância na fazenda Bem Posta[102].

No debate das ideias, todas estas informações, colhidas por pesquisadores dos primórdios das escolas de samba cariocas, indicam a presença de uma série de experiências que, embora tradicionalmente associadas ao século XIX, não haviam perdido seu vigor já adentrado o século XX. Sugerem que as nascentes escolas de samba beberam em uma grande diversidade de práticas e que seus fundadores foram influenciados por referências de múltiplas origens, com papel de destaque para as mineiras e fluminenses. Mas também

[101] As passagens citadas a respeito do contexto da Portela foram retiradas de Marília T. Barboza Silva e Lygia Santos, *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas.* Rio de Janeiro: Funarte, 1989, 2ª ed., pp. 39-46.
[102] Marília T. Barboza Silva e Artur L. Oliveira Filho, *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo*, Rio de Janeiro, Funarte, 1981, pp. 30-37.

introduz a terceira questão que aparece tradicionalmente como indicativo da importância da comunidade baiana no Rio de Janeiro: o importante papel desempenhado pelas chamadas "tias"[103] e suas redes negras de solidariedade, elos de afetividades e saberes-redes rizomáticas na dinâmica do cenário do pós-abolição que produziram estratégias de sobrevivência e memória.

Este argumento, em um resumo extremo, afirma que em razão principalmente de seu ofício de quituteiras, estas baianas, em geral libertas e filhas de escravizados — ocupavam o espaço público e nele circulavam com grande desenvoltura, tecendo uma ampla rede de contatos sociais que lhes confeririam uma posição de poder no interior da comunidade. Esta rede de contatos seria mobilizada quando houvesse a necessidade de escapar das malhas da polícia, garantindo certa liberdade à comunidade baiana da Capital e mantendo relativamente intactas suas práticas culturais. Como resultado, estas comunidades teriam exercido um papel decisivo na formação cultural da cidade. Nas palavras de Mônica Velloso, em função do "reconhecimento e [d]a legitimidade da comunidade negra" encarnado nas "tias", "estava assegurado, desta forma, um espaço cultural que seria de fundamental importância na história social do Rio de Janeiro[104].

Realmente não há razão para descrer da importância de figuras como Tia Ciata e outras tias no interior de sua própria comunidade. Na verdade, o que se pode lamentar é o baixo investimento feito até o momento pelos historiadores sobre estas figuras, de modo que ainda há muito a se fazer no campo da história social com relação à atuação das tias baianas no período do pós-Abolição. Em dois artigos publicados recentemente, Micol Seigel e outras vozes tentaram apontar exatamente a importância de figuras como Tia Ciata na consolidação de tipos como a "baiana" e a "mulata", cruciais no reconhecimento de um papel central dos afro-brasileiros na identidade nacional[105].

Mas ainda há muitos outros aspectos que mereceriam maior atenção, especialmente no que tange à liderança dessas tias no interior de sua própria comunidade. Tal argumento ainda carece de maior adensamento, já que a importância das casas das tias, como espaços de elaboração de uma cultura popular carioca, em geral é comprovada por depoimentos de seus descendentes, e por certo há necessidade de se realizar um estudo ancorado em fontes independentes do grupo que apontem de forma mais precisa a centralidade atribuída a essas figuras na constituição de uma série de importantes práticas culturais da cidade. Trata-se de um campo promissor que merece receber ainda muita atenção.

---

[103] Especificamente sobre este assunto há o já citado artigo de Mônica Velloso, "As tias baianas tomam conta do pedaço" O trabalho de Roberto Moura também traz muitas referências a esta questão, ambos fundamentados em depoimentos de membros sobreviventes daquelas comunidades, complementados com a bibliografia especializada na escravidão urbana no século XIX.
[104] Velloso, *As tradições populares*, pp. 15-16.
[105] Micol Seigel e Tiago de Melo Gomes, "Sabina's oranges: the colours of cultural politics in Rio de Janeiro, 1889-1930", Journal of Latin American Cultural Studies, vol. 11, nº 1 (2002), pp. 5-28; e "Sabina das laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930", Revista Brasileira de História, nº 43 (2002), pp. 171-193.

Tampouco se pode duvidar que as ambíguas relações, tecidas entre figuras de destaque da comunidade baiana e membros de diversos grupos de "elite", contribuíram para garantir a sobrevivência da "Pequena África do Rio de Janeiro". Contudo, as evidências apresentadas acima indicam que se deve ter muita cautela antes de generalizar a importância dessas figuras para o conjunto da população de ascendência africana da cidade do Rio de Janeiro. Nos primórdios das escolas de samba nota-se a presença de tias cariocas, mineiras e fluminenses, tão influentes em suas comunidades como Ciata, Amélia e Sadata o foram para as suas próprias, tais como: a Tia Ester de Osvaldo Cruz, com seu bloco carnavalesco e suas relações com "artistas de rádio" e "políticos em evidência", que inclusive frequentavam suas festas familiares; as tias mangueirenses, como a mineira Tia Fé ou Tia Tomásia, jongueiras e mães de santo que estiveram presentes no processo de fundação da Mangueira; e a jongueira e religiosa valenciana Maria Rezadeira, que trouxe para a Capital Federal práticas aprendidas na fazenda onde nasceu. Assim, é necessário um maior investimento sobre as atividades do grupo baiano na Capital, é ainda mais urgente realizar pesquisas a respeito dessas outras figuras, que por certo exerceram papel indiscutível na formação de importantes espaços onde ocorriam práticas como o samba, as escolas de samba, jongo, Folia de Reis, capoeira, entre outras.

Os indícios aqui apresentados permitem observar que a centralidade atribuída a mulheres nascidas na Bahia que migraram para o Rio de Janeiro no processo de formação de uma cultura popular urbana nos primeiros tempos da República, ainda repousa em bases frágeis.

Para além de depoimentos de descendentes da comunidade baiana da Saúde e da Cidade Nova, são insuficientes os indícios que os estudos a respeito apresentam para confirmar essa ideia. A verdade é que tal centralidade tem sido pouco pesquisada e muito repetida nos trabalhos acadêmicos. Por mais sedutora que seja a visão de um grupo de quitandeiras oriundas da Bahia transformando a cultura popular carioca a partir de suas visões de mundo, o fato é que pouco se sabe, mesmo a respeito dessas mulheres. Efetivamente seriam elas oriundas da Bahia em sua maioria? Em que termos se dava sua inserção social, para além dos ambíguos contatos pessoais com membros dos grupos dominantes? De que forma eram vistas por outros grupos sociais? Como viam sua própria inserção na sociedade? Pode-se dizer de fato que sua ocupação lhes dava elementos suficientes para obtenção de um papel de liderança em suas comunidades? Quais eram as fronteiras dessa "comunidade baiana"? E as outras "tias", como as que aparecem na fundação das escolas de samba, mereceriam o mesmo destaque que Ciata, Amélia, Sadata ou Perciliana, por terem exercido um papel correspondente em suas próprias comunidades?[106]

[106] Neste ponto, cabe lamentar aqui a falta, para o Rio de Janeiro, de um trabalho do porte daquele desenvolvido por Maria Odília Dias, *Quotidiano e poder no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Assim, é fácil perceber que a importante trajetória de tias como Ciata não pode ser esquecida, merecendo, pelo contrário, estudos que adensem o enfoque sobre suas práticas sociais. Contudo, seria igualmente desejável o desenvolvimento de estudos sobre essas outras experiências afro-brasileiras que ajudaram substancialmente a formação cultural do Rio de Janeiro. Tias baianas, mineiras, fluminenses, cariocas e certamente ainda outras deixaram sua marca nessa história, bem como Hilário Jovinoe seus amigos baianos, e ainda calangueiros mineiros e fluminenses, sem deixar de mencionar os descendentes dos foliões das festas religiosas da primeira metade do século XIX. Deve-se sempre ter em mente, enfim, que a experiência afro-brasileira na Corte, depois Capital Federal, é necessariamente multifacetada e não pode, de forma alguma, se restringir à trajetória de alguns indivíduos destacados em uma comunidade da região portuária da cidade. Assim, para contar a história sociocultural dos afro-brasileiros do Rio de Janeiro é necessário ir além das relações tecidas por tia Ciata e suas amigas ou da criatividade e iniciativa de Hilário Jovino Ferreira, sendo necessário lembrar que estas figuras estavam inseridas em um amplo processo, que envolveu um incontável número de pessoas ao longo de muitas décadas, pessoas que contribuíram para essa história com uma ampla gama de experiências.

Capítulo III – Multiplicidade Cultural da Casa de Tia Ciata: Casa, Rua e Cidade

III.1 - Ato. 1: História e o Teatro da Cidade

O mundo pode ser um palco, mas o elenco é um horror.
(Oscar Wilde)

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
O burguês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!
O homem-curva!, o homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!
Eu insulto as aristocracias cautelosas!
Os barões lampiões! Os condes Jões, os duques zurros!
que vivem dentro de muros sem pulos,
e gemem sangue de alguns mil réis fracos
para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
e tocam os " Printemps" com as unhas!
Eu insulto o burguês funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhãs!
Olha a vida dos nossos setembros!
Fará sol? Choverá? Arlequinal!
Mas à chuva dos rosais
o êxtase fará sempre o sol
Morte à gordura!
Morte às adiposidades cerebrais
Morte ao burguês mensal,
ao burguês-cinema! Ao burguês-tíburi!
Padaria suíssa! Morte viva ao Adriano!
"- Ai, filha, que te darei pelos teus anos?
- Um colar... - Conto e quinhentos!!!
mas nós morremos de fome!
"Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
Oh! purée de batatas morais!
Oh! Cabelos nas ventas ! Oh! Carecas!
Ódio aos temperamentos regulares!
Ódio aos relógios musculares! Morte à infâmia!
Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados!
Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,
sempiternamente as mesmices convencionais!
De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
Todos para a central do meu rancor inebriante!
Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!
Morte ao burguês
cheirando religião e que não crê em Deus!
Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico
Ódio fundamento, sem perdão!
Fora! Fu! Fora o bom burguês!...
(Paulicéia Desvairada - Mário de Andrade, 1922).

O ambiente teatral e cênico de formação da sociedade carioca da primeira década de 1900 constitui-se a partir da situação de um país em atraso, com uma sociedade carregada de "vícios e deformações"[107], dividida entre as tradições coloniais populares e os devaneios românticos e de imitação das elites brancas europeias. A supervalorização do estrangeirismo,

[107] NOGUEIRA, 2001, p. 195. O autor discursa sob a ótica da obra de Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, 1928.

o “gosto do palavreado, das belas frases cantantes” (PRADO, 1928, p. 147), a imitação da moda, hábitos e ideais europeus apontam para a desvalorização dos costumes e da produção nacional, fatos importantes para o entendimento do pensamento da sociedade do Rio de Janeiro do início do século XX.

Apesar do vício do estrangeirismo, escritores e artistas cariocas desenvolvem uma linguagem, através das revistas, que apresenta as duas faces da cidade. João do Rio demonstra em suas crônicas uma defesa dos aspectos tidos por ele como brasilidades e critica a forma da alta sociedade pensar a nacionalidade: “para o brasileiro ultramoderno, o Brasil só existe depois da Avenida Central, e da Beira-Mar, que, como vocês sabem, é a primeira do mundo. O resto não nos interessa, o resto é inteiramente inútil...” (RIO, 2009, p. 195). No mesmo processo seguem alguns dos artistas que desenvolvem crônicas visuais através das páginas de revistas como *O Malho*[108].

A formação da sociedade da *Belle Époque* Carioca baseia-se na mestiçagem racial e de costumes, que as camadas intelectuais negam por se tratar de uma vergonha aos olhos estrangeiros. Fato que após a consolidação da República se intensifica através da proposta de mudança nos hábitos nacionais, inserindo as aspirações de progresso e elementos que se enquadrem melhor ao novo momento do país. Este deve entrar em um novo rumo com a proposta de renovação social através de práticas e costumes vindos de fora, deve ser moldada de fora para dentro e merecer a aprovação dos outros, reconstruído, segundo a norma de “conduta entre os povos que seguem, ou parecem seguir, os países mais cultos”, para tal “se empenha em desarmar todas as expressões menos harmônicas de nossa sociedade, em negar toda espontaneidade nacional” (BUARQUE DE HOLANDA, 1995, p. 177).

As grandes mudanças no sistema urbano imprimem uma série de novos valores que são absorvidos pela urgência da mudança na sociedade devido às questões da modernidade e do progresso da sociedade, principalmente da burguesia diante das novas implicações e possibilidades trazidas com a revolução industrial e as novas ideias filosóficas de pensamento. A relação entre tempo presente e seu registro é fundamental para o desenvolvimento do processo de modificação da forma de pensar no campo artístico. O aqui e o agora passam a ter muito mais valor do que as glórias do passado, assim como as atitudes, as formas de sociabilidade, e os novos signos que formam esta “sociedade moderna e industrial”, que precisa apagar o ranço do pós-abolição.

Representando os tempos modernos com todos os seus aparatos, patrocinado pelo poder das elites aburguesadas, e para que o país seja reconhecido em nível mundial, é fundamental que o Brasil moderno vibre em harmonia com Paris. Tal ideal forma uma força, vinda dos poderes privados e públicos, que convergem para o pensamento da classe

[108] 1909.

dominante, alcançando o desejado status de civilizados na construção desse imaginário étnico-racial.

Figura 6
Instrucção publica



Fonte: *Tagarela*, Rio de Janeiro, 19/04/1902

Figura 9
O casal



Fonte: *O Mercurio*, 22/07/1898

Figura III.1 – Aspectos Cariocas – Instantâneos. O Malho de 1908 – Recorte moldurado pelo mais requintado e moderno estilo *Art Nouveau* (Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa)

As ilustrações e publicidades impressas refletem o processo de transformação cultural e social da época, contribuem para o desenvolvimento do imaginário carioca, cativam os leitores através de aspectos plásticos, como o estilo *Art Nouveau*, pertinentes à beleza particular da época e seus encantos mundanos cercados de beletrismo e frivolidades burguesas.

Colunas como *Instantâneas* (figura. 06 e 09), do periódico *O Malho* dos fins do século XIX e início do XX, criam relações entre a dimensão econômica e social da cidade. A moda e as convenções de posturas identificam e regulam as práticas cotidianas, promovem distinções de classes e regulamentam o grupo social. Na fotografia *Instantâneos*, de 1908, observamos que institui a conduta das damas elegantes da sociedade carioca da *Belle Époque* através do aspecto plástico e comportamental do traje, as moças distintas em passeio acompanhadas como manda o bom tom social e a respeitabilidade das damas de boa família. A indumentária segue os códigos comportamentais da elite branca, higienizada e comportada que disfarçam as máscaras negras com amplas saias de cores escuras em conjunto com blusas claras de renda e tecidos leves, cintos reforçando a silhueta provocada pelo espartilho, vestidos ou conjuntos de cores suaves e ricamente bordados, chapéus apoiados sob os longos cabelos presos em coques, sombrinhas em mãos para proteção do sol, na intenção de manter a pele pálida como

a europeia, evitando-se o bronzeado causado pelo forte sol do clima carioca. Atitudes e posturas que convencionam o vestuário e a conduta feminina ao passeio na rua relacionados com o ideal do progresso e modernidade das ações, novos comportamentos de acordo com os padrões sociais inseridos com a reforma cultural, moldurados pelos elementos decorativos do *Art Nouveau* que reforçam a intenção da civilidade, guiada por atitudes que convencionam em preconceitos sociais a partir da estética da boa aparência atrelada ao modo de vida europeia.

A ideologia moderna de civilização e prosperidade deve atingir a população, o conceito é fundamentalmente veiculado pela imprensa através de imagens como caricaturas, ilustrações e publicidades que enriquecem e completam o conjunto da preleção veiculada nos periódicos da época. Eles alimentam a retórica disciplinar para que as formas relevantes aos ideais da época sejam propagados e adotados. A cidade deve ser inundada pelo imaginário civilizado. Diante desta perspectiva, o vestuário é um campo semiológico privilegiado para a identificação do imaginário da modernidade construído pelos cariocas, sua função significante torna-o um fato social e um importante veículo de propagação de ideais de uma época.

III.2 – Outras Vozes e Cenas dos Bastidores da Cidade

Valeu Zumbi
O grito forte dos Palmares
Que correu terras, céus e mares
Influenciando a Abolição
Zumbi valeu
Hoje a Vila é Kizomba
É batuque, canto e dança
Jongo e Maracatu
Vem, menininha, pra dançar o Caxambu
Vem, menininha, pra dançar o Caxambu
Ô ô nega mina
Anastácia não se deixou escravizar
Ô ô Clementina
O pagode é o partido popular
Sarcedote ergue a taça
Convocando toda a massa
Nesse evento que com graça
Gente de todas as raças
Numa mesma emoção
Esta Kizomba é nossa constituição
Esta Kizomba é nossa constituição

Que magia
Reza ageum e Orixá
Tem a força da Cultura
Tem a arte e a bravura
E um bom jogo de cintura
Faz valer seus ideais
E a beleza pura dos seus rituais
Vem a Lua de Luanda
Para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede
De que o Apartheid se destrua
Vem a Lua de Luanda
Para iluminar a rua

Nossa sede é nossa sede
De que o Apartheid se destrua
Valeu
(Valeu Zumbi Kizomba, Festa da Raça / Martinho da Vila)

Gritos de liberdade atravessam uma cidade negra e pânica, produzindo imagens teatrais. A cidade por sua vez potencializa a mise-en-scène dos tipos sociais. Gestos, falas, olhares e discursos são totalmente ensaiados pela emergência das novas elites na cidade do pós-abolição. Tudo é teatral na cena urbana[109]. É preciso apagar aos rastros do presente. A cidade de alguma maneira é a grande vitrine dos espectros sociais que precisam ser silenciados: pretos, putas, bêbados, mestiços e os ninguéns dos bastidores da história da cidade. Os estetas da cidade precisam escamotear o ranço das africanidades com a roupagem da Paris tropical. Um nevoeiro histórico cria vertigens e veredas na cidade caotizada pela emergência estética de progresso com poeiras de passado. Nesse fim de século, tudo parecer está embriagado e impreciso. O clima de incerteza povoa o ar histórico dos fins do século XIX. Tais gritos se confundem com lamúrias, rezas, macumba, samba e medo. O amanhecer do ano de 1889 foi espectral para todos. As vozes do subterrâneo da modernidade retratam o episódio trágico e pânico da cidade. O discurso do medo negro produziu um psiquismo social numa cidade nas margens do pós-abolição. Desta forma poderíamos apontar que o problema seria o treze de maio? Ou o dia quatorze de maio que permanece até os dias atuais? Qual estratégia do discurso de planejamento urbano precisou configurar para silenciar os rastros das culturas negras da paisagem urbana da cidade?

Nesse sentido o pós-abolição nos fins do século XIX, com o desenvolvimento da cultura do café no Sudeste, se manteria uma dinâmica escravagista para o Rio de Janeiro, e muitos negros viriam do Nordeste para as plantações do vale do Paraíba, assim como para trabalhar no interior paulista.

A Abolição engrossa o fluxo de baianos para o Rio de Janeiro, liberando os que se mantinham em Salvador em virtude de laços com escravos, fundando-se praticamente uma pequena diáspora baiana na capital do país, gente que terminaria por se identificar com a nova cidade onde nascem seus descendentes, e que, naqueles tempos de transição, desempenharia notável papel na reorganização do Rio de Janeiro popular, subalterno, em volta do cais e nas velhas casas do Centro.

Quase em paralelo com a chegada dos iorubanos, se instalaram na mesma região os ex-combatentes da recém-terminada campanha de Canudos. Cerca de 10 mil soldados[110] vieram para o Rio de Janeiro, sendo que muitos deles voltaram casados com mulheres baianas, com a promessa do Governo de ganhar casas na então capital federal e acabaram se

[109] No livro *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, Erving Goffman utiliza-se de metáforas da ação teatral para analisar como os indivíduos se comportam em situações de interação social na vida cotidiana.
[110] GOMES, Flávio. (1998), "História, protesto e cultura política no Brasil escravista". In: SOUSA, Jorge P. de (Org.). *Escravidão: ofícios e liberdade.* Rio de Janeiro, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

instalando em caráter “provisório” nas encostas do Morro da Providência, próximo desses bairros portuários e também da sede do então Ministério da Guerra. Como as casas prometidas nunca saíram do papel, pelo Morro da Providência acabaram ficando. Formaram ali uma comunidade que eles próprios denominaram de “favela”, referência a um morro que ficava nas proximidades de Canudos e que serviu de base e acampamento para os soldados republicanos. Com o passar do tempo, a expressão “favela” acabou virando sinônimo de construções irregulares das classes menos favorecidas.

O grupo baiano iria situar-se na parte da cidade onde a moradia era mais barata, na Saúde, perto do cais do porto, onde os homens, como trabalhadores braçais, buscam vagas na estiva. Com a brusca mudança no meio negro ocasionada pela Abolição, que extingue as organizações de nação ainda existentes no Rio de Janeiro, o grupo baiano seria uma nova liderança.

A vivência de muitos como alforriados em Salvador – de onde trouxeram o aprendizado de ofícios urbanos, e às vezes algum dinheiro poupado –, e a experiência de liderança de muitos de seus membros – em candomblés, irmandades, nas juntas ou na organização de grupos festeiros –, seriam a garantia do negro no Rio de Janeiro. Com os anos, a partir deles apareceriam as novas sínteses dessa cultura negra do Rio de Janeiro, uma das principais referências civilizatórias da cultura nacional moderna.

Ney Lopes (1986) aponta que a casa de João Alabá, de Omulu, dava continuidade a um Candomblé Nagô que havia sido iniciado na Saúde, talvez o primeiro do Rio de Janeiro, por Quimbambochê, ou Bambochê Obiticô..., africano que chega a Salvador num negreiro na metade do século XIX, junto com a avó da babalorixá Senhora, onde se torna, depois de alforriado por sua irmã de nação Marcelina, um influente babalaô.

A baiana Bebiana, irmã de santo da grande Ciata de Oxum, é figura central da primeira fase dos ranchos cariocas, ainda ligada ao ciclo do Natal, guardando em sua casa, no antigo largo de São Domingos, a lapinha, em frente à qual os cortejos iam evoluir no dia de Reis.

Entre as tias baianas que emigraram com Tia Ciata, destacam-se Tia Amélia (mãe de Donga), Tia Presciliana de Santo Amaro (mãe de João da Baiana), Tia Veridiana (mãe de Chico da Baiana).

Tia Bebiana e suas irmãs-de-santo, Mônica, Carmem do Xibuca, Ciata, Perciliana, Amélia e outras, que pertenciam ao terreiro de João Alabá, formam um dos núcleos principais de organização e influência sobre a comunidade de resistência do pós-abolição.

De alguma maneira o amanhecer do ano de 1889 foi espectral para todos. O discurso construído com caricatura do medo negro produziu um psiquismo social numa cidade nas margens do pós-abolição:

> *“A abolição da escravatura liberou mão-de-obra do campo para a cidade, formando-se um mercado de trabalho com superabundância de oferta, na medida em que o afluxo de imigrantes veio a reforçar o contingente dos libertos*

> *e a melhoria das condições de higiene, reduzir a mortalidade (LOBO Apud CHALHOUB, 1986, p. 37)".*

Nos discursos das classes dominantes, os vícios dos libertos seriam vencidos somente pela educação, que atingia, sob o ponto de vista político da época, um novo paradigma pedagógico. Para muitos, os libertos seriam educados somente através do trabalho. Mas transformá-lo em trabalhador consistia em problema, uma vez que, no âmbito da esfera educacional, não convinha apenas aplicar como método a violência, era necessário criar uma representação pedagógica para a palavra trabalho.

Sidney Chalhoub (1986) deixa claro que a maneira encontrada para que o conceito de trabalho atingisse outro significado foi relacioná-lo com moralidade. Quanto mais o individuo trabalhasse, maiores seriam seus atributos morais. Dentro dessa moralidade era necessário que o hábito do trabalho fosse implantado nos cidadãos, a fim de "regenerar a sociedade, protegendo-a dos efeitos nocivos trazidos por centenas de libertos, indivíduos sem nenhum senso de moralidade" (CHALHOUB, 1986, p. 43). Negro, putas, judeus e imigrantes pobres criam necessidade e elos de resistência perante o projeto de limpeza étnica assombrado por Pereira Passos (1904). O medo assume projeto de controle nas ruas e becos dos bueiros da cidade. Tudo precisa passar pelos holofotes da ordem. Mas, afinal, como criar resistência nesse projeto de desafricanização da cidade? Como que a casa de Tia Ciata é elo, biombo e fronteira dessas relações?

Estabelecendo vizinhanças e fronteiras entre a Geografia, Arquitetura, História, Literatura e Filosofia no diálogo com Deleuze e Guattari, o presente prelúdio propõe-se a produzir um exercício de experimentação, em que as noções de território, fronteiras e deslocamentos para pensar o projeto de cidade produzido no cenário do pós-abolição no Rio de Janeiro e seus desdobramentos estão atrelados aos transbordamentos do biombo cultural[111] da casa de Tia Ciata. A ideia de casa pode ser pensada enquanto espaços de trincheiras, fronteiras e pontos dentro uma rede que possui uma dinâmica própria a partir de necessidades estratégicas e geográficas que a mesma pode configurar. Elos de resistências, afetividades, memória e estratégias de sobrevivências produzem os fluxos da dinâmica de um tipo de rede negra que se realiza a partir dos interesses dos atores negros, num circuito de negociações polifônicas. A casa de Tia Ciata na antiga Praça Onze é liame, trincheira, encruzilhada e fronteira de diversas relações étnicas numa cidade negra.

Entrincheirada na Praça Onze, junto a outras casas de famílias de origem baiana chefiadas por zeladoras de orixás (as famosas Tias), a casa da mulata Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, é considerada pelos pesquisadores como a casa "matricial" da música popular urbana carioca, onde foi gestado um dos primeiros sambas gravados, "Pelo telefone" (Donga, 1916)[112]. Muniz Sodré identifica determinados 'biombos culturais'[113] na casa de Tia

[111] Ver SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Editora Mauad, 2007, 2ª. Edição, [1979], p. 9-18.
[112] Nascida em Salvador, em 23/4/1854, tendo chegado ao Rio de Janeiro em 1876. Ver NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das [*

Ciata separando os cômodos, os espaços da casa e os gêneros musicais neles praticados: na sala de visitas próxima à rua, o choro e as danças de par entrelaçados (polcas, valsas, lundus etc.); e, no quintal ou terreiro nos fundos da casa, o samba de partido-alto ou samba-raiado e os batuques do Candomblé. Tal casa-rua constitui seus limites entre a cidade e os diversos estilos polifônicos. A questão seria como que a casa de Tia Ciata atravessa a cidade com suas fronteiras híbridas e como a cidade atravessa o samba de Tia Ciata. Nesse sentido a casa seria apenas um biombo, uma dobra, labirinto, um rizoma de teias que se tecem na cidade, ou seja, não teríamos separações de tais espaços.

Com isso, a separação polarizada dos 'biombos culturais' na casa da respeitada babalaô-mirim Tia Ciata, simbolizava segundo Sodré: "A estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição" (Sodré, 2007[1979], p. 15). Desta maneira, continua Sodré, na frente da casa – próxima, portanto, aos olhos da elite branca – estavam a música instrumental do choro e as danças mais "respeitáveis", enquanto que, nos fundos da casa, escondidos das autoridades e da polícia, estavam o samba com a "elite negra da ginga e do sapateado", e a batucada dos mais velhos "onde se fazia presente o elemento religioso", (SODRÉ, 2007, p.79).

A casa de Tia Ciata é considerada pelo pesquisador como um microcosmo da sociedade brasileira da época, exemplificando o preconceito racial e a marginalização do negro e de sua cultura pela elite branca. Músicos como Pixinguinha (1897-1973), Donga (1889-1974), Sinhô (1888-1930), João da Bahiana (1887-1974) e Heitor dos Prazeres (1898-1966) atravessavam constantemente as fronteiras sutilmente devassáveis entre o território do choro e das danças de influência europeia, por um lado, e o território do samba de partido-alto e do Candomblé africano, por outro. Ao cruzarem estas fronteiras ou 'biombos', estes músicos reelaboravam elementos da tradição cultural africana, possibilitando a multiplicidade de grupos étnicos na vida urbana e nos espaços da cidade.

---

idéias: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 18.

[113] Estratégia criada para percorrer as multiplicidades dos espaços na casa de Tia Ciata.



Figura III.2 - Aspectos gerais de cortiços e casas populares. Rua Visconde de Itaúna, ano de 1941. Foto de Augusto Malta, ACGRJ. No número 119, no final dos anos 1910 e início dos 1920, ficava a casa de Tia Ciata.

III.3 - Praças Negras: Transbordamentos dos Limites Geográficos da Pequena África

"... o tempo e o espaço concorrem para a produção da vida social, para o que podemos chamar de 'enraizamento dinâmico' (...). É afinal deve ser buscado fundamento do apego afetivo ou passional que liga o indivíduo ou o grupo ao território..."
(Mafesoli)

Ao olharmos para a teatralidade da cena urbana do Rio de Janeiro na aurora do século XX, a ideia de espaço fundamenta uma das bases do projeto nacional constituindo sólido fator de identidade cultural. Chegou-se a afirmar que, diferentemente dos outros países, "somos feitos de espaço" (VELLOSO, 1985). Entretanto, essa associação entre espaço e identidade cultural não foi apenas uma elaboração ideológica da ordem dominante, servindo também de referência básica aos grupos marginalizados. Brigando pelo espaço, esses grupos, na realidade, estavam brigando para terem reconhecida a sua própria existência.

A territorialização aponta para a especificidade, revelando como o homem entra em ação com o meio, imprimindo nele as suas marcas. Assim, a ideia de território está estreitamente ligada à questão da identidade. Demarcando um espaço, o grupo está estabelecendo a sua diferença em relação aos outros (SODRÉ, 1988). É a marca da propriedade, aqui no sentido original do termo, ou seja, do que é próprio e específico em relação ao conjunto.

No Rio de Janeiro do início do século XX, essa questão da territorialidade manifesta-se de forma latente. Nesse período, conhecido como *Belle Époque*, a cidade vai passar por modificações decisivas na sua estrutura urbana. Através da reforma de Pereira Passos (1904),

é realizada uma série de medidas para estabelecer a sintonia da cidade com a modernidade. Mas esta sintonia é precária, lacunar e, sobretudo, artificial.

Nesse teatro social, a cidade administrativa e politicamente de base escravocrata, o Rio, sofre influência marcante da cultura africana. Em meados do século XIX, a população escrava chega a representar mais da metade da população da Corte, enquanto na cidade de São Paulo o contingente de escravos não chegava a atingir 9% da população (DIAS, 1985). O fato vai imprimir contornos específicos à história carioca, sendo a cidade definida por uma verdadeira dualidade de mundos (CARVALHO, 1987).

Realmente, se lembrarmos de que um dos objetivos do projeto Pereira Passos era o de tornar o Rio uma "Europa Possível", a africanização será a contrapartida dessa possibilidade. A "Pequena África"[114] e a "Europa Possível": como juntar realidades tão distintas?

Sabe-se que o regime republicano não vai dar conta de tal tarefa. Cidadania e escravidão mostram-se elementos incompatíveis. A "Pequena África" decididamente não tem lugar na maquete da cidade idealizada pelo prefeito Pereira Passos, onde se configurou o projeto de modernização e desafricanização da cidade.

Sabe-se que também uma das metas do projeto modernizador é a obtenção da homogeneidade, fato que o torna inflexível em relação às territorialidades culturais. Cidade sertaneja, aldeamento indígena, feira africana foram expressões utilizadas pelas nossas elites, referindo-se aos espaços da cidade que pretendiam excluir do imaginário urbano[115]. Dessa forma, a República não consegue oferecer as bases integrativas capazes de unificar a sociedade. Imigrantes nordestinos, índios, ciganos e negros são vistos como elementos indesejáveis, incapazes de serem absorvidos pela "cidade moderna".

Dentro desse contexto, é que vai vivificar a ideia de pertencimento ao pedaço, em que é clara para o grupo marginalizado a noção do "nós" e "eles". O fato de pertencer a um espaço não traduz vínculos de propriedade (fundiária), mas sim uma rede de relações. Esta rede é de tal forma interiorizada que acaba fazendo parte da própria identidade do indivíduo. Em um dos seus romances, Lima Barreto coloca na boca do seu personagem esta frase genial: "A cidade mora em mim e eu nela[116]". Era o protesto contra o projeto urbanístico que modernizava a cidade, desfazendo os antigos referenciais espaço-temporais. A memória afetiva dos moradores reage principalmente no que toca aos excluídos.

A "Pequena África", trecho da cidade geralmente habitada pelos negros baianos, constitui um exemplo nesse sentido. Para eles, demarcar e defender o pedaço era uma estratégia de sobrevivência que aparecia nas mais variadas práticas do cotidiano. O depoimento de Pixinguinha[117] testemunha o apego do grupo às suas tradições culturais.

---

[114] Denominação dada por Heitor dos Prazeres ao trecho da cidade que se localizava entre a área do cais do porto e a Cidade Nova, em torno da Praça Onze. Ver, a propósito, Moura (1983: 62).
[115] Consultar a propósito *Revista da Semana*, 15 jan. 1916.
[116] Crônicas da cidade.
[117] SODRÉ, 1979:61 e ROCHA, 1986.

Nascido em 1898, nas proximidades do Catumbi, ele nos conta que a sua avó, que era africana, apelidou-o de “Pizindim”, o que, no seu dialeto, significava “pequeno bom”. Era comum no pedaço o uso dos dialetos africanos, principalmente os de origem Nagô. A música “Yaô”, de Pixinguinha e Gastão Viana, é um exemplo vivo do enraizamento cultural. Composta provavelmente na segunda década do século XX, ela só seria gravada em 1950 (SODRÉ, 1979; ROCHA, 1986). A música traz a África de volta; grande parte da letra é escrita em Ioruba, a marca da identidade lutando contra o exílio da memória. Mesmo sendo lembrança remota ou construção do imaginário, a África permanece como ponto de referência para o grupo, no sentido de marcar a sua identidade. Do mesmo modo que a ideia de um novo centro do Rio de Janeiro seria modelarmente concebido e, a partir dele, seria possível a reorganização de toda a urbe, com perfis modernos e estratégicos para a cidade.

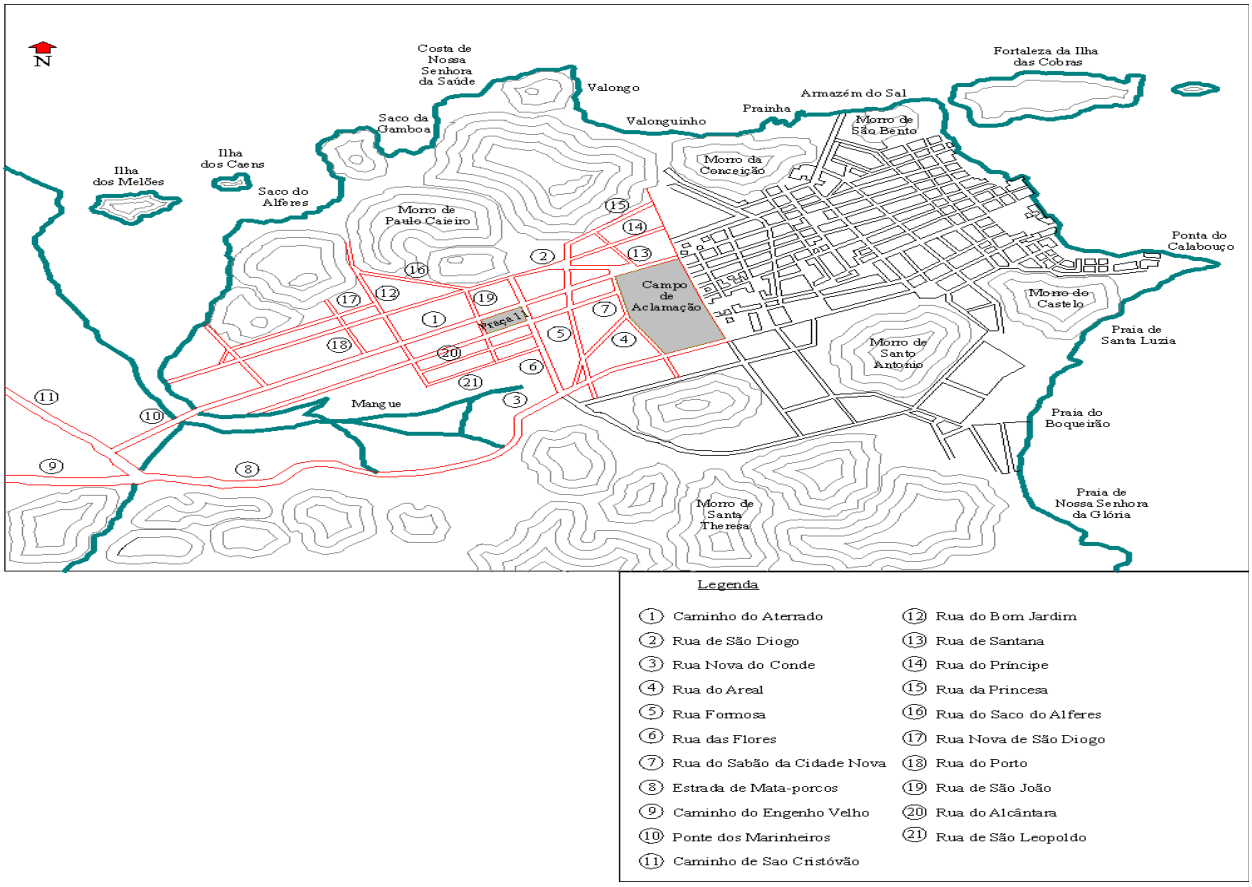


Figura III.3 – Mapa 1 – Demarcações cartográficas do processo de reforma urbana no século XX. Base cartográfica: representação sobre a Planta da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, levantada pelo Arquivo da Cidade. Impressão Régia, 1942. In: CUNHA (1971).

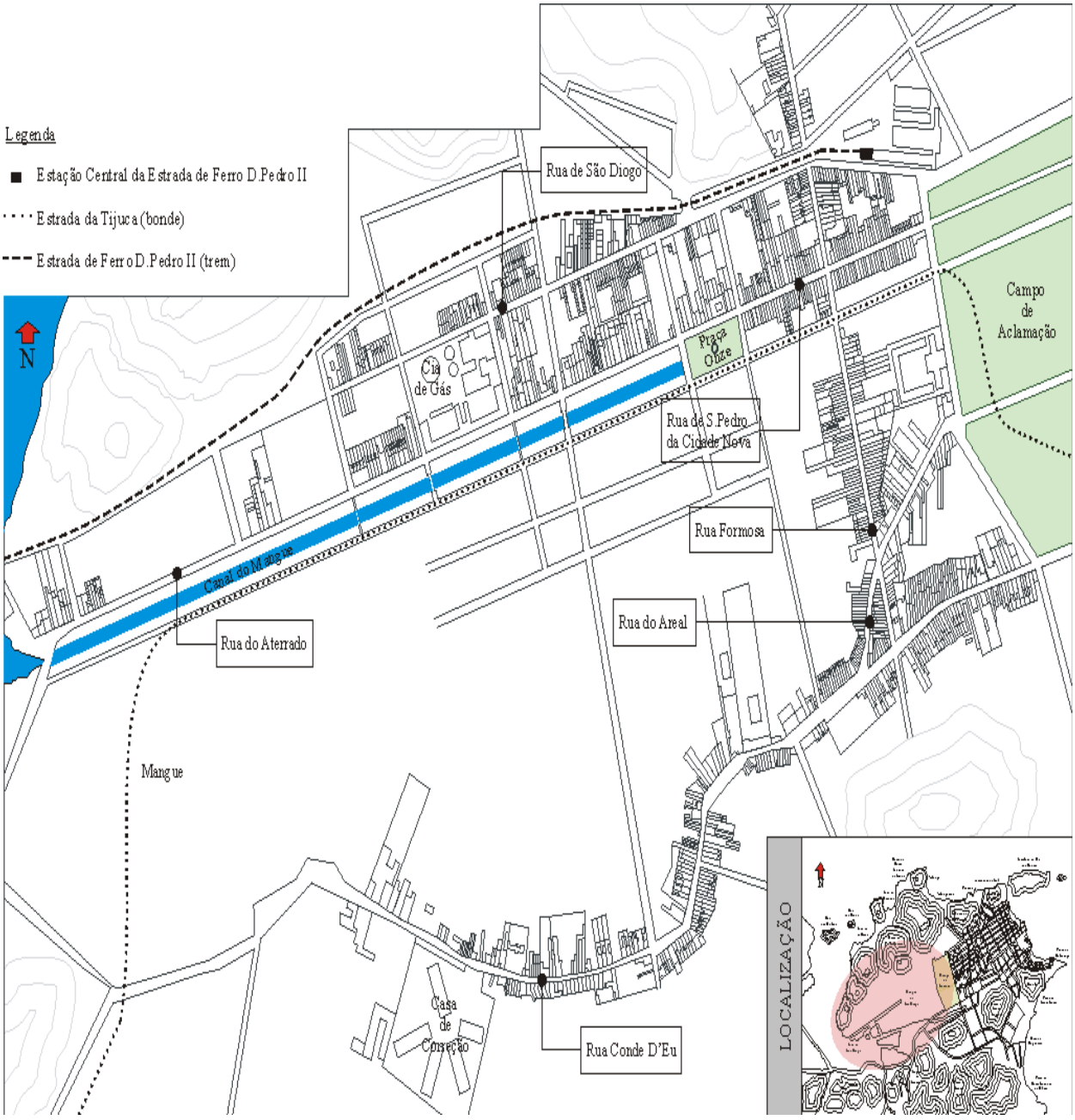


Figura III.4 – Mapa 2 - Conjectura da estrutura da Cidade Nova na década 1910 – século XXFonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, manuscritos (ver referências bibliográficas) e CECULT- Centro de Pesquisa em História Social da Cultura (IFCH/UNICAMP). Santana e Bexiga - Cotidiano e cultura de trabalhadores urbanos em São Paulo e Rio de Janeiro entre 1870 e 1930. Relatório final encaminhado em 2005[118].

Por mais que a nossa historiografia os tenha ignorado, os negros baianos radicados no Rio introduziram novos hábitos, costumes e valores que influenciaram a cultura carioca.

Nesse sentido, desde o século XVIII, o Rio de Janeiro já era um dos maiores portos negreiros do país. Grande parte dos negros que aqui chegaram vinha da África através dos portos nordestinos, notadamente de Salvador. Com a Abolição, aumenta consideravelmente o fluxo de imigrantes baianos que afluíram para cá em busca de melhores condições de vida.

[118] In: http://www.unicamp.br/cecult/mapastematicos/index.html. Acesso em 8 Junho. 2014. Base cartográfica: representação sobre GOTTO, Edward. Plan of the city of Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1866.

Entretanto, não foi apenas por ser a capital da República que o Rio foi procurado, mas também porque os negros baianos já identificavam a cidade com as suas origens. O fato de muitos dos seus descendentes aqui residirem dava certo ar de familiaridade ao Rio, apesar de todas as dificuldades para se estabelecerem na cidade grande.

No final do século XIX, as áreas do centro da cidade foram sendo ocupadas pelo grupo, que passou a identificar esse espaço com a sua própria identidade cultural. De início, Gamboa, Saúde e Santo Cristo constituíram esse núcleo aglutinador. No seu depoimento no MIS, Meninazinha de Oxum[119] confirmou amplamente a ideia do pedaço baiano ou uma afrocartografia[120].

Foi na Pedra do Sal, bairro da Saúde, que surgiu o primeiro rancho carioca de que se tem notícia: o Rancho das Sereias, formado quase exclusivamente por elementos da colônia baiana. O fato se explica: a casa da Tia Sadata, local onde nasceu o referido rancho, era uma espécie de passagem obrigatória para grande parte dos baianos recém-chegados ao Rio. Conta-se que a casa, situada no alto do morro, oferecia uma visão panorâmica da Baía de Guanabara.

De lá era possível controlar todo o tráfego marítimo. Para sinalizar a chegada de novos baianos, a embarcação já trazia na proa a bandeira branca de Oxalá. A acolhida e proteção da "Tia" era certa (MOURA, 1983). Lá chegando, eles encontravam o apoio necessário para enfrentar a dura batalha da sobrevivência na cidade hostil. Essa rede de solidariedade grupal acabou criando fortes vínculos entre os conterrâneos, levando-os a desenvolverem expressões culturais próprias em relação ao restante da cidade. Muitas famílias de baianos viriam a se estabelecer no bairro da Saúde, trazendo os hábitos e costumes da antiga terra.

[119] Depoimento de Meninazinha de Oxum, ialorixá do Ilê Omolu e Oxum, em 10 de novembro de 1989. As entrevistas foram realizadas com a colaboração de Roselita Costa Rodriguez.

[120] Compreendo como afrocartografia a produção de uma rede estratégia de elos afetivos e de resistência da população negra na cidade do Rio de Janeiro, no cenário do pós-abolição na permanência dos valores culturais. Esse tema pretendo desenvolver em uma futura pesquisa de Doutorado.

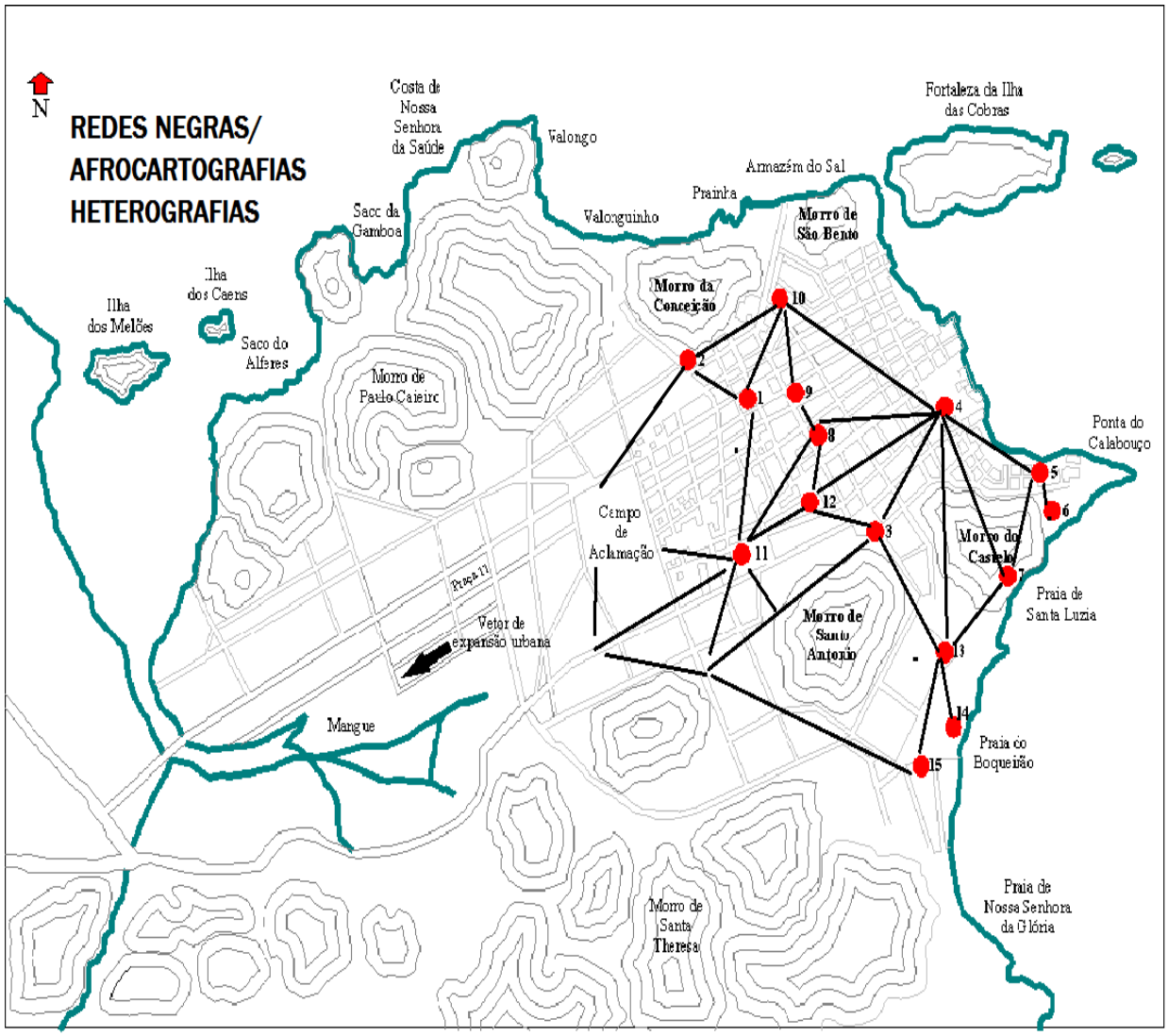


Figura III.5 – Mapa 3 – Projeções espaciais – século XX - Ilustração configurada a partir da leitura do Livro A pequena África de Tia Ciata, de Roberto Moura. Rede negra produzida pela relação de solidariedade, deslocando a ideia de um centro homogêneo, mas de diversas relações espaciais na dinâmica do samba na cidade. A casa de Tia Ciata seria apenas um ponto dentro de outras redes.

Já no início do século XX, a reforma urbana de Pereira Passos vem modificar radicalmente a fisionomia da cidade. Uma das áreas mais atingidas pela famosa política do "bota abaixo" é a zona portuária e imediações, trecho onde normalmente residiam os baianos. A maioria desloca-se, então, para a Cidade Nova, ao longo da Avenida Presidente Vargas, transformando os casarões construídos pela burguesia de meados do século passado em habitações coletivas (cortiços). É nas imediações das ruas Visconde de Itaúna, Senador Eusébio, Marquês de Sapucaí e Barão de São Félix e do largo de São Francisco que se instala

a “baianada”, como o próprio grupo se autodenominava. Fica clara a dimensão espacial da sociabilidade (MAFESOLI, 1984). Se o espaço se desloca geograficamente (Salvador – Saúde - Cidade Nova), os seus habitantes o transportam simbolicamente para onde vão. Isso tem a ver com a própria “cultura de Arkhé”, para a qual o espaço fundiário adquire uma outra conotação. Mais forte do que a territorialidade física é a energia que dela emana (axé) capaz de unir e irmanar os seus membros (SODRÉ, 1988). Por isso, a sociabilidade entre os baianos vai adquirir expressão própria, destoando dos padrões vigentes, conforme veremos mais adiante.

A Revolta da Vacina (1904), cuja maior parte dos rebeldes era de origem baiana, denota claramente esse tipo de sociabilidade. Não é à toa que o bairro da Saúde foi um dos pontos de maior força do movimento. Expulso do seu “pedaço”, o grupo reage à altura. Ocorre que as elites ignoravam esse potencial organizativo das camadas populares, por destoar dos padrões associativos da época. Na realidade, existia entre a população pobre e negra uma forte rede informal de lealdade, unindo-a nos momentos decisivos. O depoimento de uma das lideranças do movimento comprova a identidade étnica que unia os participantes: “De vez em quando é bom a negrada mostrar que sabe morrer como homem”[121]. Na época também foi publicada uma charge em que aparece um representação do onde o negro “Prata Preta”, reconhecida liderança no pedaço, sobrevoava a cidade empunhando em cada mão um revólver (CARVALHO, 1987). Era o símbolo da resistência negra que acertava as suas contas com o governo.

Tais fatos põem abaixo a ideia de passividade das camadas populares, mostrando seu espírito de união e força, quando obrigadas a enfrentar situações de confronto. Ocorre que a sua energia participativa era geralmente investida na criação de suas próprias organizações, como os ranchos, cordões, terreiros etc. Foi, portanto, fora da esfera do Estado que o grupo construiu sua rede de relações, reunindo os elementos de uma cultura dispersa pela experiência da escravidão. Daí a importância de reconstruir essa “memória coletiva subterrânea” cujas lembranças são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais (POLLAK, 1989).

III.4 - Tia Ciata - Mulheres, Casa e Rua: Papéis na Cidade

Nessa cidade todo mundo é d'Oxum
Homem, menino, menina, mulher
Toda essa gente irradia magia
Presente na água doce
Presente na água salgada
Presente na água doce
Presente na água salgada

E toda cidade brilha
Seja tenente ou filho de pescador

[121] Carvalho, 1987.

Ou importante desembargador
Se der presente é tudo uma coisa só
A força que mora n'água
Não faz distinção de cor
E toda cidade é d'Oxum
É d'Oxum
É d'Oxum
Eu vou navegar
Eu vou navegar nas ondas do mar
Eu vou navegar nas ondas do mar
Iá aguibá Oxum aurá olu adupé

(É D'oxum / Compositor: Gerônimo / Vevé Calazans)

Batuques, quitutes, afetos, rezas e gingas atravessam uma cidade efêmera pelos encantados de modernidade. Éticas e etiquetas constituem tipos na cidade. O espaço da casa no Brasil com o ranço colonial assumem novas dinâmicas socioespaciais. A ideia de Nova República em pleno alvorecer do século XX, ainda define suas relações políticas no espaço afetivo da casa. O espaço da casa, o quintal e a senzala ainda são lugares das relações politicas. De alguma maneira, o Brasil recém-republicano não soube racionalizar o espaço da polis, o da casa e da rua. Os arquétipos da casa e da rua se fundem nas estruturas do imaginário psíquico e político da cidade. A dinâmica da casa e da rua possibilita o elã de redes de sociabilidade de mulheres negra na cidade. O drama burguês da vida privada restrito a mulheres da elite não foi uma questão para esse grupo de mulheres negras que transitavam nos bastidores da trama política da cidade. Ciata e outras tias do samba de alguma maneira são o retrato das vozes negras que incorporam as estratégias políticas da cidade durante o pós-abolição.

Com o pós-abolição nas praças negras da cidade do Rio de Janeiro, mulheres negras baianas incorporam grande parte desse poder informal construindo poderosas redes de sociabilidade e elos de afetividade. Marginalizadas da sociedade global, destituídas de cidadania e de identidade, elas criam novos canais de comunicação sociopolítica. Esse tipo de sociabilidade, baseado em papéis improvisados, tem sido praticamente ignorado pela nossa historiografia.

No entanto, esses papéis sociais são de fundamental importância para compreendermos a dinâmica da nossa realidade, que foge completamente aos padrões explicativos de desenvolvimento. Nosso processo de urbanização, por exemplo, está muito mais próximo das favelas do que dos modelos europeus e norte-americanos urbanos dos séculos XVIII e XIX (DIAS, 1985).

Na história do Rio de Janeiro, o próprio termo favela foi introduzido pelos baianos no final do século passado. A palavra teria sido trazida pelos combatentes da campanha de Canudos, onde existiria uma colina com esse nome (GERSON, 1954). O fato testemunha claramente a influência do grupo na cidade, uma influência “subterrânea”, mas decisiva, capaz de forjar novas realidades sociais (CARVALHO, 1987). Daí a necessidade de reconstruir essa

rede informal de comunicação, incorporando-a no quadro mais amplo da sociedade. Sem dúvida, encontraremos aí uma das possíveis leituras do país.

A que se deve essa posição de liderança atribuída à mulher? De onde vem essa força e capacidade organizativa? A história é longa.

Sabe-se que uma das decorrências da escravidão foi a fragmentação da família africana. Ao incorporar a mulher negra ao ciclo reprodutivo da família branca, inviabilizava-se, para os escravos, a constituição do seu próprio espaço reprodutivo. Assim, as relações eram precárias e efêmeras, ocorrendo muitas vezes à revelia dos próprios parceiros. Acabavam predominando os interesses dos senhores, mais preocupados em assegurar a reprodução de sua mão de obra. A legislação escravista enfatizava sempre a unidade "mãe-filhos", preocupando-se mais com a separação dos filhos em relação à mãe do que ao pai ou do que com a separação entre os próprios cônjuges. Nesse contexto, a mãe acaba assumindo sozinha a responsabilidade da prole, já que os parceiros estão sempre de passagem (GIACOMINI,1988; WOORTMANN,1987). Depois da Abolição essa situação pouco se modifica. A maioria das mulheres que entrevistamos confirmou essa idéia de "ter que se virar sozinha", enquanto o companheiro ganhava o mundo. Vovó Damiana, uma baiana que já completara cem anos, se referiu-se ao marido como um "estradeiro", mas, logo em seguida, citou o tradicional provérbio: "No tempo de Murici, cada um cuida de si"[122]. Cuidar de si e dos filhos era uma coisa só, obrigação de mulher.

Já vimos o quanto a comunidade negra no Rio de Janeiro do início do século XX fora marginalizada pelo regime. Entretanto, nesse contexto adverso, as mulheres negras, em relação aos homens, conseguiram ter maiores oportunidades de trabalho. Dona Carmem Teixeira da Conceição, que chegou ao Rio antes da virada do século, viveu essa realidade na pele:

> *"Não era fácil não, eles não gostavam de dar emprego pro pessoal assim que era preto, da África, que pertencia à Bahia, eles tinham aquele preconceito. Mas a mulher baiana arranjava trabalho (...) elas tem assim aquelas quedas, chegavam assim, iaiá, que há? e sempre se empregavam nas casas de família (...) tinha fábrica (...) mas eram os brancos que trabalhavam, muitas mulheres trabalhavam em casa lavando pra fora, criando as crianças delas e dos outros..." (MOURA, 1983 , P.75).*

[122] Depoimento de Darniana Silva Santos em 22 de maio de 1989.



Figura III.6 – Bambas da casa de Tia Ciata. "Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro", (FUNARTE, 1983) de Roberto Moura.

Por meio do trabalho doméstico, da culinária e dos mais variados biscates, as mulheres conseguiam garantir, mesmo que em bases precárias, o sustento dos seus. Era comum que as crianças tivessem apenas mãe. A figura do pai, quando não era desconhecida, tinha pouca expressividade. Nesse contexto, cabia sempre à mulher as maiores responsabilidades e encargos. Geralmente, era ela que assegurava a teia de relações do casal, cujo rompimento põe em risco a própria sobrevivência do homem. Não é à toa a música de João da Baiana, "Quem paga a casa pra homem, é mulher" (1915). Malandragens à parte, essa era uma realidade...

Nas camadas populares não se sustentava o modelo burguês de família que delega à mulher o espaço do lar, a criação dos filhos e a submissão, e ao homem o trabalho, a subsistência da família e o poder de iniciativa. Algumas vezes, o casamento funcionava como um conjunto de entendimentos e ajuda mútua, em que se buscava garantir a própria sobrevivência:

> *"O casal funciona como a unidade ideal de prestação de serviços, unidade esta que, desfeita, põe em risco a principal estratégia de sobrevivência destes indivíduos. O rompimento de uma relação, então, era visto pelo homem pobre como uma desarticulação de seu modo de vida, com o agravamento imediato de seus problemas de sobrevivência..." (CHALHOUB, 1986, p. 155-156).*



Figura III.7 – Tia Ciata e Tia Josefa - Uma das raras fotos da mãe da batucada brasileira. "Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro" (FUNARTE, 1983) de Roberto Moura.

De modo geral, a mulher buscava o apoio de uma presença masculina, enquanto o homem, normalmente desprovido de bens, trocava esse apoio pelo seu próprio sustento. Quando o casal decidia emigrar para outra cidade, era normalmente à mulher que cabia a escolha do local, devendo também acionar a sua rede de conhecimentos (WOORTMANN, 1987). Lembremos as casas das Tias Sadata e Davina, que eram referências obrigatórias para os baianos recém-chegados ao Rio.

Trata-se, portanto, de uma família que apresenta certos valores organizativos específicos. Porém, isso não quer dizer que o grupo rejeitasse inteiramente os padrões burgueses de família. A Tia Ciata, por exemplo, conseguiria assegurar a respeitabilidade de sua casa, adotando certos padrões comportamentais. Graças ao marido, que era funcionário da polícia, ela conseguiria estabelecer uma rede de contatos com outros segmentos da sociedade (MOURA, 1983).

Era uma maneira, portanto, de ampliar o raio de ação do grupo, fazendo valer a sua influência. Na realidade, o que acabava acontecendo era a intercomunicação dos códigos culturais. Nesse processo, alguns valores são preservados e outros excluídos ou, então, reelaborados. Mas uma coisa é certa: historicamente foi entre os baianos que se desenvolveu uma organização familiar cujos valores guardavam certa especificidade.

Entre as mulheres baianas já constituía uma espécie de tradição o fato de se agruparem em torno de pequenas corporações de trabalho, como o comércio de doces e salgados, costuras e aluguel de roupas carnavalescas. Normalmente essa solidariedade era ditada pelos laços de nação e de religião.

Na Bahia era costume dos africanos terem seus “cantos” na cidade onde se reuniam diariamente para trabalhar. Assim, os “gurucins” se reuniam na Cidade Baixa; entre o Hotel das Nações e os Arcos de Santa Bárbara ficávamos os hauçás; já os nagôs, mais numerosos, se estabeleciam no mercado, na rua do Comércio e em vários pontos da Cidade Alta. Além de exercer uma ação reguladora sobre o mercado de trabalho, esses agrupamentos étnicos desempenhavam ainda outras funções. Normalmente os “cantos” transformavam-se em locais de encontro, onde se conversava e se praticava a ajuda mútua (VERGER, 1981; QUEIROZ, 1988).

No Rio de Janeiro, essa espécie de “corporação de ofícios” continua nas primeiras décadas do século. É Heitor dos Prazeres quem dá o seu depoimento:

> *“Sou do tempo da aprendizagem, que agora é difícil. Quem sabia mais ensinava, o que viria a gerar a formação de grupamentos de pessoas em torno de certos ofícios que se tornam tradicionais no grupo baiano na praça Onze, zona do Peo, da Saúde” (Moura, 1983, p. 67) .*

O aprendizado passava-se “boca a boca”. Ser conterrâneo era condição essencial para ingressar nessa rede de intercâmbios, em que o saber estava sempre em circulação. Mais uma vez se confirma a ideia da sociabilidade espacial como costume profundamente enraizado na cultura afro-baiana. Entre nós, essa tradição era encabeçada pelas mulheres que, muitas vezes, acabavam transformando suas casas em verdadeiras oficinas de trabalho. As casas eram os cantos, o pedaço onde era possível unir esforços, dividir tarefas, enfim, reunir os fragmentos de uma cultura que se via constantemente ameaçada.

Acontece que esse estreito convívio entre as pessoas acabou ampliando a família nuclear, dando surgimento à “grande família”. A autoridade deixou de ser exclusivamente centrada na figura dos pais, entrando em ação outros elementos que, na maioria das vezes, não faziam parte da família consanguínea. Era comum que essas figuras, normalmente femininas, acabassem tendo certa ascendência sobre as crianças, às vezes maior do que a dos próprios pais.

O papel marcante das avós, tias e madrinhas na história de vida dessas crianças é fato conhecido. Suprindo carências e afetos, abrindo novos canais de socialidade e comunicação, elas eram alvo do respeito, admiração, carinho e prestígio. As “tias” certamente são o exemplo mais concreto desse tipo de socialidade, típico das camadas populares.

O parentesco adquire diferentes significados e possibilidades em função do contexto social. Assim, não se pode pensar a família como fato universal e natural (VELHO, 1981), mas como sistema organizador de ideias e valores. Na ordem burguesa, por exemplo, costuma-se fazer uma certa distinção entre família propriamente dita e parentesco. Apesar de bem próximos, os termos não significam exatamente a mesma coisa. Predomina a visão institucional que delimita a família nuclear e a família mais extensa em função dos laços consanguíneos. Já nas camadas populares nem sempre isso ocorre. Pode acontecer que o

referencial institucional ceda lugar à ideia de solidariedade e união. O parentesco está de tal forma colado à ideia de solidariedade que, muitas vezes, os termos acabam tendo o mesmo significado. Assim, o parentesco pode ou não passar por laços consanguíneos. Uma coisa é certa: a maior parte dos ditos parentes o são por laços de afetividade e vivência. Assim, é muito comum que alguém assuma o papel de mãe sem sê-lo realmente. Não há nenhum problema traumático em se ter, por exemplo, duas mães. Na "grande família" as referências e contatos são consideravelmente ampliados. Importa sempre fazer crescer e fortalecer a rede...

Mais do que nunca se faz presente aqui a ideia da família como "valor territorial", que concentra no coletivo qualidades que raramente são atributos de um indivíduo (MAFESOLI, 1984). Na comunidade negra, a concentração de esforços no espaço exíguo era uma necessidade ditada pela própria sobrevivência: daí a família ampliada e concentrada. Frequentemente a casa das tias se convertia nesse polo aglutinador de energia, onde se dava a socialização do grupo.

> *"Naquele tempo (1910) não havia lugar para se divertir. Não havia cinema. Havia só festa familiar. Nós, os da raça (negra), já sabíamos de cor onde se reunir. Havia sempre festa, com baile e até com assunto religioso, em numerosas famílias. Lá os crioulos se reuniam, comiam, sambavam, se divertiam, namoravam e casavam ou então se amigavam! Mas de qualquer jeito arranjavam companheira. Havia muitas casas (centros) onde os negros se reuniam. As principais, que eu me lembro eram de Perciliana, mãe do João da Bahia, da Amélia do Aragão, mãe do Donga, e da Tia Ciata..." (BORGES, 1971, p. 12)*

O depoimento é extremamente rico, pois deixa clara a ideia de uma outra família presidida pela figura das "tias".

Estudando os vários tipos de parentesco na sociedade brasileira, Kátia de Queirós chama atenção para a "filiação étnica". Segundo a autora, esse tipo de parentesco é fundamental entre os africanos, baianos e seus descendentes. Mais importante do que o parentesco biológico, esses laços são fator de redefinição dos valores africanos. Foram também os vínculos étnicos que levaram os escravos a se reorganizarem nas "Juntas de Alforria". Nelas, eles procuraram recriar um pouco de sua África. Assim, a procedência étnica foi na Bahia elemento essencial à redefinição da linhagem e das normas regentes das relações sociais (QUEIRÓZ, 1988).

A ideia de designar como parentes as pessoas do mesmo grupo étnico vem de longo tempo. Nos cantos, juntas de alforria, candomblés e nas próprias casas das tias, essa família faz-se presente. Meninazinha de Oxum, falando sobre sua avó, diz que as pessoas que frequentaram sua casa eram consideradas parentes: "Minha avó era mãe de todos eles. Era mãe de todo mundo (...) O interessante é que eu, menina, achava que era isso mesmo. Que eles eram parentes mesmo. Via aquela consideração e aquele respeito de filho para mãe...[123]

[123] Depoimento de Meninazinha de Oxum, ialorixá do Ilê Omolu e Oxum, em 10 de novembro de 1989.

Aqui a “grande família” se realiza via candomblé, que é um dos herdeiros do sistema de filiação étnica. Seus membros pertencem à mesma família: a família de santo. Esta seria a substituta da linhagem africana para sempre desaparecida (QUEIROZ, 1988). No Rio, no início do século XX, os valores de origem étnica constituem a base da socialidade: “Nós os da raça... já sabíamos onde se reunir” É clara a consciência de família via etnia. A casa das tias aparece como espaço de reunião num tempo e numa cidade onde não havia lugar para “os da raça”. Só através da “festa familiar” é que se cria esse espaço, onde é possível comer, sambar, se divertir, casar ou amigar. Tudo em família... As moradias populares normalmente não são vistas como espaço da privacidade — conforme o modelo burguês — mas sim da reunião, do convívio social e da luta cotidiana.

III.5 - Casa de Ciata: Lugar dos Múltiplos e Labirintos

Se fizer bom tempo amanhã
Se fizer bom tempo amanhã
Eu vou!...
Mas se por exemplo chover
Mas se por exemplo chover
Não vou!...(2x)

Diga a Maricotinha
Que eu mandei dizer
Que eu não tô
Não tô!
Não vou!
Não tô!
Não vou!

Se fizer bom tempo amanhã
Se fizer bom tempo amanhã
Eu vou!
Mas se por exemplo chover
Mas se por exemplo chover
Não vou!...

(Maricotinha/ Dorival Caymmi)

Portas se abrem com afetos. Bebida, comida, política e samba. No fundo do quintal tem axé. Rezas, Mucaumba, samba e políticas se fazem ali. Ali mesmo... Na paisagem transitória da cidade, o lugar de moradia torna-se elos de afetos, resistência cultural e de sobrevivência. Entro pela sala, saio na cozinha, da cozinha, entro no quintal, saio na rua, da rua entro no quintal, do quintal entro na varanda. Mas, afinal, no labirinto de Ciata existe um centro? Ou linhas de fuga?

Essa visão da moradia popular contrasta profundamente com os padrões dominantes que demarcam claramente o espaço da casa e o da rua. Historicamente, a casa aparece protegida e isolada do mundo exterior. Na arquitetura colonial e imperial fica clara essa visão: figuras de animais guardam os umbrais das portas, enquanto os jardins são cercados por

muros, grades de ferro e lanças pontiagudas. Enfim, há toda uma preocupação em proteger a casa burguesa, preservando-a o quanto possível dos contatos exteriores (COSTA, 1979, p. 99).

A concepção popular de moradia como espaço de sociabilidade se choca frontalmente com a representação do lar veiculada pelo discurso urbanístico da época. Através deste, procurava-se incutir nas camadas populares os valores burgueses da privacidade, regularidade de hábitos e produtividade. A "comunidade fabril" era apresentada, então, como modelo de integração social. Em contraposição, favelas e cortiços eram conceituados como "não casas", aparecendo como núcleo da desordem, insalubridade e, principalmente, promiscuidade (RAGO, 1987). No ideal da "cidade disciplinar", a segmentação do espaço arquitetônico é uma espécie de lei, assegurando a funcionalidade das coisas.

Nas habitações populares isso não ocorre. Sua arquitetura interna é quase desprovida de divisões. Não existe a rigorosa segmentação de espaços, onde cada cômodo tem uma função precisa. Faz-se de tudo em todos os lugares. Assim, é comum que o espaço do sono se misture com o do lazer, trabalho e alimentação. Enquanto trabalham, as mães olham os filhos, trocam confidências íntimas com as comadres, cantarolam, dão e ouvem conselhos. Enfim, a casa não é o "lar, doce lar", reduto da intimidade, mas ponto de referência e união de forças para enfrentar a luta cotidiana.

Nada ou quase nada acontece entre as quatro paredes. Tem mais sentido falar de "biombos" e cortinas através dos quais vazam as mais variadas formas de comunicação. Assim, entre as camadas populares, a arquitetura espacial é ditada muito mais pela dinâmica das necessidades do que propriamente pelos códigos formais. Deve-se considerar a casa como "microcosmo do universo", lugar de simbolismo complexo e detentor de uma lógica própria (SODRÉ, 1988). Entre as camadas populares tal lógica não opera com a ideia de segmentação, conforme o faz a ideologia dominante, mas de união e complementaridade. Da mesma forma que existe uma intercomunicação de espaços, existe uma intercomunicação de ideias. Assim, o tempo de trabalho pode se conjugar perfeitamente com o de lazer. Metaforicamente, o profano e o sagrado não constituem peças separadas, mas são espécies de forças geminadas, uma existindo em função da outra. Nesse sentido, é comum que os terreiros sejam simultaneamente locais de residência e de culto religioso.

No início do século XX, no morro da Mangueira, as Tias Tomásia e Fé desempenhavam o papel de verdadeiras chefes de uma "grande família". Suas casas reuniam múltiplas atividades como candomblé, samba, culinária e blocos carnavalescos. É dona Zica, líder comunitária da Mangueira, que nos conta:

> *"Na Sexta-feira batia-se para o 'povo da rua', no sábado para os orixás, no domingo era o dia do samba e da peixada. O pessoal normalmente ficava para dormir, porque no dia seguinte era o dia de 'homenagear as almas'. Quando a Mangueira ainda nem existia enquanto escola de samba, tanto a Tia Fé como*

> *Tomásia já tinham os seus próprios blocos carnavalescos, onde saíam os seus `filhos de santo', com elas à frente, sempre vestidas de baiana"*[124] .

Pelo relato de dona Zica, fica claro o papel do terreiro como elemento centralizador dos vários eventos e atividades, e em função dele que se articulam as festas, encontros e reuniões de confraternização.

Nossos ranchos carnavalescos denotam claramente essa união entre profano e religioso/público e privado. Era na casa de uma baiana - Tia Bibiana -, no início do século XX, que se realizava o concurso dos primeiros ranchos. Estes estavam ainda de tal forma ligados às raízes que não se dissociavam do elemento religioso. Assim, os desfiles presididos pela "tia" eram feitos diante dos presépios. Mesmo mais tarde, quando os ranchos perderam essa conotação religiosa e ganhando o espaço das ruas, permaneceu essa tradição. As tias continuavam sendo reverenciadas, pedindo-se sua proteção e bênção antes de sair para a folia.

Esse compromisso era tão sério que os ranchos que não o cumprissem à risca acabavam desconsiderados: "Era como se não tivessem saído no Carnaval", segundo depoimento de Donga (JOTAEFEGÊ, 1982). Assim, a casa e a bênção das "tias" constituem passagem obrigatória para se alcançar a rua. Se o rancho não passasse antes pela casa, ele simplesmente perdia o sentido nas ruas. A intercomunicação dos espaços é evidente...

A famosa casa da Tia Ciata, situada no pedaço baiano, também reúne música, dança, culinária e religião. Local de encontros, cura, conversas, criatividade e trabalho: um "verdadeiro microcosmo do universo", onde se processam as mais variadas atividades e saberes. Entre os frequentadores da casa estavam Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha e Heitor dos Prazeres. Alguns jornalistas e intelectuais, como João do Rio, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e o assíduo cronista Francisco Guimarães (Vagalume), tornariam conhecido o pedaço.

A casa da tia Ciata denota bem a questão da circularidade cultural (GINZBURG, 1987), atraindo intelectuais e elementos da classe média carioca. Geralmente eram carnavalescos da Zona Sul que iam encomendar fantasias e acabavam ficando para o pagode. Também por essa época, o candomblé e o jogo de búzios começavam a exercer certo fascínio entre a alta sociedade. Através do samba, do Carnaval e da culinária a cultura negra foi ganhando espaços no conjunto da sociedade, fazendo-se aceita. Os códigos culturais começaram a se entrecruzar, mesmo que de forma precária. Geralmente, o centro irradiador dessa cultura era a casa das tias ou os terreiros.

Roberto Moura (1987) lembra o nome de outras tias que nessa época também fizeram a história da "Pequena África": Perpétua, Veridiana, Calu Boneca, Maria Amélia, Rosa Olé, Gracinda. A lista é infindável. Uma coisa, porém, é certa: tanto as tias Sadata, Ciata e Bibiana

[124] Depoimento de dona Zica, líder comunitária da Mangueira, em 22 de setembro de 1989.

quanto às demais desempenharam um mesmo papel, ou seja, os de verdadeiras líderes comunitárias.

De onde vem essa força? Quais as bases dessa liderança informal exercida pelas mulheres?

O que salta logo aos olhos é o papel que, as “tias” ocupam no seio familiar. Na “grande família”, baseada predominantemente em laços étnicos, elas assumem o papel de verdadeiras matriarcas. São elas que sempre estão a par de tudo, preocupando-se com a sorte de todos, até dos “filhos” mais afastados. Na maior parte das vezes são elas que decidem, providenciam e batalham no dia-a-dia. Sabe-se que a família constitui elemento-chave no processo de socialização e da subjetividade, interferindo no comportamento e visão de mundo dos seus componentes. É essa intricada rede de influências que vai determinar formas específicas de ver, sentir e de se localizar na vida social. A visão que as mulheres das camadas populares têm da casa e da rua pode ser esclarecedora nesse sentido. É na dinâmica dos contrastes, complementaridades e oposições que essas categorias devem ser compreendidas (MATTA, 1987, p. 14).

Desde o início do século, as tias baianas com os seus famosos tabuleiros estavam presentes nos mais diversos pontos da cidade. Nas esquinas, praças, largos, becos, estação de trem, portas das gafieiras... elas eram presença obrigatória, já fazendo parte do cotidiano carioca.

Nas festas tradicionais das igrejas, como as da Penha e Glória, também compareciam com as suas barracas de comida típica.

Essa intensa participação no mundo do trabalho influenciou a própria personalidade dessas mulheres, interferindo na sua maneira de pensar, sentir e de se integrar à realidade. Contrastando com as mulheres de outros segmentos sociais, elas se comportavam de forma desinibida e tinham um linguajar mais solto e maior liberdade de locomoção e iniciativa. Para as mulheres das camadas populares, as ruas não guardavam maiores mistérios. Na realidade, a rua pouco se diferenciava da casa onde moravam.

Tanto lá como cá, a lei era a mesma: unir esforços, batalhar pela sobrevivência sempre posta em risco. Enfim, para essas mulheres as ruas da cidade já faziam parte do seu cotidiano, sendo-lhes extremamente familiares. Daí a desenvoltura com que circulavam pela cidade, em que volta e meia eram obrigadas a enfrentar a repressão policial. Seu comportamento não tinha nada do recato, submissão e fragilidade atribuídos à “natureza feminina” pelos padrões dominantes (SOIHET, 1989). Nas camadas populares, a mulher negra - muitas vezes chefe de família - tinha inestimável poder de iniciativa, virando-se de mil formas para garantir o sustento dos seus. Excluída do mercado de trabalho formal, ela vivia normalmente da prestação de serviços, dos mais variados possíveis.

O comércio miúdo com gêneros de primeira necessidade foi uma atividade majoritariamente exercida por essas mulheres. Para Maria Odila Leite (1984), essa tradição, herdada da costa ocidental da África, garantiria às mulheres negras não só certa autonomia econômica, mas também social. Entre nós, as escravas de ganho e negras de tabuleiro também partiriam para o comércio ambulante nas ruas. Devido à própria natureza do seu ofício, que lhes dava uma maior autonomia de movimento, elas conseguiriam afrouxar, dentro do possível, a tutela senhorial, como já mostramos. Driblando o controle do fisco e das autoridades municipais, essas mulheres, por intermédio do pequeno comércio, lançaram as bases de uma vida comunitária intensa.

No Rio, esse comércio, exercido pelas “tias baianas”, iria adquirir força inusitada, devido à alta concentração da população negra na cidade. Havia todo um código de valores que vazava por esses canais informais de comunicação. Tais valores frequentemente contrastavam com os ideais transmitidos pela modernidade: era a “Pequena África” marcando sua presença na “Europa possível”.

Uma das concepções mais difundidas pela ideologia da modernidade é a que define a rua como local de passagem. Assim, o espaço público é visto como a “derivação do movimento”. Dentro desse contexto, as ruas da cidade têm uma única função: permitir a circulação das pessoas e mercadorias (SENETT, 1988). Não é à toa que a palavra de ordem frequentemente usada para dispersar as aglomerações urbanas: “Circular, circular!”

Não se deve e não se pode parar na “cidade moderna”. Há toda uma arquitetura baseada na ideia da passagem: setas, sinais, viadutos, autopistas, túneis etc. Tudo aponta, conduz, diminui distâncias, projeta.

Para as mulheres das camadas populares a rua não era esse local de passagem onde se buscava sempre chegar a algum lugar. A rua se transformou em uma espécie de lar onde, muitas vezes, se comia, dormia e trabalhava (SOIHET, 1989). Era nos largos e praças que as mulheres costumavam se reunir para conversar, discutir ou se divertir, da mesma forma que era nos chafarizes e bicas da cidade que se aglomeravam, brigando, muitas vezes, pela sua vez. Nas esquinas, visualizavam um ponto estratégico para seu comércio miúdo; nas marquises, o abrigo; nos portais, o esconderijo. Enfim, toda essa intimidade com as ruas iria contrastar vivamente com a concepção do espaço público funcional, destinando-se exclusivamente à circulação. Realiza-se, portanto, o paradoxo da visibilidade e do isolamento, ou seja, ao mesmo tempo em que há uma exposição das pessoas na esfera pública, há também uma série de dispositivos que as protege da “invasão do outro”. Nesse contexto, o transeunte se transforma em uma espécie de voyeur: é um expectador passivo da multidão (SENETT, 1988).

Silencioso e distante, ele observa sem se expor. Não estabelece contatos, pois está sempre se dirigindo para algum lugar.

Em relação às mulheres das camadas populares, isso não ocorria. Elas jamais estavam nas ruas como passageiras que se dirigiam apressadamente para algum destino. Seu destino era precisamente estar ali, deitar raízes, ganhar terreno, conhecer e fazer-se conhecida no pedaço. Eram em torno das barracas e tabuleiros que trocavam confidências, receitas, conselhos, marcando encontros e programando atividades. Também era nesse local em que estabeleciam seus contatos com pessoas de outros grupos sociais, ampliando as possibilidades de trabalho.

Esses dados revelam a importância da rua como espaço capaz de criar outro tipo de sociabilidade. Já foi dito que a mulher das camadas populares era a “alma do bairro”, capaz de criar o núcleo de uma cultura popular original que se opunha ao modernismo unificador (PERROT, 1988). É dentro desse contexto que deve ser compreendida a capacidade de liderança das mulheres. Seu poder informal é capaz de mobilizar poderosas energias, invisíveis aos olhos do poder. Por que invisíveis?

Conclusão: a Pausa Musical

O traço que contorna a África
Já foi de muito preto
Depois
foi riscado por estrangeiros e seus cálculos
- no mapa, cada cor legenda cofres
do rasgo que contorna a África
jorram diamantes, ouro, prata e marfim
goteja sangue com cabelos carapim

O traço (Ballouk, Sérgio- Enquanto o tambor não chama)

Vozes negras e polifônicas desenham territorialidades, fronteiras e deslocamentos no palco cênico do oceano atlântico, traçando rastros, elos, memórias e afetividades.

Num circuito diaspórico e rizomático, o comércio negro se intensifica de maneira interna entre as cidades provincianas no final do século XIX, criando novas estratégias para as novas faces de uma cidade negra nas veredas dos moldes da Paris dos trópicos.

. Tal África nos trópicos possibilitou a emergência de uma cidade negra e pluriétnica nas veredas das reformas urbanísticas e do processo desafricanização do século XX, transbordando na figura de Pereira Passos.

Com isso, um desenho impreciso mostra diversas cartografias de uma cidade que se desenha de fora para dentro e vice e versa. Poderíamos dizer que nesse circuito étnico e polifônico que o samba foi atravessado por uma polifonia de estilos musicais fora do Rio de Janeiro, produzindo margeamentos de relações de um jogo múltiplo de diversas territorialidades?

Nesse sentido, os determinismos geográficos e topográficos revelam uma cidade estreita, com becos e ladeiras de ruas negras com diversos grupos étnicos? Poderíamos dizer que cada preto nessa cidade do Rio de Janeiro é um território pluriétnico e de memórias que se (re) inventam e que constitui necessidades, (re) significação e resistência?

Sobre isso as resistências que precisam se reconfigurar num jogo estratégico com os fins da abolição, o cenário da cidade do Rio de Janeiro configurou diversas “praças negras” que transbordaram as adjacências da Praça onze, conhecida na literatura como “Pequena África”[125], apresentando uma territorialidade de batuques pluriétnicos, deslocando e ampliando as fronteiras híbridas para além dessa espacialidade do centro da cidade do Rio de Janeiro.

Autores como Clementina Cunha (1987), por exemplo, recentemente problematizam a noção de centralidade das tias baianas no desenvolvimento de uma “cultura popular” carioca. Cunha mostra que embora o grupo baiano estivesse realmente presente nesse processo, havia deslocamentos na cidade. Ainda que se reconheça o papel dos baianos na construção de uma cultura urbana no Rio de Janeiro da virada do século XX, a historiadora coloca em cena outros

[125] Expressão cunhada por Heitor dos Prazeres para designar aglomerado/comunidade de negros afro-baianos na espacialidade da região da Cidade Nova.

sujeitos e práticas, distanciando-se da atribuição de uma liderança exclusiva ao grupo de Tia Ciata. Além disso, mostra que as atividades do grupo não foram criadas no vazio, mas no diálogo com práticas culturais já existentes de longa data na cidade.

Já o historiador Tiago de Melo Gomes (2003) também relativiza, em seu trabalho, a centralidade atribuída às tias baianas da "Pequena África" e o impacto da chamada "diáspora baiana", sugerindo que novas pesquisas sejam feitas para adensar o enfoque sobre suas práticas sociais, bem como buscar "outras experiências afro-brasileiras que ajudaram substancialmente a formação cultural do Rio de Janeiro" (GOMES, 2003, p...).

Por outro lado, igualmente inapropriado seria supor a existência, na região denominada de "Pequena África", de qualquer tipo de homogeneidade social ou étnica que justifique tal caracterização, como se a Cidade Nova e a Praça Onze fossem zonas habitadas exclusivamente por negros vindos da Bahia. De fato, a mesma região aparece na memória de outros sujeitos como o local de construção de identidade de grupos muito diversos, como os judeus recém-chegados ao Rio de Janeiro, como mostra análise recente de Fania Fridman[126].

Entretanto ao pensarmos tais questões, será possível determinar as condições históricas do "nascimento do samba urbano" durante a conjuntura de 1890 a 1930, tendo ocorrido em lugar fixo e cristalizado? Tal expressividade possui uma delimitação geográfica concreta, sólida e acabada? Uma vez que suas representações giram em torno de reinvenções simbólicas presentes em um conjunto de praças negras na cidade do Rio.

As invenções do samba neste conjunto de praças negras na cidade do Rio de Janeiro escondem sociabilidades ainda não desvendadas em sua totalidade devido à carência de fontes e à dificuldade de acesso aos depoimentos dos sujeitos que atuaram no período. Desde o início do século XX, a prostituição, a malandragem e a boemia foram responsáveis por compor a memória coletiva que atualmente é (re) significada através de intervenções em suas formas, conteúdos e constituem arranjos espaciais que desenham uma outra paisagem urbana ligada a um circuito de rede e territórios que se configuraram no processo de urbanização da cidade, dentro da conjuntura histórica do pós-abolição.

Com isso, um conjunto de praças negras na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX foi fundamental para reinvenção do samba urbano carioca, pois constituiu elos de afetividades, resistências, códigos culturais, alianças e saberes, pelo fato de ter produzindo estratégias de sobrevivência e mediações culturais no cenário do pós-abolição. Ao pensarmos sobre isso, o samba proveniente deste conjunto de *"praças negras"*[127] na cidade do Rio de Janeiro incorporou algumas características urbanas, constituiu um elemento marcante da história da cidade, com profundas implicações na compreensão de seu processo de urbanização e conformação de novas espacialidades na região do Cais do Porto (atual Praça

[126] FRIDMAN, Fania. *Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
[127] Compreendo como praças negras movimentos múltiplos, fluídos, moveis, flexíveis, elos de afetividade e que possuem uma dinâmica própria de resistência do cenário pós-abolição.

Mauá) e o conjunto de bairros que agregam a Cidade Nova, conhecida atualmente como Praça Onze.

Esse samba urbano, já configurado como carioca, multifacetado, incorporou as dinâmicas sociais do projeto de modernidade que emergiu no cenário do pós-abolição. Neste sentido, no final do século XIX, vamos observar que a partir das reformas de Pereira Passos grandes mudanças na paisagem urbana e um processo de desafricanização da cidade.

De alguma maneira, os atores negros no cenário do pós-abolição criaram estratégias de sobrevivência na atmosfera de progresso e modernidade que atrelou o discurso étnico-racial como projeto estético e de ordem do espaço urbano. Foi preciso desafricanizar os espaços negros da cidade do Rio de Janeiro, pois isso respondia ao projeto histórico de planejamento urbano que se ratificou com as teorias racialistas, camuflado pelo discurso de higienização urbana e da medicina social voltada a esta população de afro-brasileiros. Com este pós-abolição, a figura do homem de cor na cidade gerava certo perigo para elites no espaço da rua, ou seja, se propagava a cultura do medo negro:

> *A rua, portanto, constantemente desprestigiada por encarnar a metáfora de todos os vícios, transformou-se no lugar dos excluídos. Escravos de ganho, libertos, pobres, mendigos, prostitutas, ladrões e vagabundos faziam do espaço da rua, quando sujeito à intervenção das autoridades. Um caso de polícia, uma vez que a preocupação básica dos poderes públicos era punir os infratores que nela se encontravam, esquecendo-se de submetê-los às políticas disciplinares mais sistemáticas. Nessa desordenada paisagem urbana, hierarquias sociais foram se sedimentando: pobres e pretos, homens e mulheres. Livres, libertos e cativos, mendigos e vadios, conheciam e construíam os seus lugares na geografia da cidade. Reconhecendo-se e diferenciando-se mutuamente, através de uma complexa teia de distinções e diferenciações que regulava a gramática urbana (VELLOSO, 1994, p. 4-5).*

Desde aquela época, alguns bairros cariocas estiveram tradicionalmente relacionados a redutos de sambistas, onde surgiram os primeiros cordões carnavalescos que posteriormente se transformaram em escolas de samba. Nesses bairros configuraram a convivência entre segmentos raciais, étnicos, híbridos e heterogêneos formando “este conjunto de praças negras” na cidade do Rio de Janeiro.

De certa forma, podemos dizer que a “Pequena África” de Tia Ciata é um território pluriétnico, onde seu localismo histórico é desenhado por estes indivíduos no próprio jogo da cidade. Isso significa dizer que a Cidade do Rio de Janeiro no início do século XX retratava diversas redes étnicas de populações que criaram elos de afetividades e de sobrevivência. Neste cenário de quilombos urbanos, zungus, prostíbulos, cortiços terreiros de candomblé e casas de caboclos, podemos observar espaços de negociações e estratégias desta população que vai sofrer forte perseguição através das reformas urbanísticas operadas por Pereira Passos.

Esses conjuntos de praças negras do Rio de Janeiro eram formados por negros, judeus, ciganos, portugueses, espanhóis e mestiços em sua maioria – que fixaram residência em bairros próximos à zona portuária, como Praça onze, Catumbi, Estácio, Saúde, Cidade Nova,

Morro da Providência, Gamboa, e Santo Cristo, criando um circuito integrado de espaços relacionais e afectivos, conhecido pela literatura de "África em miniatura", ganhando depois o nome de "Pequena África", expressão alcunhada por Heitor dos Prazeres, referindo-se à atual Praça Onze:

> *A maior parte dessa gente", conta o historiador Jairo Severiano, "acomodou-se nas zonas Centro e Portuária, ocupando uma área que se estendia das cercanias da atual Praça Mauá ao bairro da Cidade Nova, abrangendo os morros da Conceição e da Providência". Essa região acabou ficando conhecida como "Pequena África", expressão criada pelo compositor e sambista Heitor dos Prazeres. Seus moradores homens trabalhavam como marceneiros, pedreiros e sapateiros, entre outros ofícios, enquanto as mulheres garantiam um dinheiro como lavadeiras, doceiras, costureiras e bordadeiras (CHALHOUB, 1996, PECORELLI, 2008).*

A questão da formação de redes de sociabilidade[128] é muito forte e torna possível essa intensa e incessante mobilidade das invenções do samba, atrelado a uma teia de significados e representações. Os espaços urbanos são apropriados e inventados numa relação entre samba e sambistas, que podem considerar o samba não apenas como um gênero musical, mas como um estilo de vida territorialmente vivenciado e carregado de expressões.

O samba é mais do que um estilo musical. É uma estética de vida. Ele tem grande importância na formação e na afirmação dos grupos étnicos na cidade, sendo relacionado à ideia de pertencimento em relação a um grupo ou a um lugar simbólico específico.

Dialogando com Bourdieu, há uma relação simbólica e subjetiva entre a população e os espaços destinados às batucadas nas praças negras da cidade do Rio de Janeiro. Uma das características das práticas sociais atreladas ao samba é a mobilidade e a fluidez. Essa constante fluidez pode ser observada na dinâmica das rodas de samba, nos movimentos não lineares e do corpo híbrido do samba – esses aspectos foram algo importante que acompanhou o processo de urbanização carioca. De alguma maneira, a cidade foi atravessada pelo samba e o samba atravessou o processo de urbanização com toda sua força, resistência e estratégias.

A expansão do samba carioca ocorreu simultaneamente ao processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro. Até meados do século XX, os sambistas concentravam suas práticas na região central do Rio de Janeiro, mas com as transformações ocorridas durante essa época, hábitos, cultura e tradições foram se espalhando e possibilitando a configuração de outros territórios destinados ao samba, gerando uma espécie de rede de sociabilidade com caráter de afectivo, estratégico e resistência neste cenário de desafricanização da cidade.

As invenções do samba e de suas batucadas por essas praças da cidade do Rio de Janeiro esconderam sociabilidades, pois ainda não tinham sido desvendadas em sua totalidade devido à carência de fontes e dificuldade de acesso aos depoimentos dos sujeitos que atuavam no período. Desde o início do século XX, a prostituição, a malandragem e a boemia eram

[128] Entendo como rede a partir de Egler (2013), estruturas que emergem por meio das articulações estabelecidas pela transversalidade dos campos. Essas redes são fluidas e se deslocam conforme os interesses dos atores sociais.

responsáveis por compor a memória coletiva que atualmente é (re) significada através de intervenções em suas formas conteúdos e constituem arranjos espaciais que desenham outras paisagens ligadas a uma rede de comunicação que se configurou no processo de urbanização da cidade e diversos espaços: casa, rua e cidade.

No espaço da rua, as mulheres negras na cidade do Rio de Janeiro produzem uma rede de sociabilidade na dinâmica do espaço urbano que incorpora códigos e valores sociais da vida na cidade. O jogo da casa e da rua é o espaço de trânsito dessas personagens que trazem experiências singulares para pensar uma cidade do corpo, afeto e memória no comércio do Rio de Janeiro nos fins do século XIX. Elas assumem papéis estratégicos no circuito de venda de quitutes e se tornam referência na diáspora negra que ocorre de modo interno no pós-abolição, ou seja, está população criou formas de "elos afetivos" e de resistência contra a máquina escravocrata. Segundo bell hooks,

> *"O sistema escravocrata e as divisões raciais criaram condições muito difíceis para que os negros nutrissem seu crescimento espiritual. Falo de condições difíceis, não impossíveis. Mas precisamos reconhecer que a opressão e a exploração distorcem e impedem nossa capacidade de amar. Numa sociedade onde prevalece a supremacia dos brancos, a vida dos negros é permeada por questões políticas que explicam a interiorização do racismo e de um sentimento de inferioridade" (HOOKS, 2002, p. 1).*

A "Pequena África" de Tia Ciata é um território pluriétnico, onde seu localismo histórico é desenhado por estes indivíduos no próprio jogo da cidade. A Cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, retrata diversas redes étnicas de populações que criam elos de afetividades e de sobrevivência. Neste cenário de quilombos urbanos, zungus[129], prostíbulos, cortiços, terreiros de candomblé e casas de caboclos, era comum transitar pela cidade do Rio de Janeiro nos fins do século XIX e meados do XX e se deparar com mulheres negras que exerciam diversas atividades em pontos da cidade.

Essa intensa participação no mundo do trabalho influenciou a própria personalidade dessas mulheres, interferindo na sua maneira de pensar, sentir e de se integrar à realidade. Contrastando com as mulheres de outros segmentos sociais, elas se comportavam de forma desinibida e tinham um linguajar mais solto e maior liberdade de locomoção e iniciativa (PIMENTA, 1994):

> *Desde o início do século, as tias baianas com os seus famosos tabuleiros estavam presentes nos mais diversos pontos da cidade. Nas esquinas, praças, largos, becos, estação de trem, porta das gafieiras, elas eram presença obrigatória, já fazendo parte do cotidiano carioca*[130]

[129] No Dicionário Banto, de Ney Lopes, a definição é um pouco diferente: ZUNGU, s.m. (1) cortiço, caloji. (2) desordem, barulho (FF). (3) Baile reles. (4) Habitante de cortiço (CT) – do quimbundo zangu, barulho, confusão, conflito. Q. v. tb. O quicongo nzungu, panela, caldeirão.

[130] Pimenta Velloso, *As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 11.

No Rio, esse comércio exercido pelas “tias baianas” iria adquirir força inusitada, devido à alta concentração da população negra na cidade. Havia todo um código de valores que vazava por esses canais informais de comunicação.

Para analisar como a questão das origens – entendida como momento fundador que delimitaria um núcleo identitário perene – pensamos na música popular brasileira, pois podemos nos concentrar basicamente em duas grandes correntes historiográficas: a primeira que diz respeito à discussão quanto à “busca das origens”, ou seja, a raiz da “autêntica” música popular brasileira e a segunda corrente historiográfica, que procura criticar a própria questão da origem, sublinhando os diversos vetores formativos da musicalidade brasileira, sem necessariamente buscar o mais autêntico.

Desde já, colocamo-nos nesta segunda perspectiva, na medida em que, para nós, deve-se problematizar o “discurso das origens”, como objeto da reflexão historiográfica da história cultural que se tornou a fala oficial da busca de afirmação da identidade nacional, na conjuntura do final do século XIX e início do XX.

Acreditamos que seja necessário problematizar as referências e projetos que orientaram os autores que vêm marcando o debate historiográfico dos anos 1980, que foi cunhado por Roberto Moura no projeto de unidade e origem do samba vinculado a casa de Tia Ciata, na antiga Praça Onze.

2 - Conexão Rio de Janeiro e Bahia: O mito da Pequena África de Tia Ciata

Uma multiplicidade de culturas transbordam nos limites geográficos de uma cidade marítima... Gritos pluriétnicos emergem na urbe negra do Rio de Janeiro. A cidade vira uma arena de tensões e onde encontrar a tal “Pequena África?” Num jogo de tensões o corpo negro desenha seu território... Macumba, feitiço, dança, política e estética produzem um entre-lugar de saídas estratégicas. Desta forma a multidão polifônica desenha uma cidade com ginga e movimentos diaspóricos....Afinal, do que se trata o samba? Quais as forças e os hibridismos que atravessam tais expressividades? Existe um lugar fixo e cristalizado para determinados acontecimentos? É possível falar em uma história linear do samba? Ou podemos pensar em relações pluriétnicas que se produzem em uma geográfica rizomática cheia de linhas de fuga e fluxos?

Nesse cenário do teatro urbano, o samba teve que atravessar diversos territórios múltiplos de vozes e estilos que cunharam o desenho de uma cartografia urbana imprecisa, em que a “Pequena África” de Tia Ciata representa de certo modo as tensões dessa teia entrelaçada de conexões.

O samba urbano enquanto uma experiência inacabada que tomou força e fôlego durante o intenso processo de urbanização nos núcleos urbanos da cidade do Rio de Janeiro, na conjuntura histórica 1890-1930 por ter sido (re) inventado nas margens da Cidade Nova,

espaço que era composto também por um bairro judeu em plena Pequena África, podemos então compreender que nesse entre-lugar havia uma riqueza de culturas híbridas e polifônicas.

No jogo de produção da performance da história social, não se deve ignorar a presença em cena de outros sujeitos sociais engajados nesse movimento de fabricação/invenção desse samba urbano. No entanto, nos concentraremo-nos nas fronteiras e transbordamentos dessa Pequena África, expressão alcunhada por Heitor dos Prazeres que produziu uma ficção literária dentro da cidade ao ler uma multiplicidade etnicorracial na cidade nova, lugar que se intensificou em termos demográficos por uma população pluriétnica.

Fazendo uma breve leitura, a cidade se configura nessa última virada do século XIX por um rosto multifacetado e híbrido. Podemos compreender que o samba proveniente das "praças negras" na cidade do Rio de Janeiro incorporou algumas características urbanas, constituiu um elemento marcante da história da cidade, com profundas implicações na compreensão de seu processo de urbanização e conformação de novas espacialidades.

De certo modo, o samba constituiu um corpo esquematizado por modos e maneiras que adaptou e (re)inventou tradições ritualísticas que não podemos encontrar um "ethos", mas sim (des)centramentos e identidades que se constituem em um jogo estratégico. Com isso, não podemos falar em um nascimento preciso com hora marcada e decisões exatas, mas assim apontar condições históricas de possibilidades para tal invenção e seu conjunto de batucalidades singulares. Do ritual coletivo de herança africana, aparecido principalmente na Bahia, ao gênero musical urbano, surgido no Rio de Janeiro do início do século XX, muitos foram os caminhos percorridos pelo samba, que esteve em gestação durante meio século, pelo menos, e foi construído por diversas vozes polifônicas.

Nesse circuito de batuques polifônicos na cidade que se estendiam por toda a comunidade heterogênea, que se formava nos bairros em torno do Cais do Porto e depois na Cidade Nova.

Essas "praças negras de batucalidades" reuniam uma diversidade de tradições africanas, porém, precisamos afirmar que o termo batucalidades negras é também genérico, pois engloba 'nações' diversa, tais como Angola, Kêtu, Congo, Jêje, Ijexá, Grunci... apenas para citar somente as mais conhecidas no que se refere ao hibridismo do samba numa rede e teia na cidade.

Podemos compreender que a "Pequena África" é apenas um ponto não cristalizado das tensões desse território pluriétnico que se desloca dentro de uma rede híbrida rizomática em pleno descentramento. A questão da formação de redes de sociabilidade é muito forte e torna possível essa intensa e incessante mobilidade das invenções do samba, atrelado numa teia de significados e representações.

Esses espaços transbordam manifestações culturais, revelando-se, assim, um território carregado 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 cunhos artísticos, étnicos e religiosos.

Para dialogarmos com as invenções do samba na cidade do Rio de Janeiro, o historiador Eric Hobsbawm nos traz à luz que determinadas tradições são inventadas a partir de determinadas circunstâncias históricas. Nesse sentido, os historiadores Eric Hobsbawn e Terence Ranger, em "As invenções das tradições" (1997), se debruçam sobre a capacidade da história de encetar valores que, de tão repetidos, passam a ser encarados como irretorquíveis, irreparáveis, fundando de fato tradições, olhares que qualquer possibilidade de contraposição pareça inverossímil. Vejamos o que dizem os autores:

> *Por invenção das tradições, entende-se como um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas, tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, ou que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWN; RANGER, 1997. p. 9).*

Por tradição podemos entender o conjunto dos testemunhos e práticas, conservados ou desaparecidos, de uma antiguidade tal que não se pode determinar facilmente sua origem e localização; entretanto, para tal questão, o samba não possui um nascimento genuíno delimitado na Praça Onze, mas sim interligado num circuito de praças negras na cidade do Rio de Janeiro. A Pequena África de Tia Ciata é um ponto de uma rede que se articula por necessidades estratégicas numa rede autônoma e rizomática[131] de relações produzidas no espaço urbano. Nessa rede de praças, a suposta Praça Onze torna-se o efeito de outras redes interacionais.

Ler a cidade é poder identificar, mapear e compreender os territórios estabelecidos através de manifestações do samba, contemplando suas mais variadas práticas, compreendendo que a invenção do que identificamos como samba urbano foi elaborado dentro de uma rede de significações simbólicas e culturais, gerando uma espécie de GEOSAMBALIDADES[132] que se configuram em um território mental, onde todas estas múltiplas conexões fazem parte de um jogo de esquemas.

---

[131] Entende-se como rizoma um modelo descritivo ou epistemológico na teoria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987). A noção de rizoma foi adotada da estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, assim como engrossar e transformar-se em um bulbo ou tubérculo; o rizoma da botânica, que tanto pode funcionar como raiz, talo ou ramo, independente de sua localização na figura da planta, servindo para exemplificar um sistema epistemológico em que não há raízes - ou seja, proposições ou afirmações mais fundamentais do que outras - que se ramifiquem segundo dicotomias estritas. Deleuze e Guattari sustentam o que, na tradição anglo-saxã da filosofia da ciência, costumou-se chamar de anti-fundacionalismo (ou anti-fundamentalismo, ou, ainda, anti-fundacionismo): a estrutura do conhecimento não deriva, por meios lógicos, de um conjunto de princípios primeiros, mas sim elabora-se simultaneamente a partir de todos os pontos sob a influência de diferentes observações e conceitualizações. Isto não implica que uma estrutura rizomática seja necessariamente flexível ou instável, porém exige que qualquer modelo de ordem possa ser modificado: existem, no rizoma, linhas de solidez e organização fixadas por grupos ou conjuntos de conceitos afins. Tais conjuntos definem territórios relativamente estáveis dentro do rizoma.

[132] Desenvolvi na dissertação de mestrado e pretendo continuar no doutorado. A Geosambalidade seria o processo de dinâmica das redes do samba que ultrapassam os limites geográficos da Pequena África de Tia Ciata.

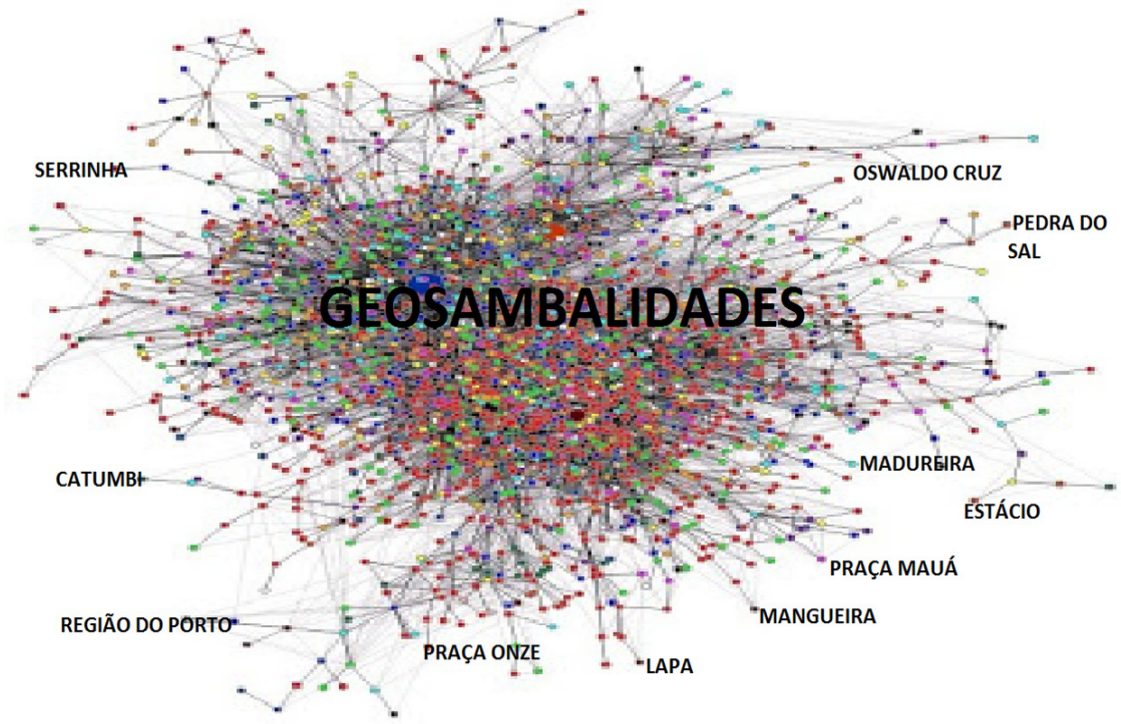


Figura I - Ilustração de mapa 1. Modelo rizomático diversas origens do samba e ausência de centralidade na Pequena África de Tia Ciata[133]

Olhar, ou melhor, direcionar a escuta para o que se está denominando território rizomáticos, em referência ao conceito de território dialogando com Deleuze e Guattari se faz necessário. A palavra território refere-se a terreno, espaço físico, localidade e vai além; porém o contexto em que aqui é tratado não se restringe simplesmente a um local geográfico. Sobre esse debate em torno da definição do conceito território na Geografia não se pretende dar conta nesta dissertação, mas abrimos algumas considerações.

A palavra território, de acordo com Rogério Haesbaert Costa (2011), deriva do latim territorium', que é derivado de terra e que nos tratados de agrimensura apareceu com o significado de 'pedaço de terra apropriada'. Na Geografia aparece com destaque no final dos anos de 1970. A partir desta definição, Lobato Corrêa (1983) corrobora dizendo que tem o significado de pertencimento – a terra pertence a alguém – não necessariamente como propriedade, mas devido ao caráter de apropriação, assim como a desterritorialidade é entendida como perda do território apropriado e vivido em razão de diferentes processos derivados de contradições capazes de desfazerem o território, e a reterritorialidade como a "criação de novos territórios, seja através da reconstrução parcial, *in situ*, de velhos territórios, seja por meio da recriação parcial, em outros lugares, de um território novo que contém, entretanto, parcela das características do velho território [...]" (CORRÊA, 1996, p. 252).

[133] Configuração ilustrativa-Mapa elabora por Lalita Kraus e Wallace Lopes a partir do livro *Pequena África de Tia Ciata*, de Roberto Moura.

Rogério Haesbaert Costa sinaliza três vertentes de conceitos para território: 1) jurídico-política – definido por delimitações e controle de poder, especialmente o de caráter estatal; 2) a cultural(ista) – visto como produto da apropriação resultante do imaginário e/ou "identidade social sobre o espaço"; 3) a economia – destacado pela desterritorialização como produto do confronto entre classes sociais e da "relação capital-trabalho". O mesmo autor afirma que os mais comuns são posições múltiplas, compreendendo sempre mais de uma das vertentes (COSTA, 1997, p. 39-40).

Para Souza (2009), é importante a compreensão das relações de poder, as relações com os recursos naturais, as relações de produção ou as ligações afetivas e de identidades entre um grupo social e seu espaço. Porém é também importante a compreensão de quem domina ou influencia e como domina e influencia esse espaço.

O conceito de territorialização-desterritorialização-reterritorialização foi determinado por Raffestin, propondo definir a territorialidade como conjunto de relações que se desenvolve no espaço-tempo dos grupos sociais (COSTA, 1997).

A marcação de um território é o ato que se faz expressivo, "componentes do meio tornados qualitativos" (DELEUZE & GUATTARI, 1998, v.4, p. 122). A definição de lugar dada por Lucrécia Ferrara (2003) aproxima-se do conceito de território. "O espaço é geográfico, mas o lugar não [...] o lugar é uma instância do sentido" (FERRARA, 2003, p. 208) Ao mesmo tempo, o conceito de território está relacionado diretamente com outras duas terminologias que são: desterritorialização e ritornelo[134].

Pensar o samba a partir de um território, de acordo com a obra de Deleuze e Guattari, possui um valor existencial, delimita o espaço de dentro e o de fora, marca as distâncias entre Eu e o Outro. Estabelece propriedade, apropriação, posse, domínio, identidade. Territorializar é delimitar o lugar seguro da casa que nos protege do caos. Por outro lado, desterritorializar é sair de um espaço delimitado, romper as barreiras da identidade, do domínio e da casa. Existe uma dinâmica implícita, onde os conceitos estão ligados em si: "um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização" (DELEUZE & GUATTARI, 1998, v.4, p.137).

Na construção do cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro, o samba está sendo inventado num circuito de redes que tem se mostrado úteis para descrever uma série de fenômenos ou relações da realidade. Evidentemente, nem todas apresentam características semelhantes, e mesmo o objetivo para o qual foram criadas difere. As redes, como afirma Castells (apud Gosuen, 2001), passaram a se constituir em uma nova morfologia social de

[134] Entendo ritornelo a partir da leitura de Delueze como um refrão, um estribilho. Para muitos, o ápice de uma música; o segredo de uma boa canção. Para os filósofos franceses de quem empresto a citação acima, mais do que uma célula que se repete e nos faz seguir a melodia, o ritornelo conduz a uma espécie de lugar entre o "eu" e "o que está fora de mim" (o outro, o mundo), em que essa conexão (interior/exterior) parece fazer sentido – ao menos momentaneamente.

nossas sociedades e a difusão da sua lógica modifica substancialmente a operação e os resultados dos processos de produção, experiência, poder e cultura.

Trabalhar com as invenções do samba dentro de uma rede complexa de praça negras no Rio de Janeiro implica considerar os processos como se ocorressem dentro de um tecido de constituintes heterogêneos inseparavelmente associados. A noção de complexus – do que é tecido em conjunto – leva a pensar os processos de desenvolvimento como o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações e acasos que constituem a realidade.

A perspectiva de pensar o samba dentro de uma rede de significações dialoga com referenciais teóricos e metodológicos que sustentam o caráter sistêmico, complexo e interdependente dos processos e que considere sempre seu caráter situado em contextos histórico-culturais.

A importância de lermos as invenções do samba dentro de redes reside na ideia de relações, de entrelaçamento, na multiplicidade de fios de interligação em combinações pluridimensionais.

Ao pensarmos sobre as “batucalidades” produzidas no espaço urbano do Rio de Janeiro, podemos sugerir que se trata de uma heterogeneidade musical carregada de diferenças, não reduzida somente à linguagem, mas também é um jogo de afetos, ritmos e significações. A língua é uma das linhas do rizoma, mas não a única. Um batuque de samba vai além das conexões puramente linguísticas, sendo atravessado por diversos estilos musicais.

A tradição serve como reforço de legitimidade às práticas atuais, de forma que se pode determinar a moral e a validade de determinadas circunstâncias ou comportamentos.

Para Hobsbawm (1997), nem todas as tradições possuem uma origem distante, indeterminada, antiga e sendo algo fixo. Muitas delas são inventadas, recentes e formalmente institucionalizadas.

Tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com o passado. (Hobsbawn, 1997. p. 9).

Inventadas ou não, as tradições estão diretamente ligadas à memória, tanto coletiva quanto individual e se constituem num link de identidade e de sentimento de pertença, mesmo que essa identidade e pertença seja fruto de uma manobra ideológica.

Nesse sentido, o samba possui diversas **“invenções e nascimentos"**, partindo de muitos lugares, não tendo uma delimitação territorial, pois seu caráter fundamental parte de diversos hibridismos e relações elaboradas num circuito de redes nas praças negras do Rio de Janeiro.

Nessa perspectiva, observamos uma rede de significações simbólicas e socioculturais que apresentam um território múltiplo a partir de um circuito de espaços urbanos entendido hoje como Cidade Nova. Com isso, torna-se evidente os mecanismos pelos quais as práticas, os discursos e representações subjetivas dos sambistas se territorializam no espaço cultural. A afrocartografia da Pequena África seria desenhada pelo sambista no seu marca-passo na cidade.

Burilar uma cartografia das expressões do samba como artefato do território cultural não é somente algo metodológico, mas diz respeito ao mapa traçado pelos circuitos de uma rede de batuques e sonoridades na cidade. Mapear significa acompanhar os movimentos e as retrações, os processos de invenção e de captura que se expandem e se desdobram, desterritorializando-se e reterritorializando-se no momento em que o mapa é projetado pelos os indivíduos no seu microfabricar do cotidiano gerando outros pertencimentos na cidade.

A questão da configuração de redes de sociabilidade é muito forte e torna possível essa intensa e incessante mobilidade das invenções do samba atrelado numa teia de significados e representações para escapar dos determinismos das origens.

Com isso, acreditamos que a ideia de origem talvez não seja o melhor instrumento conceitual para compreender os diversos processos e atravessamentos que o samba constituiu ao longo de sua duração histórica.

De certa maneira, precisamos abrir novas janelas e fronteiras para escapar dos determinismos identitários e compreender que o samba é um jogo estratégico de diversas vozes e estilos.

Referências Bibliográficas

ABREU, Maurício. **Contribuição ao estudo do papel do Estado na evolução da estrutura urbana.** Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Geografia 1981.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética.** Lisboa: Edições 70, 1970.

ALENCAR, Edigar. **Nosso Senhor do Samba.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Introdução: modelos da história e da historiografia imperial"; "Vida privada e ordem privada no Império. In: _____. (Org.) **História da vida privada Vol. 2**. São Paulo: Companhia das Letras.

ANDRADE, Mário. Macunaíma. In: **Obras Completas**. 3ª ed. São Paulo: Martins, s. d.

BARRETO, Lima. **Coisas do reino de Jambon. Sátira e Romance.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BARTHES, Roland. Sociedade, imaginação e publicidade. In: _____. **Inéditos, vol. 3: Imagem e moda.** São Paulo: Martins Fontes, 2005. Coleção Roland Barthes. pp. 98-121.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical – A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX.** Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca,1992.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BORGES, João Batista. **Comunicação e Cultura Popular.** São Paulo: USP, 1971.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque.** 2ª ed. São Paulo: UNICAMP, 2001.

_____. "Cortiços". In: _____. **Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial.** São Paulo: Companhia da Letras, 1996. pp. 15-59.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias.** São Paulo: Contexto, 2006.

COSTA, Rogério Haesbaert. **Des-territorialização e identidade: a rede "gaúcha" no nordeste.** Niterói: EDUFF, 1997.

_____. Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão. In: CASTRO, Iná Elias de et al. **Geografia: Conceitos e Temas.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, pp. 165-205.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____.; _____. **Mil Platôs**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. **De que amanhã... diálogos.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **A Farmácia de Platão.** Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença.** Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana.** Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. **A Voz e o Fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl.** Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. **Margens da Filosofia.** Trad. Joaquim Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP: Papirus, 1991.

ECO, Umberto. 1991. **A Estrutura Ausente.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

EDMUNDO, Luis. **O Rio do Janeiro do meu tempo.** Vol. 1. Rio de Janeiro: Conselho Editorial, 2009.

FAORO, Raymundo. **A questão nacional: a modernização.** ISSN: 85-7232-435-6 [online]. v. 6, n. 14, pp. 7-22. 1992. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/ v6n14/v6n14a02.pdf> Acesso em: 16 mai. 2013.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

FOLHA DA MANHÃ 26/11/1925, retirado do Banco de Dados Folha. Acervo de Jornais on line: 8/12/2013. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1152> Acesso em: 8 dez. 2013.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar. s/d.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro.** Rio de Janeiro: UCAM/Editora 34, 2001.

GOMES, Flávio. História, protesto e cultura política no Brasil escravista. In: SOUSA, Jorge P. de (Org.). **Escravidão: ofícios e liberdade.** Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998.

GOMES, Flavio dos Santos. **Histórias de Quilombolas. Mocambos e Comunidades de Senzalas no Rio de Janeiro - séc. XIX - Edição Revista e Ampliada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Flávio et al. **Cidades Negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX.** 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2006.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Racismo e Antirracismo no Brasil.** São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Editora 34, 1999.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das Tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1997. p. 28-37.

HOOKS, bell. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (Orgs.). **O Livro Saúde das Mulheres Negras; Nossos Passos Vem de Longe.** Rio de Janeiro: Pallas/Criola, 2002, pp 1-89.

HUGO, Victor. Os trabalhadores do mar. Tradução Machado de Assis. São Paulo: Editora: Martin Claret, 2001,pp 179-250. JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: UNISINOS, 2006.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: UNISINOS, 2006.

KARACH, Mary C. As nações do Rio. In: **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850).** São Paulo: Companhia das Letras. 2000.

MAFFESOLI, Michel. 1984. **A conquista do presente.** Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. **No tempo das tribos.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

MAIO, Marcos Chor. Raça, doença e saúde pública no Brasil: um debate sobre o pensamento higienista do século XIX. In: MONTEIRO, S.; SANSONE, L. (Orgs.). **Etnicidade na América Latina: um debate sobre raça, saúde e direitos reprodutivos.** Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004. p. 15-44.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche, filósofo da suspeita?** Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2010.

MATTOS, Rômulo Costa. Aldeias do Mal. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1152>. Acesso em: 8 dez. 2013.

MENEZES, Lená Medeiros de. **Os indesejáveis. Desclassificados da modernidade. Protesto, crime e expulsão na Capital Federal (1890-1930).** Rio de Janeiro: EDUERJ, 1997.

MENEZES BASTOS, Rafael. **A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?).** Série Antropologia em Primeira Mão, nº. 1. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 1995.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** 3ª ed. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2007.

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

_____. **Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Cultura, Divisão de Editoração, 1995.

NEEDEL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **Así habló Zaratustra.** Madrid: Alianza, 1983.

_____. **Ecce homo: como alguém se torna o que é.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

_____. **Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

_____. **O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.

_____. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004d.

_____. **A gaia ciência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres II.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Genealogia da moral: uma polêmica.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O caso Wagner: um problema para músicos** / **Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **A vontade de poder.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NOGUEIRA, Nilcemar *et al.* **A força feminina do samba.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007.

OLIVEIRA, Cláudia de. **O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930.** Cláudia de Oliveira, Monica Pimenta Velloso, Vera Lins. - Rio de Janeiro: Garamond, 2010. pp.179-345.

ORTIZ, Renato. "O silêncio." In:_____. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 14-76.

_____. “Sociedade e cultura.” In: SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge; PINHEIRO, Paulo Sérgio (Orgs.). **Brasil: um século de transformações.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001. pp. 184-209.

REIS, José Carlos. **História & Teoria: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade.** 3ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

_____. **História da “consciência histórica” ocidental contemporânea: Hegel, Nietzsche, Ricoeur.** Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

RIO, João do. **A alma Encantadora das Ruas [1908]**. OLIVEIRA, Ana L. M. de; GENS, Rosa M. de C., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, edição especial (Saraiva de Bolso).

_____. **Cinematógrafo: crônicas cariocas [1908]**. Rio de Janeiro: ABL, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 87).

PECORELLI, Clara. Cidade maravilhosa: um retrato em branco e preto? In: **Jacaré Acadêmico** n° 1, junho de 2008. Disponível em: < http://www.jacareacademico.com/1.php> Acesso em: 8 jun. 2014.

PEREIRA PASSOS. Boletim da Intendência. Julho/Setembro. 1903, p.32-33. In: MENEZES, Ricardo. PROJETO O Malho. In: Os periódicos de Plínio Doyle. Fundação Casa Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho> Acesso em: 5 mai. 2013.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

RODRIGUES, Antonio Edmilson M. **João do Rio: a cidade e o poeta, o olhar flâneur na belle époque tropical.** Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção.** São Paulo: EdUSP, 2006.

SCHWARTZ, Lilia Moritz. **Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX.** São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil República: da Belle Evoque à Era do Rádio.** Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, N. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, F. (Org.). **História da vida privada no Brasil-República: da belle époque à era do rádio.** v. 3, 7ª reimp., São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 7-8.

SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes.** Coleção Tudo é história. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SEVERIANO, Jairo. **Getúlio Vargas e a música popular.** Rio de Janeiro: FGV, 1983.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis. Afeto, mídia e política.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

_____. **Samba, o dono do corpo.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná Elias de et al. **Geografia: Conceitos e Temas.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, pp. 77-116.

STUART, Hall. **A identidade Cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília; Representação da UNESCO no Brasil. 2003.

TÁVORA, Maria Luisa Luz. **O concurso de fachadas de 1904 no Rio de Janeiro.** Vol. 3. Rio de Janeiro, 1986.

THEODORO, Helena. **Mito e espiritualidade: mulheres negras.** Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 207-228.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995.

Apêndice I

Mapa conceitual: Orquestra dos Conceitos

A música é a alma da geometria.
Paul Claudel

A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo.
Vladimir Maiakóvski

Não sou eu quem me navega/ Quem me navega é o mar/ É ele quem me carrega/ Como nem fosse levar...
Paulinho da Viola

As pessoas amam os mapas porque eles mentem, eles impedem o acesso à verdade dos povos. Generosamente estendidos sobre a mesa, bem humorados, eles mapeiam o sorriso de um mundo que não é deste mundo.
Wislawa Szymborska

Onde está a música? Você pode encontrá-la nas cordas vibrando, no bater dos martelos, nos dedos que tocam as teclas, nas notas escritas na partitura e até nos impulsos no cérebro do pianista. Mas são apenas códigos. A realidade da música é uma forma invisível, misteriosa e difusa que desperta algo nas pessoas sem estar presente no mundo físico.
Deepak Chopra

Enquanto orquestra dos conceitos, nomeio o ato de atravessar um conjunto vocal de pensadores, conceitos, instrumentos, ritmos e expressões de uma obra musical de cada autor, tirando deles suas expressividades e vitalidades conceituais.

Nesse sentido, pensar o uso dos conceitos e do seu exercício, trouxe-me a imagem da batuta, que por si só transmite os gestos no espaço de como a música conceitual dos autores é conduzida.

A grande maioria dos maestros prefere usá-la, pois considera a batuta uma ferramenta ideal para 'amplificar' o tamanho dos seus gestos, além de fazê-los mais claros. Não tão diferente, em nosso caso, tentaremos afinar, arriscar e ensaiar a força que cada conceito possui no ato da escrita.

Escrever, como disse Blanchot, “é um ato de risco” (BLANCHOT, 2010, p.449) é aceitar o desafio, fronteiras, curvas e atravessamentos da experiência da escrita, do jogo, dos esgotamentos da vida com a escrita. Já Gilles Deleuze (Deleuze, 1987, p. 93) nos afirma que a tarefa da Filosofia é criar conceitos e, para Leibniz (1988, p. 230-231), é criar mundos. Se essa for a tarefa do filósofo, que é um amante do conceito, o teatro deste é o ensaio de mapear, orquestrar e bailar novas fendas e brechas para pensar novas saídas do pensamento.

Esta dissertação, por sua vez, não escapou do desafio ensaístico do abismo, de como foi difícil escrever com paixão e vida. Cada linha foi um risco e uma promessa de um anoitecer.

De alguma maneira, essa escrita está atravessada por muitas forças, para nomeá-las demandaria um delicado trabalho cartográfico do pensamento. Portanto, tentarei fazer alguns apontamos não conclusivos, além de uma pausa musical encarregada de afinar alguns quase conceitos, como aponta Jacques Derrida.

No bailar desta dissertação, pude compreender que não é preciso decorar os passos, mas sim (des)aprender os diversos (des)caminhos e travessias do processo e dos (des)encontros com os autores e alianças vitais a partir desses encontros. Com isso, não foi preciso encontrar em Karl Marx o marxismo, em Kant o Kantismo, em Platão o platonismo, no samba a ideia de unidade e origem, mas sim produzir travessias e vitalidades com o bailar de outros autores e fronteiras. É preciso, de certo modo, escapar das essências, origens e ontologias. Temos que olhar para as coisas e perceber como elas são inventadas, construídas e falseadas no teatro histórico.

Deste modo, ao atravessar está dissertação, não me sinto concluído ou acabado, mas preciso realizar uma pausa musical dos conceitos, a qual foi constituída por diversos traços, fendas, marcas, travessias, brechas, estratégias e aberturas, pois para pensar o samba fora das marcas estruturalistas da identidade tivemos que lançá-lo em outras margens do pensamento, com diálogo intenso entre as zonas de fronteiras e abismos.

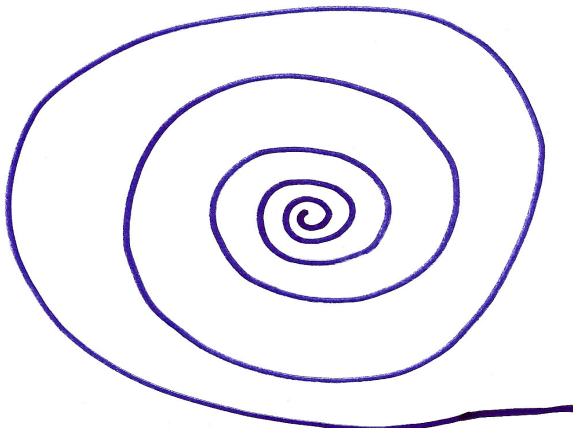


Figura 1. Desenho 1. Retornando ao conceito - LOPES, Wallace.

Essa aventura de dialogar o samba nas fronteiras do pensamento exige um risco daquele que escreve. Escrever sempre é um risco, é um estar na margem, nas fronteiras das veredas daquilo que precisa ser inventado, nos coloca diante de travessias e transbordamentos da estrutura da linguagem de um texto.

Textos que podem ser cartografados no corpo, no samba e na cidade. Desta maneira, podemos dizer que: cidade, corpo e samba são permeados por um texto.

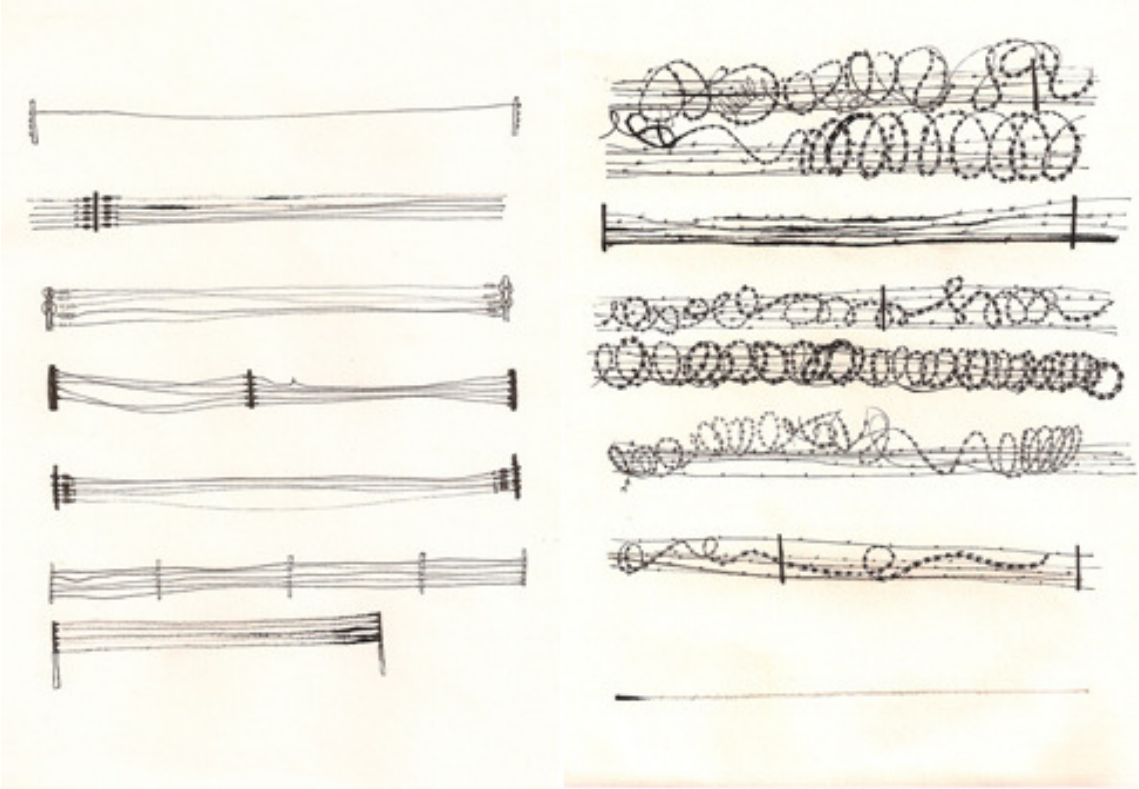


Figura 2. Desenho 2. Pensamento e linhas de fuga. LOPES, Wallace.

Derrida afirma que “não existe o fora texto”, apontando que a linguagem é o habitat natural de toda sua atividade filosófica e literária. E não é para menos: O mapa, por exemplo, é sempre a tentativa de uma escritura ao configurar a idealização do espaço. Os mapas são textos que estão, portanto, no ponto de partida, durante toda travessia e na chegada (sempre provisória), e instáveis, como os conceitos.

MAPA CONCEITUAL: Traços para os ensaios conceituais

Afectos:	Afecto em Deleuze, ao contrário do afeto, é uma potência totalmente afirmativa. O afecto não faz referência ao trauma ou a uma experiência originária de perda, segundo a interpretação psicanalítica. O afecto, ao qual nada falta, exprime uma potência de vida, de afirmação, o que aproxima Deleuze de Espinosa: na origem de toda existência, há uma afirmação da potência de ser. Afecto é experimentação e não objeto de interpretação. Neste sentido, afecto não é a mesma coisa que afeto: o afecto é não pessoal. Nem pulsão, nem objeto perdido. O afecto é uma potência de vida não pessoal, superior aos indivíduos, o devir não humano do homem.
Afrocartografia:	Afrocartografia é a produção de uma rede estratégia de elos afetivos e de resistência da

	população negra na cidade do Rio de Janeiro, dentro do cenário do pós-abolição e na permanência dos valores culturais. Pretende-se desenvolver esse tema em uma futura pesquisa de Doutorado.
Atmosfera:	O termo atmosfera, ao longo da literatura, recebeu uma ambivalência de significações por diversas áreas do conhecimento. Esse termo é utilizado com propriedade pela Física. Em nosso caso, estamos ressignificando-o de modo poético para lermos o teatro histórico cheio de imprecisões. Nesse sentido, AFECTOESFERA seria a multiplicidade e camadas de tempos dissonantes, em que a ideia de passado é evocada pela necessidade das brechas do presente. Ou seja, todo indivíduo carrega sua AFECTOESFERA – sua atmosfera dos intensos afetos. A memória de alguma maneira só eterniza o que a mesma ama. Os homens da Antiguidade não falam do passado, eles evocam um nevoeiro histórico para criar as sombras da vida. Tais sombras margeiam veredas do presente. As coisas, de alguma maneira, possuem uma atmosfera de passado. O teatro do passado evoca reis, sábios, bruxos, magos e escravos para montagem de uma AFECTOESFERA (dimensão e territórios dos afectos da vida). Ao fabricar uma rachadura no cristal do tempo, qualquer sussurro pode gerar uma pororoca, um tumulto e zumbidos que assombram a segurança do homem contemporâneo.
Atmosfera histórica:	Conjunto de relações, dimensões e efeitos que ultrapassam a ordem linear dos fatos. A mesma não corresponde ao positivismo histórico, em que teríamos diversos lençóis de tempo de modo descontínuo. Não se trata do tempo das coisas, mas sim das intensidades que vivemos.
Batucalidades negras e rizomáticas:	Multiplicidade de estilos musicais.
Corpo-território:	Assim como Deleuze compreende que a primeira dimensão territorial no Ocidente seria o corpo, pois ali teríamos a primeira dimensão espacial das coisas.

Devir negro:	O devir é um conceito que tem um destaque especial na obra de Gilles Deleuze. Segundo Deleuze (1992), o devir não é a história, a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de 'devir', ou seja, de criar algo novo" (DELEUZE, 1992,. p. 211). O devir é uma potência criadora. Além disso, ao se refletir sobre as mulheres negras, é esclarecedor o que o filósofo denomina devir minoritário, pois "uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo" (DELEUZE, 1996, p. 214).
Emoção oceânica:	Explosão de forças criativas da arte que emergem do inconsciente.
Ethos:	Patrick Charaudeau entende como ethos a encenação realizada em uma "cena de enunciação", isto é, um "espaço instituído, definido pelo gênero de discurso, mas também sobre a dimensão construtiva do discurso, que se "coloca em cena", instaura seu próprio espaço de enunciação" (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 95).
Ficções :	Entendo ficções de modo introdutório como maneiras para designar uma narrativa imaginária, irreal, ou referir obras (de arte) criadas a partir da imaginação. Tal termo é debatido por diversas áreas do pensamento que não pretendo desenvolver.
Força de criação:	Gilles Deleuze compreende que a filosofia é uma máquina de inventar conceitos. Nesse sentido filosofar é criar conceitos. Em Deleuze, essa criação de conceitos se faz a partir de apropriações de conceitos de outrem. A força motriz da filosofia estaria na sua capacidade de articular conceitos de outras áreas do pensamento.
Forças plásticas da arte:	Compreendo em Nietzsche que o conceito de força plástica é o que permite ao homem desenvolver suas potencialidades com as

	forças da vida. Podemos dizer, de modo introdutório, que a vida enquanto capacidade inventiva, em que o homem possui habilidades de transformá-la.
Geosambalidades:	Termo cunhado na monografia de especialização – IPPUR/UFRJ – 2011, orientado pela Professora Doutora Tamara Egler, como proposta para pensar uma geografia múltipla do samba que transborda e desloca a ideia de origem e unidade. Essa proposta começa a ser desenvolvida nesta dissertação de mestrado e será aprofundada em tese de doutorado. A Geosambalidade seria o processo de dinâmica das redes do samba que ultrapassam os limites geográficos da Pequena África de Tia Ciata.
Inter-ser/ intermezzo:	Conceitos deleuzeanos que tratam da ausência de um centro ou fim de um processo, mas sim movimentos múltiplos e dissonantes.
Invenção do homem:	Leitura do conceito de homem a partir Nietzsche enquanto um esteta e criador.
Lança-me na angústia:	Tal conceito é mediado pela leitura do livro "O estrangeiro", de Albert Camus, a partir de suas reflexões sobre a angústia. Este é aqui entendido como um sentimento de estranhamento que é próprio do estar do homem no mundo: ajuda-nos a pensar a imagem do indivíduo que, debruçado sobre o próprio âmago, encontra-se repentinamente às voltas com o vagar por um labirinto do qual talvez nunca haja saída.
Linhas de fuga	Esse conceito define a orientação prática da filosofia de Deleuze. Linha = fuga, fugir = fazer fugir. Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia.", (DELEUZE, 1988, p 47).
Nevoeiro histórico:	Imagem poética retirada do filme "Amarcord" (1973), do cineasta Federico Fellini. É uma referência à tradução fonética da expressão "io me ricordo" (eu me lembro). Nesse filme, um nevoeiro invade a cidade e os habitantes desse vilarejo são tomados por fantasmas de um passado eterno (memória). Tal nevoeiro suspende a ideia de tempo linear e produz um jogo de imagens (passado e presente

	estariam na mesma dimensão), ou seja, deu a "louca" no tempo.
Ninguendade:	Noção oposta ao sentido de identidade, enunciada por Darcy Ribeiro em sua obra "O povo brasileiro" (1995), que remete de forma crítica ao problema ontológico ou essencialista, que parece escapar sempre que se quer apreender numa totalidade, o que delimitaria em uma comunidade a multiplicidade própria da sociedade brasileira. O brasileiro seria uma novidade perante o modelo clássico estabelecido pela sociologia eurocêntrica.
Megamáquina:	Para Deleuze, "[a] máquina territorial é a primeira forma de *socius*, a máquina de inscrição primitiva, 'megamáquina' que cobre um campo social" (DELEUZE, 1992, p. 187). Conceito utilizado por Gilles Deleuze para compreender as relações de poder do capitalismo. Segundo Deleuze e Guattari, a máquina social primitiva está voltada para a codificação dos fluxos - de mulheres e de crianças, de rebanhos, de sementes e toda espécie de objetos - o que implica em uma série de operações (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 188). Toda sociedade é um *socius* de inscrição, em que o essencial é marcar e ser marcado. "Só há circulação quando a inscrição a exige ou permite" (DELEUZE, 1992, p. 189)".
Margeamentos	Movimentos dissonantes em que a ideia de centro não passaria de uma ficção eurocentrada no imaginário do Ocidente. As margens, pensando a partir de Jacques Derrida, seriam o movimento em pleno deslocamentos político e estratégico. **Margeamentos:** Para Derrida, de modo geral, à "margem da tradição" e situa-se no "limite do discurso".
Mar-tormento:	Trecho do livro "Trabalhadores do mar", de Victor Hugo (Sexta parte: O timoneiro ébrio e o capitão sóbrio).
Maneirismos:	Não estou utilizando o termo na sua versão *stricto sensu* apresentado pela arte. Refiro-me

	apenas aos diversos estilos que agregam outras tendências e modos.
Medo negro na cidade:	O historiador Flávio Gomes nos alerta no livro "Cidades negras" (2006) que o pós-abolição precisou justificar o discurso do medo nas camadas populares, pois a elite tinha receio das grandes rebeliões no núcleo urbano e dos levantes negros que já aconteciam desde fins de 1870.
Medo negro:	Soma de elementos psicossociais atrelados e construídos no estereótipo do corpo desse personagem negros, produzindo um imaginário de medo e pânico (sintomas e ameaças). Amedrontamento e rumos são peças fundamentais na construção dos entendidos como grupos perigosos. A criminologia e a antropologia foram ferramentas conceituais na elaboração da imagem do "outro", aquele que não pertence ao modelo de cidadania.
Modelo de uma história linear positivista:	O combate de Nietzsche à corrente historicista moderna, em todas as suas vertentes – metafísica, cientificista, romântica, realista –, e às suas formas de olhar para o passado, dá-se, antes de tudo, por esta tomar a história como ciência objetiva e por analisar os fatos sob o viés da história progressista, teleológica. Em decorrência disso, Nietzsche tenta um afastamento da concepção filosófica de história, a qual tem como referência maior Hegel.
Movimentos diaspóricos:	Movimentos de saídas estratégicas que não possuem uma linearidade histórica.
Movimentos matilhados:	Conjunto/grupos dissonantes com práticas culturais heterodoxas.
Multiplicidade rizomática:	Uma multiplicidade rizomática é composta por elementos que são partículas que se correlaciona como distâncias. Seu movimento se dá em todas as direções, suas quantidades são diferenças de intensidade sem termos uma origem.

Obscuridades:	Tramas e fendas do pensamento. Leitura das obras do pintor Caravaggio (Jogo das sombras). Momentos pelos quais a vida guardaria outros segredos e mistérios.
Paisagem poética:	Schafer (2001) compreende que o conceito de paisagem sonora diz respeito aos sons do ambiente como um todo, ao ambiente acústico. Compreendo que a dimensão poética das coisas possui relações intrínsecas com o cotidiano.
Platô	Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs." (DELEUZE e GUATARRI, 2004, p. 33).
Pequena África:	Território móvel e pluriétnico relacionado numa rede negra que possui uma dimensão de solidariedade e de afetividade. Seu descolocamento possui uma dimensão estratégica perante as políticas raciais na cidade.
Praças negras:	Movimentos múltiplos, fluídos, móveis, flexíveis, elos de afetividade e que possuem uma dinâmica própria de resistência durante o cenário do pós-abolição.
Povoalidade:	Diversas vozes que emergem na cultura, sem possuir a marca de um autor ou autoria, ou seja, são expressões do povo. Algo por vir e sem núcleo identitário.
Prelúdio:	I Introdução de uma sinfonia, pequena mostra do que virá a seguir, preparação para um acontecimento maior.
Processo de modernização da cidade:	Segundo Raymundo Faoro a "modernidade" se diferencia de "modernização", pois a "modernidade" seria um processo que envolve toda a sociedade transformando suas camadas e modificaria ou extinguiria os
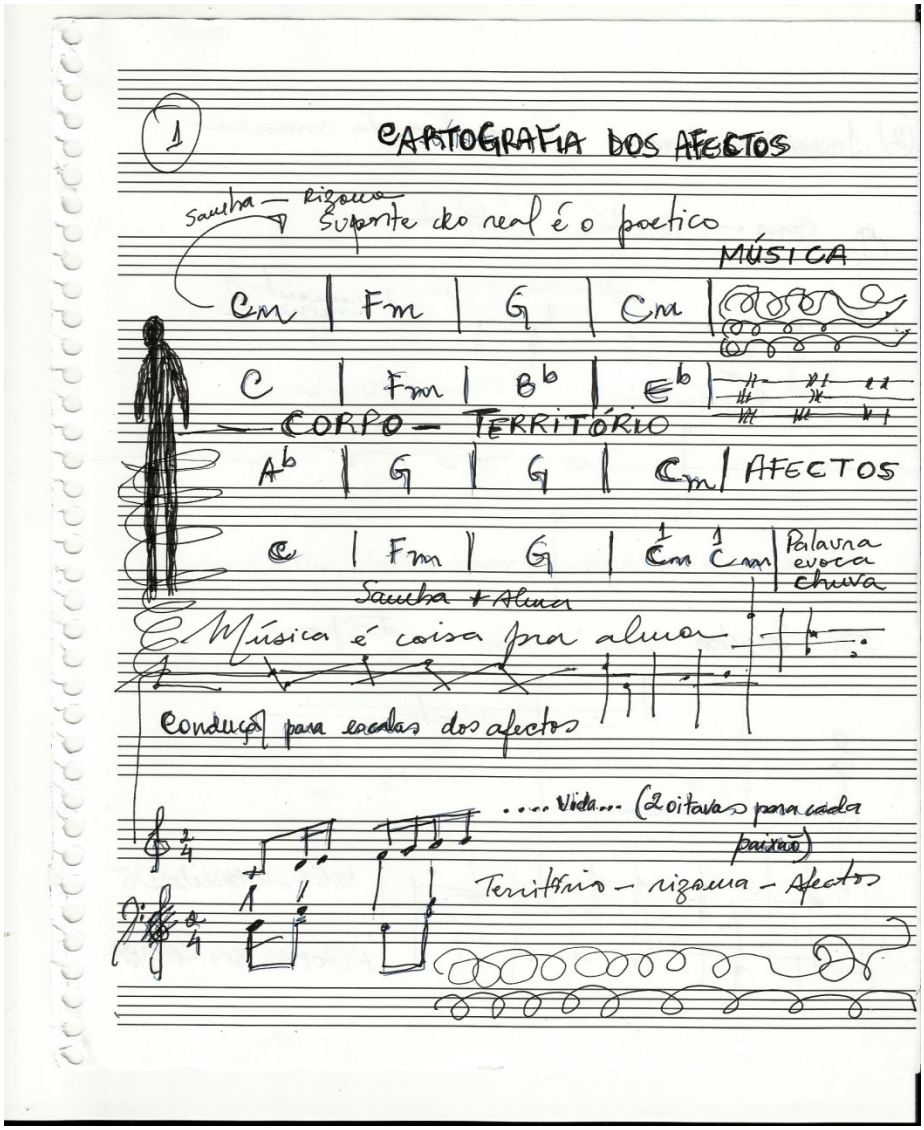
	papéis sociais hierarquizados; a "modernização", ao contrário, não se dá involuntariamente no processo histórico, seria um processo forjado por um determinado grupo social privilegiando-se ou privilegiando as camadas mais abastadas, "(...) procura moldar, sobre o país, pela ideologia ou pela coação, uma certa política de mudança. Traduz um esquema político para uma ação, fundamentalmente política" (FAORO, 1992, p. 8).
Redes de sociabilidade:	A partir do dialogo com de Egler (IPPUR/ 2013) em sala de aula, a mesma aponta que estruturas emergem por meio das articulações estabelecidas pela transversalidade dos campos. Essas redes são fluidas e se deslocam conforme os interesses dos atores sociais.
Rizoma:	Entende-se como rizoma um modelo descritivo ou epistemológico na teoria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A noção de rizoma foi adotada da estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, assim como engrossar e transformar-se em um bulbo ou tubérculo; o rizoma da botânica, que tanto pode funcionar como raiz, talo ou ramo, independente de sua localização na figura da planta, servindo para exemplificar um sistema epistemológico onde não há raízes - ou seja, proposições ou afirmações mais fundamentais do que outras - que ramifiquem-se segundo dicotomias estritas. Deleuze e Guattari sustentam o que, na tradição anglo-saxã da filosofia da ciência, costumou-se chamar de anti-fundacionalismo (ou anti-fundamentalismo, ou, ainda, anti-fundacionismo): a estrutura do conhecimento não deriva, por meios lógicos, de um conjunto de princípios primeiros, mas sim elabora-se simultaneamente a partir de todos os pontos sob a influência de diferentes observações e conceitualizações. Isto não implica que uma estrutura rizomática seja necessariamente flexível ou instável, porém exige que qualquer modelo de ordem possa ser modificado: existem, no rizoma, linhas de solidez e organização fixadas por grupos ou conjuntos de conceitos afins. Tais conjuntos definem territórios relativamente estáveis dentro do rizoma.

Timoneiro:	Forma estética do homem em criar, alterar e dar sentido às coisas do mundo.
Tocada:	A leitura do intérprete. O modo pelo qual o músico conduz os instrumentos. Penso que a condução de um texto deve ser realizada por uma cadência melódica. Um começo que não veio.
Transbordamentos:	(Des) limite, fronteiras e movimentos que nos atravessam.
Vida-pensamento:	Relações que não se separam. Elã vital para constituição de forças.
Vida-pensamento não é compatível com a história	O termo História, nesse momento, entendido enquanto um projeto positivista do século XIX e racionalista.
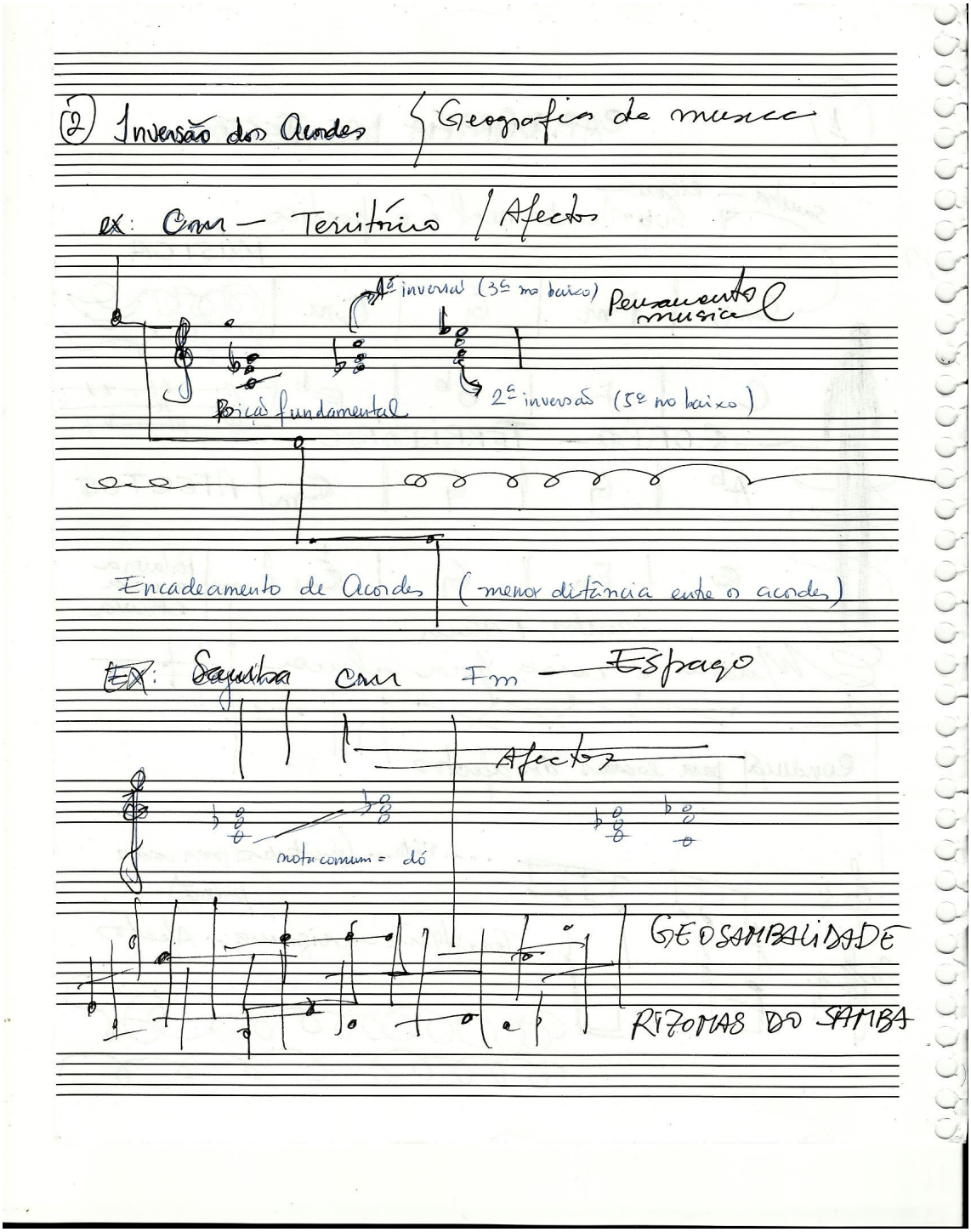
Apêndice II: Paisagens Poéticas

Cartografia é um termo latino e significa charta, chártes, carta + graph, de gráphein, escrever. É ao mesmo tempo a arte e a ciência de compor cartas geográficas ou topográficas. No contexto filosófico, a ideia de cartografia proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1976) que visa apresentar as diversas as linhas de um mapa e movimentos.

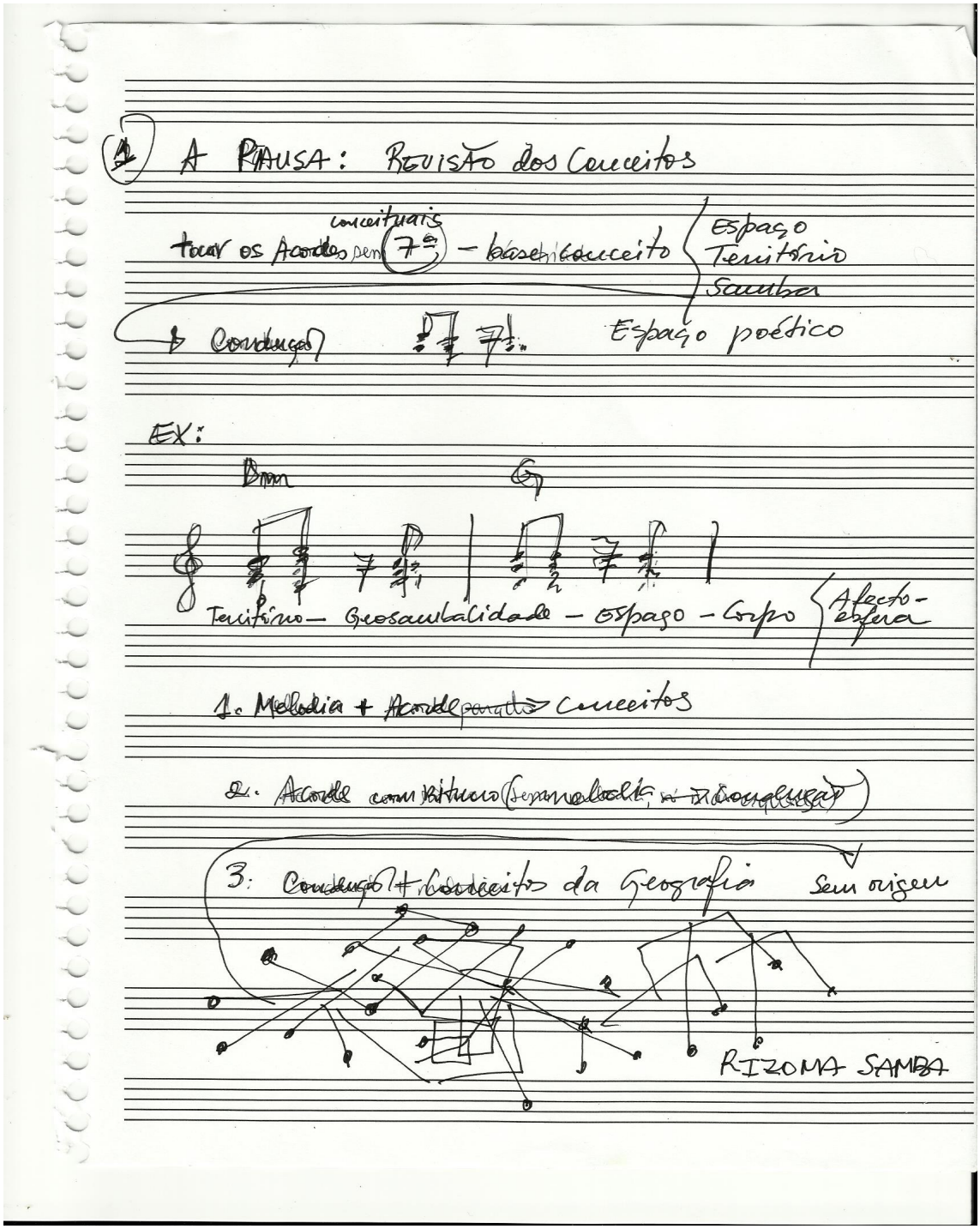
Nesse sentido a leitura de alguns textos me trouxeram imagens na composição do tecido textual na configuração desta dissertação.



Desenho 3. DNA dos mapas. LOPES, Wallace.



Desenho 4. DNA dos mapas. LOPES, Wallace



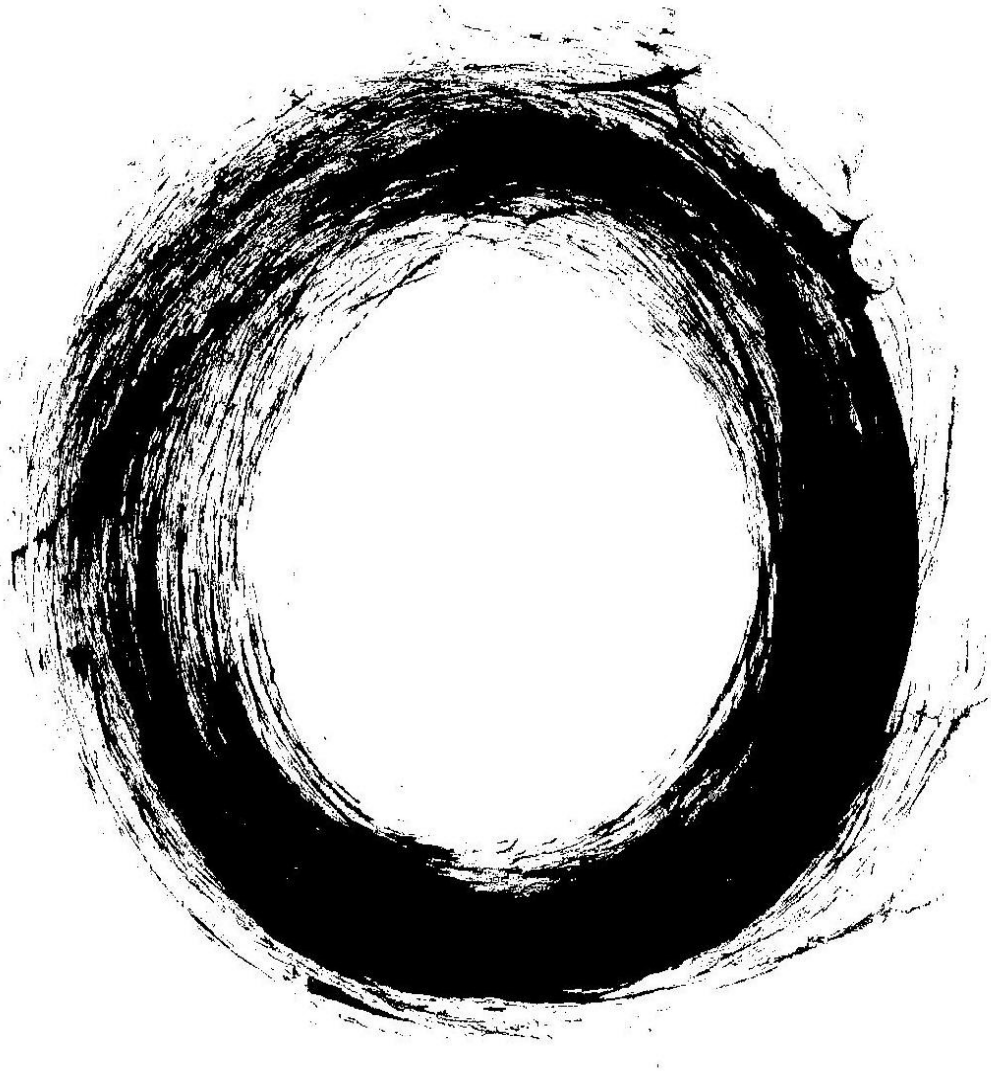
Desenho 5. Arquitetura do samba. LOPES, Wallace.



Desenho 6. Nas ondas do samba. LOPES, Wallace.



Desenho 7. Maneirismos do samba. LOPES, Wallace.



Desenho 8. Caosmose do samba. LOPES, Wallace.