

PAULO ALBERTO TEIXEIRA BUENO

**SAMBAS DE ADONIRAN E GERALDO FILME:
A DIMENSÃO SUBJETIVA DO FENÔMENO URBANO EM SÃO PAULO**

CURSO DE PSICOLOGIA
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
SÃO PAULO
2010

PAULO ALBERTO TEIXEIRA BUENO

**SAMBAS DE ADONIRAN E GERALDO FILME:
A DIMENSÃO SUBJETIVA DO FENÔMENO URBANO EM SÃO PAULO**

Trabalho de graduação de curso como
exigência parcial para graduação no curso
de Psicologia, sob orientação da Prof. Dr.
Maria da Graça M. Gonçalves

CURSO DE PSICOLOGIA
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
SÃO PAULO
2010

AGRADECIMENTOS

“Ofereço a todos que me ajudaram e me aturaram durante a gestação deste projeto: irmãos (sem os quais eu não teria a adoração que tenho à música), pai, primos, tios, amigos e paixões. E de modo especial – em memória – à Maria José Teixeira dos Santos Bueno (minha mãe) de quem herdei o gosto pela psicologia, pelo samba e a dedicação apaixonada a cada instante com que sou presenteado pela Vida”.

“O samba já foi do cortiço, já foi da maloca, já foi da favela
E hoje é da comunidade
Mas haverá um dia,
Talvez eu não viva pra ver,
Que o samba será de toda a cidade”

Valdir Cachoeira (Sambista paulista em
lançamento do livro “Batuque memorável”,
com entrevistas de membros da velha
guarda do samba paulista).

Autor: Paulo Alberto Teixeira Bueno

Título: Sambas de Adoniran e Geraldo Filme: A Dimensão Subjetiva do Fenômeno Urbano em São Paulo. 2010.

RESUMO

Possuímos como principal objetivo extrair de alguns sambas paulistanos as manifestações da dimensão subjetiva dos fenômenos envolvidos no processo de urbanização da cidade de São Paulo, tendo como referência as relações entre os indivíduos, os espaços sociais em que ocorreram essas relações e as identidades construídas nesses espaços. Entendemos que este processo foi marcado por um período conflitivo de inscrição subjetiva das diferentes culturas na cidade, com a emergência de diversos grupos urbanos e a criação de espaços sociais heterogêneos. Um dos movimentos culturais que ganhou força como elemento agregador foi o movimento cultural do samba e é através da produção musical deste movimento que buscaremos a compreensão de alguns elementos subjetivos do fenômeno urbano. Foi escolhida como objeto de análise parte da obra de apenas dois personagens de grande destaque dentre os diversos que tiveram alguma visibilidade no período de expansão da cidade. Assim decidimos, precisamente porque acreditamos que suas obras são produções reveladoras da dimensão subjetiva de um determinado período e que se originou no complexo de relações de personagens de um determinado lugar. Buscou-se articular a noção de espaço e lugar de sociabilidade com alguns conceitos da psicologia social Sócio-histórica acerca da subjetividade e identidade, tendo em vistas uma compreensão ampliada do fenômeno, com um enfoque no espaço de sociabilidade em que se expressa e se constitui o sujeito. Assim, atentamos para diversos espaços descritos nas letras de música, e observamos como os espaços em que se praticou o samba serviram como um lugar de reconhecimento social para muitos, um lugar de reconhecimento de angústias individuais e um lugar de compartilhamento grupal de alegrias e sofrimentos.

PALAVRAS-CHAVE: Samba, Dimensão subjetiva, Identidade, Adoniran Barbosa, Geraldo Filme.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	7.
2. Processo de urbanização da cidade de São Paulo.....	9.
3. A cidade.....	15.
4. Metrópole, lugares e não-lugares.....	21.
5.O samba na metrópole: uma conquista política.....	27.
6. A dimensão subjetiva dos fenômenos sociais.....	32.
7. Análise.....	41.
8. Considerações finais.....	73.
9. Referências.....	75.
10. Discografia.....	80.

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu de um antigo desejo de pensar o espaço que o samba ocupou na vida daqueles que participaram ativamente de sua edificação na cidade de São Paulo. A princípio, pensou-se em realizar entrevistas com alguns dentre aqueles que vivenciaram os espaços do samba nas décadas de 40 e 50, mas vimos o quão rica poderia ser a análise de algumas letras de sambas paulistanos. No intuito de encontrar nessas letras aspectos subjetivos das vivências na cidade, durante seu processo de crescimento estruturamos um esquema e uma sequência para o desenvolvimento do trabalho.

No primeiro capítulo tratamos da história da cidade. Mais especificamente da história de seu processo de urbanização. Falamos sobre o desenvolvimento industrial da cidade e das experiências que os diferentes grupos de moradores passaram, nos utilizamos como maior referência o pensamento de Frúgoli Jr., que analisa este processo de uma perspectiva bastante interessante: toma as transformações no centro tradicional como fio condutor de sua análise e metáfora da ocupação da cidade pelas diferentes culturas, fala de como se deu a substituição dos grupos que circularam por este local e em quais lugares os tais grupos foram se instalando, delineando assim, os bairros nobres e periféricos para onde se destinaram essas populações.

O autor trata das intervenções urbanas que se deram na cidade e expõe os efeitos nefastos destas, efeitos que ele chama de “transformações predatórias”. Essas transformações reconfiguraram geograficamente muitos pontos da cidade que antes eram referências, como o bairro do Brás e trouxeram uma série de impactos nocivos para os indivíduos e grupos de habitantes. Por outro lado, estas transformações, juntamente com o deslocamento populacional que se deu em São Paulo, levaram os moradores a ressignificarem os espaços da cidade e construir estratégias de sobrevivência que lhes possibilitassem uma ocupação efetiva dos lugares. Termina falando sobre o fato de que a pluralidade que hoje se vê – fruto dos deslocamentos populacionais e das ressignificações dos espaços – se deu de modo conflitivo na busca pelos espaços da cidade.

No capítulo seguinte, a maior referência foi Park, que estabeleceu distinções sociológicas entre a experiência de moradores de grandes e de pequenas comunidades.

O autor auxiliou na exposição das peculiaridades de se viver em uma grande metrópole. Neste capítulo pudemos traçar alguns conceitos importantes para a análise que se seguiu, como o de solidariedade. Em que reflete-se sobre as possibilidades que o indivíduo tem de subjetivar-se em uma grande cidade através do tipo de relações de que estabelece.

No terceiro capítulo, utilizamos um outro método de análise antropológica. Com base em Marc Auge, ao invés de falarmos no tamanho da cidade para definir as relações e o indivíduo na metrópole, falamos nas relações que os indivíduos estabelecem entre si para definir os espaços que eles circulam, utilizando dos conceitos de lugar e o de não-lugar. Exploramos principalmente a noção de não-lugar com o fito de expor as condições a que o homem contemporâneo e metropolitano está submetido.

Em seguida, fazemos um breve relato sobre a história do samba na cidade, de como ele se firmou, sendo negado pelas elites que elegeram modelos culturais vindos de fora do país. É colocado como o samba se vinculou ao grupo de migrantes negros do interior paulista logo no início do século e se misturou a outras práticas, como a tiririca, em reuniões que eram verdadeiros espaços de sociabilidade e resistência cultural negra. Narramos a trajetória do samba na cidade até a década de 60, quando houve a oficialização dos desfiles e maior aceitação por parte dos grupos hegemônicos.

No quinto capítulo se encontra as reflexões sobre a concepção de realidade e subjetividade da psicologia social Sócio-histórica. A partir dessa referência descrevemos os principais conceitos que nos auxiliaram na análise, como o de “emoções”, “dimensão subjetiva dos fenômenos sociais” e “identidade”.

O sexto capítulo é a análise das músicas. Em que desenvolvemos nossa reflexão sobre o samba, a cidade, os indivíduos dessa cidade e a experiência subjetiva produzida pelo encontro dessas realidades.

Finalizamos com uma breve conclusão.

O PROCESSO DE URBANIZAÇÃO DA CIDADE DE SÃO PAULO

A transformação da então provinciana cidade em metrópole ocorreu de forma acelerada durante as primeiras décadas do século, resultando em uma re-configuração social e geográfica do espaço urbano. A indústria se ampliou e se espalhou, os bondes foram substituídos pelos ônibus, houve significativo aumento no número de automóveis e novas áreas passaram a ser ocupadas na cidade. Já na década de 30 implanta-se um sistema de avenidas em sintonia com a expansão rodoviária, reflexo da consolidação da industrialização. Nessa época deu-se o início da ocupação daqueles que vieram a ser conhecidos como bairros operários; que eram vilas em sua maioria próximas às linhas ferroviárias. As moradias se localizavam perto das fábricas e eram parte do pagamento dos trabalhadores, assim se deu a expansão de bairros como Barra-funda, Brás, Mooca e Bom Retiro. A incipiente burguesia paulistana concentrava-se em outros pontos como Higienópolis, Vila Buarque e Avenida Paulista (Frugóli Jr, 1995, pág. 23).

É de grande relevância a compreensão da divisão sócio-econômica ocorrida no processo de ocupação residencial da cidade para que se possa refletir sobre seu processo de ocupação social, ou seja, sobre como se processaram as relações que deram vida à metrópole. As elites ocuparam o centro tradicional durante as primeiras décadas do século XX, até a sua deterioração e popularização que as levou a outros centros de socialização e de consumo (Frugóli Jr, 1995, pág. 24 e 25).

Frugóli Jr. utiliza-se da história da tradicional loja de departamentos Mappin Stores para ilustrar esse movimento de substituição das camadas abastadas pelas camadas populares no centro velho, tendo em vistas a massificação do modelo de consumo da loja, outrora elitizado. O Mappin foi inaugurado em 1913 na Rua Quinze de Novembro e foi transferida posteriormente para a Praça Patriarca. Durante as duas décadas que lá ficou teve como principal clientela o público feminino, em sua maioria, moradoras de bairros próximos, como Higienópolis, e consumidoras de roupas, sapatos e acessórios importados, de tendência européia. A loja possuía um elegante salão de chá, que era um dos grandes atrativos para suas clientes. Outra atração da loja era o clima modernizante que inspirava, baseado em um atendimento personalizado; em uma relação prioritariamente profissional entre vendedor e comprador, o que levou a uma ruptura com o antigo sistema de “pechincha”; na racionalidade da forma em que era organizada a exposição dos produtos com fins de promover um consumo impulsivo; e na utilização

de técnicas publicitárias divulgadas em meios de comunicação (Frúgoli Jr, 1995, pág. 26).

Em fins da década de 30, com a construção do Viaduto do Chá, houve uma expansão do núcleo comercial do centro velho e algumas lojas foram transferidas para as imediações da Praça da República, entre elas o Mappin que se instalou em frente ao Teatro Municipal, na Praça Ramos de Azevedo. Ruas como a Barão de Itapetininga passaram a constituir o novo espaço de circulação das elites que lá se dirigiam em busca das lojas elegantes que se fixaram na região. Concomitantemente, o triângulo central (que compreende as ruas Boa vista, XV de Novembro e Direita) passou a popularizar-se e as lojas que vieram ocupar o espaço deixado visavam atender a grupos consumidores de camadas menos abastadas. Essa divisão – em que de um lado do Viaduto do Chá havia um centro comercial popular e do outro lado um comércio destinado às elites – durou pouco, pois a incontida expansão da cidade que resultou em um grande crescimento populacional levou à emergência de um comércio capaz de atender maiores grupos consumidores. Nesse período houve um significativo aumento de lojas de variedades, que vendiam produtos de baixo valor e amplo consumo, como a Lojas Americanas que se instalou na Rua Direita, no Triângulo Central. Do outro lado do Viaduto do Chá, no Mappin, houve algumas mudanças que foram cruciais para a alteração do perfil de sua clientela, como a substituição de produtos importados por nacionais, o uso do sistema de créditos e o atendimento personalizado restrito apenas a alguns departamentos (Frúgoli Jr., 1995, pág. 26 e 27).

Essas transformações dos usos sociais do centro, refletidas no consumo, nada mais são do que derivações da nova lógica de expansão urbana da cidade. Se no princípio da industrialização houve a construção dos bairros-operários e dos bairros burgueses cujo princípio baseava-se na proximidade entre as residências e as fábricas, com o desenvolvimento do transporte rodoviário e com o fortalecimento do mercado imobiliário a cidade passou a expandir-se para locais distantes dos centros industrial e comercial. Além das fábricas espalharem-se pelas auto-estradas, os trabalhadores passaram a habitar lugares distantes, possibilitados pela diversidade oferecida pelo sistema de transportes públicos que outrora se restringia aos bondes. Assim, os cortiços localizados nas regiões centrais foram substituídos pelas casas próprias, que eram construídas em terrenos adquiridos junto a grandes empresas imobiliárias de loteamento. Nesse contexto se inscreve o processo de apropriação do centro tradicional

pelas classes populares, viabilizado pela facilidade de locomoção e pela necessidade de se buscar alguns produtos de consumo que os bairros periféricos não possuíam devido à precária infra-estrutura comercial (Frúgoli Jr., 1995, pág. 29).

Junto com a variedade de grupos humanos e de tipos de relações sociais que a democratização do centro tradicional possibilitou, viu-se uma paulatina deterioração do espaço físico e o aparecimento de diversos sintomas sociais típicos de uma realidade urbana. O primeiro impacto foi a interrupção de novas edificações, seguido pelo encortiçamento de alguns prédios e a proliferação do comércio informal. No aspecto genuinamente social houve o aumento de prostituição, misérias, assaltos, delinquência e violências em geral (Frúgoli Jr., 1995, pág. 29).

A partir da década de 30 novas levas de migrantes, dessa vez nacionais, vieram juntar-se aos negros do interior que desde o começo do século haviam iniciado a migração para a cidade e, preteridos em benefício aos migrantes europeus, acabaram constituindo a mão-de-obra excedente. Naturalmente, trata-se dos segmentos populacionais mais afetados e não da totalidade, posto que o desemprego em São Paulo atingiu a todos trabalhadores, principalmente em períodos de crise. Aqueles que não conseguiram colocar-se profissionalmente na indústria ou no comércio encontraram no setor informal uma alternativa para a sobrevivência. O setor informal se inscreveu de modo tão forte na cidade que foi capaz de re-configurar completamente alguns espaços, como o Largo da Concórdia, outrora um lugar de imigrantes italianos, que virou um grande camelódromo, com uma dinâmica financeira e de sociabilidade muito peculiar (Frúgoli Jr., 1995, pág.30 e 31).

Vimos como se processou o crescimento da cidade na primeira metade do século, com as transformações geográficas e com as constantes resignificações sociais dos espaços. O centro tradicional deixa de ser um espaço para as elites, que buscam outros núcleos urbanos, tanto para a construção de edifícios empresariais como para o consumo e a sociabilidade. Resultando em novas referências, como as Avenidas Paulista, Rebouças, Augusta e alguns anos mais tarde Brigadeiro Faria Lima e Cidade Jardim (Frúgoli Jr., 1995, pág.33). Na segunda metade, com o avanço da metropolização um novo modelo de intervenção urbana é colocado em prática:

A partir dos anos 50 e nos anos 60 radicalizaram-se tanto o ritmo de transformações urbanas quanto as desigualdades sociais, num salto tão significativo quanto problemático de modernização urbana. Tal processo se relaciona com a expansão da indústria dos anos JK e as mudanças introduzidas após o golpe militar de 1964, quando metrópoles como São Paulo sofreram certas intervenções modernizantes sob forte autoritarismo, com grande influência dos governos federal e estadual e pouquíssima participação da sociedade civil e do poder local (Frúgoli Jr., 1995, pág. 32).

Dois momentos referentes ao planejamento urbano caracterizam a radicalidade dessas mudanças, primeiro o malogrado projeto de Prestes Maia em 1955, que previa uma modernização no sistema de transportes e seguindo o caminho aberto pelo primeiro o “Plano Urbanístico Básico do Município de São Paulo” de 1968, que resultou em intervenções efetivas na cidade (Frúgoli Jr., pág. 32).

Frúgoli aponta para três entre as diversas intervenções predatórias derivadas desse planejamento. O Elevado Costa e Silva, popularmente conhecido como Minhocão, inaugurado no final dos anos 60 que corta a cidade em direção à zona leste obrigou os moradores de diversos prédios a conviverem com a presença e com o barulho de automóveis transitando próximos a suas janelas. No fim do minhocão, há a Praça Roosevelt, projetada para atender algumas demandas locais, tais como servir de estacionamento, passagem para pedestres, parque infantil e ponto de encontro e sociabilidade. De acordo com a análise do autor durante as décadas não foi efetiva a função de espaço de encontro e sociabilidade da praça, que acabou assumindo um aspecto ininteligível pelos usuários devido a sua estrutura caótica de divisão arbitrária com várias praças em diferentes planos ligados por rampas. Os usos sociais observados eram separados e sem uma comunicação si, com a presença de grupos de skatistas, idosos, travestis e principalmente como local de passagem. Por fim, citou o processo de demolição de grande parte da área histórica do bairro do Brás para a construção da linha do metrô. Ao todo foram destruídos 944 imóveis do bairro (Frúgoli Jr., 1995, pág. 32 e 33).

O que nos importa nas transformações que sofreu a cidade durante as décadas, entretanto, não é o fato dela ter sido absorvida pelo tráfego, pelos viadutos e grandes

avenidas, tampouco a periferização decorrente de sua expansão, mas sim saber como se deu a ressignificação dos espaços pelos indivíduos e pelos grupos dos quais fazem parte. Frúgoli (1995, pág. 34) aponta para a existência dos diferentes tipos que surgiram em São Paulo e que deram novos sentidos às avenidas, praças, viadutos e bairros, como o engraxate, o camelô, o desempregado, o travesti, a prostituta, o mendigo, o trombadinha e outros tantos. Os espaços foram apropriados de outras maneiras, como as galerias do centro velho em que há constante circulação das mais diversas tribos juvenis, as praças, lugar de dormitório e moradia para muitos desabrigados, áreas embaixo de viadutos que servem como sede de ensaios de escolas de samba, avenidas em que há comércios ambulantes e pedintes e etc.

Essas estratégias de ocupação ora ligadas à busca de sobrevivência, ora ligadas à construção de espaços de sociabilidade como forma de apropriação da cidade levou ao desenvolvimento de um conjunto de espaços públicos populares. Espaços que fugiram ao planejamento e aos objetivos das elites que se instalaram na cidade e arquitetaram as mudanças em sua estrutura. Tais mudanças, como vimos, inspiravam-se em padrões culturais de centros urbanos mais industrializados, como no modelo arquitetônico de caráter monumental implementado no centro tradicional, ou como nos padrões artístico-culturais e comportamentais inspirados nos modelos europeus. O Teatro Municipal, construído em 1911, é um bom exemplo das aspirações da época:

“A construção do Teatro Municipal foi considerada arrojada para a época. Recebeu influência da Ópera de Paris e sua arquitetura exterior tem traços renascentistas barrocos do século XVII.”
(<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/institucional/index.php?p=1035>)

O Teatro Municipal reflete o modelo europeu tanto em sua arquitetura como em sua programação das primeiras décadas do século. Nesse contexto, o espaço para outras manifestações culturais – como a corporalidade e musicalidade dos negros do interior, com seus requebrados, batuques e cantos peculiares, ou a culinária, hábitos e musicalidade de baianos, cearenses, mineiros, pernambucanos e etc. que migraram para a cidade em busca de trabalho – teve de ser conquistado paulatinamente por aqueles que não aceitaram a imposição desses padrões exteriores às suas referências culturais. Concomitantemente, os europeus e seus descendentes imprimiram alguns traços

culturais de suas nacionalidades nos espaços da metrópole paulistana, resultando na produção diversificada que pode-se encontrar hoje em São Paulo. Porém, essas vivências não se inscreveram na cidade sem conflitos, foram necessárias estratégias várias de ocupação, como aponta o autor:

“A construção de um espaço público popular, entretanto, não foi uma simples decorrência das transformações urbanas, mas algo obtido a duras penas no cotidiano.” (Frúgoli Jr, 1995, pág. 34).

Nesse processo conflitivo de inscrição subjetiva das diferentes culturas na cidade, com a emergência de diversos grupos urbanos e a criação de espaços sociais heterogêneos foi sendo criada a idéia de uma São Paulo pluricultural, aberta às diferentes manifestações individuais. Refletindo sobre o desenvolvimento típico de uma metrópole, iremos tocar em alguns pontos desta questão, entre outros, naturalmente.

A CIDADE

A análise do processo de transformação de São Paulo em uma metrópole conduz a uma reflexão sobre as diferentes formas e tipos de relação que se estabelecem em uma grande cidade e em comunidades de pequeno porte. A primeira grande característica de uma metrópole que desperta atenção em uma análise comparativa é a especialização das funções geradas pela divisão do trabalho. Na contemporaneidade o sucesso profissional é dependente de uma habilidade utilizada para a realização de tarefas extremamente específicas que se adquire através de uma preparação em escolas, universidades, cursos de profissionalização, de especialização e experiência profissional. Assim, as profissões além de especializadas passam a ser minuciosamente racionalizadas, de modo que se desenvolvem métodos e técnicas conscientes para que, aliados à necessária disciplina pessoal, se efetive a tarefa. A pressão para o alcance do sucesso a que é submetido o morador de grandes cidades possui como subproduto a acentuação e seleção das diferenças individuais, posto que a especialização se apresenta como o caminho mais seguro para a realização profissional. Em tal contexto a tendência é que se produza não grupos sociais, baseados em laços e vivências em comum, mas tipos profissionais, visto que grande parte das ocupações necessitam que se estabeleça relações de proximidade com os profissionais da área, para que haja uma facilitação na colocação desses tipos no competitivo mercado de trabalho, repleto de tantos outros profissionais, não menos aptos à realização da função e dominadores das técnicas e requisitos exigidos pelo cargo (Park, 1976, págs. 37 e 38).

O atual estágio da divisão do trabalho, que leva o indivíduo ao domínio de técnicas que lhe permite a execução de apenas uma única forma de atividade, cria uma grande interdependência entre os diversos trabalhadores e uma organização social em que o indivíduo se torna cada vez mais dependente da comunidade em que se insere. Como efeito há a emersão de uma forma específica de solidariedade social que se funda em interesses claramente manifestos. Este tipo de solidariedade possui sérias implicações, por não se basear nos sentimentos (sejam eles pessoais, grupais, de identificação ou nacionalistas) e nos hábitos, mas por fazer com que os gestos que são dirigidos ao outro sejam apenas meios para se alcançar determinados fins (Park, 1976, pág.39). Nas atitudes solidárias movidas por algum tipo de sentimento há a impressão de que existe um conjunto de motivos do qual o indivíduo possui apenas um controle parcial,

precisamente por não estar consciente de todos os motivos implicados na ação, pois os sentimentos se inscrevem em sua história na dimensão individual, social e filogenética, sendo-lhe improvável apropriar-se da totalidade de sua história (Park, 1976, pág.40). Já a atitude motivada por interesse não se direciona necessariamente à pessoa contemplada pelo gesto solidário, mas sim a um autobenefício. Tal gesto não simboliza o sentimento grupal – pela raça, pela comunidade ou pela classe social –, sequer simboliza um sentimento originado em uma relação de proximidade, tal atitude atravessa a pessoa a quem aparentemente se destina para atingir outros fins. O que implica uma clara distinção entre meios e fins que não ocorrerá na *solidariedade por sentimentos*, pois essa distinção necessita de um pensamento racional na tomada de atitude e a ação sentimental é mais impulsiva. Em suma, o que caracteriza a *solidariedade por interesses* é o poder de produzir relações humanas impessoais e racionalizadas (Park, 1976, págs. 40 e 45).

Um dos motivos da crescente racionalização presente nas relações contemporâneas se deve àquilo que Simmel chamou de intensificação de estímulos, tão própria às grandes cidades. Esses estímulos se referem às experiências sensoriais provocadas pelo espaço de vivências cotidianas. A intensificação é uma forma de descrição de como se processam essas experiências no indivíduo metropolitano, em contraste com o modo que se dá no indivíduo de pequenas cidades ou de zona rural. O primeiro é estimulado pela diferença entre a impressão do momento presente e a que a precedeu, devido à brusca alteração e multiplicidade de estímulos a que está submetido. A cidade produz um ritmo de vida que diminui o tempo disponível para o processamento dessas experiências e paradoxalmente – com suas propagandas, iluminação, burburinho, sons diversos, odores e multidões – submete o indivíduo contemporâneo cada vez mais a essa estimulação, com seu aumento contínuo. Em contraste, há o indivíduo de pequenas cidades que tende a entrar em contato com impressões mais duradouras e a substituição de estímulos sonoros, visuais, auditivos, olfativos e táteis ocorre de uma forma um tanto mais lenta e contínua. A adequação à estimulação ambiental é mais fácil, portanto, nessas cidades. A hipótese defendida por Simmel é a de que para adequar-se de modo menos impactante ao ritmo e ininterrupto contraste de estímulos metropolitanos os indivíduos desenvolvem sua racionalidade e tendem a uma maior conscientização em suas ações cotidianas para afastar-se da estimulação. A multiplicidade de estímulos é experienciada de modo parcial, como se estivessem esses homens e mulheres com seus

sentidos anestesiados. Em alguma medida, tal adaptação se faz necessária por razões práticas, visto que a oferta de tempo disponível para o processamento da diferenciação de estímulos é demasiadamente limitada (Simmel, 1976, pág. 12 e 13).

A análise de Simmel, que se insere na passagem do século XIX para o século XX, é perfeitamente cabível à São Paulo de meados do século XX, a observação de algumas fotos – datadas das décadas de 40 e 50 – e comentários presentes no trabalho de Rocha (2002, pág. 33, 109, 122, 123 e 147), expressam o ritmo em que viviam os paulistanos de então. Através dessas imagens é difícil imaginar que o indivíduo poderia se permitir experimentar integralmente a estimulação de certos locais, visto não possuir tempo hábil para tanto. Experimentar tal estimulação, impossibilitaria, por exemplo, atitudes rotineiras como atravessar uma grande avenida sem o risco de atropelamento devido à entrega do indivíduo ao som de cada buzina, ou imagem de cada uma das imensas propagandas e edifícios, ou mesmo ao impacto do esbarrão com os transeuntes. Neste contexto, em que o outro não é visto, também, por motivos práticos, não é de se estranhar o desenvolvimento da solidariedade por interesses.

A dependência que o indivíduo mantém com a comunidade nas metrópoles é de uma outra natureza, cuja origem não está somente no modelo de solidariedade, mas também no modo em que se dá o contato entre as pessoas: direto ou indireto. As relações indiretas em que o contato com o outro é muitas vezes mediado por instituições, contratos, dinheiro e meios de comunicação são o alicerce da interdependência dos indivíduos metropolitanos. Em contraposição há as formas de relação direta em que o contato entre os membros da comunidade é face a face. A isto Park denomina *relações primárias* e a forma mediada de *relações secundárias*. Aponta para o quão são importantes os contatos visual, auditivo e físico na constituição da criança e consequentemente nas relações de maior intimidade e entrega na vida adulta (Park, 1976, pág. 47 e 48).

Desta forma, comunidades pequenas em que predominam as relações primárias se caracterizam por um modelo de troca de informação pessoal muito dinâmico em que todos sabem sobre a vida dos outros habitantes da comunidade. O controle social possibilitado pelo dinamismo da troca de informações, o face a face e a ausência da atitude de reserva conduzem a uma exposição da vida privada que impede que os

indivíduos de pequenas comunidades possam viver o anonimato que gozam os metropolitanos (Park, 1976, pág. 61). Esse anonimato existe quando o indivíduo consegue percorrer diferentes grupos sociais, dotados de hábitos e de regras morais diferentes entre si. Pode-se encontrar um bom exemplo no processo de popularização do centro tradicional da cidade de São Paulo, que se deu com o aumento da mobilidade urbana – possibilitado pelo desenvolvimento dos meios de transporte – e que produziu a ressignificação social dos espaços e a emergência de diferentes grupos na ocupação de suas ruas, prédios e praças. A inscrição da diversidade de indivíduos e grupos em cidades metropolitanas leva a uma multiplicidade de espaços sociais habitando um único espaço geográfico. Como indica Park:

“Não somente o transporte e a comunicação, mas também a segregação da população urbana tende a facilitar a mobilidade do homem individual. Os processos de segregação estabelecem distâncias morais que fazem da cidade um mosaico de pequenos mundos que se tocam, mas não se interpenetram. Isso possibilita ao indivíduo passar rápida e facilmente de um meio moral a outro, e encoraja a experiência fascinante, mas perigosa de viver ao mesmo tempo em vários mundos diferentes e contíguos, mas de outras formas amplamente separados. Tudo isso tende a dar à vida citadina um caráter superficial e adventício; tende a complicar as relações sociais e a produzir tipos individuais novos e divergentes.” (Park, 1976, pág. 62)

Essa mobilidade do indivíduo que transita por diferentes grupos faz da grande cidade espaço ideal para a mais aguda expressão das variadas faces de sua individualidade. Os diferentes grupos e manifestações sociais deste ambiente fornecem extensa gama de escolha para que o indivíduo encontre um lugar para a expressão suas singularidades. Essa disposição à individualização que encontra na metrópole um correlato não se assenta necessariamente sobre os sentimentos grupais, posto que estes, tal como definiu Park, surgem de um cruzamento entre os diferentes níveis da história individual, social e filogenética e os grupos que se multiplicam pelas metrópoles não possuem uma história com referenciais fixos e tradições bem edificadas à qual poderia recorrer o membro integrante do grupo. Com essa afirmação não se está negando a dimensão histórica

desses grupos, mas apontando para o fato de que eles não possuem as características necessárias para defini-los como dotados de elementos que favorecem o sentimento grupal. A individualização não se origina também na racionalização e nas ações por interesse, mesmo porque esses grupos não são caracterizados pela impessoalidade tão comum em relações por interesse (Park, 1976, pág. 63).

O surgimento dos diversos grupos citados por Frúgoli Jr. constitui bom exemplo do caráter aglutinador da cidade em agrupar variados espaços sociais em um único espaço geográfico. Desde o início do século com as socialites frequentadoras do antigo Mappin, passando pelos desempregados, trombadinhas e camelôs do centro tradicional, até os skatistas das Grandes Galerias já na década de 1980 pode-se encontrar grupos que foram criados precisamente por ter um espaço favorável à sua existência. O processo de urbanização, com todo seu caráter esteticamente degradado e com seu predadorismo populacional pautado em ideologias discriminatórias, produz, por outro lado, grupos de identificação que permitem aos sujeitos a manifestações de certas dimensões de sua individualidade.

Park diz que o lugar por excelência para essas manifestações individuais são as *regiões morais*, que são os “*ambientes isolados nos quais os impulsos, as paixões e os ideais vagos e reprimidos se emancipam da ordem moral dominante*”. O forte controle social derivado da intensa troca de informações pessoais que existe nas pequenas cidades, mas que está ausente na metrópole, levam a supremacia de uma ordem moral que dificulta as criações de outros espaços com expressões de individualidades diferentes daquelas permitidas pela moral dominante. As regiões morais são espaços de excentricidade em relação a essa ordem moral, mas são excentricidades que fazem parte da vida citadina, os indivíduos excêntricos convivem cotidianamente com os indivíduos comuns e em muitos casos há um convívio entre personagens excêntricos e comuns em um mesmo indivíduo nos diferentes espaços do qual faz parte.

“Não é preciso entender-se pela expressão ‘região moral’ um lugar ou uma sociedade que é necessariamente ou criminosa ou anormal. Antes, ela foi proposta para se aplicar a regiões onde se prevaleça um código moral divergente, por uma região em que as pessoas que a habitam são dominadas, de uma maneira que as pessoas normalmente

não o são, por um gosto, por uma paixão, ou por algum interesse que tem suas raízes diretamente na natureza original do indivíduo. Pode ser uma arte, como a música, ou um esporte, como a corrida de cavalos. Tal região diferiria de outros grupos sociais pelo fato de seus interesses serem mais imediatos e mais fundamentais.

Com a concepção de regiões morais, Park conceitua um importante fenômeno que se assiste nas grandes metrópoles, que embasa, por um lado, as observações de Frúgoli Jr. sobre a emergência de novos grupos sociais em São Paulo e que é complementado pela análise do mesmo sobre a dificuldade em se manifestar culturalmente perante outra cultura hegemônica em uma grande cidade. Muito embora reconheça, em consonância com Park, que o movimento esperado é o do surgimento desses novos grupos, possibilitados, concluímos, pela existência das regiões morais.

METRÓPOLE, LUGARES E NÃO-LUGARES

Na elaboração deste capítulo foi utilizado como maior referência o pensamento de Marc Augé. O autor contribuirá para a ampliação da análise dos fenômenos sociais presente nas grandes cidades ao refletir sobre os diferentes espaços sociais e a forma em que se processam as relações nestes espaços na contemporaneidade. O ponto de partida de Park para pensar nos fenômenos sociais foi o tamanho da comunidade e a partir daí estabeleceu conceitos binários referentes a grande ou pequena cidade. Augé pensará os espaços urbanos a partir das relações que neles ocorrem, ou seja, não partirá da forma em que se estrutura a comunidade para analisar as relações, mas sim da forma em que se dá o conjunto de relações de pequenos espaços sociais, como mercados, igrejas, escolas, aeroportos e etc., para configurar determinado espaço. Tal visão amplia o alcance de nossa reflexão na medida em que permite o reconhecimento dos mais diversos modos de relações nos espaços da cidade de São Paulo, pois se sabemos que a cidade abriga tanto *relações primárias*, como *secundárias*, em que há tanto a *solidariedade por sentimentos* como *por interesses* é razoável que consigamos refletir em que locais essas diferentes manifestações se dão dentro da metrópole, questionando, inclusive, se existem modelos de pequenas comunidades descritas por Park presentes na cidade.

O momento atual é marcado pelo excesso em diferentes dimensões. Há uma *superabundância factual*, mas não no sentido de que há um considerável aumento de acontecimentos e sim no sentido de que a velocidade na transmissão e a facilidade de acesso às informações levam a uma compressão no tempo disponível que o indivíduo comum possui para processar a quantidade de fatos com os quais entra em contato (Augé, 1994, pág. 31). Esse acúmulo dificulta a atribuição de sentido às experiências vividas pelo indivíduo e faz com que a noção de história pessoal perca sua clareza, posto que o esforço na compreensão da superabundância dos fatos presentes inviabiliza a construção de uma linha de significação que possibilite a ligação entre fatos passados próximos e acontecimentos presentes. A ausência de elos significativos entre os fatos vividos impossibilita o sentimento de coerência necessário para a atribuição de um sentido para a história pessoal (Augé, 1994, pág. 33).

Outra característica presente na contemporaneidade é a *superabundância espacial*, que é a vivência de diferentes espaços sem a criação de laços e histórias nesses locais (Augé,

1994, pág. 37). Isso se deve também à facilidade no contato com os mais diversos lugares do mundo, possibilitado pela tecnologia, mas principalmente a facilidade de deslocamento e ao constante fluxo que as populações urbanas experienciam – é notável o quanto são raros relatos de pessoas cuja família resida há várias gerações em um mesmo bairro de cidade metropolitana.

A terceira e última dentre as principais características do que Augé chamou de *supermodernidade* é a *individualização das referências*. Por individualização das referências ele entende o momento atual que vivemos em que todos buscam achar um sentido único para suas vivências, o indivíduo passa a ser a sua própria referência na produção de sentidos de sua vida. A isto é contraposto o período de religiões hegemônicas, ou mesmo nos séculos XIX e XX às hegemonias da verdade científica. Nesse período as referências eram dadas pela religião que estabelecia qual ato era ou não pecaminoso, ou pela ciência que definia uma causalidade específica para cada um dos fenômenos vividos. Nas últimas décadas multiplica-se o número de indivíduos que se baseiam em si próprios para buscar significar suas experiências. O autor fala, ainda, sobre o fenômeno da ramificação do Cristianismo em várias outras religiões, como vemos com o nascimento diário das Igrejas evangélicas, esse exemplo aponta para a não conformação com uma leitura específica e determinada por uma mega-instituição, para a individualização da forma de se cultuar e se realizar a leitura dos textos religiosos (Augé, 1994, pág. 39).

Essas são as três *figuras de excesso* que são cotidianamente observadas nas grandes metrópoles e que configuram a supermodernidade. Essa superabundância factual, espacial e de busca de auto-referências traz forte impacto na construção de identidades de homens e mulheres habitantes da área urbana. Augé aprofunda sua reflexão na dimensão das vivências e identificações espaciais desse impacto e, para tanto, traça as características fundamentais do conceito de *lugar antropológico* historicamente aceito. O lugar antropológico é entendido como uma construção concreta e simbólica que é simultaneamente princípio de sentido para quem o habita e princípio de inteligibilidade para aqueles que o observam, ou seja, aqueles que dirigem a ele um olhar científico. O que possibilita uma análise com sentido é o investimento prévio de sentido por parte das pessoas que convivem no lugar, portanto o enfoque está não no espaço e sim na forma que se estabelecem as relações e o sentido que é conferido ao espaço, que é palco dessas

relações (Augé, 1994, pág. 53). Os lugares antropológicos possuem três características em comum: são identitários, relacionais e históricos. No lugar ocorrem identificações, as pessoas se pensam como originárias de determinados lugares e pensam essa origem como elemento fundamental na constituição de sua identidade. É também o lugar um local próprio em que os indivíduos se distribuem em relações de existência, ou seja, esses indivíduos se situam numa configuração de conjunto cuja inscrição no solo é compartilhada com outros (Augé, 1994, pág. 53). A conjunção de identidade e relação caracteriza o lugar com uma estabilidade mínima, ou seja, a existência desses dois fatores forçosamente leva uma história que permeia o lugar. Faz-se necessário atentar para o fato de que entende-se que o objeto de conhecimento do lugar antropológico não são os grandes marcos históricos eleitos pela historiografia oficial, pois o lugar antropológico é histórico precisamente na medida em que escapa à história enquanto ciência. É a investigação de habitantes de um lugar que não fazem simplesmente parte da História, mas que vivem na história. Para que essa passagem fique mais clara é necessário que precisemos o que nas vivências do indivíduo é importante para a descrição do lugar histórico. As mudanças das práticas portadoras de história, por exemplo, não se configuram enquanto tal para o indivíduo, mas como a morte mesma da história ali presente, o que ocorre com os habitantes antigos quando vêm ocupar o espaço anteriormente ocupado por outro lugar – ou seja, caracterizados por outras referências – é a sensação de desaparecimento daquele lugar em que viveu. O que significa que um velho morador de um bairro outrora residencial não irá encarar a transformação de seu bairro em um espaço prioritariamente comercial como consequência de um processo de modernização e sim como o fim daquele lugar como propício ao estabelecimento das relações que a antiga configuração espacial possibilitava, ainda que racionalmente possa compreender o dito processo (Auge, 1994, pág. 54).

Para caracterizar de forma mais elucidativa o lugar antropológico o autor faz uma comparação com alguns conceitos geométricos: o de linha, cruzamento de linha e ponto de intersecção. A esses conceitos são traçados paralelos geográficos: de itinerário, que nada mais é que a linha que conduz de um ponto a outro; de cruzamentos, como as praças, onde as pessoas se encontram; e o de centros, que são lugares de encontros que possuem um fim determinado como centros religiosos, políticos ou financeiros. O objetivo dessa analogia é pensar o encontro que ocorre nesses lugares, pois é nos

encontros que os participantes tomam consciência da coletividade da qual fazem parte e rememoram os antigos encontros que definiram o lugar enquanto tal.

Se um lugar se define como identitário, relacional e histórico, um espaço que não possa se definir nem como identitário, nem como relacional e tampouco como histórico definirá um *não-lugar*. A hipótese defendida por Augé é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos. Ele aponta para as condições de vida da supermodernidade, que é um contexto em que se nasce em uma clínica de reprodução assistida e se morre em um hospital; em que se multiplicam as ocupações provisórias (hotéis, terrenos invadidos, como mst, clubes de férias, acampamentos, etc.); e onde os meios de transportes públicos e privados são cada vez mais demandados. Caracteriza-se por fim como um contexto de individualidades solitárias que estão apenas de passagem em locais, em sua maioria, provisórios (Augé, 1994, pág. 74).

Embora parta de uma definição negativa dos não-lugares – pois de fato a negação das características do lugar antropológico é o núcleo desses espaços contemporâneos que se pretende conceituar – eles não se limitam apenas à ausência do lugar antropológico; possuem formas específicas de manifestação e funcionamento. Uma dessas formas, nos diz Augé, é em uma relação com o espaço em que este não é experienciado de acordo com o seu objetivo aparente. Como ilustração cita a imagem do viajante, que de costas para a câmera contempla uma bela paisagem, tão facilmente encontrada em guias turísticos ou em fotografias de diletantes (Augé, 1994, pág. 79). Com este exemplo busca atentar para uma característica fundamental desse tipo de experiência, que é o fato da paisagem não mais ser relevante, tampouco objeto último de interesse do viajante; ela passa a ser apenas um meio para outro objetivo mais fundamental, visto que o grande espetáculo que regozija o espectador é a sua própria posição de espectador que observa e não a paisagem em si. A relação paisagem-espectador não se basta nesse sentido, ela é ultrapassada por outra que é a relação do indivíduo que contempla com a sua própria contemplação. Quando se tira o foco da paisagem o espectador passa a obter apenas visões parciais desta e em muitos casos se experimenta como tal sem que a natureza do espetáculo lhe importe realmente, posto que o foco é a posição de espectador que constitui o essencial do espetáculo. Se por um lado perde-se a paisagem, por outro se perde o próprio espectador que neste movimento de busca de auto-visualização através de suas experiências com o espaço afasta-se das relações com as

pessoas do lugar, de sua história e por fim de si próprio, posto que não há um verdadeiro investimento de sentido por sua parte para que essa vivência seja penetrada por outras vivências passadas ou por expectativas futuras (Augé, 1994, pág. 80, 81 e 82).

A experiência da não-contemplação ao impossibilitar a vivência do lugar, negando sua existência, se configura como uma forma de realização do não-lugar. Augé busca em fotografias, guias de viagem, roteiros turísticos, livros e na observação da vida cotidiana material para tais constatações, o que permite uma ampliação da análise para outros espaços e vivências metropolitanas. A terceira dentre as características da supermodernidade apontadas pelo autor – aumento da busca de auto-referências – deixa o indivíduo entregue a própria sorte no processo de lapidação de sua imagem, pois não se baseia mais nas grandes referências para esta tarefa. Birman aponta para a primazia do trabalho e, conseqüentemente, para a tendência que tem o indivíduo contemporâneo em investir no registro profissional, através de dedicação em tempo integral, em detrimento de outros registros como o afetivo, o religioso, o familiar e etc. Em tal contexto, a sensorialidade, a troca afetiva, e os mais banais gestos de contato com o outro e com o ambiente se configuram como perda de tempo, visto que aparentemente não contribuem para a construção da auto-imagem (Birman, 1997, pág. 226). O autor prossegue sua análise ao afirmar que *“a individualidade se contempla e quer ser contemplada o tempo todo, preocupada que está com a identidade fundada na imagem. O indivíduo passa a esculpir seu eu como ocupação fundamental de sua existência”* (Birman 1997, pág. 228). Essa análise contribui com a noção de contemplação dos não-lugares de Augé ao indicar que a auto-contemplação vem acompanhada pelo desejo de ser também contemplada, ou seja, ao desviar o olhar da paisagem o indivíduo transfere o foco da observação para si na posição de expectador com o objetivo de constituir também para os outros um espetáculo a ser observado. O outro, porém, não importa para o indivíduo que se pretende contemplado, visto que ele representa apenas um sujeito genérico capaz de enaltecer e legitimar a imagem construída. Este outro permanece no nível da generalidade precisamente porque não há investimento na relação que se estabelece, pois o investimento implica em um retorno a imagem do próprio sujeito (Birman, 1997, pág. 228 e 229).

É importante observar que a metáfora da contemplação, que transforma lugares em não-lugares, possui como núcleo: o deslocamento do olhar, que transfere o foco para o

próprio indivíduo; e como consequência a mais completa solidão que emerge da impossibilidade de construção de laços afetivos. Estes *deslocamentos*, que transferem o foco do objeto para a própria imagem do indivíduo, estão entre as mais contundentes características da supermodernidade, são “*novíssimas experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao surgimento e à proliferação de não-lugares*” (Augé, 1994, pág. 86).

Os elementos trazidos pelo autor e pela sua noção de não-lugar são instrumentos teóricos interessantes para a leitura das vivências nos diferentes espaços de uma grande metrópole como São Paulo.

O SAMBA NA METRÓPOLE: UMA CONQUISTA POLÍTICA

Durante o início do século XX a cidade de São Paulo sofreu mudanças radicais em sua composição populacional em decorrência de transformações econômicas. As oportunidades profissionais geradas por este período atraíram um grande número de imigrantes europeus, que vieram instalar-se na cidade. Nesta época devido à tradição cafeeira da economia do estado de São Paulo, os negros encontravam-se no interior paulista, pois eram ex-escravos de grandes fazendas cafeeiras. Com a explosão da demanda por mão-de-obra na cidade, assim como os europeus, eles vieram em grandes contingentes à capital (Brito, pág. 23 e 24).

“Era natural que assim atraísse muitas pessoas, principalmente os negros que chegavam do interior que juntavam-se aos muitos que ali viviam. Na bagagem modesta, o samba, ainda com as pernadas e as umbigadas e principalmente com a batida do bumbão” (Brito, pág. 23).

As primeiras organizações políticas negras em SP datam da década de 1920. De um modo geral, defendiam a integração do negro na sociedade paulistana através do abandono das práticas culturais tidas como marginais. Tais movimentos não eram contrários à ordem estabelecida, pois não questionavam os fundamentos em que ela repousava, questionavam, sim, o negro e a forma deficiente de sua inserção social. Partiam do princípio de que a desorganização dos grupos negros os levou a desfavorável situação em que se encontravam perante os outros grupos e o de que o preconceito possuía suas bases na má-formação educacional do negro e em suas práticas culturais que eram vistas mais como uma confirmação dos estereótipos degradantes, do que como legítima expressão de uma raça. Destes princípios derivava um terceiro, que era a base para as alterações necessárias para a integração: o de que deveriam, através da educação e profissionalização do negro, conquistar as oportunidades oferecidas pelo regime vigente, sem, entretanto, alterá-lo (Fernandes, 1965, pág 17).

Ao mesmo tempo em que se estruturavam essas organizações sociais que ao buscarem a integração visavam o enfraquecimento das práticas afro-brasileiras vindas do interior, ocorriam movimentos em sentido contrário a tal ideal: que eram as reuniões de homens e mulheres negras em certos redutos em que se jogava tiririca (um jogo cujos

movimentos se assemelham ao da capoeira), cantava-se e dançava-se o samba e se podia expressar abertamente a cultura negra, comumente sufocada pelos edifícios e teatros que se erguiam na cidade (Brito, 1986, pág. 69 e 70). De um lado – nos movimentos organizados – havia a negação da cultura marginalizada, em um processo individual de apropriação dos valores da cultura hegemônica, com acesso igualmente individual àqueles que se apoderassem desses elementos, posto que a manutenção da visão de cultura marginal não possibilitaria aos outros membros do grupo, praticantes de tal cultura, igual tratamento. Do outro lado houve o conjunto de práticas culturais daqueles que buscavam um espaço para as manifestações peculiares ao grupo dentro da sociedade em que se inseria, objetivando fundar uma sociedade pluralista, com lugar para as diferentes formas de expressões culturais.

Com o passar dos anos os freqüentadores desses redutos se organizaram em grupos, sendo fundado em 1914 o pioneiro Grupo Carnavalesco Barra Funda, que originou a escola de samba Camisa Verde e Branco (Brito, 1986, pág. 74). A partir deste marco outros grupos surgiram, como o de Campos Elísios em 1917 (Brito, 1986, pág. 77) e o Cordão Carnavalesco Vai-Vai em 1930. A primeira a ser batizada como Escola de Samba foi a Lavapés em 1937 (Brito, 1986, pág. 79). Essas primeiras agremiações surgiram próximas ao centro urbano, o que é coerente com o fato dos negros do interior terem se aglutinado em torno desta região no início do século, devido à maior concentração de empregos (Brito, 1986, pág. 37).

Os grupos carnavalescos paulistanos que estrearam em 1914 com apenas doze pessoas se multiplicaram por toda a cidade, espalhando-se pelas periferias. O evento que anteriormente era limitado apenas aos redutos negros próximos do centro, após a década de 1940, passou a difundir-se pelos extremos da cidade, atraindo inúmeros foliões (Moraes, 1978, pág. 21). Em meados do século outras importantes Escolas surgiram: a Nenê de Vila Matilde em 1949 (Moraes, 1978, pág. 57); e a Unidos de Peruche em 1956 (Moraes, 1978, pág. 59), existentes até hoje. Essa organização em grupos carnavalescos instituiu trajetórias fixas de desfiles durante o carnaval, cada cordão desfilando pelas ruas de seu bairro-sede. Além dos dias consagrados ao carnaval esses grupos reuniam-se para a realização de bailes, pic-nics e excursões a cidades interioranas onde ocorriam grandes festas em que se encontravam negros de diversas cidades do Estado. Tais manifestações demonstram que essas organizações, além do exercício de resistência

cultural, realizaram um forte trabalho de promoção da sociabilidade entre membros do grupo negro radicado em São Paulo (Brito, 1986, pág. 81).

No fim da década de 1960 o carnaval paulistano sofreu uma radical mudança em suas estruturas. Até o carnaval de 1967 os desfiles dos Cordões e Escolas de Samba eram financiados por lojistas de bairro, jornais, emissoras de rádio e de TV e por autoridades municipais, não havendo, portanto, um auxílio periódico que garantisse a verba destinada ao desfile do próximo ano. A partir de 1967 os desfiles passaram a receber um financiamento sistemático do município, que se encarregou também da promoção do evento, através da Secretaria de Turismo e Fomento. Para que essas modificações se concretizassem foi necessária a criação de uma entidade legalmente apta a prestação de contas aos poderes públicos: a Federação de Escolas de Samba, Blocos e Cordões (Moraes, 1978, págs. 65 e 70). Essa modificação no estatuto legal e no financiamento trouxe sérias conseqüências ao modo de se fazer o carnaval na cidade, a mais importante dessas modificações foi a oficialização do concurso, iniciada já no carnaval de 1968. Antes da oficialização já existia o concurso, porém a maior preocupação dos sambistas era apenas a de brincar o carnaval, visto que não havia sequer normas rígidas para a avaliação. A maleabilidade dessas regras possibilitava aos sambistas e construtores do carnaval paulistano uma criação mais livre, sem interferências de elementos estranhos à dinâmica de cada grupo carnavalesco impostas por normas (Moraes, 1978, pág. 91). A regulamentação em si não implica na interferência de elementos externos no processo de criação do desfile, mas a forma que se deu a elaboração dessa regulamentação, sem um prévio estudo das características do carnaval paulistano, conduziu a uma radical modificação nas estruturas dos desfiles. Neste período as Escolas de Samba cariocas já gozavam de grande prestígio nacional e internacional, visto que desde a década de 30 já possuíam apoio dos poderes públicos com a política nacionalista de Getúlio Vargas, que elegeu o samba carioca como símbolo nacional. Este prestígio, almejado pelos sambistas paulistanos, contribuiu para que o regulamento do carnaval de São Paulo fosse formulado de acordo com o regulamento do carnaval do Rio de Janeiro, que foi colocado como um modelo a ser seguido. As modificações exigidas pelo regulamento afetou a todos setores da Escola de Samba desde os instrumentos componentes da bateria até a obrigatoriedade do casal de mestre-sala, que nunca fora unanimidade nos desfiles paulistanos (Moraes, 1978, págs. 71 e 72).

A oficialização e apoio do poder municipal não trouxeram apenas conseqüências à estrutura do samba e dos desfiles, mas também à postura da sociedade paulistana perante o carnaval enquanto manifestação cultural. De acordo com Wilson Rodrigues de Moraes (1978), o apoio do poder municipal alterou “*a forma de interação entre as diversas modalidades de cultura da sociedade paulistana. A atitude em relação às Escolas de Samba começa a mudar, passando da indiferença e da intolerância para a aceitação gradativa pelos mais diversos setores da população da capital*” (pág.129). Até 1967 as Escolas paulistanas eram compostas basicamente por negros e mulatos provenientes das camadas mais pobres, após a oficialização houve uma mudança nessa composição, visto que as classes médias passaram a freqüentá-las com mais assiduidade (Moraes, 1978, pág. 77). Alguns autores acreditam que a entrada desses segmentos populacionais, desde que se tenha um razoável conhecimento sobre o carnaval, pode lhe ser benéfica, sem despojá-lo de seus elementos folclóricos (Moraes, 1978, págs. 134 e 135), outros acreditam que a participação da classe média retirou do carnaval sua característica mais genuína: a solidariedade entre os participantes, considerando que a grande maioria dos participantes da classe média se fazem presentes apenas quando se aproxima a época do desfile, não contribuindo com a construção coletiva do mesmo (Tinhorão, 1997, págs. 96 e 97).

Nota-se que o carnaval de São Paulo possui um peculiar percurso histórico que o distingue das outras manifestações carnavalescas brasileiras. Esta peculiaridade impossibilita a compreensão do dito percurso quando se dilui o carnaval paulistano sob o título genérico de carnaval brasileiro. O samba de São Paulo, de origem nitidamente rural, desenvolveu formas específicas de se dançar, cantar e tocar. Por diversos motivos – entre os quais, não ter atingido de imediato o prestígio que as escolas cariocas alcançaram precocemente – a estrutura dos concursos paulistanos, com seu financiamento instável e liberdade no regulamento, produziu experiências muito particulares que distinguem os desfiles paulistanos dos demais. Wilson Rodrigues de Moraes, um dos pioneiros no estudo do tema, dedica um capítulo de seu livro *As escolas de samba de São Paulo: capital* para falar sobre a pouca atenção e espaço que é dedicado ao carnaval paulistano nos livros que se propõe à investigação do carnaval brasileiro (Moraes, 1978, pág 147).

Essa trajetória foi marcada pela não aceitação das classes dominantes e mesmo por segmentos do grupo negro. Brito reconhece como as mais importantes instâncias repressoras do carnaval paulistano: a Igreja Católica; os dirigentes públicos; e os subgrupos dos segmentos populacionais negros (Brito, 1986, pág. 87). Lembra ainda que havia uma grande rivalidade interna dentro das escolas de samba, que colaborava para a falta de coesão grupal, essencial para qualquer conquista política (Brito, 1986, pág. 82). Em consonância com os estudos acima citados, compreendemos que durante as décadas que precederam a oficialização o conjunto dos grupos que se empenharam para a efetiva manifestação do samba em São Paulo, através de encontros casuais, rodas de samba, ensaios e desfiles carnavalescos se constituiu como um movimento negro de resistência cultural. Na medida em que esses homens e mulheres, negros e brancos buscavam imprimir na cidade a corporalidade e musicalidade originadas e preservadas em redutos de cultura negra à revelia dos poderes de repressão estatais e das elites dirigentes.

DIMENSÃO SUBJETIVA DOS FENÔMENOS SOCIAIS

Até o presente momento, retomamos alguns pontos da história da urbanização da cidade de São Paulo, refletimos sobre o fenômeno contemporâneo das grandes metrópoles e começamos a delinear alguns conceitos teóricos de fontes sociológicas e antropológicas que irão nos auxiliar na reflexão do processo de expansão da cidade. Nosso próximo passo é estabelecer a relação existente entre esses fenômenos e a psicologia sócio-histórica, cujas construções teóricas serão de fundamental importância para nossa análise; para tanto, iremos discorrer brevemente sobre a noção de realidade.

Dessa discussão irá emergir a questão: por que definir um conceito de realidade para pensar subjetividades, objeto por excelência da ciência psicológica? Entendemos que falar de subjetividade é antes falar entre a tensão existente entre o indivíduo e a sociedade e assumimos que o campo em que ocorre esse embate é o da construção social da realidade. Essa contínua construção social da realidade é o lugar em que a história individual e a história do meio confluem para uma unidade; dessa unidade que chamaremos *fenômeno social* investigaremos a dimensão subjetiva.

Um dos pressupostos básicos da psicologia sócio-histórica é o de que a realidade é um processo histórico. Sua determinação histórica se encontra precisamente na contínua interação entre os planos objetivo e subjetivo, o que significa que a realidade é um fenômeno multideterminado. Para a existência de uma realidade social, é preciso que lhe preceda uma realidade material independente das representações e dinâmicas que irão se constituir. É preciso um conjunto de fenômenos físicos brutos para que as relações humanas na produção de suas existências possam caracterizar uma realidade social. Essa realidade, vale ratificar, inclui duas dinâmicas, às quais não se pode conferir a responsabilidade exclusiva de determinação, posto que o que produz a realidade é a interação entre a dinâmica objetiva, que é a base econômica concreta, e a dinâmica subjetiva, que é o campo de valores que a interpreta (Furtado, 2002, pág. 91 e 92).

Esta primeira premissa implica necessariamente a aceitação de que todos os fenômenos humanos são produzidos no processo histórico, o que quer dizer que todo indivíduo, assim como toda a vida social são resultantes do dito processo e, portanto, estão em constante transformação. Este pressuposto possui importantes desdobramentos na

concepção de subjetividade a se assumir; aceitar a historicidade como premissa é afirmar que as *“possibilidades de realização do sujeito não estão prontas, não estão dadas”* (Gonçalves e Bock, 2009, pág. 138).

A constante transformação que caracteriza as dinâmicas objetiva e subjetiva não pode ser encarada em seu poder determinante unidirecionalmente, visto que embora o sujeito que vive a interação dessas dinâmicas receba pronta a base material (inserção de classe) e o conjunto de valores (plano de socialização), também é agente ativo da transformação. As emoções, representações, utopias e desejos, que de forma consciente ou não são concretizados em ações modificam a realidade social em que está inserido. Ou seja, através da atividade, essa realidade agregará em sua constituição uma dimensão subjetiva (Furtado, 2002, pág. 96).

Para a compreensão dessa dinâmica utiliza-se como referência a noção de *categorias*, que são os diferentes modos de abordar o *“objeto delimitando os campos de investigação nos quais se busca compreender o processo de constituição dos fenômenos”* (Gonçalves e Bock, 2009, pág. 139). Essa noção de categoria é importante, pois incide diretamente na definição de *fenômeno social* aceita. Este não é a fotografia do instante em que se dá a relação, é antes um processo complexo que é constituído por relações que são pensadas e expressadas através das categorias, que são essas: atividade, consciência, identidade e afetividade (Gonçalves e Bock, 2009, pág. 140). Delimitado o campo de investigação psicológica, podemos partir para a definição da *dimensão subjetiva da realidade*:

“Entende-se dimensão subjetiva da realidade como construções da subjetividade que também são constitutivas dos fenômenos. São construções individuais e coletivas, que se imbricam, em um processo de constituição mútua e que resultam em determinados produtos que podem ser reconhecidos como subjetivos” (Gonçalves e Bock, 2009, pág. 143).

Este pensamento conduz a uma concepção de realidade em que as diversas construções da subjetividade são, também, partes constitutivas do fenômeno, pois quando se fala em uma *“dimensão”* da realidade, ou seja, em uma perspectiva a ser assumida no processo

de investigação da realidade, estamos afirmando que o fenômeno é amplo, complexo e possui outras tantas dimensões das quais se elegeu uma.

A *dimensão subjetiva dos fenômenos sociais* seguindo essa mesma linha teórica delimita o objeto de estudo da psicologia sócio-histórica. É a busca do humano, que se dá através da análise dos fenômenos sociais que é feita por meio das *mediações* que os constituem.

A dimensão subjetiva pode ser reconhecida em produções diversas, os recortes podem ser variados: representações sociais, identidade social, ideologia, valores, rituais, hábitos, costumes, leis e regras. São produtos coletivos, nos quais se percebe a participação de sujeitos e a presença de subjetividades” (Gonçalves e Bock, 2009, pág.145).

É de suma importância colocar em primeiro plano as produções subjetivas, que nada mais são do que a concretização das potencialidades dos indivíduos, para que não se construam falsas verdades a respeito dos sujeitos, cujo objetivo é ocultar os interesses dos detentores do poder. As produções permitem que seja demonstrado que “*os sujeitos que representam determinado período com suas idéias não aparecem na cena somente por sua capacidade individual, mas como consequência de um intrincado processo de constituição das dimensões subjetivas da realidade que servem de justificativa e ancoradouro para suas idéias naquele determinado momento histórico*” (Furtado, 2002, pág. 100). Com essa compreensão se entenderá o porquê eleger a obra de apenas dois personagens dentre os diversos que tiveram alguma visibilidade no período de expansão da cidade. Assim decidimos, precisamente porque acreditamos que suas obras são produções reveladoras da dimensão subjetiva de um determinado período e que se originou no complexo de relações de personagens de um determinado lugar. A singularidade dos autores estará, certamente, presente em suas canções, mas é uma singularidade em constante interação com a dinâmica objetiva da realidade social, se configurando, portanto, como um bom elemento de análise de uma dimensão do processo de urbanização da cidade de São Paulo.

Delimitado o objeto de estudo, qual seja, músicas de Adoniran Barbosa e de Geraldo Filme, é necessário que se faça uma descrição dos conceitos que, juntamente com os

conceitos sociológicos e antropológicos até então trabalhados, nos auxiliarão na análise da dimensão subjetiva dos fenômenos de urbanização na cidade.

Como foi dito acima, a dimensão subjetiva se manifesta através das mediações do psiquismo. As mediações são manifestações do encontro conflitivo entre o indivíduo e o meio em que vive, o que quer dizer que tanto a *linguagem*, como o *pensamento* e a *emoção* possuem como propriedade fundamental a expressão.

A *emoção* é de grande interesse, posto que tanto a expressão, como a não expressão de uma determinada emoção é altamente significativa na análise da dimensão subjetiva. O ocultamento das emoções possui uma série de elementos ideológicos em sua constituição. A sua manifestação conduz à reflexão e consequentemente à ação (Lane, 1995, pág. 56). Ou seja, expressar certas emoções referentes às condições a que está submetido um determinado grupo de indivíduos pode levar à discussão e ao debate da questão, esta reflexão é o primeiro passo para uma conscientização dos problemas enfrentados, conscientização de que estes problemas não são individuais e que as dores, as angústias e medos são compartilhados por outros tantos.

Este ocultamento é discutido no campo das ideologias porque seus efeitos são sentidos não apenas por aqueles que reprimem suas emoções, mas pelos indivíduos do grupo adversário também – aqui entendido como adversário na luta pelos bens simbólicos e materiais da sociedade –, pois é exatamente a ação coletiva que poderá colocar em risco a manutenção dos privilégios de uns e a situação desfavorável de outros. Nota-se que com esta concepção da dinâmica de conteúdos emocionais não verbalizados do psiquismo, a emoção reprimida, e, portanto, inconsciente, torna-se social, não no sentido de um inconsciente coletivo com conteúdos compartilhados, mas tendo como foco um duplo movimento de objetivação (expressões de emoção) e subjetivação (repressão). O entendimento de que é a repressão que faz com que as emoções se tornem inconscientes possui origem social, e gera consequências sutis na configuração da dinâmica conflitiva da sociedade (Lane, 1995, pág. 60). Lane (1995) fala sobre a função da ideologia:

“Nesse contexto (sociedade capitalista), a ideologia dominante tem por função obscurecer as contradições sociais, justificando a

opressão e a exploração de seres humanos como naturais e necessárias, visando à manutenção das relações de poder” (Lane, 1995, pág. 62).

Sob essa perspectiva a música traz consigo um duplo interesse em nossos estudos: primeiro por ser uma produção subjetiva que expressa e oculta emoções e segundo por constituir um meio de comunicação que trabalha com mensagens emocionais. Interessamos saber como essas mensagens atuam sobre o psiquismo humano, fazendo-se necessário, portanto, interrogar o caráter ideologizante dessas mensagens.

Questionar-se-ia por que não utilizar os outros mediadores, ao invés da emoção, posto que a linguagem que expressa a mensagem e o pensamento que ela carrega são fundamentais em sua constituição. Na concepção da teoria adotada, não existe palavra originada do pensamento e proferida pelo homem que não contenha um significado afetivo. A emoção não aparece desvinculada dos outros mediadores; elas estão imbricadas e sua separação se dá exclusivamente por motivos metodológicos. Acreditamos que ao tratar os fenômenos em foco com a lente da emoção certamente estaremos analisando, também, aspectos de pensamento e linguagem (Lane, 1995, pág. 58).

Outro importante conceito que nos auxiliará na análise será o de *Identidade*. Portanto, dentro dos limites da perspectiva da psicologia social Sócio-histórica, com o fito de compreender a *Dimensão subjetiva* de dado *fenômeno social*, serão utilizados um *mediador* e uma *categoria* do psiquismo como instrumentais de análise. Se o mediador é aquele que expressa a relação entre o indivíduo e o contexto social, a categoria – no caso a identidade – irá delimitar o campo de investigação do fenômeno estudado.

De acordo com os pressupostos adotados de que o indivíduo é um agente social ativo, a história possui uma autoria coletiva, posto que todos participam de sua construção, assim como de sua narração. Na história narrada cotidianamente nas situações mais corriqueiras existem diversos personagens que a constituem. Cada personagem é a representação de um determinado indivíduo; poder-se-ia dizer que o personagem é a representação da identidade desta pessoa. Assim configurada a situação, há a existência da narração, do personagem e da identidade representada por esse personagem. Essa

idéia traz implícita a existência de um autor, de alguém que construiu essa imagem acerca do indivíduo em foco. A autoria desse personagem, posto que emerge da narração compartilhada, é coletiva. Ou seja, o personagem que se vive não é uma criação individual que é representada em ambientes sociais, mas sim uma criação coletiva que tem a participação de todos aqueles que narram e que interagem, com base no conhecimento que se construiu sobre a personagem através da narrativa, com a pessoa que encarna a personagem. Está pessoa está inclusa na autoria, ao construir, ela própria, narrativas a respeito de si (Ciampa, 2007, pág. 62).

Neste encontro coletivo de construção de personagens emerge a primeira noção de identidade que é a sua dupla inscrição na diferença e na igualdade; o indivíduo se iguala aos integrantes do grupo de pertencimento ao mesmo tempo em que se diferencia das pessoas de outros grupos. Ciampa demonstra essa característica da identidade com a família, primeiro grupo social em que o indivíduo é inserido:

“Normalmente, no caso mais simples, temos pelo menos um prenome e um sobrenome. Nós o recebemos ao nascer. Na família o prenome nos separa, nos diferencia de nossos familiares (...) O sobrenome nos assimila, iguala-nos a nossos familiares. Fazemos parte de uma família, confundimo-nos com nossos familiares: somos um daquela família.” (Ciampa, 1987, pág. 138).

Essa articulação entre diferença e igualdade não se refere exclusivamente às relações familiares, é um fenômeno que atravessa toda a história do sujeito por ser constitutivo de sua identidade. Estar em um grupo nacionalista, por exemplo, se igualando aos compatriotas é, ao mesmo tempo, estar se diferenciando dos estrangeiros. Assim como, aproximando-se do nosso tema, estar em um grupo – igualando-se, portanto – de sambistas é diferenciar-se dos não sambistas e identificar-se como um sambista paulistano é diferenciar-se dos sambistas cariocas, por exemplo.

Deste modo, na medida em que o indivíduo passa a se colocar nos diferentes espaços da cidade como sambista e passa a ser visto pelos outros enquanto tal, uma pressuposição acerca dos comportamentos desse sujeito passa a emergir nos diferentes grupos com os quais convive, sejam os grupos dos quais se diferencia como também o grupo de

pertencimento. Há, assim sendo, uma pressuposição da identidade e uma re-posição dessa *identidade pressuposta*; o sambista se faz sambista não apenas por seus gestos, por levar junto de si um pandeiro e pelas rodas de samba que freqüenta, mas também por reafirmar sua identidade de sambista pressuposta pela comunidade (Ciampa, 2007, pág. 66).

“Isto introduz uma complexidade que deve ser considerada aqui. Uma vez que a identidade pressuposta é reposta, ela é vista como dada – e não como se dando num contínuo processo de identificação. É como se uma vez identificada a pessoa, a produção de sua identidade se esgotasse com o produto. Na linguagem corrente dizemos ‘eu sou filho’; dificilmente alguém dirá ‘estou sendo filho.’” (Ciampa, 2007, pág. 66).

Esta questão é colocada como complexa pelas consequências que engendra. A identidade vista como uma coisa dada, que leva a pessoa a ser vista como alguém que é e não que está sendo, cria expectativas generalizadas de que essa pessoa deva agir de acordo com aquilo que ela é. Assim, a re-posição é uma re-atualização de um momento originário em que o indivíduo se tornou algo. Houve um momento em que o sujeito tornou-se efetivamente um sambista aos olhos do grupo social, que foi identificado enquanto tal. O caráter temporal da identidade fica restrito a esse momento originário em que a identidade foi posta e a partir daí pressupõe-se um conjunto de comportamentos que é continuamente re-posto pelo indivíduo e faz com que se perca o caráter inseparável de historicidade da identidade (Ciampa, 2007, pág. 66).

A identidade é vista como estagnação, como algo que simplesmente é assim. Só há uma modificação dessa forma de se ver uma identidade quando está identidade continuamente re-posta deixa de ser re-posta, quando ela desaparece objetivamente, isso pode ocorrer pelo fato concreto de o indivíduo que é o suporte dessa identidade ter desaparecido do convívio das pessoas do ambiente em que havia a pressuposição ou porque simplesmente esse suporte deixou de repor a identidade pressuposta (Ciampa, 1987, pág. 163). Este segundo caso é o mais interessante para os objetivos do presente trabalho. O desaparecimento de uma identidade é sentida como a própria morte dessa identidade, visto que ela é concebida como uma identidade dada. A não re-posição é a

morte de uma determinada identidade *dada*, que é substituída por uma outra identidade, que futuramente será concebida também como *dada*, ao invés de ser vista como uma unidade de uma identidade que está sendo, está *se dando*.

A identidade, percebida por muitos como estagnação, é antes de tudo *metamorfose*, constante transformação que se faz através de novas posições tomadas pelo homem. A identidade posta como *metamorfose* possibilita que o grupo social reconheça a mutabilidade da identidade, pois ao frustrar as pressuposições que são direcionadas a certa identidade, o sujeito continua sendo um representante de si mesmo, mas que é diferente do si mesmo inalterável que repõe aquilo que dele é esperado.

“Só posso comparecer no mundo como representante do meu ser real quando ocorrer a negação da negação, entendida como deixar de presentificar uma apresentação de mim que foi cristalizada em momentos anteriores – deixar de repor uma identidade pressuposta – ser movimento, ser processo, ou, para usar uma palavra mais sugestiva se bem que polêmica, ser metamorfose.” (Ciampa, 2007, pág. 70).

A identidade como *metamorfose* nega concepções de inexorabilidades do destino, posto que o que caracteriza a identidade é a sua possibilidade de transformação. Ou seja, não existe um jeito de ser pobre que justifique a permanência do indivíduo nessa situação. Porém, não estão abertas ao indivíduo todas as possibilidades, ele é um ser que se constrói em suas relações, mas é também determinado pela realidade circundante. O que nos leva a afirmar que *“as diferentes configurações de identidade estão configuradas com as diferentes configurações da ordem social”* (Ciampa, 2007, pág. 72).

“É do contexto histórico e social em que o homem vive que decorrem suas determinações e, conseqüentemente, emergem as possibilidades ou impossibilidades, os modos e as alternativas de identidade. O fato de vivermos sob o capitalismo e a complexidade crescente da sociedade moderna impede-nos de ser verdadeiramente sujeitos. A tendência geral do capitalismo é construir o homem como mero suporte do capital, que o determina negando-o enquanto homem, já

que se torna algo coisificado (torna-se trabalhador mercadoria e não trabalha autonomamente; torna-se capital-propriedade do capital e não proprietário das coisas).” (Ciampa, 2007, pág. 72).

Na concepção de identidade adotada tem-se em perspectiva, portanto, que as possibilidades de identidade são sempre limitadas pelo contexto em que vive o sujeito. Nessa linha iremos buscar alguns elementos da dimensão subjetiva do fenômeno urbano em São Paulo que envolve, entre outras tantas, a identidade do sambista, uma identidade que só pode ser de determinada maneira por que o contexto, qual seja, o da urbanização, permitiu que assim fosse.

ANÁLISE

*”São Paulo, menino grande
Cresceu não pode mais parar
E o pátio do colégio quem lhe viu nascer
Um velho ipê parece chorar
Não vejo a sua mãe preta
Na rua com seu pregão
Cafezinho quentinho, sinhô,
Pipoca, pamonha e quentão
Lembrar, deixa-me lembrar, laiarálalaiá
Agora que o menino cresceu
Perdeu sua simplicidade
Não quer mais o seu amor-perfeito
E o cravo vermelho, seu amigo do peito
São Paulo de Anchieta
E de João Ramalho
Onde estão teus boêmios,
A sua garoa, cadê seu orvalho?
Lembrar, deixa-me lembrar, laiarálalaiá”*

(São Paulo, menino grande, Geraldo Filme)

O samba como expressão do processo de urbanização de São Paulo. Eis a tarefa a que nos propomos: extrair de alguns sambas paulistanos as manifestações da dimensão subjetiva dos fenômenos envolvidos no dito processo, tendo como referência as relações entre os indivíduos, os espaços sociais em que ocorreram essas relações e as identidades construídas nesses espaços.

“São Paulo, menino grande” de Geraldo filme é um bom exemplo de que as modificações no cotidiano, nos personagens e até mesmo nos elementos naturais não passaram despercebidos pelos moradores da cidade. A proximidade entre o sambista e a cidade é expressa no próprio título, em que São Paulo deixa de ser a imponente metrópole de concreto e passa a ser um menino, um menino crescido. Um menino que

embora tenha perdido sua simplicidade ao crescer, não se transformou em um homem, continua sendo um menino. O narrador inicia falando deste “menino grande” e aponta para inexorabilidade do seu processo de expansão. Em seguida, começam a surgir elementos da cidade que ganham vida para revelar o sofrimento trazido pelas mudanças: o Pátio do Colégio, existente desde a fundação da cidade, é o primeiro a ser evocado, pois ele viu o nascimento do menino; logo depois emerge o “velho ipê” chorando pelo crescimento; a ausência da “mãe preta” revela o desaparecimento de personagens importantes na constituição da cidade, mostra que as pessoas que constituem os espaços são fundamentais para o lugar; evoca junto com a “mãe preta”, o “cafezinho, a pamonha e o quentão”. Finda a emergência desses primeiros elementos, roga a um interlocutor indeterminado para que lhe seja permitido o direito de “lembrar”, este é o momento em que há uma clara divisão na música. Se na primeira parte os elementos saudosos ganharam vida para evocar a cidade, na segunda parte é a cidade que ganha vida, para negar os elementos que já não mais lhe constituem, é a cidade que “não quer mais seu amor-perfeito”, após a cidade se colocar como sujeito, o narrador passa a questioná-la, perguntando-lhe sobre outros tantos personagens importantes, como os “boêmios” e elementos de sua paisagem, como a “garoa” e o “orvalho”. A música termina com o narrador implorando novamente o direito de lembrança, agora, entretanto, com um interlocutor definido: a própria cidade, que antes fora questionada.

As transformações decorrentes da urbanização não são vistas sob a ótica entusiasta do progresso, mas sob a de um sentimento saudosista que acompanha a música até o fim. O que está em jogo para o narrador não são as transformações em si; em momento algum elas são questionadas por si só, o que é questionado é o desaparecimento dos elementos e personagens que constituíam a paisagem de suas lembranças. Este aspecto de evocar apenas o desaparecido, sem expor os substitutos dessa antiga paisagem é de grande interesse, pois é uma forma do narrador mostrar o que é viver imerso na história. *Viver na história* (Augé, 1994, pág. 54) implica uma relação com o contexto histórico de um modo em que se está inserido nele de tal maneira que perde-se a percepção de processo histórico e ao invés de conseguir captar a mudança fica-se apenas com a sensação de perda dos elementos de outrora. Não perceber o processo histórico, vale lembrar, não é antônimo de ter a experiência determinada por uma relação de historicidade pessoal com o espaço. Essa sensação de perda, pelo contrário, é uma vivência típica de um *lugar antropológico* (Augé, 1994, pág. 54), em que o eu-lírico está de tal modo

implicado nas coisas que consegue apenas sentir a tristeza que causa a experiência de estar em uma cidade que já não reconhece mais como sua, ou seja, a historicidade está presente. É uma forma muito particular de vivenciar o lugar, por se ancorar no passado; em um passado que determina as vivências presentes. É essa relação com o passado que, sem a plena consciência do eu-lírico, fundamenta a experiência de historicidade, faz com que os desaparecidos sejam elementos que confirmem a existência do lugar.

É importante ressaltar que o lugar existe para o narrador. Pois, como já foi dito, com as transformações de espaços históricos e o esvaziamento de seus elementos, a tendência é a de que o olhar do observador se volte para si, aquilo que foi chamado de *contemplação* (Augé, pág. 79). O narrador não segue essa tendência geral, pois seus sentimentos de saudosismo direcionam seu olhar para suas lembranças e não para o novo que está em sua frente. Esse é inclusive o seu grande pedido: a permissão para que possa lembrar. Visto que a urbanização vai destruindo e substituindo pouco a pouco os elementos que, acredita-se, fizeram parte de suas vivências.

As vivências das transformações da cidade foram expressas em outros sambas por Geraldo Filme, o mais famoso dentre eles, “Tradição”, é um bom exemplo da apreensão do processo histórico:

*“Quem nunca viu o samba amanhecer
vai no Bexiga pra ver, vai no Bexiga pra ver
O samba não levanta mais poeira
Asfalto hoje cobriu o nosso chão
Lembrança eu tenho da Saracura
Saudade tenho do nosso cordão
Bexiga hoje é só arranha-céu
e não se vê mais a luz da lua
mas o Vai-Vai está firme no pedaço
é tradição e o samba continua”*

(Tradição, Geraldo Filme)

Neste samba se evidenciam as marcas que a cidade perdida deixa no compositor. A

saudade do cordão carnavalesco, da Saracura de outrora e das vivências coletivas no samba se atualiza nos signos do progresso: como o “asfalto” que deixa de ser a pavimentação das ruas para ser a concretização da ausência da “poeira” levantada pelo samba; ou o “arranha-céu” que é o impedimento da visão da “lua”. Ou seja, há a apreensão do processo histórico, porém as vivências presentes têm a função de reavivar na lembrança os elementos perdidos, é ainda uma retomada do passado. Se em “São Paulo, menino grande” fica-se apenas com a impressão de total perda, aqui tem-se a idéia de integração entre os elementos perdidos da cidade e seus substitutos. Os substitutos, porém, possuem a mesma função que os elementos perdidos, que é a de fazer com que o narrador experiencie uma cidade nova que revela antes de tudo a morte da cidade antiga.

Embora a mensagem central das duas canções seja a mesma – a experiência da perda da antiga cidade sendo atualizada na vivência da nova São Paulo –, os cenários escolhidos para a mensagem não são os mesmos e possuem, portanto, distintas significações históricas. Em “Tradição”, a Bela Vista – importante bairro paulistano que se localiza próximo da avenida Paulista e que é mais conhecido como Bexiga – é o palco das lembranças e em “São Paulo, menino grande” fala-se mais no centro tradicional. Diferentes regiões e diferentes momentos produziram experiências variadas nos habitantes. É notável a discrepância dos elementos e personagens existente entre as duas canções. Em um samba de Adoniran Barbosa pode-se analisar sob outra perspectiva os impactos subjetivos das mudanças ocorridas no centro velho da capital:

*“Praça da Sé,
Hoje você é
Madame estação Sé
Quem te conheceu
A alguns anos atrás
Como eu te conheci
Não te conhece mais
Nem vai conseguir
Te reconhecer
Se hoje passa por aqui*

*Alguém que já faz
Algum tempo que não te vê
Pouca coisa tem que contar
Pouca coisa tem que dizer
Vai pensar que está sonhando
É natural
Nunca viu coisa igual
Da nossa Praça da Sé de outrora
Quase que não tem mais nada
Nem o relógio que marcava as horas
Pros namorados
Encontrar com as namoradas
Nem o velho bonde
Dindindindindin
Nem o condutor
Dois pra light e um pra mim
Nem o jornaleiro
Provocando o motorneiro
Nem os engraxate
Jogando caixeta o dia inteiro
Era uma gostosura
Ver os camelô
Correr do fiscal da prefeitura
(...)”*

(Praça da Sé, Adoniran Barbosa)

Em “São Paulo, menino grande” de Geraldo Filme a interlocutora é a própria cidade, neste caso, a fala é dirigida a uma localidade da cidade, a Praça da Sé. O narrador começa falando sobre a impossibilidade de reconhecer a Praça para aqueles que a conheceram no passado, antes da instalação da estação metroviária, de que “pouca coisa tem a dizer” perante a nova Praça e prossegue relembrando elementos ausentes do local.

Nesta letra é interessante a forma que o autor revela como se inscrevem na experiência dos moradores da cidade os elementos que constituem seus espaços de socialização, como o “relógio que marcava as horas para os namorados se encontrar com as namoradas”. O *lugar* com todos os objetos e cenário que fazem parte de si não é descolado da experiência do indivíduo, os lugares pelos quais ele transita e por onde constitui sua subjetividade são emocionalmente investidos. O encontro com a namorada não está isolado, o relógio ganha significação; assim como o som do bonde passa a fazer parte do cotidiano daquele que passa na Praça; ou ver o “camelô” correndo do “fiscal da prefeitura”. Quem, nos dias de hoje, for à Praça da Sé provavelmente encontrará um grande relógio, sem casais de namorados, porém, irá ver camelôs correndo de fiscais da prefeitura e ônibus – juntamente com o metrô, substituto do bonde – circulando em torno da Praça. Mas o que realmente importa não são esses elementos em si, mas como eles estão colados na experiência mais banal e cotidiana. Para que seja dada a esses elementos a devida importância que possuem, é preciso que haja uma grande transformação com as proporções da chegada do metrô, para que essa ligação *emocional* possa fazer emergir mensagens como a da música de Adoniran.

Isto nos leva à hipótese de que o *lugar* – construtor de identidades, que possui referências delimitadas e une os indivíduos através de uma história em comum – para ser experienciado enquanto tal necessita de um grande investimento *emocional* por parte dos indivíduos. As três canções até agora analisadas, apontam para essa ligação emocional entre o indivíduo e os elementos que constituem o lugar, como se esses elementos fossem um pano de fundo que dão suporte às relações que se faz com o espaço.

Chamamos a atenção aqui para dois pontos: a relação existente entre a construção do lugar para o indivíduo e o investimento emocional deste no cenário que constitui o lugar, tanto em seus aspectos físicos como em seus personagens; e para o fato de essa emoção emergir em uma situação de grandes transformações. Com isso não estamos alertando para o quão nocivas são as modificações urbanas, mas em consonância com os estudos históricos de Frúgoli Jr. (pág. 32 e 33), estamos apontando para o fato de que as “transformações predatórias” da capital paulista podem ter sido nocivas para as diferentes configurações subjetivas de então ao não

considerarem a relação estabelecida entre o indivíduo e a cidade. Uma das grandes intervenções predatórias apontada pelo autor foi a construção do metrô, tema de “Praça da Sé”, mas também de outras canções do compositor como o famoso “Samba do metrô” e uma outra menos conhecida, da qual falaremos abaixo:

“(…)

Agora não preciso mais de condução

Moro e trabalho aqui mesmo no meu bairro Jaçanã

Mas sofri uma grande decepção quando disseram

Vá lá embaixo ver, tão derrubando a nossa estação

Fui lá vê se era verdade, e era

Quando cheguei lá vi que tudo estava no chão

Chorei feito bobo, senti um calo na oreia

Peguei um tijolo e um pedaço de teia

Pra guardar de recordação

O a nossa estação

Fui lá vê se era verdade (...)”

(Pincharam a estação no chão, Adoniran Barbosa)

Em “Praça da Sé” há a reclamação pela instalação do metrô, aqui lamenta-se a demolição da estação ferroviária do Jaçanã. Neste samba Adoniran deixa transparecer que o problema não está na modernização de instalações de linhas férreas, mas sim na forma predatória em que a cidade cresceu, em um ritmo mais acelerado do que a capacidade de elaboração de experiências dos cidadãos. Em um famoso samba o autor mostra a violência psicológica com que foi tratada certa situação:

“Si o senhor não tá lembrado

Dá licença de contá

Que aqui onde agora está

Esse edifício arto

Era uma casa véia

*Um palacete assobradado
Foi aqui seu moço
Que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímos nossa maloca
Mais, um dia
nóis nem pode se alembrá
Veio os home cas ferramentas
O dono mandô derrubá
Peguemos tudo as nossas coisa
E fumos pro meio da rua
Preciá a demolição
Que tristeza que nóis sentia
Cada táuba que caía
Duia no coração
Mato Grosso quis gritá
Mas em cima eu falei:
Os homi tá cá razão
Nós arranja outro lugá
Só se conformemos quando o Joca falou:
'Deus dá o frio conforme o cobertô'
E hoje nóis pega a páia nas grama do jardim
E prá esquecê nóis cantemos assim:
Saudosa maloca, maloca querida,
Que dim donde nóis passemos dias feliz de nossa vida''*

(Saudosa Maloca, Adoniran Barbosa)

Novamente o novo e velho são colocados de modo antitético: o “edifício arto” e a “casa veia”. Pouco a pouco a simples casa velha vai crescendo em importância afetiva para o eu-lírico, que a princípio se propõe apenas a uma desprestigiada evocação. Essa antiga maloca transforma-se em um palacete assobrado e vai ganhando história, pois fora construída coletivamente por três amigos que assistiram comovidos sua demolição e manifestaram o quão foi pungente essa cena, em que junto com as paredes da casa velha – que a essa altura já tinha se transformado em maloca querida – caíam as lembranças

dos dias felizes vividos naquele *lugar*. Chama a atenção como são marcantes na lembrança do eu-lírico elementos como “as ferramenta” na mão dos “home” e as “tábuas” caindo, mais até do que os pertences que os três conseguiram salvar – as “nossas coisas”. Novamente, os elementos mortos são os mais pungentes nessa vivência de perda. Assim como em Geraldo Filme os elementos de compunção estão no desaparecido de “São Paulo, menino grande” e na poeira e na lua que não fazem mais parte do cenário do samba no Bexiga, em “Tradição”, em Adoniran de “Saudosa Maloca” a dor está nas tábuas perdidas e no momento em que estas são derrubadas e não nos pertences que ainda podem ser ressignificados. É a própria perda do *lugar*, a indicação de que o lugar não pode ser simplesmente substituído por outra moradia, ainda que se mantivessem as relações com os amigos Joca e Matogrosso, pois os elementos *emocionalmente investidos* são constituintes da relação, da identidade, da história e são o que faz com que aquele se caracterize como um lugar e não como simples espaço. Fica mais fácil visualizar esse aspecto do lugar em uma continuação dessa música feita por Adoniran:

“Falei, com Matogrosso a noite inteira

Pra ele se aguentá

Falei, que já arranjo outro lugar

Pra nós tudo ir morá!

Ele chora feito criança

Não qué se conformá

Tá sempre cantando assim

Saudosa maloca

Maloca querida

Dim dim donde nós passemos

Dias feliz de nossa vida”

(Arranjo outro lugar, Adoniran Barbosa)

O que está em jogo para o personagem Matogrosso não é apenas um teto para abrigar-se ou mesmo a companhia dos amigos, mas todos os elementos em que essa história dos “dias felizes” se construiu e lhe foi arrancado de modo traumático. É a impossibilidade

de simples transferência de um lugar de um espaço físico para outro, mantendo apenas as relações que fizeram deste espaço físico um lugar afetivamente investido.

Em “Despejo na favela” novamente nota-se um desapego aos objetos restantes e certa perplexidade na experiência de destruição da moradia:

*“Quando o oficial de justiça chegou
Lá na favela e contra seu desejo
Entregou pra seu Narciso
Um aviso, uma ordem de despejo
Assinada seu doutor,
Assim dizia a petição
Dentro de dez dias
Quero a favela vazia
E os barracos todos no chão
É uma ordem superior,
Ô meu senhor, é uma ordem superior
Não tem nada não seu doutor, não tem nada não
Amanhã mesmo vou deixar meu barracão
Não tem nada não seu doutor
Vou sair daqui pra não ouvir o ronco do trator
Pra mim não tem problema
Em qualquer canto me arrumo
De qualquer jeito me ajeito
Depois o que eu tenho é tão pouco
Minha mudança é tão pequena
Que cabe no bolso de trás
Mas essa gente ai hein, como é que faz?*

(Despejo na favela, Adoniran Barbosa)

É interessante o fato de que durante grande parte da música o discurso se encontra na terceira pessoa. No início é apresentada a situação ao ouvinte: a entrega da ordem de despejo. Neste momento busca-se uma aparente isenção quanto a um

posicionamento por parte do personagem, mas emerge nas entrelinhas o quão foi violenta esta cena: a imposição da entrega da ordem “contra” o “desejo” de seu Narciso; e o caráter autoritário da petição que é assinada não se sabe por quem, mas se sabendo que é o “seu doutor” o que é suficiente para calar qualquer reclamação. Se na primeira parte da música é apresentado o autoritarismo da “ordem superior”, sem a presença de um eu-lírico que pudesse se colocar perante a petição, na segunda parte o discurso é tomado em primeira pessoa e surge um personagem com voz de resposta, porém sua resposta, à primeira vista, nada mais é do que total submissão à ordem de despejo. Uma leitura mais atenta, entretanto, observará a expressão da dor contida na recusa a “ouvir ronco do trator”. Quando o nível descritivo da canção é substituído pelo nível pessoal aparecem manifestações de *emoção* que dizem respeito às marcas dolorosas deixadas pela perda da moradia. Nesta segunda parte a intenção é ainda expressar uma racionalidade perante os fatos quando, por exemplo, o personagem diz não ter “problema”, pois em “qualquer canto se arruma”, porém essa tentativa de calar a emoção é malograda, visto que na fuga do ronco do trator se revela a dor do eu lírico.

Pode-se notar que ao mesmo tempo em que há emoções dolorosas de perda em “Despejo na favela”, há a tentativa de ocultação dessas expressões. O caráter ideológico dessa tentativa, que se baseia na objetividade dos fatos a serem encarados, serve para impedir que as emoções levem a uma reflexão mais aprofundada sobre o acontecimento (Lane 1995, pág. 56). A ausência de uma reflexão aprofundada por parte daqueles que vivenciam uma situação de despejo é um dos fatores que impedem uma ação coletiva contra a petição.

Nas músicas que tratam especificamente das transformações em locais públicos – como no centro tradicional, na instalação das estações de metrô, ou na pavimentação das ruas – o que se vê é a expressão de uma ligação afetiva com os elementos perdidos dos lugares, em que subjaz um tom de protesto, em que se reivindica a cidade como um bem público. Mas não há nenhuma manifestação/ocultamento de sublevação, visto que não há sequer o reconhecimento de um opositor. Fala-se diretamente com a cidade em “São Paulo, menino grande”, é ela que “não pode mais parar” de crescer, assim como é a própria Praça da Sé que responde, calada, às interrogações do eu-lírico, ou a estação do Jaconã que “estão” derrubando. Não há

um antagonista bem definido em nenhuma dessas situações. Este antagonista, entretanto, aparece em canções em que o bem particular é atacado pelas “transformações predatórias”. E é neste momento que o ocultamento de emoções possui uma função ideológica, a de evitar a reflexão.

Em “Despejo na favela” houve a fuga do trator, mas em “Saudosa maloca”, pelo contrário, não houve uma fuga. O trio assistiu a demolição da casa, as tábuas caindo, e precisamente nesse instante houve uma tentativa de expressão de emoção por parte do personagem “Matogrosso” que “quis gritar”, mas “em cima” o narrador o interrompeu, calando novamente aquela que poderia ser o princípio de uma manifestação de resistência. Nota-se o quão é eficaz para as forças repressoras que o próprio indivíduo prejudicado oculte suas emoções, como já afirmara Lane (1995, pág. 56).

Tornando a pensar no desenvolvimento de “Despejo na favela” iremos encontrar um desfecho que não há em “Saudosa maloca”: no fim da música o autor expõe uma emoção quando se mostra preocupado com “essa gente” e questiona as autoridades “como é que faz?”. Neste trecho da música se revela aquilo que Park (1976, pág. 40) chamou de *solidariedade por sentimento*, o que nos leva à hipótese de que as antigas malocas eram um espaço em que os laços se estabeleciam antes por uma proximidade de sentimentos e identificação com o próximo por reconhece-lo na mesma situação adversa do que por interesses, tão comum em uma cidade em expansão como a São Paulo de então. Essa hipótese conduz, de modo quase automático, a outra: a de que há uma relação entre a *solidariedade por sentimentos* de Park e a noção de *lugar* de Áuge, enquadrando a “maloca” nesta noção, naturalmente.

A cidade que “não pode mais parar de crescer” teve que ser ressignificada pelos seus habitantes, novas estratégias tiveram que ser criadas como demonstrou Frúgoli Jr. para o enfrentamento das situações adversas que surgiram com o crescimento desenfreado. Solidariedade entre os despejados e despossuídos, construções coletivas, espaços de sociabilidade, como o samba do Bexiga; foram inventadas, enfim, novas formas de se viver na metrópole, perante os novos desafios que esta impunha.

*“Eu arranjei o meu dinheiro
Trabalhando o ano inteiro
Numa cerâmica
Fabricando potes
e lá no alto da Moóca
Eu comprei um lindo lote dez de frente e dez de fundos
Construí minha maloca
Me disseram que sem planta
Não se pode construir
Mas quem trabalha tudo pode conseguir
João Saracura que é fiscal da Prefeitura
Foi um grande amigo, arranjou tudo pra mim
Por onde andaré Joca e Matogrosso
Aqueles dois amigos
Que não quis me acompanhar
Andarão jogados na avenida São João
Ou vendo o sol quadrado na detenção
Minha maloca, a mais linda que eu já vi
Hoje está legalizada ninguém pode demolir
Minha maloca a mais deste mundo
Ofereço aos vagabundos
Que não têm onde dormir”*

(Abrigo de vagabundos, Adoniran Barbosa)

O personagem busca estratégias em sua rede de relações, com o “fiscal da prefeitura”, para conseguir driblar a lei e deixar sua maloca “legalizada”, ficando com a certeza de que “ninguém pode demolir”. Para se chegar a essa situação foi utilizada uma estratégia de desobediência civil mais individualista do que o “enfrentamento a petição”, que seria coletivo. Mas a solidariedade que uniu os amigos, entretanto, não foi esquecida em nenhum momento: essa maloca, que é uma conquista para o personagem, é dividida com quem interessar. É uma conquista individual, mas o personagem não esquece por um momento sequer dos amigos

desabrigados, que podem estar sendo tragados pela metrópole, seja “jogados na Avenida São João”, como na “detenção”. O que está em jogo, além da solidariedade, é a preocupação com os amigos. Pois se ele manifesta a segurança que a maloca legalizada lhe possibilita por um lado, por outro fica nítida a insegurança quanto ao futuro dos companheiros. Essa sensação de constante ameaça é típica de um habitante de uma grande cidade, posto que todas as estratégias de sobrevivência têm de ser reformuladas para que se possa adaptar à novas situações urbanas.

Essa insegurança do indivíduo perante à grande metrópole, se faz presente em outros momentos de Adoniran. Por exemplo, a insegurança com o trânsito e o medo de que a amada, distraída, pudesse ser mais uma dentre as vítimas de atropelamento:

*“(...) Iracema, eu sempre dizia
Cuidado ao travessar essas ruas
Eu falava, mas você não me escutava não
Iracema você travessou contra mão
E hoje ela vive lá no céu
E ela vive bem juntinho de nosso Senhor
De lembranças guardo somente suas meias e seus sapatos
Iracema, eu perdi o seu retrato (...)”*

(Iracema, Adoniran Barbosa)

Ou ainda a adaptação aos horários da cidade e a preocupação da mãe com o filho e do filho com a mãe, que traz implícita uma preocupação com a violência da cidade com o anoitecer:

*“(...) Minha mãe não dorme
Enquanto eu não chegar,
Sou filho único
Tenho minha casa para olhar
E eu não posso ficar.”*

(Trem das onze, Adoniran Barbosa)

E, por fim, o medo de que essa cidade, que se constrói e se reconstrói incessantemente, possa a qualquer momento se modificar novamente:

*“Venha ver
Venha ver Eugênia
Como ficou bonito
O viaduto santa efigênia
Venha ver
Foi aqui,
Que você nasceu
Foi aqui,
Que você cresceu
Foi aqui que você conheceu
O seu primeiro amor
Eu me lembro
Que uma vez você me disse
Que um dia que demolissem o viaduto
Que tristeza, você usava luto
Arrumava sua mudança
E ia embora pro interior
Quero ficar ausente
O que os olhos não vê
O coração não sente”*

(Viaduto Santa Efigênia, Adoniran Barbosa)

Note que não se trata apenas do medo de que a maloca – construção particular – seja demolida, como ficou claro em outras canções. Em “Viaduto Santa Efigênia” há o medo de que esse próprio marco do centro da cidade, que é de todos, se perca com o tempo, assim como aconteceu com a antiga Praça da Sé e a estação ferroviária do Jaçanã. O medo passa a se fazer presente na experiência dos moradores da cidade e aparece em diferentes configurações, como vimos acima nestes sambas. As

“transformações predatórias” se mostram nocivas à cidade não apenas em seus aspectos estéticos e urbanísticos, mas também na relação que o indivíduo tem com os espaços em que vive, e chegam ao ponto de aniquilar literalmente, como em “Iracema”, os próprios habitantes. Esse aniquilamento, o aumento da violência, e a mudança constante são elementos propiciadores para que na dimensão subjetiva desses fenômenos se faça presente uma sensação de constante insegurança.

O medo que se inscreveu na vida dos moradores de São Paulo teve raízes concretas, entre elas as transformações predatórias. Frúgoli Jr (1995, pág 29, 30 e 31) falou sobre a situação de extrema precariedade pela qual passaram alguns habitantes, principalmente a mão de obra excedente, o autor focaliza, em suas investigações, o grupo de imigrantes nordestinos, Azevedo (2006, pág 41 e 42), se detém no grupo de negros oriundos do interior paulista, ambos submetidos a situações de pobreza.

Adoniran Barbosa expôs como foi pungente o processo de remoção das malocas, que se baseou na retirada das classes operárias das regiões centrais, quando estas passaram a ser zonas residencial ou comercialmente nobres. Também houve muitas remoções para a construção do metrô. Retirado das malocas, esse contingente populacional se espalhou pelas periferias de São Paulo, durante a especulação imobiliária, com a compra de pequenos lotes de terra (Frúgoli Jr., 1995, pág 33), levantando coletivamente seus barracões. A situação, que nos cortiços e malocas já eram insalubres, continuou bastante precária.

A questão da falta de energia elétrica foi bastante explorada por Adoniran:

*“Lá no morro quando a luz da light pifa
A gente apela pra vela, que alumeia também (quando tem)
Se não tem não faz mal
A gente samba no escuro
Que é muito mais legal (e é natural)
Quando isso acontece
Há um grito de alegria
A torcida é grande pra luz voltar (...)”*

(A luz da light, Adoniran Barbosa)

O clima presente é o da alegria, afinal tem a luz da vela que “alumeia” também. Se não tem vela pode-se divertir no escuro, que é melhor do que sambar no claro. Nota-se que uma possibilidade para enfrentar a falta de energia elétrica é encontrada no divertimento grupal. É preciso que se atente para o fato de que esta alegria pode se configurar como uma estratégia subjetiva para o enfrentamento da situação, que é adversa. O samba como elemento agregador surge para aplacar as supostas dores provocadas pela ausência de luz. Em uma outra canção com o mesmo mote, o samba ressurge, porém ocupando um outro lugar. Se antes a escuridão era motivo para samba, agora o samba é motivo para que se acenda o candeeiro:

*Acende o candeeiro, Ó nêga
Alumeia o terreiro, Ó nêga
Vai avisar o pessoal
Que hoje vai ter ensaio geral
Vai depressa Maria antes que fique tarde
Daqui a pouco escurece, não dá pra avisar ninguém
Na volta não esquece de falar com dona irene
E passar pelo armazém
Trazer um pacote de vela
E um litro de querozene
Desta vez não pode acontecer
O que aconteceu da outra vez
Foi uma coisa incrível
O ensaio parou
Porque faltou combustível”*

(Acende o candeeiro, Adoniran Barbosa)

Nota-se que o samba, em “A luz da light”, aparece para atenuar os problemas de iluminação, e em “Acende o candeeiro” a iluminação é exigida como pré-requisito para que o samba possa acontecer. O que nos leva à hipótese de que em algumas situações, obedecendo a certas configurações, o samba surgiu como consequência

das difíceis condições a que eram submetidas essas pessoas e se firmou como prática recorrente desse grupo.

É importante que retomemos nossas reflexões do capítulo sobre o samba na cidade de São Paulo, que é entendido, em sua origem, como uma manifestação cultural de determinado grupo social que surge do cruzamento de diversos fatores sociais, políticos e, até mesmo, subjetivos. É importante para que possamos distinguir o samba em sua origem, entendido como manifestação cultural autônoma, da origem de uma roda de samba particular que se faz espontaneamente. As músicas de Adoniran tratam do segundo caso, e é deste que falamos ao afirmar que o samba se originou como resposta grupal de um desconforto subjetivo provocado por situações de precariedade e acabou se instituindo como prática desse pequeno grupo – em “Luz da light” a “gente” do “morro, e em “Acende o candeeiro” o “pessoal” que participa do “ensaio geral”. Se estamos falando de situações particulares podemos falar em espaços particulares, e se os espaços dos quais tratamos é o espaço daquelas pessoas que tiveram que ressignificar a cidade, muitas vezes ressignificando o próprio local de moradia, e que, como vimos anteriormente, fizeram tanto da antiga maloca como do novo barracão um *lugar* de sociabilidade e conseguiram construir uma história nesse lugar, poderemos dizer que o samba passou a habitar, como estratégia subjetiva e grupal de enfrentamento, algumas moradias – entendidas aqui como *lugares antropológicos*.

Porém os sambas de Adoniran que tratam da temática da precariedade não fala apenas em elaborações bem sucedidas da situação, em outros momentos revela a dimensão mais angustiante dela:

*“Ô de casa, quem bate? Quem bate sou eu
Sou eu amigo que venho pedir-lhe abrigo
(...) Cheguei tarde no barraco, o incidente aconteceu
Fui acendê o fugo de querosene, exprudiu
Incendiou, queimou tudo que era meu
Falado: Êta negão o que houve?
Negão vou te contá:
- Cheguei de fogo no barraco*

*E fui acendê o fogão de querosene
E catabum, exprudiu
- Tá vendo negão, tá sempre de fogo
E cada vez mais acontece isso”*

(Quem bate sou eu, Adoniran Barbosa)

Esta letra trata de um acidente que ocorreu por falha individual, mas que se originou como consequência de uma problemática maior, que foi apresentada nas músicas anteriores, que é a ausência de iluminação elétrica. O acidente, porém, é apenas o enredo, o pano de fundo em que se delineará a situação, posto que o que realmente chama a atenção na letra é a relação entre os amigos. Primeiro o pedido de abrigo do narrador que conta como explodiu seu barraco e descreve dolorosamente que “perdeu tudo que era seu”. Aqui há um fato interessante, que é a retomada da solidariedade como constituinte dessas relações de pessoas que estão submetidas a condições semelhantes na metrópole paulista, que é acompanhada por uma confiança por parte do desabrigado que perdeu seu barraco. Aqui pode-se estabelecer um princípio de relação entre a *solidariedade por sentimentos* e a insegurança constante que assola essas pessoas. A primeira não vem exclusivamente como resposta a segunda, mas certamente a sua manutenção possui uma correlação com a confiança que funciona como um dispositivo simbólico que contem a sensação de insegurança. Em seguida, o que vem implícito em sua “visita” ao amigo, que antes da situação objetiva de precisar de um espaço para se abrigar, se fiando na solidariedade, é a necessidade de verbalizar o ocorrido. Precisa de uma testemunha para o seu sofrimento, de alguém que o escute e até mesmo que lhe dê uma bronca por ter bebido demais; ele precisa *objetivar suas emoções*; necessita que elas sejam reconhecidas pelo grupo – aqui representado pelo amigo. A questão que fica é sobre o que o grupo faz quando as emoções a respeito das perdas são objetivadas:

*“Não reclama
Contra o temporal
Que derrubou teu barracão
Não reclama*

*Guenta a mão João
Com o Cibide
Aconteceu coisa pior
Não reclama
Pois a chuva
Só levou a tua cama
Não reclama
Guenta a mão João
Que amanhã tu levanta
Um barracão muito melhor
C'o Cibide coitado
Não te contei?
Tinha muita coisa
A mais no barracão
A enxurrada levou seus
Tamanco e o lampião
E um par de meia que era
De muita estimação
O Cibide tá que tá dando
Dó na gente
Anda por aí
Com uma mão atrás
E outra na frente”*

(Agüenta a mão João, Adoniran Barbosa).

“Não reclama”! É um tipo de resposta dado a situação catastrófica, neste caso supõe-se, de enchente. Um problema de ordem estrutural da cidade, em que o culpado já não é mais o rapaz que “tá sempre de fogo”, possui a mesma resposta: a de calar a verbalização. Basta olhar em volta que terá alguém em situação parecida ou pior. Ou seja, uma das formas de se lidar com as emoções que expressam situações catastróficas é calando-as, conformando-se com a situação e sendo otimista quanto ao futuro (“amanhã tu levanta um barracão muito melhor”). Nesse sentido, a função ideológica do ocultamento de emoções que apenas apontamos nas

análises de “Saudosa maloca” e “Despejo na favela” se concretizam na fala do próprio grupo. O que leva a pensar na possibilidade de que a origem desse ocultamento está primeiro no grupo em que se busca o apoio em situação dolorosa e só depois é apropriada pelo sujeito que diz que “pra mim não tem problema” (“Despejo na favela”), ou para o Joca que diz que “Deus dá o frio conforme o cobertô”.

Emergem dessa análise dois pontos relevantes: há uma necessidade individual de que as emoções sejam expressas; e há a repressão por parte do grupo a expressão dessas emoções. Coloca-se a questão de como o sujeito conseguiu elaborar essas angústias, sendo enxotado das regiões centrais e vivendo em condições precárias em locais periféricos de uma cidade preconceituosa que nunca valorizou as manifestações culturais de população negra e nordestina. O trabalho é uma opção razoável, visto que a moradia e a vizinhança circundante, que embora constituíssem lugares antropológicos, não acolheram as vivências dolorosas, nem afetiva e nem politicamente. Vejamos:

*“O enxadão da obra bateu onze hora
Vam s'embora, João! Vam s'embora, João!
O enxadão da obra bateu onze hora
Vam s'embora, João! Vam s'embora, João!
Que é que você troxe na marmita, Dito?
Troxe ovo frito, troxe ovo frito.
E você beleza, o que é que você troxe?
Arroz com feijão e um torresmo à milanesa,
Da minha Tereza!
Vamos armoçar sentados na calçada
Conversar sobre isso e aquilo
Coisas que nós não entende nada
Depois, puxá uma páia
Andar um pouco
Pra fazer o quilo
É dureza João!
É dureza João!*

É dureza João!
É dureza João!
O mestre falou
Que hoje não tem vale não
Ele se esqueceu
Que lá em casa não sou só eu”

(Torresmo a milanesa, Adoniran Barbosa)

Em “Torresmo a milanesa”, bela crônica sobre um dia de trabalho na obra, o narrador aponta para um caminho que responde a questão sobre o ambiente de trabalho como importante na elaboração das dificuldades vividas na cidade positivamente. O almoço com os companheiros de lida é um espaço para conversar “sobre isso e aquilo”, incluindo aí a “dureza” do dia-a-dia e até mesmo a falta de dinheiro, pois “o mestre falou que hoje não tem vale não” e, por fim, o mais importante, há espaço para se falar mal do mestre de obra, reconhecido comopositor (“ele se esqueceu que lá em casa não sou só eu”). O compositor cria em sua letra uma atmosfera pacífica e familiar para poder chegar ao ponto de descontentamento com a situação vivida, essa atmosfera nos leva as afirmações de que, primeiro, este espaço de almoço entre os operários trata-se de um *lugar*; depois, de que há a fala sobre os problemas enfrentados que ocorre no dito lugar e é uma forma de elaboração subjetiva do problema, porque o lugar permite a fala, e a atmosfera circundante permite uma elaboração do conteúdo da fala.

A situação do trabalho fixo com companheiros fixos, porém, refletiu a realidade de apenas uma parcela da população, falou-se, no capítulo sobre o processo de urbanização, sobre o desemprego que atingiu a cidade em diferentes épocas, além da informalidade do trabalho que sempre esteve presente em São Paulo. Tanto Adoniran Barbosa como Geraldo Filme trabalharam por grande parte da vida no setor informal, inclusive há um fato curioso: o de que ambos foram entregadores de marmita em determinado momento da vida, havendo a possibilidade de terem entregue em alguma circunstância, talvez, a marmita com o tal “torresmo a milanesa”.

Nesta canção de Geraldo podemos ver a outra face das vivências no trabalho, a provisoriedade do trabalho informal:

*“Meu bem eu vou me embora
não fique triste mulher de malandro não chora
Eu fiz de tudo para ser bom operário
veio a crise financeira eu perdi o meu trabalho
Vou com o Sol volto com a luz da Lua
Oh meu bem não fique triste dinheiro se ganha na rua
(...) Dê um beijo nos negrinhos, vou ganhar o nosso pão
Carregar algumas malas lá na porta da estação
Engraxar sapato e bota, carregar cesto na feira
Alugar uma casaca, ser garçom de gafeira(...)”*

(Mulher de malandro, Geraldo Filme)

Nesta canção o marido assume o papel de malandro, mas em uma acepção em que malandro é aquele que se vira para conseguir ganhar o “pão” dos “negrinhos” na “rua”. O personagem que perdeu o emprego formal, sendo vítima de uma crise financeira, passa por diferentes funções provisórias, como a de engraxate, carregador de feira e de estação, garçom e etc. Não há expressões de descontentamento com a situação vivida, muito embora, seria plausível que se reclamasse do fato de estar de desempregado. É precisamente este estado de transitoriedade que caracteriza o *não-lugar* de Áuge (1994, pág 33), que é o contexto em que as individualidades estão apenas de passagem por um determinado espaço, sem estabelecer relações o suficientemente duradouras para constituir uma história em comum e, portanto, uma identidade claramente reconhecida pelo grupo. O espaço em que notamos o estabelecimento de uma identidade não é o espaço da “rua”, mas o espaço do lar, em que o marido, em seu discurso, se posiciona com a identidade de “malandro”. Mas ele é malandro não porque é identificado assim em algum dos espaços que transita em busca de dinheiro e sim porque ele, o marido ausente, é alguém que, aos olhos da esposa e da família possivelmente, consegue se virar na rua. Ele pode até ser o pai e o marido – com o adjetivo que lhe couber – dentro do lar, mas é representado como o malandro quando está na rua, não pelos

transeuntes, mas pelos familiares e por si próprio. Lembremos que o indivíduo é apenas um dos autores de sua *identidade*, pois esta é de autoria coletiva (Ciampa, 2007, pág. 62).

Ao esboçar uma resposta para a questão da possibilidade de o espaço do trabalho informal ser um lugar de elaboração, que foi negativa, em face desses locais constituírem *não-lugares*, acabamos tocando outro ponto de nossas reflexões, que é a questão da *identidade*. Mais precisamente a questão da representação de identidade do trabalhador no samba paulista do período.

*“Você está vendo aquela mulher que tá indo ali
Ela não quer saber de mim
Sabem por que?
Eu menti pra conquistar seu bem querer
Eu disse a ela que eu trabalhava de engenheiro
Que o metrô de São Paulo estava em minhas mãos
E que se desse tudo certo
Ela seria a primeira passageira na inauguração
Tudo ia indo muito bem até que um dia
Até que um dia
Ela passou de ônibus pela via 23 de maio
E da janela do coletivo me viu
Plantava grama no barranco da avenida (...)”*

(Samba do metrô, Adoniran Barbosa)

Neste samba em que o narrador se apresenta como engenheiro e não assume a identidade de operário, revela-se como era desvalorizado o trabalho braçal. A desvalorização é confirmada quando as coisas deixam de ir bem precisamente no dia em que ela descobre sua real função. O trabalhador não apenas não se reconhece no que faz como não quer ser reconhecido como tal, isso traz sérios impactos em sua subjetividade. Em outra canção de Adoniran pode-se ver uma valorização do trabalho, porém o discurso que sustenta esta valorização é vazio, no sentido de ser algo totalmente alheio às vivências do personagem-narrador; novamente é um discurso que serve apenas para

agradar uma mulher pela qual o eu-lírico estava apaixonado – neste caso, a mulher aparece mais como uma representante do grupo, da coletividade que estimula ou reprime certas manifestações e que estabelece determinadas condutas morais, como o dever ao trabalho, do que como a simples caricatura de uma visão estereotipada do feminino:

*“Se quiser tirar de mim alguma coisa de bão,
Que me tire o trabaio. a muié não
Pogressio, pogressio.
Eu sempre iscuitei falar, que o pogressio vem do trabaio.
Então amanhã cedo, nós vai trabalhar.
Quanto tempo nós perdeu na boemia.
Sambando noite e dia, cortando uma rama sem parar.
Agora iscuitando o conselho das mulheres.
Amanhã vou trabalhar, se deus quiser, mas deus não quer!”*

(Conselho de mulher, Adoniran Barbosa)

Esta música é recheada de ironia para expressar que o discurso da moralidade oficial de valorização do trabalho só funciona enquanto discurso, visto que as dificuldades não se limitam ao esforço, do personagem de “Mulher de malandro”, por exemplo, que vai “com o sol” e volta “com a luz da lua”, mas diz respeito à desvalorização do trabalhador informal. Ou seja, não é o medo do batente e a negação do esforço para se ganhar a vida que estão em pauta nas três canções acima, mas a apresentação do ambiente de trabalho como um lugar em que o indivíduo não consegue se encontrar, se reconhecer. Fica claro que é preciso que seja um “engenheiro” para ser respeitado na cidade do “progrêssio”, de grandes avenidas como a “Vinte e três de maio” ou de projetos ultra-modernos como as linhas de metrô. Este é um progresso que vem com o trabalho duro de milhares de operários que não são reconhecidos em sua importância para o crescimento da cidade.

O personagem dessa música, ao falar de trabalho, traz à tona um outro tipo de vivência de seu cotidiano: a vivência no sambista, também desvalorizado pela sociedade. Em sua ironia, diz que “perdeu tempo na boemia”, quando “sambava

noite e dia” e promete que vai parar com essa vida, para ajudar, quem sabe, no alcance do “progrêssio”, mas finaliza dizendo que “Deus não quer” que abandone o samba e a boemia. As excentricidades do boêmio e sambista, que são repudiadas pela ordem dominante, precisa encontrar outros espaços de manifestação, uma *região moral* para o extravasamento. Uma espécie de membrana protetora da moralidade oficial e imperante na cidade, para que as singularidades possam nesse espaço emergir. A desvalorização social de certas profissões é um elemento importante para a compreensão do distanciamento do trabalho, mas o elemento central é a qualidade de vivências que se tem nesse espaço de trabalho e no espaço de extravasamento. O samba como já falamos anteriormente foi uma forma eficaz de elaboração grupal de situações de sofrimento subjetivo. O próximo passo é investigar como foram retratadas musicalmente essas vivências e o que elas representaram no momento em que a verbalização não deu conta de aplacar o sofrimento psicológico e o trabalho ofereceu soluções pontuais, contemplando um grupo bastante específico, daqueles que trabalhavam formalmente e que ainda assim não foi suficiente para constituição de uma identidade socialmente valorizada, fonte geradora de outros tantos sofrimentos psíquicos.

*“O meu violão ficou
Como refém nas mãos do meu amor
E agora como é que eu vou
Fazer pra resgatar?
Sem ela eu não posso ficar
Sem meu violão, como é que eu vou fazer?
A malvada quer
Que eu troque o samba pelo iê-iê-iê
Essa mulher sabe que por ela
Sou capaz de tudo
Sou capaz até
De atravessar a rua dos gusmões
Lendo alí babá e os quarenta ladrões”*

(Rua dos Gusmões, Adoniran Barbosa)

Na penúltima música analisada (“Samba do metrô”) Adoniran mostra o valor que tem para um de seus personagens a mulher amada, este personagem chega ao ponto de mentir para conquistar sua pretendente, mentira que nega sua identidade profissional. Em “Rua dos Gusmões” a reverência à mulher não é de menor proporção, pelo contrário, se propõe até a deixar de lado o medo em atravessar uma rua perigosa, realizando a travessia lendo um livro. Vale lembrar que em outro personagem, o narrador de “Iracema”, a preocupação com a travessia de ruas ficou evidente como elemento de constituição subjetiva da vivência urbana. Vencer o medo em prova de que é “capaz de tudo”, esta é a tentativa do personagem, mas expõe, contudo, que não é capaz de deixar o samba, mais do que isso trocá-lo pelo “iê-iê-iê” (provável referência à música produzida pela Jovem Guarda). Para o personagem é inadmissível trocar o samba, pois troca-lo é ao mesmo tempo trocar sua *identidade* de sambista, pois como foi dito em Ciampa (2007, pág. 66) a *identidade pressuposta* precisa ser constantemente re-posta para que continue existindo. O personagem é incapaz de deixar o samba porque é grande o valor que atribui a essa *personagem* de sua identidade, caso contrário poderia ao menos continuar sambando e tocando seu violão às escondidas, sem o consentimento da amada. Chegamos à constatação de que é atribuído alto valor a essa *identidade de sambista*, resta saber por quais motivos:

*“Silêncio o sambista está dormindo
Ele foi mas foi sorrindo
A notícia chegou quando anoiteceu
Escolas eu peço o silêncio de um minuto
O Bexiga está de luto
O apito de Pato N'água emudeceu
Partiu não tem placa de bronze não fica na história
Sambista de rua morre sem glória
Depois de tanta alegria que ele nos deu
Assim, um fato repete de novo
Sambista de rua, artista do povo
E é mais um que foi sem dizer adeus”*

(Silêncio no Bexiga, Geraldo Filme)

Aqui é narrada a história da morte do sambista Pato N'água, grande figura do samba paulistano. O narrador inicia falando particularmente deste sambista, pedindo para que todas as escolas de samba respeitem o luto do Bexiga, mas em seguida utiliza-se deste caso particular para falar da representação acerca do sambista de um modo geral. O personagem-narrador reivindica ao sambista um lugar de honra na cidade, aqui o samba não é apenas uma manifestação que ocorre na ausência de luz, é reconhecida sua importância cultural (quando se fala que o sambista não “fica na história” oficial, muito embora mereça) e sua importância social para comunidade (o “artista do povo”). Se por um lado é desvalorizado na grande sociedade, no meio social do samba o sambista é altamente valorizado. Ciampa (1987, pág. 138) já afirmara que uma característica fundamental da *identidade* é a articulação entre a diferença e a igualdade, ou seja, iguala-se a determinado grupo e diferencia-se de outros tantos. É essa valorização que faz com que se atribua alto valor a identidade de sambista e impede que se negue tal identidade, pois realizar a sua reposição no grupo traz consequências subjetivamente positivas, como o respeito e o reconhecimento do indivíduo enquanto sujeito. Reconhecimento este, que não tem no trabalho, posto que nem no trabalho informal e nem no trabalho formal tem um reconhecimento positivo.

Falamos da identidade do sambista na terceira pessoa, agora utilizaremos um exemplo em primeira pessoa, visto que a composição de uma identidade se faz pelo que é falado sobre (e esperado do) indivíduo e pelo que se fala (e faz) de si próprio:

*“Pai, criador do universo
Quero lhe pedir perdão
Pelos erros cometidos
Espero não chamar seu nome em vão
A gente aqui na Terra erra
Muitas vezes sem razão
Peço ao Criador
Quero voltar na reencarnação
Sei que vou subir
Meu pensamento está na descida*

*Espero que o bom Zambi me devolva
Tudo de bom que tenho nesta vida
O som do surdo e o atabaque
Sentir meu corpo tremer
Tomar a bença a Mãe Rosa
Pedrinho a me proteger
E as crianças me chamando de Tio Gê
Quero ser sambista
Ao renascer de novo
Pra cantar a alegria
E desventura de meu povo
Quero ter muitos amigos
Como tenho atualmente
Cantar samba na avenida
E nascer negro novamente”*

(Reencarnação, Geraldo Filme)

É de extrema beleza quando o eu-lírico passa a encadear “tudo de bom” que tem em sua vida. A primeira coisa é o som do surdo e do atabaque, o primeiro representando o samba e o segundo a religiosidade africana; em seguida o tremor do corpo, que não se sabe se é pelo samba ou pela religião, pode-se supor que pelos dois; fala sobre outras experiências religiosas; sobre as crianças; e volta a falar sobre o samba, mais precisamente sobre o ser sambista; sobre as amizades; e finaliza afirmando que gostaria de renascer negro. Aqui ele coloca as mais valorizadas dentre as personagens que constituem sua identidade e nos aponta o caminho para a compreensão do valor que é atribuído à identidade de sambista. Ser sambista é importante pela valorização que se tem no grupo, mas não só, existem alguns elementos da experiência individual que não podem ser desconsiderados da compreensão total dessa personagem. Ouvir o som do batuque, sentir o corpo tremendo inexplicavelmente, se sentir um legítimo representante do povo e cantar suas composições ou as de outros na avenida durante o carnaval. Essas experiências são fundamentais para que não se ouse sequer mentir para a amada, negando-se como sambista (“Rua dos Gusmões”).

O sambista é aquele que é encarregado de “cantar a alegria e desventura” de seu povo. Aqui a desventura pode ser expressa, não haverá ninguém para falar que “os homi tem razão”, tanto que em “Saudosa maloca” o trio protagonista cantou para esquecer e o personagem Matogrosso também cantou em “Arranjei outro lugar”, em sua inconformidade por ter perdido sua maloca – sabendo que um *lugar* não se desloca simplesmente para outro espaço. A desventura que é a desventura do povo e não apenas do cantor que a expressa, é ouvida pelo povo, pelos freqüentadores das rodas de samba e dos ensaios de escola de samba. Se a eles é proibido expressar abertamente suas emoções com os amigos ou no trabalho, resta ao samba essa função, pois o indivíduo se sentirá reconhecido em uma arte que trata da dor de tantos outros que passam por situação semelhante.

Para o entendimento da dimensão subjetiva do fenômeno do samba paulistano, inscrito em algo maior que é o fenômeno de urbanização de São Paulo, devemos responder a outra questão, não apenas à da identidade de sambista, mas também a de como se configurou como espaço social. Na música “Tradição”, de Geraldo, falamos apenas dos aspectos temáticos que tratavam das mudanças da cidade, porém ele possui outra faceta de grande relevância: a vivência no samba, de como era profunda a experiência do samba para o sambista, como essa reunião coletiva suscitava uma ressignificação do espaço geográfico. O samba é visto não apenas como uma apresentação musical em que o público contempla o espetáculo em um determinado espaço, como o Teatro Municipal, por exemplo, mas é uma experiência em que todos os elementos se integram e são ressignificados, em consonância com o samba, com o “corpo tremendo” e com a reunião das pessoas, pois estas são também importantes para a construção do lugar vivido pelo autor, que as convoca logo no início do samba (“Quem nunca viu o samba amanhecer vai no bexiga pra ver”). Ele fala das mudanças em seu bairro, das suas saudades, e desenha o cenário em que ocorria o espetáculo samba, mas antes de tudo convoca o coletivo para participar dessa experiência, por sentir, talvez, a força do grupo na construção desse *lugar antropológico*, no sentido definido por Augé (1994, pág. 53 e 54). Em última instância o *lugar* é constituído pelo tipo de relações que se estabelecem em determinado *espaço*, este nada mais é do que um palco em que são investidos sentidos, tanto em relação ao espaço propriamente geográfico, como em relação as pessoas com as quais se compartilha este espaço.

Por fim, há um outro samba de Geraldo que fala sobre esse *lugar* na constituição subjetiva:

*“Garoto de pobre
só pode estudar
em escola de samba
Ou ficar pelas ruas
jogado ao léu
implorando a bondade dos homens
aguardando a justiça do céu
Seu lápis é sua baqueta
que bate o seu tamborim
ninguém olha este coitado
Senhor qual será o seu fim?
Na escola de samba da vila
é onde ele vai estudar
ensaia o ano inteiro
tem provas no carnaval
Ele desce dos morros
ele vem das vilas
e chega a cidade
alegra os turistas
recebe os aplausos da sociedade
Se criar novos passos
criar nova ginga
ou compor um samba
está aprovado, recebe o garoto
o diploma de bamba
Na escola de samba
aprende a rir,
aprende a sofrer,
aprende a chorar
mas não sabe ler”*

(Garoto de pobre, Geraldo Filme)

Neste samba, o mais belo dentre os analisados, Geraldo expõe uma função social do mundo do samba. Em uma sociedade que nega atenção a este garoto, por mais que ele “implore”, a escola de samba lhe permite os momentos de prazer, com sua baqueta e tamborim. É “aprovado”, ou seja, reconhecido em suas manifestações, quando toca, “ginga” ou “compõe um samba”. Recebe o diploma de bamba, a identidade de sambista. Continua a estar despreparado para o sucesso na sociedade maior – os diferentes – posto que não sabe “ler”, mas aquilo que o narrador julga essencial para se saber “viver” ele aprende na escola de samba: “aprende a rir, aprende a sofrer e aprende a chorar”. Aprende a emocionar-se e a expressar suas emoções em um espaço que as acolherá.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se com o presente trabalho uma ampliação da compreensão do fenômeno de urbanização na cidade de São Paulo através da análise da dimensão subjetiva que constitui o fenômeno. Para tanto, realizamos análises de algumas músicas selecionadas de dois grandes sambistas paulistanos: Geraldo Filme e Adoniran Barbosa. Partimos do entendimento de que ao utilizar letras de samba compostas durante o dito processo, seria de grande relevância considerarmos o inter cruzamento entre o fenômeno urbano e a inscrição do samba, como um movimento cultural, na história da cidade.

Circunscrita a tarefa, qual seja, a de investigar a dimensão subjetiva desse processo ocorrido na metrópole paulista, buscamos delimitar o campo de investigação. Utilizamos como instrumental alguns dos conceitos da teoria de psicologia social Sócio-histórica e articulamos sua concepção teórico-epistemológica de subjetividade com alguns pensadores de outras disciplinas das ciências humanas que pensaram a forma que indivíduo se relaciona com o espaço em diferentes níveis, desde o questionamento de quais elementos são fundamentais em determinado espaço para que ele possa se sentir parte integrante e reconhecido neste local, até o modo que ele se apropria da cidade em que vive. Acreditamos na importância de articular a noção de subjetividade às diferentes compreensões dos espaços que constituem o mundo dos diferentes indivíduos.

Constatamos, com nossas investigações, o quão foi fundamental para certos grupos, submetidos a duras condições sócio-econômicas, a presença de espaços em que se praticou o samba na cidade. Estes espaços serviram como um lugar de reconhecimento social, de reconhecimento de angústias individuais de compartilhamento grupal de alegrias e sofrimentos. Acreditamos que tais espaços sejam fundamentais na constituição subjetiva e que estes espaços realizaram a função que foi malograda em outras tantas instituições da metrópole. Os grupos hegemônicos elegeram modelos culturais e valores sociais destoantes daqueles que o homem comum poderia alcançar, o samba amparou – em determinados contextos – este homem ao lhe possibilitar reconhecimento enquanto sujeito.

Julgamos que seria interessante que novas pesquisas que tentassem aproximar a compreensão subjetiva da psicologia social Sócio-histórica com outras formulações de

espaços de sociabilidade seriam de grande contribuição para os estudos que visam a compreensão ampla do fenômeno. Em relação ao samba e ao sambista seria interessante a realização de estudos de campo, com a realização de entrevistas com aqueles que participaram ativamente ou tiveram em algum momento sua vida afetada pelo samba, para que se possa ter uma compreensão mais aprofundada das identidades que se construíram no “meio do samba”.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*; trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

AZEVEDO, Amailton M. *A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro-áfricas em São Paulo*. PUCSP: 2006.

BIRMAN, Joel. (1997). *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Editora 34.

BOSI, Ecléa. “Memória da cidade: lembranças paulistanas” In: *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, pp.69 – 77.

BRITO, Iêda M. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

CIAMPA, Antonio da Costa. *A estória de Severino e a história da Severina*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CIAMPA, Antonio da Costa. “Identidade” In: LANE, Silvia T. Maurer, CODO, Wanderley (Orgs.). *Psicologia social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasilense, 2007, pp. 59 – 75.

FERNANDES, Florestan. *A Integração do negro na sociedade de classes: volume II no limiar de uma nova era*. São Paulo: Dominus, 1965.

FURTADO, Odair. “As dimensões subjetivas da realidade – uma discussão entre a objetividade e a subjetividade no campo social” In: GONZÁLEZ REY, Fernando L. ; FURTADO, Odair (orgs.) *Por uma epistemologia da subjetividade: um debate entre a teoria sócio-histórica e a teoria das representações sociais*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2002, pp. 91-105.

FRÚGOLI JR., Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero, 1995.

GONÇALVES, M. Graça M.; BOCK, Ana M. B. “A dimensão subjetiva de fenômenos sociais” In: BOCK, Ana M. B.; GONÇALVES, M. Graça M.(orgs.) ***A dimensão subjetiva da realidade***. São Paulo: Cortez, 2009, pp. 116-157.

LANE, Silvia T. Maurer. “A mediação emocional na constituição do psiquismo humano” In: LANE, Silvia T. Maurer, SAWAIA, Bader B. (Orgs.). ***Novas veredas da psicologia Social***. São Paulo: Brasiliense: Educ, 1995.

LEOPOLDI, José Sávio. ***Escola de Samba, ritual e sociedade***. Petrópolis: Vozes, 1978.

MORAES, Wilson Rodrigues de. ***Escolas de samba de São Paulo (Capital)***. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

MUNANGA, Kabengele. ***Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra***. Petrópolis: Vozes, 1999.

PARK, Robert Ezra. “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano” In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). ***O fenômeno urbano***. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976. 3ª ed.

ROCHA, Francisco. ***Adoniran Barbosa: o poeta da cidade***. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental” In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). ***O fenômeno urbano***. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976. 3ª ed.

TATIT, Luiz. “Saúdosa Maloca” In: ***Análise semiótica através das letras***. São Paulo: Ateliê, 2001, pp. 27 – 43.

TINHORÃO, José Ramos. ***Música Popular: um tema em debate***. São Paulo: Editora 34, 1997.

REFERÊNCIAS ON LINE

Disponível em:

<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/institucional/index.php?p=1035>>. Acesso em: 23 mai. 2010.

MÚSICAS:

“A luz da light”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/922626/>>

“Abrigo de vagabundos”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/43962/>>. Acesso em: 05 jun .2010.

“Acende o candeeiro”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/188485/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Agüenta a mão, João”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/188487/>>. Acesso em: 05 jun 2010.

“Arranjei outro lugar”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/1299581/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Conselho de mulher”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/188491/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Despejo na favela”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/43966/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Garoto de pobre”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/gerald-filme/763065/>>. Acesso em : 05. jun. 2010.

“Iracema”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/43921/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Mulher de malandro”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/geraldo-filme/763067/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Pincharam a estação no chão”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/1497042/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Praça da Sé”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/923136/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Quem bate sou eu”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/923137/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Reencarnação”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/geraldo-filme/1439305/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Rua dos Gusmões”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/188514/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“São Paulo, menino grande”. Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/demonios-da-garoa/sao-paulo-menino-grande.html>>. Acesso em: 05 jun 2010.

“Saudosa Maloca”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/43969/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Silêncio no Bixiga”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/geraldo-filme/762629/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Simples Margarida (samba do metrô)”. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/967420/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

“Torresmo a milanesa””. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/188521/>>. Acesso em: 05 jun 2010.

“Tradição”. Disponível em: < <http://letras.terra.com.br/geraldo-filme/763068/>>. Acesso em: 05 jun 2010.

“Trem das onze”. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/173850/>. Acesso em: 05 jun 2010.

“Viaduto santa Ifigênia”. Disponível: <<http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/188525/>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

DISCOGRAFIA

Adoniran 70 anos. São Paulo: EMI-Odeon, 1974.

Adoniran e convidados. São Paulo:

Geraldo Filme. São Paulo: Eldorado, 1980.