

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS (UFSCar)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E BIOLÓGICAS (CCHB)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA (PPGGeo-So)

DANIEL BARRETO DE BARROS MOREIRA

**O BAIRRO DO ESTÁCIO DE SÁ E O MORRO DO SÃO CARLOS:
LUGARES NA CIDADE CARIOCA SOB OS VERSOS DE GONZAGUINHA**

SOROCABA
2024

DANIEL BARRETO DE BARROS MOREIRA

**O BAIRRO DO ESTÁCIO DE SÁ E O MORRO DO SÃO CARLOS:
LUGARES NA CIDADE CARIOCA SOB OS VERSOS DE GONZAGUINHA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGGeo-So) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) como requisito para a obtenção do título de mestre em Geografia.

Orientadora: Profa. Dra. Neusa de Fátima Mariano

SOROCABA
2024

Barros Moreira, Daniel Barreto de

O bairro do Estácio de Sá e o Morro do São Carlos: : lugares na cidade carioca sob os versos de Gonzaguinha. / Daniel Barreto de Barros Moreira -- 2024.
86f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus Sorocaba, Sorocaba

Orientador (a): Neusa de Fátima Mariano

Banca Examinadora: Neusa de Fátima Mariano, Gilberto Cunha Franca, Alessandro Dozena

Bibliografia

1. Gonzaguinha. 2. Bairro Estácio de Sá e morro do São Carlos. 3. Geografia e música. I. Barros Moreira, Daniel Barreto de. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Ciências Humanas e Biológicas
Programa de Pós-Graduação em Geografia

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Daniel Barreto de Barros Moreira, realizada em 28/08/2024.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Neusa de Fatima Mariano (UFSCar)

Prof. Dr. Gilberto Cunha Franca (UFSCar)

Prof. Dr. Alessandro Dozena (UFRN)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Geografia.

Dedico esse trabalho a pai e mãe, Geraldo e Roseli, irmão e irmã, Amilcar e Tassiana, à vó Neusa e ao sobrinho Ayan.

AGRADECIMENTOS

Uma empreitada dessa importância só é possível de ser concluída quando se desenvolve de maneira coletiva. Os agradecimentos que são feitos diariamente a quem compõe esse coletivo e que por razão dos barulhos desses espaços urbanos capitalistas possam não ter sido recebidos com clareza, deixo-os aqui timbrados.

Agradeço minha mãe Roseli, meu pai Geraldo, irmã Tassiana, irmão Amilcar, vó Neusa e sobrinho Ayan, pelo suporte integralmente oferecido desde sempre. São minhas principais e mais belas referências. Sublinho: o gosto pela música e as convicções revolucionárias têm aqui suas raízes.

À minha orientadora Neusa Mariano pelo cuidado, pelos ensinamentos (que ultrapassaram o universo teórico) e por muitas vezes acreditar mais no trabalho do que eu, e assim me dar força e coragem pra seguir. A academia é privilegiada por tê-la em seus quadros.

Aos professores e professoras, funcionários e funcionárias do Programa de Pós Graduação em Geografia da UFSCAR-Sorocaba. Deixo registrada a importância de Rita de Cassia Lana nessa jornada.

Às tantas e tantos amigos que, cada qual à sua maneira, me ajudaram a realizar essa pesquisa. Obrigado pela paciência e pelo cuidado, Livia, Bia Pereira, Alessandra, Felipe, Katyuscia, Cláudia, Aline, Theo, Japa, Sofia, Bettina, Gerson, Elis, Douglas, Daniel (Cebola), Rafa e Yume. Imprescindíveis.

Aos meus parceiros caninos Marley, Nilo e Moscou por aliviarem a barra em tempos difíceis e pela companhia ininterrupta.

*Viver menino,
morrer poeta.*

(Vander Lee)

RESUMO

Gonzaguinha foi um artista que a partir de suas vivências no bairro do Estácio de Sá e Morro do São Carlos, e de uma visão crítica sobre a realidade em que vivia, construiu uma obra musical de grande impacto para a MPB. A relação que possuía com suas raízes – de menino do morro – eram por ele lembradas e ressaltadas permanentemente. Essas marcas obtidas na infância se tornaram as bases do desenvolvimento de uma identidade artística, de um epíteto: o moleque. Afinal, havia muito o que driblar ou encarar. Diante desse cenário, surgem-nos algumas indagações: que lugar é esse? Como era caracterizado? Como essas condições interferiram na obra desse músico? Objetivamos, assim, investigar a relação entre o lugar de Gonzaguinha, isto é, a cidade do Rio de Janeiro - em específico a área que corresponde ao Morro do São Carlos e o bairro do Estácio – e o olhar geográfico sobre tal espaço urbano considerando como reporte temporal a primeira metade do século XX. Para tanto, realizamos a análise de entrevistas, depoimentos, letras e músicas desse artista e a colocamos em diálogo com nossa investigação acerca do espaço urbano carioca e do bairro do Estácio enquanto lugar. A leitura geográfica foi baseada sobretudo nos pensamentos de Milton Santos e Ana Fani Carlos no que diz respeito aos conceitos acima apontados. Como resultados desse encontro estão a compreensão de como as características do lugar contribuíram para a forma artística adotada por Luiz Gonzaga Jr, e em contrapartida, como esse artista desenvolveu um olhar espacial sobre a realidade que o circundava, o que torna sua obra um possível instrumento geográfico de análise do espaço urbano.

Palavras-chave: Espaço urbano. Bairro do Estácio de Sá. Lugar. Gonzaguinha.

ABSTRACT

Gonzaguinha was an artist whose experiences in Rio de Janeiro's Estácio de Sá neighborhood and on São Carlos Hill, coupled with his critical view of his lived reality, produced a significant musical legacy within Brazilian Popular Music (MPB). His unyielding connection to these places – as a boy from the favelas – was something he constantly recalled and emphasized. These early experiences formed the foundation of his artistic identity, earning him the nicknames “the street kid” or “the boy from the hill”. After all, there were many challenges to overcome and confront. This context raises several questions: What was the essence of these places, and how did their unique character shape the music created by this artist? Our goal is to explore the relationship between Gonzaguinha's surroundings – specifically, Rio de Janeiro's Estácio neighborhood and São Carlos Hill during the first half of the 20th century – and the geographic context of this urban space. To achieve this, we analyzed Gonzaguinha's interviews, testimonials, lyrics, and songs, contextualizing them within our research on Rio's urban landscape and the distinct identity of the Estácio neighborhood. This analysis was informed by the ideas of Milton Santos and Ana Fani Carlos. Our findings reveal how the characteristics of these environments shaped Luiz Gonzaga Jr.'s artistic style, and conversely, how his music reflects a deep spatial understanding of his surroundings. This makes his work a valuable resource for analyzing urban spaces.

Keywords: Urban spaces. Estácio de Sá neighborhood. Place. Gonzaguinha.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Localização do bairro Estácio de Sá.....18
- Figura 2** - Capa do disco *Luiz Gonzaga Jr*, lançado pela gravadora EMI-Odeon no ano de 197343

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	Espaço e lugar: bases conceituais	13
2	GONZAGUINHA: FIHO DO POVO	19
2.1	O começo da festa.....	21
2.2	A infância de Gonzaguinha	23
2.3	A infância para Gonzaguinha	29
2.4	Infância: construção da gente – identidade e o lugar	37
3	A FORMAÇÃO DO ESPAÇO URBANO CARIOCA	55
3.1	Da sede do Império à Reforma Passos - gérmem e consolidação de uma cidade capitalista	58
3.2	Asfaltos, vielas e becos: o Estácio.....	69
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
	REFERÊNCIAS	84

1 INTRODUÇÃO

*Por quê? Por qui? Pourquoi?*¹
(Gonzaguinha)

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a relação do artista com a cidade que vivenciou e observou criticamente. Trata-se de uma aproximação entre Gonzaguinha e Geografia, sobretudo com os conceitos desenvolvidos por Milton Santos e por Ana Fani acerca do espaço urbano e do lugar.

É inegável que questões ligadas ao meu desenvolvimento contribuíram para a definição do tema. Desde criança a Música Popular Brasileira (MPB) fez parte da trilha sonora de casa. Primeiro através dos discos de vinil e depois nas fitas cassete, Milton Nascimento, Maria Bethânia, Gal Costa, João Bosco e Aldir Blanc, Gonzaguinha, entre outros, eram o que meus pais, logo, eu e meus irmãos mais escutávamos. Por algum motivo minha maior atenção se voltava para esse último artista, e isso o fez me acompanhar durante todo esse tempo. Ao longo da graduação em Geografia minha relação com Gonzaguinha mudou qualitativamente, pois a apropriação de conceitos que transformavam minha leitura de mundo me levou à busca pelo estudo das manifestações artísticas enquanto importantes componentes espaciais. Em consequência, minha leitura sobre esse artista ganhou novas possibilidades analíticas.

Ao mesmo tempo em que pude observar a exígua quantidade de estudos sobre ele e sua obra, meu desenvolvimento discente me fazia perceber quão profícua seria uma pesquisa que colocasse Gonzaguinha e Milton Santos em diálogo. Nesse instante, a leitura despreziosa do estudo *O choro* presente no livro *Música popular: um tema em debate* de José Ramos Tinhorão (1997) indica uma possibilidade: ao analisar a origem e o traços do chorinho² o autor evidencia algumas características espaciais (sem se ancorar deliberadamente na Geografia) de onde rebentava essa manifestação artística.

Em meio às leituras acerca de como Gonzaguinha via a realidade, uma frase nos gerou uma certa inquietação e incrementou a ideia de colocar esse artista em um estudo sobre o espaço geográfico. “Maldito é o meu tempo”, disse Gonzaguinha em certa ocasião (Vieira; Khoury, 2012, p. 164). É verdade que inúmeros trechos de canções de Gonzaguinha serviriam para ilustrar as razões pelas quais surgiu o interesse pelo seu estudo a partir de um prisma geográfico.

¹ Verso da música *Lindo lago do amor*, primeira faixa do disco *Grávido*, lançado em 1984 pela EMI-Odeon.

² Estilo musical desenvolvido no Rio de Janeiro no final do século XIX. Estão entre seus principais expoentes Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha.

Mas a frase acima, dita em uma entrevista, indica de forma visceral a consciência que esse sujeito (aqui enquanto categoria) desenvolveu sobre onde e quando estava.

Artista inserido em determinado tempo (e espaço), o compositor realizava seu ofício tomando como base as reflexões que fazia sobre o que lhe rodeava. Essa característica, comum a boa parte dos artistas, ganha novo arranjo quando se trata do filho do rei do baião³, Luiz Gonzaga⁴. Primeiro porque adotava como método para suas composições a análise atenta e crítica da realidade, considerando aspectos globais e locais. E em segundo lugar porque considerava que ele era o seu tempo e suas canções eram ele, incluindo as imperfeições. Ora, se seu tempo é amargo e imperfeito, ele também o era e, portanto, suas canções. Notemos, o tempo amargo engendra seu contraditório, assim luta, esperança e doçura igualmente o compreendem, o que se manifesta ao longo de sua obra.

Assim, surgiram algumas perguntas: em que lugar se constituiu o artista?; como ele percebia as relações sociais à sua volta?; sua leitura de mundo era espacial? A partir desses questionamentos entendemos que a análise oferecida pela ciência geográfica poderia assoalhar nossa pesquisa, de modo a compreender as condições espaciais que contextualizam a vida e a obra de Luiz Gonzaga do Nascimento Junior (1945-1991).

Objetivamos ao longo da pesquisa responder a essas questões. Com esse propósito, visamos compreender as contradições do espaço urbano do Rio de Janeiro – com foco no bairro do Estácio de Sá e no morro do São Carlos - presentes e contempladas em canções, relatos e entrevistas de Gonzaguinha. Para tanto, fundamentamo-nos sobretudo no pensamento de Milton Santos sobre o espaço urbano.

A busca pela compreensão das reflexões que o artista fazia sobre o mundo nos levou ao estudo de sua identidade enquanto sujeito e artista. Desse modo, analisamos sua relação com o lugar onde passou a infância e o modo com que esse seu período de vida fora constantemente revisitado, de forma a contribuir sobremaneira para a consolidação de sua postura frente às realidades que enfrentava e ao que projetava como futuro para o país.

Desse modo, definimos nossa metodologia da seguinte maneira. A princípio debruçamo-nos sobre a literatura referente à formação urbana carioca, considerando os processos histórico-geográficos de maior impacto nas transformações de tal tecido urbano. em específico o bairro do Estácio e o morro do São Carlos.

³ Ritmo musical de origem nordestina popularizado nacionalmente através da obra de Luiz Gonzaga. Os elementos fundamentais do baião são a sanfona, triângulo e zabumba que acompanham a voz. As músicas embalam a dança, geralmente realizada em pares.

⁴ Luiz Gonzaga (1912-1989) foi um músico brasileiro nascido na cidade de Exu em Pernambuco. Sanfoneiro, cantor e compositor foi responsável pela nacionalização de ritmos nordestinos, como o baião, o xote e o xaxado.

Posteriormente, realizamos a revisão da biografia do artista considerando seu desenvolvimento enquanto sujeito, ou seja, um ator social que a partir de sua identidade artística se posicionava frente o contexto sócio-político em que produzia sua obra. Nessa etapa analisamos materiais audiovisuais, músicas e letras, e depoimentos do compositor Gonzaguinha e os relacionamos ao que compreendemos a respeito do conceito de lugar para que como resultado dessa associação entendamos a identidade de Moleque elaborada e assumida pelo artista.

Nesse sentido, o trabalho está estruturado em 2 capítulos. O capítulo primeiro, *Gonzaguinha: filho do povo* apresenta elementos sobre sua vida e obra: uma rica trajetória que começa como *cria*⁵ do São Carlos e do Estácio, onde conhece os traços urbanos cariocas e particularidades socioculturais dessa região economicamente pobre da cidade. Tratamos, ainda nesse item, de sua formação musical e acadêmica, e posteriormente sua chegada ao patamar de artista popular nacionalmente conhecido. Damos atenção, por certo, à sua relação com o tema da infância e sua identidade artística.

No segundo capítulo, *Asfalto, vielas e becos, o lugar e o mundo* detalharemos a partir de historiografia específica as características do Morro de São Carlos e do Bairro do Estácio, com destaque para o período em que Gonzaguinha os frequentou. Estão inseridas ainda nesse capítulo reflexões acerca da formação espacial da cidade do Rio de Janeiro, com ênfase no estágio em que foi capital da república, considerando historicamente os processos que transformaram e constituíram o espaço urbano carioca. Ou seja, refletimos sobre as intersecções existentes nas contribuições que ambos deram a análises sobre a formação espacial brasileira, sobre espaço urbano, o lugar, entre outras.

1.1 Espaço e lugar: bases conceituais

O conceito de formação socioespacial é advindo do esforço de cientistas sociais de tendência marxista de superar teoricamente o caráter determinístico que caracterizava os avanços teóricos do conceito de *formação econômica e social* de Marx e Engels (Ventura Neto, 2020). No livro *Por uma geografia nova*, Milton Santos (2004a) expressa que a instância espacial era desconsiderada no estudo de importantes autores de orientação histórico e dialética, o que resultava em notáveis limites das possibilidades analíticas que desenvolviam. Para entender as formações econômicas e sociais de maneira a contemplá-las na sua integralidade,

⁵ Gíria carioca que faz referência às crianças criadas nas comunidades da cidade.

Santos (2004a) reflete sobre qual função, nível e lugar que o espaço executa, atua e preenche na realidade. O espaço, nesse sentido, não é uma base sobre a qual se assentam as formas, estruturas e relações sociais indicadas pelo modo de produção e outras determinações, nem tampouco acolhe indiscriminadamente o que lhe impõem as estruturas. Ao contrário disso, o espaço – uma inércia dinâmica - é uma instância social, ou seja, é subordinado e subordinante (Santos, 2004a).

[...] aquela inércia dinâmica de que o espaço é dotado lhe assegura, antes do mais, a tendência a reproduzir a estrutura global que lhe deu origem, ao mesmo tempo em que se impõe a essa reprodução social como uma mediação indispensável que às vezes altera o objetivo inicial ou lhe imprime uma orientação particular. (Santos, 2004a, p. 187)

Ora, considerá-lo dinâmico implica compreendê-lo temporalmente, isto é, historicizado. Assim, formas espaciais são frutos da ação de sistemas no passado, que influem no presente e apresentam condicionantes para a *produção* do futuro (Moraes, 1999). Como, pode-se perguntar, o espaço age, ou melhor, interage com as outras instâncias sociais (econômica, institucional e cultural) no transcorrer do tempo? É preciso, para responder a essa questão, compreender as categorias analíticas que nos servem de ferramenta para o estudo da instância espacial.

A forma, citada acima, representa um arranjo ordenado de objetos, compondo-se, assim, como um aspecto visível (Santos, 1988), ou seja, como matéria (Santos, 2004a). As formas organizadas historicamente arquitetam a estrutura, em outras palavras, erigem a instância espacial, ou a estrutura social (Santos, 2004a). Não obstante, elas são dotadas de funções determinadas pelas relações sociais em período histórico específico, o que dá ao espaço a qualidade de instância viva e ativa e, portanto, produtora de processos (subordinante).

Ainda dentro das observações sobre esse apanhado conceitual, é fundamental entendermos os elementos constituintes do espaço como integrados e interdependentes. Nessa acepção, o espaço contém e é contido pelas outras instâncias, tornando-se, nesse sentido, apropriado pela totalidade.

Fundamentados nisso, acreditamos que poderemos compreender a organização espacial carioca, e a partir de então teremos subsídios para a análise de mais um conceito basilar da pesquisa: o lugar. Tal percurso se nos apresenta fecundo uma vez que é sobre a particularidade carioca que se engendram os traços de Gonzaguinha.

Uma das principais esferas da sociabilidade que tocavam Gonzaguinha era o cotidiano. A partir das observações que fazia dos fenômenos banais, corriqueiros e das relações entre os

comuns, o músico também lia o mundo. Dada essa conclusão, fez-se indispensável a incorporação de pilares conceituais que sustentassem nossos estudos acerca dessa dimensão. A partir de revisão bibliográfica verificamos a possibilidade de intersecção entre os pensamentos de Milton Santos e Ana Fani Carlos acerca dessa temática. Os próximos parágrafos buscam apresentar as noções desenvolvidas por esses autores que ampararam nossa investigação ao longo do trabalho.

Para Santos (2006), cada lugar é, à sua maneira, o mundo (historicizado, suspeitamos). Isso nos leva a concepção primária que esse autor desenvolve sobre o tema. Assim, cada lugar é objeto da convivência dialética entre uma razão global e uma razão local (Santos, 2006). Em outras palavras: o lugar se produz na articulação contraditória entre o mundial que se anuncia e a especificidade histórica do particular (Carlos, 2007). A partir dessa combinação as possibilidades de mundo se materializam ou se *geografizam* de maneira ímpar, única e, portanto, particular, em cada lugar. Logo, os lugares como síntese dessa contradição nunca se repetem.

Podemos considerar que o advento do capitalismo industrial (tendo em conta seu caráter expansionista e hegemônico) e as transformações nas relações sociais de produção a ele derivadas deram dinâmica às conformações socioespaciais brasileiras. Localizamo-nos a partir dessas alterações – em certo sentido globais - em uma posição de periferia do sistema, dado o atraso de nosso desenvolvimento industrial, a nossa função na Divisão Internacional do Trabalho, entre outras questões correlatas.

Nessa perspectiva, o modo de produção não se globaliza sobre as mesmas bases por todas as sociedades, pelo contrário, a comunhão do local com o mundo engendra necessariamente fusão e negação. Santos (2006), quando aborda o vínculo entre lugar e mundo, destaca o caráter único dos lugares, uma vez que ao se confundirem com a globalidade acabam por se comportarem como oposição a ela.

A evolução de um país, uma região, uma localidade, deve, pois, muito ao resultado do entrelaçamento entre dados externos e internos. A situação de um lugar é, em um dado momento, um resultado dessa síntese, permanente mente feita e refeita. Aos fatores externos, cabe sempre um papel ativo, sua presença, em determinada área, depende de necessidades a ela externas que têm de ser satisfeitas. Tais necessidades (externas) nem sempre coadunam com os interesses ou condições internas à área. (Santos, 1988, p. 57)

Assim, entendemos que há, derivada do conflito entre as escalas superiores (tempos externos) e as escalas inferiores (tempos internos) (Santos, 2006), uma necessariamente

equivocada busca pela assimilação incondicional do lugar pelo Mundo. Assim, se o Mundo pode esconder-se pela sua essência, é na sua existência que ele se materializa, justamente nos lugares (Santos, 2006). É da natureza da localidade que se forma o lugar. E tal natureza se dá num tema central dessa análise, tanto para Milton Santos quanto para Ana Fani: estamos falando da dimensão espacial do cotidiano (Santos, 2006), em que há “a conexão materialística de um homem com o outro” (Marx; Engels *apud* Santos, 2006, p. 218). Nas palavras de Ana Fani:

[...] há também a dimensão da história que entra e se realiza na prática cotidiana (estabelecendo um vínculo entre o “de fora” e o “de dentro”), instala-se no plano do vivido e que produziria o conhecido-reconhecido, isto é, é no lugar que se desenvolve a vida em todas as suas dimensões. [...] É o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo. (Carlos, 2007, p. 16)

A ordem local funda a escala do cotidiano, e seus parâmetros são a co-presença, a vizinhança, a intimidade, a emoção, a cooperação e a socialização com base na contiguidade (Santos, 2006).

É nessa dimensão que se dá a potência da vida, onde enrolam-se e desenrolam-se amores e desamores, onde se dá a ação passiva-ativa dos sentidos do corpo frente às formas e funções que os interpelam. As trivialidades do dia a dia dos sujeitos dão substância aos lugares. Reiteramos: a partir da ação dos sujeitos (sociais e históricos) cuja consciência deriva das características do lugar e, portanto, do mundo.

A vida cotidiana é antes de tudo organização, dia a dia, da vida individual dos homens; a repetição de cada dia, na distribuição do tempo em cada dia. A vida de cada dia é divisão do tempo e é ritmo em que se escoia a história individual de cada um. A vida de cada dia tem a sua própria experiência, a própria sabedoria, o próprio horizonte, as próprias previsões, as repetições, mas também as exceções. [...] Na cotidianidade tudo está alcance das mãos e as intenções de cada um são realizáveis. Por esta razão, ela é o mundo da intimidade, da familiaridade e das ações banais. (Kosik, 1976, p. 80)

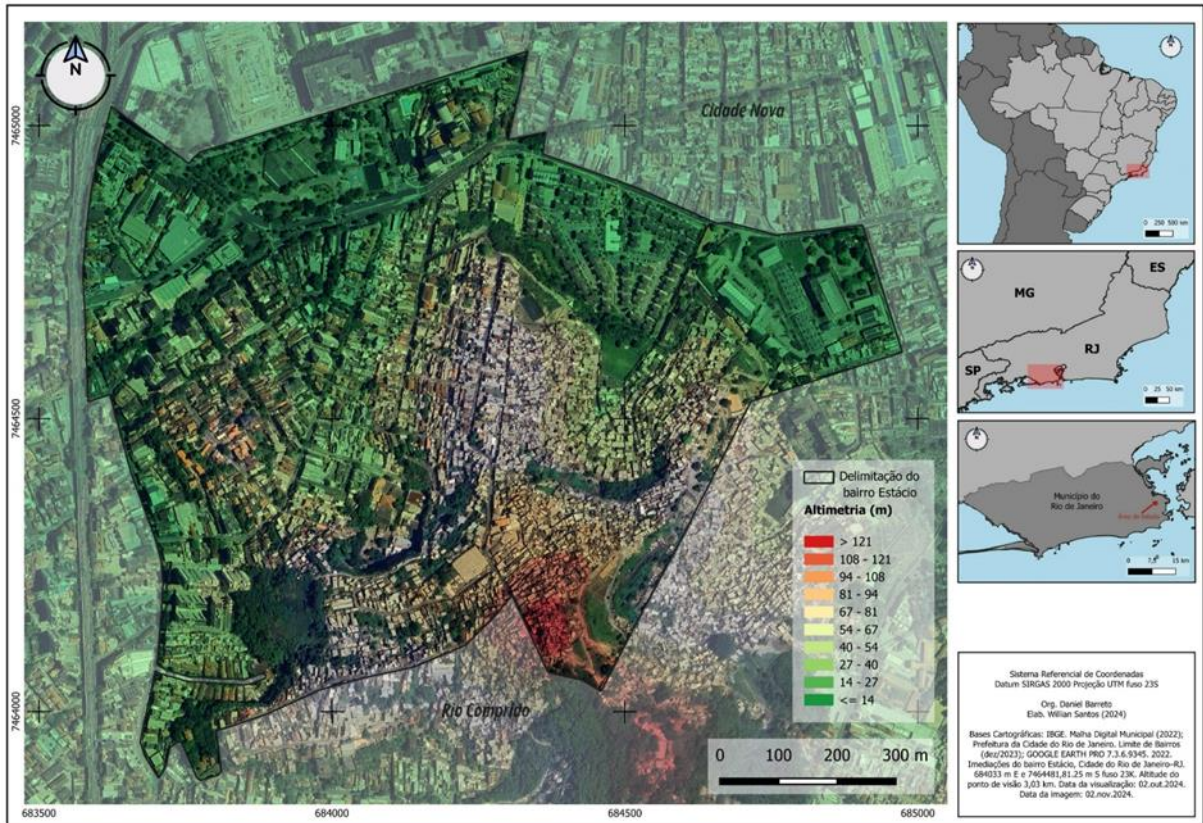
Assim, essas aparentes frivolidades, para a esfera analítica, são consideradas um vasto campo que pode propiciar o entendimento do lugar analisado. Como dito anteriormente, Gonzaguinha também as considerava, tanto para compreender a realidade social, tanto para aprimorar seu diálogo com o público.

Desse modo, vemos primeiramente uma relação inevitável entre espaço (aqui espaço urbano) e lugar. Entendemos que ambos nos servem conceitualmente para a compreensão, a princípio, das características da cidade do Rio, e posteriormente, das presentes no Bairro do

Estácio e no morro do São Carlos. Ademais, a ideia do cotidiano como ponto nevrálgico do lugar se conecta com nossa intenção de compreender o Gonzaguinha como sujeito que inserido espacialmente e atento a essas condições e contradições coloca tais questões como tema para diversas reflexões, canções e na sua própria identidade artística.

A escolha da corrente denominada Geografia Crítica como alicerce teórico desse trabalho deriva de diversos fatores, entre eles a tentativa de entender a realidade de modo que sejam considerados seus desequilíbrios e máscaras sociais sem ignorar as raízes que os sustentam (Moreira, 1982). Ou seja, assim como a denúncia e a revelação das injustiças e mazelas sociais estão presentes em tantas músicas e letras de Gonzaguinha, é mister para a produção científica compromissada com a questão social a presença de caráter denunciativo no desenvolvimento e investigação das hipóteses que apresenta. Assim, supomos a existência de uma confluência entre a obra das duas figuras centrais (Milton Santos e Gonzaguinha) da pesquisa. Para ambas, a formação socioespacial brasileira é produto e produtora da concentração de riqueza e seus diversos desdobramentos nas relações sociais. Trataremos então de transformar esse, a princípio, superficial encontro, em um vivo e profícuo diálogo em que estejam presentes instrumentos conceituais e analíticos de base científica e a sensibilidade e capacidade poética de interpretação e posicionamento frente à realidade.

Figura 1 - Localização do bairro Estácio de Sá



O bairro do Estácio de Sá está localizado próximo à região central do município do Rio de Janeiro

2 GONZAGUINHA: FIHO DO POVO

*Mas uma coisa eu asseguro: ele é filho do povo.
Por isso, a sua música está impregnada de povo...*
(Luiz Gonzaga)

Através dessas palavras Gonzagão⁶ apresentava seu filho Luizinho (Vieira; Khoury, 2012, p. 138). Nota-se, com *licença poético-científica*, que nossa hipótese de que há fertilidade analítica na correspondência entre os estudos espaciais travados na esfera da Geografia Crítica e a obra de Gonzaguinha é corroborada pelo rei do baião. Em outras palavras, parece-nos que a ação do Estado e seus aparelhos se combina com a produção e reprodução da vida na produção do espaço, e de acordo com nosso recorte, do espaço urbano.

Acreditamos que na construção de sua identidade artística, Gonzaguinha enalteceu e apropriou-se do lugar onde cresceu e que forjou sua condição de *moleque*⁷. Essa persona desenvolvida por ele, ressonância de afetos⁸ que o atingem desde a infância, conferira-lhe um modo peculiar de conduzir sua carreira.

Ah! Moleque, se um dia eu te pego
Erva daninha, estrepe.
De ripa, marmelo, te esfrego.
Moleque, vem cá!
Moleque, moleque, vem cá!
Moleque!
Não, não eu não vou lá.
Ah! Vem me pegar, quero ver.⁹

Simbolizada nos dois últimos versos do trecho reproduzido acima, a molecagem debochada do artista preencheu parte importante de sua obra. A ironia e as metáforas fizeram parte de várias músicas que esbarravam em temas considerados perigosos pela ditadura¹⁰. Essa linguagem, muitas vezes cifrada, correspondeu a uma forma de transmissão das mensagens que artistas da chamada Música Popular Brasileira (MPB) perseguidos pelo regime autoritário

⁶ Gonzagão, Lula e Lua eram alguns dos apelidos de Luiz Gonzaga, o rei do baião.

⁷ Identidade artística que será pormenorizada nos itens seguintes.

⁸ Aqui no sentido desenvolvido por Spinoza. Tema que será pormenorizado adiante.

⁹ Trecho da canção *Moleque*, que compõe o disco *Luiz Gonzaga Jr*, lançado pela gravadora EMI-Odeon no ano de 1973.

¹⁰ Regime político que deteve o poder oficial no Brasil de 1964 a 1985. Era caracterizado por repressão política, censura e restrição das liberdades civis. Implantado após um golpe militar, o regime buscou controlar a sociedade e a política, utilizando a força e a censura para manter o poder.

utilizavam. Dentre esses estão Elis Regina, Caetano Veloso, Taiguara, Chico Buarque, entre inúmeros outros. Sob tal condição transcorreu majoritária parte da carreira desse artista. Assim, a postura de menino peralta e insubmisso frente aos desmandos inquisitoriais dos órgãos de censura salta em relevo ao longo de sua trajetória. Não obstante, entendemos que o moleque também se apresenta em momentos em que a luta se dá por outros modos que não o embate, a denúncia. Isto é, essa identidade de moleque também é dotada de esperança, de brincadeira, de alegria. Afinal...

Eu fico com a pureza
Da resposta das crianças
É a vida, é bonita
E é bonita!¹¹

Segundo Echeverria (2006, p. 72):

No começo dos anos 1950, com 5 ou 6 anos, (Luizinho) ainda era dócil, agarrado à família, e só saía de casa acompanhado. Porém, depois, quando pegou gosto pela rua, virou moleque danado e passava o dia inteiro batendo perna. Saía para soltar pipa e desaparecia. Então a vizinhança era convocada e os sobrinhos de Dina saíam na sua captura [...]

O contexto socioeconômico que envolvia aquela criança em amadurecimento conferiu recursos à sua - a muitas vistas - polêmica personalidade e que em certa medida resultaram na adoção de específicas táticas frente o ambiente adverso em que se manifestava artisticamente. Por exemplo, acerca da perseguição que sofria dos órgãos repressores da Ditadura Militar (1964-1985), sobretudo a tentativa de ação da censura sobre suas músicas, chegou a dizer: “(ser) moleque do morro de São Carlos, a gente se utiliza disso o tempo todo” (Gonzaguinha [...], 2015) para explicar seus dribles nos censores, de modo a conseguir lançar, no fim e ao cabo, a maioria das músicas antes vetadas. Essa característica de menino travesso se fez útil nos tempos de chumbo, pois...

No campo do adversário
É bom jogar com muita calma
Procurando pela brecha

¹¹ Trecho da canção *O que é, o que é?*, lançada em 1982 no LP *Caminhos do coração* pela gravadora EMI-Odeon.

Pra poder ganhar¹².

E tal qual pivete malcomportado, provocava a quem o perseguia:

Ah! Moleque, se um dia eu te pego
 Erva daninha, estrepe
 De ripa, marmelo te esfrego
 Moleque, vem cá!
 Moleque, moleque, vem cá!
 Moleque!
 Ah! Não!
 Eu não vou lá!
 Vem me pegar!
 Que eu quero ver!

E é partindo das aventuras desse moleque sob a luz da Geografia que podemos desenredar a cidade do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, tendo em vista as complexas relações sociais que culminam em diversas expressões culturais, desigualdades econômicas, formas de opressão e resistência na cidade.

2.1 O começo da festa

A cabeça pensa a partir de onde os pés pisam.
 (Boff, 2006)

Em um certo dia do mês de setembro do ano de 1945 nasceu um menino que se tornaria um sujeito ímpar do cenário musical brasileiro desde os fins da década de 1960. O palco de seu crescimento foi a efervescente e espacialmente complexa cidade do Rio de Janeiro. Produto de constantes e impactantes reformas o Rio se encontrava grifado por grande importância política e econômica, ao mesmo tempo que era constituída por configurações sociais marcadas por imensas contradições. Assim, estabeleciam-se nesse tecido urbano bairros que “acolhiam” as camadas populacionais desfavorecidas economicamente. Essas camadas, heterogêneas quanto à origem e traços culturais e étnico-raciais, produziam à sua maneira e a partir da relação com o global, os seus lugares, as suas geografias.

¹² Trecho da letra de *Geraldinos e Arquibaldos*, música em que Gonzaguinha canta sobre as possibilidades de viver sob a repressão. A canção é a última faixa do álbum *Plano de voo*, produzido pela gravadora EMI e lançado no ano de 1975.

Mais um entre tantos meninos do Brasil¹³, Gonzaguinha desfilou sobre as ruas da cidade. Atrás de bola, de pipa, de Henrique Xavier Pinheiro¹⁴ e, ajudando trabalhadores na subida do morro *foi aprendendo a ler olhando o mundo à volta*¹⁵. Assim, mesmo sendo filho de um dos principais artistas do país naquele período, viveu sua infância como mais um menino do São Carlos.

Ler significa reler e compreender, interpretar. Cada um lê com os olhos que tem. E interpreta a partir de onde os pés pisam. [...] Para entender como alguém lê, é necessário saber como são seus olhos e qual é sua visão de mundo. [...] A cabeça pensa a partir de onde os pés pisam. [...] Sendo assim, fica evidente que cada leitor é co-autor. Porque cada um lê e relê com os olhos que tem. Porque compreende e interpreta a partir do mundo em que habita. (Boff, 2006)

Esse trecho, parte do prefácio do livro *A águia e a galinha*, em que Boff (2006) nos conduz a interessantes reflexões sobre *identidade* e outros temas, parece corroborar com nossa linha argumentativa, uma vez que o lugar em que Gonzaguinha se desenvolveu é reiteradamente citado por ele, dada a assunção de uma identidade que tem como questão medular sua vivência nesse lugar. O sujeito no mundo, portanto, assume uma posição de coautor, uma vez que não vive e experiencia passivamente o lugar, mas também o produz. Nota-se, essa vivência ganha contorno específico pois foi realizada nos tempos de infância de Luizinho.

Não pretendemos adentrar profundamente no que é chamado de Geografia da Infância, mas entendemos que suas ideias basilares podem contribuir com a nossa investigação. Vamos a elas:

O sentido de infância é atravessado, dessa forma, pelas dimensões do espaço e do tempo que, ao se agregarem com o grupo social, produzem diferentes arranjos culturais e diferentes formas de ser criança, traços simbólicos carregados por toda vida. (Lopes; Vasconcellos, 2006, p. 111)

Isto é, cada lugar é dotado de condições espaciais que na interação com a cotidianidade produz as sociabilidades de determinado grupo social. Essas sociabilidades têm, por sua vez, nuances específicas quanto ao gênero, classe, raça, e, destacamos, faixa etária. Assim, os atos

¹³ *Meninos do Brasil*, oitava faixa do disco *Corações marginais*, lançado em 1988 pela gravadora Moleque/WEA.

¹⁴ Violonista, padrasto de Gonzaguinha.

¹⁵ Verso da letra da música *Um comunista*, sexta faixa do disco *Abraço*, de Caetano Veloso. Foi lançado em 2002 pela gravadora Universal Music.

de brincar, de estudar, a ajuda nos trabalhos domésticos, o trabalho infantil, entre outras atividades, configuram vivências específicas, que também produzem os lugares.

Partimos da compreensão, portanto, que crianças e adolescentes não compõem um grupo passivo do ponto de vista de sua relação com o espaço e com o lugar. Pelo contrário, a infância tanto tida a partir de uma concepção administrativa - políticas educacionais, construção de parques, praças, ginásios, entre outras -, como no nosso caso, na concepção da criança como sujeito - que explora, vivencia e usa o espaço - interfere substancialmente na configuração das formas e nas funções a elas correlacionadas. Ou seja, ao lidarem com forças estruturais e antagônicas que preenchem os lugares, respondem de forma ativa, autoral (Lopes; Costa, 2017).

Dessa visão se dá nosso entendimento de infância e sua relação com os lugares. A partir disso poderemos caminhar com mais segurança pelo tema do desenvolvimento da identidade de Gonzaguinha.

2.2 A infância de Gonzaguinha

Vítima fatal de tuberculose quando o filho tinha apenas dois anos, Odaleia Guedes dos Santos (1923-1947) morreu em busca de um sonho dourado. Crooner de orquestra e cantora da boate Dancing Brasil, construiu em sua breve vida artística forte amizade com a divina Elizeth Cardoso e outras figuras importantes da cena musical carioca da época, na qual queria atingir o patamar de cantora de destaque.

Em referências à mãe (sejam em entrevistas ou na canção composta em sua homenagem - cuja letra será reproduzida abaixo), Gonzaguinha revela que o apreço à música e à rebeldia contido em Léia de alguma forma foi herdado por ele. “Minha mãe era uma pessoa da luta, uma pessoa que acreditava, que aos dezesseis anos já tinha saído de casa. [...] Uma pessoa voluntariosa, uma pessoa teimosa, uma pessoa moleque no sentido que eu sou” (Gonzaguinha [...], 2015), disse Luiz Gonzaga Junior no programa *Ensaio*, produzido e transmitido em 1990 pela TV Cultura.

Foi no disco *Recado*¹⁶ que Gonzaguinha gravou a canção *Odaleia, noites brasileiras*, em homenagem à mãe:

Minha cantora esquecida das noites brasileiras
Te amo
Compositora esmagada

¹⁶ Disco lançado em 1978 pela gravadora EMI Odeon.

Dessas barras brasileiras
 Te amo
 Minha heroína doente do peito
 Minha menina de luta
 minha morena catita
 Ah! minha preta
 Furando cartão
 cantando nos becos
 tossindo nos cantos
 o lenço na boca, o sangue
 A mão na garganta/ a perna já bamba
 a força não tanta
 a vida tão tonta
 Eis Odaleia em busca de um sonho dourado
 Vai, Odaleia, delírio de um dia
 Léia, retrato guardado em meu quarto
 Minha Dalva/ Minha estrela guia
 Na fome de amor/ Na voz estancada
 No ouro da lama
 Nos mil desenganos
 Saiba, Odaleia pequena
 Te ouço
 Te vivo
 Te amo

A letra, recheada de declarações de amor, traz também menções à vida dura que a mãe levava, dada a dificuldade de se estabelecer como cantora de prestígio na noite carioca, esse sonho dourado que a doença do peito (como também era chamada a tuberculose) tratou de encerrar. Esse carinho pela mãe acompanhou Gonzaguinha por todo o tempo, sentimento ratificado sempre que falava dela. E o pai?

Entre tantos artistas com quem convivia nas noites musicais cariocas, um certo migrante cuja jornada se iniciou na cidade de Exu, interior de Pernambuco, chamou a atenção do violonista Henrique Xavier Pinheiro.

Antes de chegar ao Rio, o jovem pernambucano havia rodeado diversos estados do país cumprindo funções de soldado do exército – Bico de aço¹⁷ - até chegar à capital em 1939, onde se estabeleceu e deu os primeiros passos da sua carreira musical. Foi nos bailes da vida que Gonzagão conheceu o Baiano do Violão, apelido de Henrique Xavier, de quem se tornou grande amigo. Sobre esse encontro, Luiz Gonzaga disse:

¹⁷ Apelido de Luiz Gonzaga por tocar trompete na banda marcial.

Foi então que notei a presença de um mulato baixo, rosto redondo, bem penteado e ar desconfiado. Pensei que fosse um policial. Era o guitarrista Xavier Pinheiro, “dono do ponto”, que demonstrava estar gostando do meu trabalho. Pegou a guitarra e tocou, fazendo sinal pra que eu o acompanhasse. A parceria funcionou. (Vieira; Khoury, 2012, p. 30)

Músico e morador do morro de São Carlos, o violonista era valorizado no cenário fonográfico da cidade, sobretudo entre artistas e públicos afeitos aos ritmos portugueses, em destaque o fado, além de valsas, marchas e outros. Xavier Pinheiro gravou várias de suas composições bem como foi regravado por outros intérpretes, inclusive Luiz Gonzaga.

A relação dessas duas figuras foi tecida a partir da solidariedade do Baiano do violão àquele jovem sanfoneiro, talvez por semelhanças de ambas trajetórias, uma vez que Henrique também tinha saído de sua terra natal, também tinha servido às forças armadas brasileiras e que lutava a vida tocando “pelaí”.

Esse encontro levou Gonzagão a se hospedar na humilde casa - localizada exatamente no Morro de São Carlos – onde moravam Henrique Xavier Pinheiro e Leopoldina de Castro Xavier (Dina), a qual tinha origens portuguesas. Um dueto inesperado de guitarra e sanfona no ponto de Henrique levou ao convite. Nas palavras de Luiz Gonzaga: “No final da noite [...] me convidou para ir até sua casa, na Rua São Francisco, no Estácio. Foi meu primeiro contato com a vida no morro. Gostei e fiquei” (Vieira; Khoury, 2012, p. 30-31). Gonzagão passou a tocar com Xavier pelos entornos no bairro de modo que tal amizade se fortaleceu.

Nesse período Gonzagão e Odaleia se conhecem nos ambientes musicais da cidade e se apaixonam. Desse relacionamento é gerado Luiz Gonzaga Júnior, que nasce no dia 22 de setembro de 1945.

A morte prematura de Léia e a ascensão da carreira de Luiz Gonzaga fizeram com que o Luizinho – aos 2 anos de idade - fosse entregue aos cuidados do casal Henrique Xavier e Dina, os quais futuramente seriam considerados pai e mãe por Gonzaguinha. Nessa casa se tocava violão e não sanfona e se ouvia e se cantava sobretudo ritmos portugueses. Assim o menino se aproximou da música.

É Preciso

Minha mãe no tanque lavando roupa
Minha mãe na cozinha lavando louça

Lavando louça,

Lavando roupa,

Levando a luta, cantando um fado

Alegrando a labuta
 Labutar é preciso, menino
 Lutar é preciso, menino
 Lutar é preciso
 A bola correndo nas pedras redondas da rua São Carlos
 Deságua no asfalto do largo do Estácio
 E o menino atrás, ói lá
 Meu menino atrás e vai
 Mais um menino atrás
 Ô, Dina, é preciso
 Olhar essa vida,
 Além desse filme do Cine Colombo,
 Saber dessa lama na festa do mangue
 Conhecer a fama que cantam da dama,
 Pois ela com jeito e carinho me chama
 Me leva à luta sem choro nem drama
 Né, mãe?
 Labutar é preciso
 Ô, mãe,
 Lutar é preciso
 O estribo dos bondes que cruzam no largo
 Trilhando avenidas, ruelas e becos
 Me deixam na lapa ou na galeria
 Ou no Café Talia e é lá que eu encontro
 Papinho no ponto e volto pra casa
 Com ele cansado, com pouco trocado
 Violão calado
 Violão calado
 Violão cansado, calado, cansado
 Ê, mãe,
 Labutar é preciso
 Né, mãe?
 Lutar é preciso
 Ô, mãe,
 Lutar é preciso
 Mas mãe não se zangue que as mãos eu não sujo,
 Apenas eu quis conhecer a cidade,
 Saber da alegria e da felicidade
 Que vendem barato em qualquer quitanda,
 Mas volto arrasado, tá tudo fechado,
 Talvez haja falta não há no mercado
 E hoje, ô Dina, nem é feriado
 E hoje, ê Dina, não é feriado
 Vê, mãe. labutar é preciso

Lutar é preciso
 Ô mãe lutar é preciso
 Labutar é preciso

Rufos na caixa, dedilhados no violão e notas ocas que remetem a um agogô de madeira formam a base harmônica na qual se encaixa um cantar arrastado e desalentado que combina com os vazios (pausas) presentes na harmonia. A partir disso corre a letra, revelando as cenas que remetem ao cotidiano de seu padrinho e sua madrinha (pai e mãe).

Visualiza-se Dina cumprindo seu trabalho doméstico enquanto Henrique vai para seu ponto ou outros lugares em que pudesse trabalhar tocando polcas, marchas e fados. E o menino vai atrás, deságua no largo do Estácio como quem busca conhecer as nuances urbanas que aquele espaço apresentava.

O casal me levava constantemente para passear, porque Leopoldina adorava tomar cerveja e viver na rua. Por isso, desde cedo, passei a ir aos cabarés da Lapa, onde o “Baiano” trabalhava como guitarrista, à noite. [...] Ainda menino, portanto, aprendi todo o percurso da Lapa até o Morro de São Carlos. [...] Eu já tinha pouco mais de 10 anos e subia no Cabaré Primor para ver o “Baiano” tocar. Deixavam eu entrar. (Vieira; Khoury, 2012, p. 146)

Nesse cenário o menino passou a primeira infância. Já a partir de seus sete anos iniciou-se sua agitada vida escolar. Esse novo período, apesar da manutenção de bom desempenho nas escolas, foi especificamente conturbado para Gonzaguinha, o que contribuiu para o surgimento ou a acentuação de contornos arredios e agressivos em sua personalidade. Passou os anos seguintes trocando de escolas do tipo internato, medida adotada por Luiz Gonzaga a fim de controlar as estrepolias do menino. Ao refletir sobre essa época, Gonzaguinha definiu-se “moleque rebelde, insuportável e bagunceiro” (Echeverria, 2006, p. 97). Segundo a autora:

[...] o garoto doce virou arruaceiro. Passou a exibir um certo amargor no rosto e no comportamento. Era calado e triste mesmo durante as visitas ao pai. Parecia que a realidade o havia atropelado. E foi percebendo que Helena não gostava dele, embora jamais tenha reclamado da madrasta. (Echeverria, 2006, p. 75)

Esse período ainda conta com os rumores de que Gonzaguinha não seria filho biológico de Gonzagão, o que aumentou a turbulência da relação entre os dois, já tensionada pelos questionamentos do menino acerca da ausência do pai e pela péssima relação que tinha com a madrasta, como apresentado acima. Sobre essa fase, Neuza Soares Cortez, prima de Gonzaguinha, conta:

Acho que eu e a titia (Dina) fomos as pessoas que mais entendemos o Luiz quando ele ainda era jovem e tinha problemas com o pai. [...] Às vezes Luizinho ficava com um gênio meio complicado e, ao mesmo tempo, era superamigo, bondoso, legal, uma pessoa de excelente caráter. [...] Isso (a dúvida sobre sua verdadeira paternidade) foi muito triste na vida do Luiz. Acho que ele participava disso porque criou dentro dele uma amargura. Posso dizer que ele foi uma criança feliz, mas era uma criança calada, dócil. Então se ressentia muito com as coisas. (Echeverria, 2006, p. 80)

Entre os colégios internos e as bagunças pelas ruas do bairro, Gonzaguinha ali permaneceu até seus 13 anos, quando deixou o Estácio, junto de Dina e Xavier Pinheiro, para morar em bairros próximos: na Tijuca; na Praça da Bandeira; e por fim no Rio Comprido.

Dada a influência musical de seus “dois pais”¹⁸ e as habilidades no violão desenvolvidas a partir dos ensinamentos de Xavier Pinheiro, surgiram as primeiras composições de Gonzaguinha. *Lembrança da primavera* foi composta quando o moleque era “apenas” Luizinho, aos 14 anos. Seu pai, Luiz Gonzaga, gravara a canção no disco *A triste partida*, lançado em 1964 pela RCA Victor.

O final da adolescência de Gonzaga Jr foi marcado por uma mudança drástica. A despeito dos problemas com a madrasta Helena e as incompatibilidades que colecionava com seu pai Gonzagão, tomou a decisão de ir morar com eles, primeiro na cidade de Miguel Pereira (no estado do Rio de Janeiro) e depois no bairro da Ilha do Governador, na cidade do Rio.

O convívio seguiu por vários anos e com eles uma atmosfera domiciliar difícil, resultado da falta de carinho entre Helena e enteado, e pelas imposições que o patriarca fazia ao filho com relação a seus comportamentos, seus estudos e carreira profissional.

Em entrevista a Echeverria (2006), a atriz Angela Leal conta como era o convívio com Gonzaguinha nesse período:

Quando ele (Luiz Gonzaga) pôs o menino para morar na casa dele foi porque não tinha jeito. Depois eu soube que ele saiu do São Carlos e morava no quarto de empregada e a filha da Helena, a Rosinha, é que morava no quarto melhor da casa. [...] ele começou a dar aula de violão para todo mundo para poder sobreviver. Ele ia de casa em casa, tinha um violão muito vagabundo. [...] ele sabia tudo de ouvido, não tinha teoria nenhuma. [...] Nossas noitadas eram ao som de Luizinho. (Echeverria, 2006, p. 103)

Nessa esteira, Gonzaguinha cumpriu à risca seus anos escolares e posteriormente se graduou em Economia pela Universidade Cândido Mendes. A vida universitária combinava as

¹⁸ Em inúmeras situações Gonzaguinha se referiu à Gonzagão e ao Baiano do violão como pais.

aulas na faculdade com o surgimento de amizade com jovens de ambição artística e de natureza subversiva.

A importância do momento da vida de Luiz Gonzaga Jr que se aloca temporalmente a partir de onde paramos no parágrafo anterior, faz com que retomemos a ele no item desse trabalho que discute a identidade artística de Gonzaguinha, uma vez que o contato com figuras como Aldir Blanc, Ivan Lins, Aloisio Porto-Carreiro e outras gerou importantes implicações em sua leitura de mundo e, portanto, em suas composições.

2.3 A infância para Gonzaguinha

*E o menino com o brilho do sol
Na menina dos olhos
Sorri e estende a mão
Entregando o seu coração
E eu entrego o meu coração
(Gonzaguinha)*

A importância que damos à infância de Gonzaguinha não ocorre unicamente por ser essa a fase em que ele vivencia o recorte espacial aqui utilizado. Percebe-se em sua obra e entrevistas que a meninez encontra grande destaque na sua visão de mundo, em sua personalidade e em sua identidade artística. Outro ponto dessa questão nos chama bastante atenção. Há por parte de Gonzaguinha revisitas à própria infância numa permanentemente pretensão de fortalecer o vínculo com os ensinamentos que ele (em seu tempo de menino) lhe pudesse dar. Dessa maneira, vemos a utilização, pelo compositor, da Infância em um sentido amplo e também destacamos o contato contínuo entre Gonzaguinha do “presente” com Gonzaguinha do “passado”.

Debruçado na janela¹⁹
Vejo o tempo ir passando
Como corre aquela bola
Que ora rola na ladeira
Mas cáí sobre o telhado
De uma casa bem mais velha
E quebrando velha telha
Vim pisar no meu presente

...

¹⁹ Trecho da letra da música *Debruçado*, parceria entre Ivan Lins (música) e Gonzaguinha (letra) realizada em 1969. Ela está presente no DVD *Saudades de casa*, lançado por Ivan Lins em 2007 através da Indie Records Ltda. Na gravação, Daniel Gonzaga, filho de Gonzaguinha, faz participações nos vocais.

No meu forte... tenho a vida
De um garoto que se agita
Brinca e grita
no meu peito

Damos, portanto, uma dupla importância ao tema da infância, já que em primeira instância, é essa a fase da vida de Gonzaguinha em que ele vivência e afeta-se pelo cotidiano dos habitantes e transeuntes do bairro do Estácio e áreas circundantes (lugares), de modo que as marcas das lições diárias dessas tantas pessoas acabam por contribuir para sua visão de mundo e posteriormente para sua forma musical. E em segunda instância é o vultoso apreço que ele dá à questão infantil. Pode-se observar isso a partir de como ele se refere à tenra idade. Desse modo, nas próximas páginas tratamos de identificar as menções que ele fez à meninice ao longo da sua obra, dando destaque a duas músicas em especial (interpretando-as e contextualizando-as espaço-temporalmente), e citando outras que contenham referências à infância.

Iniciamos por meio da canção *Com a perna no mundo*²⁰, na qual a relação entre infância, morro e cidade é evidente. Na primeira parte desse samba-enredo²¹ o eu lírico está em terceira pessoa, como se Gonzaguinha olhasse pra si próprio e em um exercício de memória retomasse o que sentia em seu tempo de menino do morro, com destaque para seu sonho de conhecer a cidade – o mundo? - tal qual o nosso na presente pesquisa.

O samba, que dita o ritmo de várias de suas canções foi assimilado pelo menino a partir de seu contato com a vizinhança. Em entrevista em 1979 ao programa *Abertura*, da TV Tupi, Sergio Cabral²² pergunta se o disco *Gonzaguinha da Vida* (em que está faixa a seguir analisada) é “carioca”. Ouve como resposta:

Com a perna no mundo que é uma coisa bem morro mesmo, aquela transação que é bem lá em cima do morro. [...] é negócio de moleque, é negócio de criança. E como eu tô no pique de começar tudo outra vez [...] ficou uma coisa assim bem malandra, bem molequeira. (Gonzaguinha [...], 2017)

E especificamente sobre a música supracitada ser um samba-enredo, Gonzaguinha completa:

²⁰ Segunda faixa do disco *Gonzaguinha da vida*, lançado em 1979 pela gravadora EMI-Odeon.

²¹ Variação do samba, sobretudo utilizada para puxar o desfile das escolas de samba durante o Carnaval.

²² Jornalista de grande ligação com a MPB.

[...] eu ouvia e via (samba-enredo) nos terreiros lá (no Estácio), eu ouvia no São Carlos. Ou quando saía de casa, pegava um *bonde* e ia pra avenida ver aquele carnaval. Eu ia sozinho. E minha cabeça veio colocando toda a informação pra fora e de repente *cometi* um samba-enredo. (Gonzaguinha [...], 2017)

A vivência desse menino nas suas aventuras pelas ruas e avenidas do bairro do Estácio lhe conferia contato com cotidiano da população local, considerando questões religiosas, de trabalho, de lazer, de organização, entre outras. Essas afecções, no sentido de Spinoza (2009), acabavam por se externalizar conscientemente na forma de músicas por Gonzaguinha.

Voltamos à *Com a perna no mundo*:

Acreditava na vida
 Na alegria de ser
 Nas coisas do coração
 Nas mãos um muito fazer

Sentava bem lá no alto
 Pivete olhando a cidade
 Sentindo o cheiro do asfalto
 Desceu por necessidade

Ô, Dina²³
 Teu menino desceu o São Carlos
 Pegou um sonho e partiu
 Pensava que era um guerreiro
 Com terras e gentes a conquistar
 Havia um fogo em seus olhos
 Um fogo de não se apagar

Diz lá pra Dina que eu volto
 Que seu guri não fugiu
 Só quis saber como é
 Qual é
 Perna no mundo, sumiu
 E hoje
 Depois de tantas batalhas
 A lama dos sapatos
 É a medalha
 Que ele tem pra mostrar
 Passado é um pé no chão e um sabiá

²³ Referência a sua madrasta, Leopoldina.

Presente é a porta aberta
 E futuro é o que virá, mas e daí?
 Ô ô ô e á
 O moleque acabou de chegar
 Ô ô ô e á
 Nessa cama é que eu quero sonhar
 Ô ô ô e á
 Amanhã boto a perna no mundo
 Ô ô ô e á
 É que o mundo é que é meu lugar

Inferimos que o *cheiro do asfalto que atraía o pivete* indica as dinâmicas urbanas que agitavam o centro do Rio. A *longa avenida de gás neon* (que mais tarde ia trazer certa repulsa ao já adulto Gonzaga Jr.) enfeitiçava o menino que não pestanejava quando o assunto era “bater perna” pela cidade. Em entrevista ao Programa Bar Academia, da Rede Manchete no ano de 1984, Gonzaguinha discorre sobre essa questão:

Eu nasci por ali, e de repente fui criado ali em cima. Subida do morro. Brincando em cima, brincando em baixo, moleque de feira. Aquela coisa... me virando muito. Quer dizer, ali eu realmente comecei a ser moleque e comecei a realmente conhecer o Rio de Janeiro, as tramas e as transas do Rio. (Programa [...], 2021)

Está presente, nessa canção, um importante simbolismo que o autor dá à infância e que forja sua forma artística. Dizemos aqui do menino que aprendeu a ser moleque para enfrentar e gozar das dores e alegrias às que a vida dia após dia nos brinda. Esse significado é constantemente retomado por Gonzaguinha, estabelecendo-se como elemento inegável da natureza de sua obra.

Dada a importância dessa questão, dedicar-nos-emos a analisá-la com maior minuciosidade em item futuro.

Em Meninos, eu vi (Gravidez)²⁴ a letra diz:

Meninos eu vi
 o povo nas ruas
 querendo dar à luz
 para quem quisesse ver
 para quem quisesse

²⁴ Sexta faixa do disco *Grávido*, lançado em 1984 pela gravadora EMI-Odeon.

ganhar o brilho da luz

Meninos eu vi
o povo nas ruas
querendo dar o sol
para quem quisesse ver
para quem quisesse
ganhar o brilho do sol

Bebi com eles
a coragem das cores
na Avenida Brasil
aprender a colorir
ergui com eles um brinde
ao futuro
sem o medo Brasil
caminhar e colorir

Meninos eu vi
que luto não é pra chorar
é um verbo pra viver
feliz

Meninos eu vi
o povo nas ruas
em plena gravidez
para quem quiser saber
para quem quiser ganhar
os filhos dessa gravidez.

Consideramos que essa música pode ser compreendida como uma “canção da abertura” – categorização discutida por Napolitano (2010) na qual há a realização de diálogo entre a esperança e o trauma - uma vez que abarca as transformações das nuances políticas nacionais que rumavam para o processo de redemocratização do Estado brasileiro.

Lançada em 1984 no disco Grávido pela gravadora EMI-Odeon, insere-se em um período da história brasileira permeado por esperança e pela consolidação das condições que apontavam para o término da ditadura. Tal música faz clara referência às mobilizações populares que se massificavam naquele período e aglutinavam os setores que exigiam o fim do governo empresarial-militar que persistia desde 1964. Aqui vemos um otimismo – tão presente quanto ignorado na obra de Gonzaguinha – expresso em referências à infância.

Desse modo, a letra “narra” esse momento a partir do uso de metáforas e retratos que aludem justamente à infância, ao nascimento, ao começo ou recomeço, isto é, à redemocratização predita pelo povo na rua.

Essa atmosfera otimista do LP *Grávido* ratifica a hipótese de que no universo da MPB a década de 80 é atingida por certa mudança temática ou de teor nas produções musicais. Verifica-se em parte do cenário musical brasileiro um contraponto anímico ao que Aguiar (1994) considera sobre década anterior. Isto é, verificava-se um momento majoritariamente sombrio e de poucas alegrias, com um avolumamento de músicas cifradas, remédio amargo ao que poderia ter sido a década do silêncio, como temeu Caetano Veloso (Napolitano, 2010).

Nesse sentido, analisamos a seguir a letra da canção *Grávido*, que sintetiza esse sentimento de recomeço provocado pela gravidez de Ângela, que esperava Daniel – único filho do casal e o primeiro de Gonzaguinha –, situação que coincidia com período de abertura política do país.

Porque será que um homem não pode querer estar?
 estando sempre ávido
 Por entender em si a semente
 Que ele vê na barriga
 Daquela rapariga
 Que passa em estado interessante
 Interessante
 Nove luas nove meses
 Tantas transformações
 Muda a pele tudo muda
 Tudo vale para ter o fruto
 E de repente rebento
 Abrir a porta a dar à luz
 O choro a chama da nossa vida
 Reluz, atrai, seduz
 Ô, Mãe, como seria ter um filho?
 Saber passo a passo da geração
 À alegria do parto
 Cuidado pela fêmea
 Que a todo nós segura
 Engravidado por ela
 Na relação da paixão mais pura
 Mãe, como seria ter um filho?

Entendemos tal canção como resultado do encantamento que o autor teve ao acompanhar o embarço de Ângela e o clima de novo começo que atingia os setores progressistas da sociedade brasileira. Desse modo, a letra invoca reflexões e pensamentos em certo sentido ingênuos, talvez embebidos pela magia (nos dois âmbitos) que envolveu todo o processo da gravidez.

Temos aqui um contexto em que um sujeito vivenciara simultaneamente a geração de seu primogênito e a germinação de um país democrático. Soma-se a essas duas circunstâncias o resultado de um profundo balanço que Gonzaguinha fez de si e de sua carreira quando se tratou de sua segunda contaminação por tuberculose em que esteve isolado por oito meses.

A última tuberculose me deixou marcas, mas forma marcas positivas. Altamente positivas, porque pude refletir sobre a minha atividade, sobre o meu relacionamento pessoal, e entender o que acontecia comigo. Foi uma fase boa de autocrítica. Entendia que estava transmitindo aos demais somente minha imagem agressiva e que isso era capitalizado pelos órgãos de imprensa, que queriam fazer de mim um estereótipo. [...] Então cuidei para que no Gonzaguinha coubessem o lado agressivo e o lado carinhoso, de forma mais equilibrada, tentando tornar tudo mais fácil e acessível. (Vieira; Khoury, 2012, p. 152)

Notamos que o sentimento de euforia se avoluma paulatinamente nos álbuns *oitentistas* de Gonzaguinha, sobretudo a partir de *Caminhos do coração*, de 1982²⁵, atingindo seu esplendor nos discos *Grávido* e *Olho de lince - Trabalho de parto*²⁶.

Muitas vezes reduzido a um compositor de músicas de protesto, taxado por críticos e colegas como uma figura fechada e mal-humorada, percebemos uma gradual mudança na sua forma de se expressar. O seu lado esperançoso, como ele mesmo disse, agora patente, tende a constituir em maior grau suas composições.

O otimismo é uma coisa que sempre esteve comigo, em mim. Não fora isso eu já teria parado a viola, porque a barra sempre foi muito pesada. Tão pesada, tão escura, tão braba, que fechou o tempo. Por causa do meu otimismo, costumo revisitar temas e situações, mas preferencialmente, cada vez mais otimista, com a maior garra, começando tudo outra vez. (Vieira; Khoury, 2012, p 148)

As músicas (a seguir apresentadas com trechos de suas letras) dão esse teor a esses LPs²⁷ e ratificam nossa hipótese de como os cenários espaciais marcavam agudamente o artista e sua

²⁵ Disco lançado pela gravadora EMI-Odeon.

²⁶ LP lançado em 1985 pela gravadora EMI-Odeon.

²⁷ Abreviação para *Long-Play*, termo inglês referente ao disco fonográfico de longa duração.

obra, e como a reincidência das menções à infância, nesses álbuns, remetem à esperança de novos tempos.

Tal qual o correr do tempo histórico que apresentava uma abertura política para o país, *pari passu* parece que o andar da vida de Gonzaguinha a acompanhara, como um processo interno de abertura e transformações. No programa Bar Academia, transmitido em 1984 pela TV Manchete, ele comenta:

A pessoa do Gonzaguinha ficou uma pessoa mais fácil, mais tocante, mais doce, mais inteira, mais saída. É a minha relação com minha própria pessoa. É uma questão de análise do meu comportamento. [...] Essa coisa do MAU²⁸... Essa coisa do maldito é uma coisa da fase também, da época que o próprio país viveu. Uma época muito dura, uma época com uma repressão muito grande [...]. Por isso esse comportamento agressivo. (Programa [...], 2021)

Em *Grávido* há faixas como: *Lindo lago do amor; Nem o pobre nem o rei* (Mamãe falou que eu era um *menino* muito feliz/ E eu acreditei/ Cresci com essa figura gravada no coração/ Usei, abusei, lambuzei); *Sonhos Brasis* (Felicidade, eu quero a (fé) liberdade/ Para o povo do meu país/ Toda riqueza pro *menino* que é meu país/ Felicidade, eu digo: axé liberdade/ Para o povo do meu país); *Nunca pare de sonhar - Sementes do amanhã* (Ontem um *menino* que brincava me falou/ Que hoje é semente do amanhã/ Para não ter medo que esse tempo vai passar/ Não se desespere, nem pare de sonhar).

Já em *Caminhos do coração* temos: *O que é, o que é?* (Eu fico com a pureza / Da resposta das *crianças* / É a vida, é bonita e é bonita); *Filho da própria* (Eu sou aquele amado, odiado / Que se beija apedreja / Brigue, fustigue, castigue / A couraça do *moleque* / Nunca confie ni mim / Pois por certo me desconfio / E nunca estarei no ponto exato / E tu dirás - ah *moleque*, eu te mato! / E gritarás – ah, *moleque*, um dia eu te pego! / E eu estarei nas estradas / Na alegria da luta / Pois um *moleque* é sempre um ótimo filho da própria / Massa, graça, força, emoção / Sangue nas veias gritando / Festa trabalho / Atrevido *moleque* / Coração / Festa trabalho); *Simplesmente feliz* (Ah, é um louco / Por teimar em sonhar / Com o brilho normal / Da pureza total / Que as *crianças* nos dão / Através do olhar / Um *Solriso* / Calor de verão / Uma festa nas mãos).

Em *Olho de lince* (último disco de Gonzaguinha em vida) estão: *Zorra total e Tudo certo*, vinhetas de abertura e fechamento (respectivamente) do disco baseadas em registros sonoros de crianças brincando de adoleta e outras bagunças; *Jornada do prazer* (Que até parecia

²⁸ MAU, sigla de Movimento Artístico Universitário, espécie de coletivo fundado no final dos anos 60 por Gonzaguinha, Aldir Blanc, Ivan Lins, entre outros artistas.

um beijo num *bebê*/ Que a gente bota pra dormir e sonhar); *Mamão com mel* (*Criança é mesmo assim/ Bobagem, beleza/ Só fala maravilhas banais*); *Trabalho de parto* (Jogo de paciência com tempero de pressa/ Alquimia da braba pra que tudo aconteça/ Na tensão no esforço, movimento no quarto/ No desejo da luz no trabalho de parto); *Janeiro ainda - Possibilidades* (Daniel, uma vez há muito tempo atrás/ Seu avô baiano chegou lá em casa a nado/ Eu e Dina, a gente tava em cima da mesa com água pela cintura/ Na minha mão havia um barquinho de papel doido pra brincar na correnteza/ E eu tinha certeza!); *Belo balão* (E os *meninos* da rua fizeram um belo balão/ Com as cores dos olhos e a forma de um coração/ Ai que belo balão os meninos fizeram de um sonho/ Ai que belo balão pra ir lá no fundo do céu/ Pra pegar todo mel e adoçar a vida).

Apontamos que o ar de leveza e esperança contido nesses discos não se dá somente pelas canções e trechos mencionados acima (cujo objetivo nosso foi enumerar as alusões à infância), fazendo-se sentir em harmonias suaves, letras românticas e outros elementos dessas produções.

As tantas e diversas referências à meninice saltam aos olhos de quem revisa a discografia de Gonzaguinha. Compreendemos que essa particularidade potencializa nossa hipótese, uma vez que sustentamos a ideia de que o tema da infância é altamente caro ao compositor, pois, numa perspectiva da subjetividade, é a base através da qual desenvolveu sua identidade artística.

Percebemos, como exposto nas análises desse presente item, a existência duas fundamentais significações que Gonzaguinha emprega à infância ao longo de sua obra. Ainda que sejam dinâmicas e necessariamente associadas, notamos singularidades: uma está sobretudo relacionada às suas próprias experiências e vivências quando criança no morro do São Carlos e no bairro do Estácio; e outra se porta como alusão às novas configurações políticas que ascendiam no país (Vieira; Khoury, 2012).

2.4 Infância: construção da gente - identidade e o lugar

Demonstrada a importância da infância na obra de Gonzaguinha e a ligação desse estágio de sua vida com os objetivos de nossa pesquisa, dedicamos esse item à compreensão do que viria a ser a identidade desenvolvida pelo artista, assim entenderemos de que forma o lugar contribuiu para esse desenvolvimento, bem como nos dotaremos de maiores instrumental e intimidade para interpretar suas músicas e suas ações, caminho importante nessa tarefa:

[...] aquilo que a gente faz tem origem numa visão particular, filtrado do geral, com base em experiências próprias, pessoais. Cada pessoa é uma pessoa e

ninguém jamais entenderá uma obra alheia em toda a sua profundidade, a não ser que conheça o autor intimamente, mesmo assim é difícil. [...] porque cada trabalho espelha um momento e obedece a códigos pessoais. (Vieira; Khoury, 2012, p. 175)

Nesse sentido, a formação dos sujeitos no que diz respeito às suas subjetividades nos leva a pensar em suas relações familiares e com o meio social, bem como nas experiências vivenciadas. Assim, nosso curso conceitual, ancorado nas noções de que nos lugares se dão as múltiplas cotidianidades e vivências alcança uma perspectiva relacionada à Geografia Humanista:

A Geografia Humanística reflete sobre os fenômenos geográficos com o propósito de alcançar melhor entendimento do homem e de sua condição. [...] procura um entendimento do mundo humano através das relações das pessoas com a natureza, do seu comportamento geográfico bem como dos sentimentos e idéias a respeito do espaço e do lugar. (Tuan, 1982, p. 143)

O diálogo dessas ideias com as desenvolvidas por Carlos (2007) nos parece frutificar a análise, pois aprofunda e dá novas cores às noções basilares já apresentadas sobre o lugar e que estão sintetizadas no seguinte trecho:

O lugar é a base da reprodução da vida e pode ser analisado pela tríade habitante - identidade - lugar. A cidade, por exemplo, produz-se e revela-se no plano da vida e do indivíduo. É o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo. [...] Como o homem percebe o mundo? É através de seu corpo e de seus sentidos que ele constrói e se apropria do espaço e do mundo. O lugar é a porção do espaço apropriável para a vida. (Carlos, 2007, p. 17)

Ou seja, falamos das experiências espaciais que desde a infância afetaram Gonzaguinha e contribuíram para a construção de sua identidade, posteriormente por ele racionalizada e transformada em identidade artística: “Minha música é meu dia a dia, é tirada da rua, é meu posicionamento, meu modo de ver as coisas. Minha música é minha vida” (Vieira; Khoury, 2012, p. 187).

Mas que vida é essa? Em que cenários espaciais ela esteve inserida? No morro, no asfalto, no campo, na cidade? Que morro, que cidade? É inegável que Gonzaguinha viveu intensamente os afetos com que se deparou. E deles saíram poesia, música, ritmo: frutos de coração e mente inquietos. Cabe-nos agora embarcar nas subjetividades desse sujeito para compreender objetivamente a configuração desses espaços e lugares, e a visão que esse artista tinha deles.

Nesse sentido, toca-nos metodologicamente identificar os elementos que forjam subjetivamente a pessoa Luiz Gonzaga do Nascimento Jr e que em certa altura de sua vida se tornaram uma forma artística. Há, portanto, um movimento analítico ziguezagueante, em que estudamos o espaço e o lugar para entender Gonzaguinha para a partir desse entendimento fazermos o caminho de volta.

Partimos, para tanto, do pressuposto desenvolvido por Erikson (1972) de que a formação da identidade recebe a influência de fatores intrapessoais; interpessoais (identificações com outras pessoas); e de fatores culturais (às quais uma pessoa está exposta, sendo elas globais ou locais).

Além disso, entendemos que uma composição compreende várias camadas (movimentos artísticos, intencionalidades, técnicas e linguagens, conjunturas sociopolíticas locais e globais, entre outras) que envolvem direta ou indiretamente o artista.

Para conseguirmos contemplar todas essas questões, entendemos ser fundamental o estudo da identidade artística construída por Gonzaguinha, pois é através dela que se dão seus processos de criação musical.

O ponto de partida de Gonzaguinha foi, realmente, uma infância muito sofrida, que lhe deixou profundas marcas para o resto da vida. Criado na favela, batia e levava pancadas. Aprendeu desde cedo a agredir e a revidar. É a lei do morro. (Vieira; Khoury, 2012, p. 145)

Em entrevista para a TV Brasil em 2011 o crítico musical Tarik de Souza (Gonzaguinha [...], 2012) observou: “[...] O Gonzaguinha começou quando a porta fechou mais violentamente... Ele já começou a ser visado porque a censura recrudescera no Brasil justamente quando o Gonzaguinha apareceu”.

Essas duas passagens indicam a semelhança de problemas que o Gonzaga Jr. enfrentava no seu período de adolescência e depois, em sua fase adulta. Na infância, menino órfão de mãe e afastado do pai, teve que correr da polícia, se virar para conseguir um trocado aqui e acolá ajudando trabalhadores do morro, da feira. E na vida adulta, sua carreira musical se iniciou no período de maior repressão da ditadura militar, através da promulgação do AI-5, em 1968, que também atingiu violentamente artistas.

A marcação seguiu em cima, fazendo dele um dos músicos mais censurados do país ao longo do regime ditatorial. Sobre esse tema, o compositor chegou a dizer:

Mandei 28 músicas para a Censura e voltaram nove. Juntei as nove com “Moleque” e o disco, afinal, saiu. Porém, a Censura recolheu. Calculo que uns

cinquenta e poucos títulos de músicas foram censuradas, destacadamente. (Vieira; Khoury, 2012, p. 148)

Assim, parece que as perenes adversas circunstâncias catalisaram o desenvolvimento de habilidades que se transformariam numa certa identidade artística. Driblar esses contratempos exigia certo traquejo, ironia, deboche, esperteza, malcriação, atenção, além da alegria e esperança típicas de um menino. O amálgama desses elementos somado a um processo de formação política de orientação progressista - atingindo um nível revolucionário - originou a adoção da identidade de Moleque por Gonzaguinha.

Entendemos, portanto, que mais do que uma alcunha, apelido ou codinome, Moleque se tornou uma qualificação, um epíteto. Essa condição o dotava de uma óptica particular, através da qual lia a realidade e encarava os revezes da vida pessoal e artística.

Gonzaga Jr. se manifestou inúmeras vezes acerca do assunto. Em certa entrevista revisitada por Vieira e Khoury (2012, p. 150) diz:

É muito mais uma forma de ser. [...] Minha infância foi passada no Estácio, onde eu pegava rabeira de caminhão, subia em muro e roubava fruta no pomar do vizinho. Com tal infância, o que é que poderia me tornar?

Essa identidade (compreendida aqui como uma composição de elementos, os quais ganham ou perdem valor de acordo com o contexto sociopolítico vivido pelo sujeito e suas elaborações sobre si próprio) é, portanto, una em sua totalidade, mas particular e única em cada fase de sua carreira. Em outras palavras, em determinados períodos, certos elementos afloram, retirando-se de seu estágio de latência, enquanto outros se ocultam. Somos ocultação e revelação (Ciampa, 1984). Essa dança no salão do tempo forma arranjos.

Destaca-se: esses arranjos não nos parecem ser formados artificialmente, confundindo identidade com personagem. Pelo contrário, reforçam a ideia da visceral relação entre Gonzaguinha e seu tempo-espço. Isto é, nota-se sincronismo entre a formação desses arranjos e as características históricas do espaço brasileiro.

De forma a exemplificar (será aprofundado nesse item) o que fora exposto acima temos, no período de maior repressão pelo qual o país passava, a emersão da rispidez e da esperteza (entre outros) nas composições e comportamento de Gonzaguinha. Já em outro momento, com a proximidade da abertura política, outro arranjo se forma, caracterizado pela alegria e esperança (entre outros).

Desse modo, uma das características desse epíteto é sua transformação enquanto pessoa/artista ao longo do tempo. A identidade de moleque era, por natureza, viva e aberta. Em

outras palavras, o moleque ganhava certas modulações de acordo com onde e quando estava, “já que não há quem não esteja ligado a um momento histórico”, argumentou Gonzaguinha (Vieira; Khoury, 2012, p. 153).

Em outra ocasião retoma tal reflexão:

Vejo meu trabalho como o de uma pessoa ligada à realidade, que coloca pra fora de si tudo aquilo que sente nesse universo de perplexidade. Se o mundo está calmo coloco calma no meu trabalho, mas se o mundo está violento, eu sou o reflexo disso tudo... (Vieira; Khoury, 2012, p. 160)

A análise da construção dessa identidade demanda uma exploração sobre os métodos de composição desenvolvidos e as temáticas abordadas por Gonzaga. Essa conclusão deriva de ideias desenvolvidas por Ciampa (1984) acerca da identidade. Para o autor, para “descobrirmos” uma identidade é preciso colher e investigar informações sobre o sujeito, compreendendo-as como manifestações representativas (o que se diz de si, por exemplo) e práticas: nós somos nossas ações (Ciampa, 1984). Assim, passearemos nas próximas páginas pela obra de Gonzaguinha, seus depoimentos e suas práticas, tentando identificar os elementos e os arranjos de tal epíteto. A relação dessa identificação com a Geografia se dá mais profundamente a partir da exploração de como esse artista percebia o Espaço. Assim, apreenderemos as simbioses dessas percepções com as bases conceituais geográficas que apresentamos anteriormente.

Dito isso, perguntas se revelam. Como se davam as ações de Gonzaguinha? Mantinham correspondência com o que dizia? Em inúmeras ocasiões ele reforça que fazia constantemente o exercício de pensar suas atitudes, seus comportamentos, enfim, pensar sua pessoa no mundo.

Entre tantas vezes em que se definiu, disse:

Tem todo um aspecto da marginalidade que foi aprendido. Teve que ser aprendido. Caiu na rua, tem que ser mesmo. Tem que saber correr, tem que saber avisar quando a polícia vai subir e de repente tem um ponto de bicho... tem que fazer as amizades todas. Tive bons amigos, grandes amigos. E que contribuem até hoje nesse meu processo. Esse meu processo contraditório pra uns, e enriquecedor pra outros, confuso pra determinadas pessoas. É aquela coisa do morro que pega tudo. O morro de São Carlos é bem confuso, ele junta classe média... até cair do outro lado que é o mais pobre que fica na virada do morro que cai pro Catumbi, a virada do morro que cai pro Rio Comprido²⁹... (Programa [...], 2021)

²⁹ Catumbi e Rio Comprido são bairros vizinhos ao bairro Estácio de Sá.

Tão “confuso” (complexo) quanto o morro, apresentava uma indistinção entre pessoa e artista. Perguntado sobre suas canções serem - alegoricamente – suas filhas, respondeu:

Eu adoro muita coisa, eu não gosto de muita coisa. Tem muitos filhos bonitos, tem muitos filhos feios, tem muitos filhos agradáveis, tem muitos filhos desagradáveis. Porque eu sou aquele que coloca pra fora aquilo tudo que eu sou. Eu sou desde a pessoa agradável até a pessoa desagradável. [...] Ou seja, eu não tenho medo de colocar pra fora o filho ingrato, o filho que tem a menor qualidade. [...] É, eu não tenho o menor temor de colocar pra fora aquilo que não presta. (Programa [...], 2021)

Apesar de tentadora possibilidade, não nos cabe mergulhar em uma análise psicológica de Gonzaguinha, portanto balizaremos sua subjetividade no sentido de compreender os caminhos e as características que o levaram a ter essa ou aquela leitura de mundo, essa ou aquela forma de compor. Assim, a hipótese é de que no cotidiano dos lugares há sujeitos que a partir de seus pensamentos e ações criam práticas, criam identidade. Aqui o lugar é o São Carlos e o Estácio, e nele estamos ancorados nesse ponto da pesquisa.

A trajetória artística de Gonzaguinha teve início na sua adolescência, mas sua popularização se inicia com a conquista no II Festival Universitário, em 1968, com a música *O trem (Você se lembra daquela nega maluca que desfilou nua pelas ruas de Madureira?)*³⁰, marcada por uma letra complexa mergulhada em um arranjo igualmente intrincado. “O trem... é uma coisa básica. É a principal colocação de como pensa o Gonzaguinha”, afirmou ele próprio certa vez (Vieira; Khoury, 2012, p. 149). E em 1990, no programa *Ensaio*, da TV Cultura, explica:

É uma música muito difícil. Já uso uma ironia, que é uma das minhas marcas, uma das minhas maneiras... Eu sou uma pessoa realmente irônica. Eu sou um gozador, um grande gozador. [...] então a gente nesses “ades” todos, das felicidades todas que vão por aí, e quem quer saber disso? Já naquele tempo em sessenta e nove, período bastante difícil da nossa vida. (Gonzaguinha [...], 2015)

Cantor-rancor, maldito, entre outros, eram algumas maneiras com que se referiam ao artista que iniciava sua carreira. Seu temperamento arredio e desconfiado era transmitido em suas atividades públicas e nos seus primeiros discos (no teor das canções, nas letras e nas capas). Vamos a um exemplo.

³⁰ Lançada em 1979 no disco *Gonzaguinha da vida*.

Figura 2 - Capa do disco *Luiz Gonzaga Jr*, lançado pela gravadora EMI-Odeon no ano de 1973



Em compasso com o teor e a carga das canções, a capa do álbum *Luiz Gonzaga Jr* (lançado em 1973 pela EMI-Odeon) carrega um aspecto vítreo cuja característica comum ao impacto de um projétil seja a formação de trincas em formação radial a partir do ponto de contato. A eficácia do tiro transparece no rosco pálido, no olhar igualmente vitrificado e inerte. Os fracos e parcos sinais vitais e de esperança presentes nesse disco serão paulatinamente substituídos, adiantamos, pela talvez principal força revolucionária da obra de Gonzaguinha, a alegria.

*Um beco com uma saída bem pequena*³¹ foi onde Gonzaguinha se viu colocado nesse princípio de trajetória artística. E a resposta a essa condição foi justamente uma faceta agressiva, cinza e irônica, representada na capa acima analisada. Pode-se considerar que essa tríade compõe um primeiro arranjo que caracteriza o Moleque.

Não obstante, apesar de músicas amargas (inclusive músicas de protesto) comporem parte significativa desses álbuns³², seu lado romântico também se fazia presente. É bem verdade que o romantismo foi ganhando novas formas ao longo dos anos, sendo em um primeiro

³¹ Ponto de vista de Gonzaguinha apresentando em entrevista ao Jornal do Brasil em 1978 (Vieira; Khoury, 2012).

³² *Luiz Gonzaga Jr* – 1973 (EMI-Odeon); *Luiz Gonzaga Jr* – 1974 (EMI-Odeon); *Plano de voo* – 1975 (EMI-Odeon).

momento declarado sobretudo em boleros fechados, densos e melancólicos, para depois encontrarem sambas e baladas como formas rítmicas.

Nesse primeiro LP, as músicas românticas aparecem inúmeras vezes: *Sempre em teu coração* (Um passo p´ra lá/ No compasso da valsa/ Da vida, do tempo/ Sorrindo, chorando/ Nos braços da vida/ Na valsa do tempo...); *Romântico do caribe* (Meu bem, há quanto tempo a gente não se deixa levar/ Pelos gritos desse velho e cansado coração/ Sem se importar se a orquestra nesse cabaré da vida/ Vai tocar um rock ou simplesmente vai parar); e *Minha amada doidivana* (Sei por onde andas, dói-me o peito/ Sei com quem me enganas, me magoas demais/ Mas sei que quanto mais de mim caçoas/ Quanto mais feres minh'alma/ Mais me sinto preso a ti, mi amor).

Posteriormente a alegria toma conta das criações de Gonzaguinha, sentimento que também atingiria as músicas românticas. Cabe-nos nesse momento, no entanto, apenas pontuar que esse traço (romantismo) atravessa toda obra do artista, do primeiro ao último disco (com exceção do LP *Luiz Gonzaga Jr*, de 1974). Assim, entendemos esse elemento como permanente parte constitutiva da identidade de Moleque.

Para além das coisas doídas ou coloridas do coração, outros temas afetavam Gonzaguinha e através de seu processo criativo se revelavam em forma de canção. Como parte das estratégias ou de métodos de composição, a ironia e a metáfora se destacam. Esses atributos tão característicos de Gonzaguinha não lhe eram exclusivos, já que os tempos de repressão faziam com que os artistas se utilizassem desses subterfúgios para passar seus recados.

Em *Sim, quero ver*³³ estão os versos:

Vem meu carnaval
Que eu quero ver
Dessa vez o *pierrot* derrotando o arlequim
Falso rei dessas festas,
Sem trono, sem salto,
Marchando
Nas cinzas do seu funeral
E eu palhaço sorrindo afinal
Vem meu carnaval

O rei representa o poder político que passava de mão em mão entre os militares durante a ditadura. Poder falsificado no sentido de não ser legítimo quando se considera elementos

³³ Quinta faixa do disco *Luiz Gonzaga Jr*, lançado em 1973 pela EMI-Odeon.

básicos de sistemas democráticos. Vemos esse mesmo elemento em outras canções da MPB. Na *Canção da despedida*³⁴, composta por Geraldo Azevedo e Geraldo Vandré temos os versos: *Um rei mal coroado / Não queria / O amor em seu reinado / Pois sabia / Não ia ser amado*. E em *Cartomante*, música de Ivan Lins³⁵ e lançada primeiramente por Elis Regina³⁶: *Cai o rei de espadas / Cai o rei de ouros / Cai o rei de paus / Cai, não fica nada!*

As metáforas e alegorias também podem ser percebidas em o *Trem da alegria*³⁷:

Alô, alô, alô!
 Diretamente da Rádio Nacional,
 temos o prazer de apresentar:
 “A Felicidade Bate à Sua Porta!”
 O Trem da Alegria saiu agora.
 Partiu nesse instante
 da Rádio Nacional,
 a gare principal da Central.
 Carregado de ioiôs e colares, cocares,
 miçangas e tangas e sambas para o nosso Carnaval.
 O Trem da Alegria promete-mete-mete-mete, garante
 que o riso será mais barato, dora-dora-dora em diante
 que o berço será mais confortável,
 que o sonho será interminável,
 que a vida será colorida, etc e tal.
 Que a tal da Felicidade
 baterá em cada porta
 ...

Canção de 1973, período de intensa perseguição exercida pelo poder militar, em que o cerco político atingia os divergentes, em que a busca por opositores se acentuava e casos de forças da repressão irem à casa de suspeitos para leva-los à prisão, interrogatórios ou outras violências se multiplicavam. Assim, a partir desse contexto podemos compreender essa letra, pois a *tal da Felicidade*, ironicamente, era justamente essa forma política que atingia a povo brasileiro, empurrando-o para uma sociabilidade amedrontada e violenta.

Seguimos com a canção *Meu coração é um pandeiro*³⁸, em que Gonzaguinha destaca, de forma irônica, grandes qualidades das quais o país gozava. Traçando uma linha temporal,

³⁴ Lançada por Geraldo Azevedo no disco *A luz do solo*, em 1985, pela gravadora Universal Music.

³⁵ Músico carioca e amigo de Gonzaguinha.

³⁶ Cantora gaúcha, considerada uma das maiores intérpretes da MPB.

³⁷ Sexta faixa do disco – lançado em 1973 pela EMI Odeon – *Luiz Gonzaga Jr*. A música fez bastante sucesso na voz das Frenéticas, grupo vocal feminino que regrava a canção no ano de 1977.

³⁸ Lançada em 1974, no disco *Luiz Gonzaga Jr*, pela gravadora EMI Odeon.

passado-presente-futuro, esconde propositalmente as mazelas coloniais, as mazelas do período pós-64, as quais põem nas sombras as previsões de futuro. Na segunda parte da canção demonstra, de maneira sarcástica, questões raciais e de classe:

No cenário mundial dentre outras mil
 No universo dentre as nações
 Já não és sequer apenas uma estrela
 Sendo bela quanto as mais belas constelações
 Teu passado espelha bem tanta cultura
 Teu presente mostra bem tanta fartura
 Teu futuro não eu nem posso comentar
 A emoção me cala a voz do coração
 Terra dos coqueirais e dos babaçuais, é claro
 Terra dos cafezais e dos algodoais, por certo
 Terra onde o anil do céu é bem mais anil, pra sempre
 Terra do povo pacato e gentil
 Vem ver
 A sociedade no asfalto
 Gastando seu salto alto,
 Sambando a pleno vapor
 Vem ver
 O morro na arquibancada
 Apreciando a moçada
 Desfilando com garbo esplendor
 Vem ver
 Que aqui não há preconceito
 O negro tem a alma branca
 Há uma igualdade sem par
 Vem ver
 Esse povo hospitaleiro
 Em cujo o peito há um pandeiro
 Eternamente a tocar e cada vez melhor

O sarcasmo e o deboche, exemplificados nas canções apresentadas anteriormente foram argumento para ação dos censuradores sobre várias canções. Em *Todo boato tem um fundo musical*³⁹, os pareceres indicavam que alguns trechos da letra: “[...] referem-se à situação econômica e social do país com um certo deboche. [...] exploram, de modo sarcástico a situação difícil de classes sociais de nosso país e seu sofrimento com a crise nacional” (Albuquerque, 2017, p. 39). A seguir a letra desse bolero:

³⁹ Terceira faixa do disco *Alô alô Brasil*, lançado em 1983 pela gravadora EMI-Odeon

Se você quer dançar
 Traga seu par que o baile é livre
 Copacabana abraça a favela
 Periferia o Nordeste
 Venham todos dançar
 Donas de casa e custo de vida
 Desempregados e filas do INAMPS
 Brasil vai ao fundo agradece
 Abertura, carnê, fatura e liberdade vigiada
 Sobem no palco
 E apresentam
 Show variado
 Trabalhador
 Dá uma crise na crise
 E já sai bailando
 Num sarro bom
 Cheio de mãos
 Com a inflação
 Vamos lá relaxar
 Aproveitar esse agito legal
 Chato é o dólar jantando o cruzeiro
 Em pleno salão
 Veja que tipo imoral
 Disfarça meu bem
 Finge que tudo é normal

O humor visto acima, correlacionado à ironia e ao deboche, também é presente em várias outras canções, sobretudo as lançadas na década de 80. A esse respeito, podemos também citar a música *O saco cheio de Noel*⁴⁰, cuja letra diz:

Papai Noel baixou lá em casa
 No último natal
 Estava mal, vermelho e desbotado
 Magro e acabado
 Bem tipo pioral
 Pediu um prato de comida
 E eu só pude dar um grãozinho de feijão
 Que era um presentinho
 Que eu comprei a prestação

⁴⁰ Sétima faixa do disco *Coisa mais maior de grande: pessoa*, lançado em 1981 pela gravadora EMI-Odeon.

Para dar pro meu irmão
 Eu vi Noel de saco cheio
 E desempregado O negócio tá tão feio
 Que nêgo anda querendo
 Transar os seus veados

Questionado sobre possível incompatibilidade entre ser ranzinza e bem-humorado, Gonzaguinha respondeu:

É próprio da dualidade pessoal. A pessoa que é capaz de um alto grau de agressividade é capaz de um alto grau de sátira, de piada, de pegar bem a coisa ridícula, absurda, que dá a chamada gargalhada nervosa. Eu sempre tive isso. (Vieira; Khoury, 2012, p. 171)

A identidade viva e dinâmica não apresenta rigidez nos seus arranjos, tampouco apresenta fases definidas. É percebido, por outro lado, um processo que entendemos contínuo e que em um movimento em espiral ruma a um perfil mais leve, alegre e direto.

Gradualmente as nuances se davam e diferentes elementos afluíam para a formação de novos arranjos. Nesse sentido, vislumbra-se a consolidação, no seu terceiro disco, *Plano de voo*⁴¹, de um ar de esperança até então rarefeito. A faixa 11 que dá nome ao álbum indica uma nova postura de Gonzaguinha frente ao período difícil. Agora o lado cinza parece dar lugar a um pensar mais ponderado sobre o espaço, não mais marcado somente por uma reação agressiva, mas um processo de reflexão e a partir daí a elaboração de táticas mais refinadas pra enfrentar as condições sociais que se apresentavam. Segue trecho da letra:

A ave levanta vôo e vai em busca da quente luz do sol
 (Um ninho é preciso noutra lugar onde agora o campo explode em flor)
 Cuidar do novo ovo
 A nova cria
 Um novo dia
 Um novo...
 ...Amanhã
 A nova vida, a calma, o agasalho, pelo menos do campo o calor
 Voar se possível no frescor do despertar sereno da manhã
 Pegar a asa morna desse vento sul
 Voando sempre em bando sobre os perigos desse imenso mar azul
 Da flecha, em formação, voando sempre no sentido de chegar
 Da arma oculta no capinzal, quantos, quais escaparão?

⁴¹ Disco lançado em 1975 pela gravadora EMI-Odeon.

Do olho, dedo no gatilho, do engodo
(O apito chama a atenção)
Do laço, arapuca, armadilha
Quantos, quais mesmo assim, prosseguirão?

Talvez o verso *seguindo sempre no sentido de chegar* represente um guia que o acompanharia até seu último trabalho. Ou seja, há racionalmente a elaboração de objetivos sociais e culturais que estão incorporados na sua obra. Essa potência de agir, que também se manifestava fora dos discos (em ações político-partidárias ou com entidades estudantis e de trabalhadores, por exemplo), parece-nos indicar a superação de uma postura reativa - marca dos dois primeiros discos - pronunciando a emersão, na identidade de Moleque, dos elementos ligados à festa, à alegria e à esperança.

A música *Mundo novo vida nova*⁴², também presente no disco, ratifica essa inferência.

Buscar um mundo novo, vida nova
E ver, se dessa vez, faço um final feliz
Deixar de lado
Aquela velha estória
O verso usado
O canto antigo
Vou dizer adeus
Fazer de tudo e todos mera lembrança
Deixar de ser só esperança
E por minhas mãos, lutando, me superar
Vou rasgar no tempo o meu próprio caminho
E assim, abrir meu peito ao vento, me libertar
De ser somente aquilo que se espera
Em forma, jeito, luz e cor
E vou, vou pegar um mundo novo, vida nova
Vou pegar um mundo novo, vida nova

A atenção é parte constituinte dessa identidade e é difícil pensá-la fora do contexto infante-juvenil e das características urbano-espaciais onde estava inserido Gonzaguinha. Como se relacionava com diferentes figuras do morro, inclusive as transgressoras, incumbia-se de tarefas que lhe exigiam a leitura dos movimentos que aquela parte da cidade apresentava. A

⁴² Gravada por Gonzaguinha em duas ocasiões: sendo a sétima faixa do disco *Plano de voo*, de 1975; e a décima terceira faixa do disco *Gonzaguinha da vida*, de 1979, ambos lançados pela EMI-Odeon. Destaca-se que essa canção fez grande sucesso na voz Elis Regina, que a gravou no disco *Saudade do Brasil*, de 1980, lançado pela gravadora WEA.

atenção, portanto, com o significado de cuidado, de estado de alerta, de tomar tento ao que ocorre à volta. “Ele nasceu no morro. Foi traficante. Meu pai foi avião. Vendia maconha e outras coisinhas. Tinha aquela malandragem”, revelou Daniel Gonzaga⁴³ em entrevista (Daniel [...], 2024). “Ali eu realmente comecei a ser moleque”, disse Gonzaga Jr. (Programa [...], 2021) sobre seu passado no morro. Em outro momento, confirmou: “na verdade eu nunca saí dali” (Gonzaguinha [...], 2015).

Morro de São Carlos...infância, construção da gente. Muita gente. Jamelão, Libertad Lamarque, Cinema, Lupicínio, Noel Rosa, Ismael Silva, Pafôncio. Pafôncio quase ninguém conhece, ou melhor, ninguém conhece. Só quem é da boca. Porque Pafôncio vendia peixe na subida do morro de São Carlos [...] e ficava lá escrevendo. Eu só vim entender anos depois que Pafôncio era um dos compositores mais considerados. (Gonzaguinha [...], 2015)

Talvez dessa relação com a vida os trabalhadores do Estácio, essa atenção tenha transformado Gonzaguinha em um compositor do cotidiano, atento às ricas banalidades que preenchem a vida das pessoas economicamente pobres. Esse elemento do Moleque pode ser percebido em seu método de composição. “Eu aprendo no cotidiano. Eu acho muito importante estar atento, de ouvidos abertos pra aprender cotidianamente” (Gonzaguinha [...], 2015)

As cotidianidades são percebidas em incontáveis canções, ora de forma explícita, como os exemplos abaixo, ora capturando aspectos menos evidentes do dia a dia.

Em *Assim seja, amém*⁴⁴, parceria com Miltoninho, membro do grupo MPB4, canta:

A professora me repreendia:
 “Quem não estuda não come merenda”
 Mas lá em casa meu pai me acudia:
 “Não há aquele que com que fome aprenda”
 Minha mãe calava
 E calada chorava
 E chorando vinha me pegar
 Me pegava e abraçava
 E abraçando falava
 Esta vida eu sei que um dia vai mudar

Em *Um homem também chora (Guerreiro menino)* Gonzaguinha explora as implicações do mundo do trabalho sobre o trabalhador:

⁴³ Primeiro filho de Gonzaguinha.

⁴⁴ Quinta faixa do disco *Plano de voo*, de Gonzaguinha, lançado em 1975 pela gravadora EMI-Odeon.

É triste ver meu homem
 Guerreiro menino
 Com a barra do seu tempo
 Por sobre seus ombros
 Eu vejo que ele berra
 Eu vejo que ele sangra
 A dor que tem no peito
 Pois ama e ama
 Um homem se humilha
 Se castram seu sonho
 Seu sonho é sua vida
 E vida é trabalho
 E sem o seu trabalho
 O homem não tem honra
 E sem a sua honra
 Se morre, se mata
 Não dá pra ser feliz

O cotidiano, elemento fundamental para nossa compreensão de lugar é alvo da observação e da atenção de Gonzaguinha. Ou seja, as relações sociais locais são produto e produtoras de espacialidades, que por sua vez são compreendidas a partir das noções de totalidade (em item sobre a formação espacial carioca essas ideias serão melhor desenvolvidas).

Os bares, ambientes tão comuns à vida das populações trabalhadoras do Rio de Janeiro, são eventualmente citados por Gonzaga Junior. A trajetória do menino é ligada a esses estabelecimentos. Lembremos que neles trabalhava Xavier Pinheiro, muitas vezes acompanhado por Luizinho. É nos botecos onde se inflamam e se curam as dores de cotovelo, onde surgem novos planos e se lamenta os fracassos, onde se comemora o bicho, o futebol. A mesa de bar é o mundo! E essa provocação dialoga com nossa compreensão de lugar. Milton Nascimento⁴⁵ e Fernando Brant⁴⁶ em *Conversando no bar (Saudade dos aviões da Panair)*⁴⁷: nos ajudam nessa síntese:

[...]

 Nada de novo existe nesse planeta

 Que não se fale aqui na mesa de bar

 [...]

⁴⁵ Cantor e compositor, grande referência musical para Gonzaguinha, e ícone da MPB.

⁴⁶ Compositor mineiro, autor de canções como: *Maria, Maria; Paisagem da janela; Travessia*; entre outras.

⁴⁷ Quarta faixa do disco *Minas*, de Milton Nascimento, lançado em 1975 pela gravadora EMI-Odeon.

Em volta desta mesa velhos e moços
 Lembrando o que já foi
 Em volta dessa mesa existem outras falando tão igual
 Em volta dessas mesas existe a rua
 Vivendo seu normal
 Em volta dessa rua uma cidade sonhando seus metais
 Em volta da cidade
 Lálálálálá

Essa figura do bar, serve nesse instante para retomarmos um outro elemento que compõe a identidade artística de Luiz Gonzaga Junior: a alegria. Entendemos que no início da carreira, Gonzaguinha reverberava tons cinzentos e melancólicos, atmosfera que preenchia a maior parte de suas composições, independentemente dos temas nelas abordados. Conforme processos internos (individuais do artista) e externos (mudanças no cenário político brasileiro) foram se desenvolvendo, suas músicas passaram a ser mais leves. Dizemos leves, não no que diz respeito aos objetos tratados, senão na forma com que fazia suas denúncias, apontamentos, enfim, passava musicalmente seus recados. Vejamos neste trecho de em *E vamos à luta*⁴⁸:

Aquele que sabe que é negro
 o coro da gente
 E segura a batida da vida o ano inteiro
 Aquele que sabe o sufoco de um jogo tão duro
 E apesar dos pesares ainda se orgulha de ser brasileiro
 Aquele que sai da batalha
 Entra no botequim, pede uma cervinha gelada
 E agita na mesa logo uma batucada
 Aquele que manda o pagode
 E sacode a poeira suada da luta e faz a brincadeira
 Pois o resto é besteira
 E nós estamos pelaí...

Esse samba traz em sua letra sentimentos de esperança e felicidade ao tratar do cotidiano de um trabalhador (considerando seu tempo no botequim). Vemos a força transformadora desse pessoal - revelada nas ações do dia a dia - ser apresentada de forma primorosa pelo artista.

⁴⁸ Quinta faixa do disco *De volta ao começo*, de Gonzaguinha, lançado em 1980 pela gravadora EMI-Odeon.

Talvez contaminado pelo avanço das mobilizações populares⁴⁹ – momento em que se vislumbrava com maior plausibilidade a volta da democracia -, Gonzaguinha se tornou um fomentador da esperança e o fazia a partir da promoção da alegria.

Sobre a relação entre política e arte, disse Gonzaguinha:

Acho que a gente tem sempre uma posição política antes da música, portanto, acredito que não existe música sem ideologia. [...] Sou uma pessoa que possui certa consciência crítica, que vive numa sociedade, que anda nas ruas, logo, necessariamente, tem uma posição que se reflete na arte que produz. Não é possível a neutralidade. [...] Penso que necessariamente o artista é o porta-voz do público em muitas coisas, pelo simples fato dele possuir um microfone na mão. (Vieira; Khoury, 2012, p. 153)

A felicidade pode ser entendida como mais uma ferramenta de luta política, que por muitas vezes é negligenciada nas chamadas músicas de protesto. Despido do ar maldito, a ele relacionado como permanente, a alegria invade os discos. Essa potência política da alegria ganha retratos. Acerca da tal da felicidade, Gonzaga Jr. comentou:

De fato, a felicidade incomoda muita gente. As pessoas se sentem afrontadas quando ouvem alguém dizer “eu sou feliz”. A gente acaba entrando nesse jogo e criando um certo temor de admitir a felicidade. [...] Não foi fácil colocar num samba esta frase que eu considero revolucionária: “Viver e não ter a vergonha de ser feliz”. (Vieira; Khoury, 2012, p. 153)

Em *Mesa de bar*⁵⁰, gravado pela sambista Alcione, Gonzaguinha repete o cenário, agora já consolidado o processo de abertura política no país.

Mesa de bar
 É lugar para tudo que é papo da vida rolar
 Do futebol, até a danada da tal da inflação
 É coração, fantasia e realidade
 É um ideal paraíso adonde nós fica a vontade
 Mesa de bar
 É cerveja suada matando a pau o calor
 Vamos cantar aquela cantiga que fala da luta e do amor
 Mas antes, brindar em homenagem
 Àqueles que já não vem mais
 Saúde pra gente, moçada, que a gente merece demais

⁴⁹ Com destaque para as chamadas Greves do ABC paulista, que foram movimentos trabalhistas que desempenharam papel crucial na luta por melhores condições de trabalho e na abertura política no Brasil durante a ditadura militar.

⁵⁰ Segunda faixa do disco *Fogo da vida*, de Alcione, lançado em 1985 pela gravadora RCA.

Em torno de um copo a gente inventa um mundo melhor
 A dona birita levanta a moral de quem está na pior
 A água da mágoa se enxuga no pano daquela toalha
 Pra acabar com a tristeza
 Esse remédio não falha
 Na mesa de um bar todo mundo é sempre o maior
 Todo mundo derrama as tintas da sua alegria
 Copos batendo na festa da rapaziada
 Se bem que a gente não esquece que a barriga anda meio vazia
 É que mesa de bar é onde se toma um porre de liberdade
 Companheiros em pleno exercício de democracia
 Mesa de bar é onde se toma um porre de liberdade
 E companheiros em pleno exercício de democracia

Compreendemos que temas como a repressão, a exploração do trabalho, as opressões de gênero e raça, o amor, entre outros, continuaram presentes na obra desse artista até seu último disco, havendo mudanças na forma como expressava seus pensamentos e sentimentos a respeito de tais assuntos.

Dessa maneira o Moleque se desenvolveu ao longo da obra de Luiz Gonzaga Júnior. Menino do morro e perseguido pela ditadura construiu subjetivamente e objetivamente maneiras de sentir o que vivia e externalizar poeticamente o que sua mente e coração convertiam desses afetos. Assim soube tratar dos assuntos que queria, cujas formas e conteúdos se derivavam da combinação dos elementos emersos em cada instante. Desse modo, temos momentos com a proeminência da aspereza e da melancolia, e outros em que a brincadeira, esperança e alegria afloram. Contraditório, metamórfico e vivo o Moleque.

Reiteramos a grande importância metodológica desse item para o nosso trabalho, pois a tarefa de apreender as mensagens que passam os músicos em suas canções requer mais que um possível domínio da semântica. Nesse sentido, acreditamos que correlacionar as condições espaciais do Rio a canções específicas, simplesmente por carregarem temas comuns poderia fazer com que incorrêssemos em um diálogo mecânico, portanto frágil, entre música e espaço, e música e lugar. Assim, adentrando seu universo particular e conhecendo mais profundamente os processos que formaram e transformaram paulatinamente Gonzaguinha, acreditamos gozar de maiores subsídios para fazer essa relação suceder-se de modo mais orgânico nos itens correspondentes.

3 A FORMAÇÃO DO ESPAÇO URBANO CARIOCA

Nesse capítulo abordamos as transformações espaciais pelas quais passou a cidade do Rio de Janeiro sobretudo a partir da chegada da família Real portuguesa ao Brasil, em 1808 e, posteriormente com as ações do Prefeito Pereira Passos, no início do século XX. Ou seja, parece-nos que a urbanização carioca ganhou nesse período os pilares que a conduziram ao que se consolidaria muitas décadas depois, isto é, uma cidade “apta” à função de polo do desenvolvimento capitalista brasileiro, produzindo mudanças no sentido das formas e funções, nas relações sociais de produção e nas desigualdades sociais. Nessa perspectiva consideraremos as intervenções urbanas advindas dos poderes oficiais que agiriam como fomentadores dessas características. Por outro lado, é dessa realidade que emergem explosões de vida que também concebem e produzem espaço, ou seja, os agentes da produção espacial urbana não se limitam à institucionalidade, abarcando também os efeitos da vida cotidiana.

Antes, no entanto, consideramos pertinente a análise de algumas letras em que Gonzaguinha apresenta elementos centrais na sua leitura do espaço urbano. A canção *Corações Marginais*⁵¹, lançada por Gonzaguinha em 1988, não faz referência específica à cidade do Rio, nem ao Estácio. Não obstante, na letra está apresentada sua visão sobre a questão urbana, de modo geral, e nela considera temas para nós essenciais ao pensar o espaço urbano: uso e ocupação do solo, relações sociais de produção, moradia, segregação socioespacial, cotidiano, entre outros. Vamos à letra:

Eles já estão ficando, eles já estão dormindo no centro,
no coração da cidade
Saem dos seus trabalhos e ficam já instalados no centro,
no coração da cidade
Sob os viadutos, sob todas marquises - questão de comodidade
Equilíbrio possível, malabarismo possível
dos corações no coração da cidade
Cobrem-se com os jornais que falam da vida que vai nas veias,
no coração da cidade
Comem migalhas dos pombos, fazem as necessidades
no coração da cidade
Dividem as dificuldades, como se devia fazer - questão de comunidade
Sonham o fim de semana, crianças, mulheres e camas,
seus corações no coração da cidade
Corações marginais

⁵¹ Disco *Corações marginais*, lançado pela gravadora Ariola, no ano de 1988.

Corações marginais
 Suas mulheres guerreiras fazem a vida lá longe do coração da cidade
 Ficam insones à noite, cuidam de suas crianças,
 nos seus corações: ansiedade
 Sonham o fim de semana quando vão dar um passeio no coração da cidade
 Para rever os seus homens, para amar os seus homens
 Os corações da cidade

O coração da cidade não abre nunca aos domingos, não vê esta impunidade
 Crianças, mulheres e homens, brincando, sorrindo, se amando
 na festa da marginalidade

O coração da cidade não tem o menor respeito com os corações das cidades
 E os corações das cidades não voltam nunca pra casa, são prisioneiros
 Do coração da cidade
 Corações marginais
 Corações marginais

Os sujeitos retratados representam as parcelas economicamente desfavorecidas da cidade, costumeiramente chamados (em tom pejorativo) de marginais, ou marginalizados. O compositor faz uma proposital confusão ao chamar de marginais aqueles que ocupam o centro (coração) das cidades. Esse aparente paradoxo dá-nos a entender que tal categorização posta a determinada população independe da região da cidade onde se trabalha ou vive, senão diz respeito às questões de raça e classe e ao direito à cidade (Lefebvre, 2008).

Nesse sentido, entendemos que “o coração da cidade” se refere à centralidade da cidade capitalista, enquanto “os corações da cidade” expressam a vida daquelas pessoas que nela habitam sob condições de exploração e em consequência pobreza e segregação. Essa sina que insiste em acometer parcela importante da população carioca desde a fundação da cidade, agora se dá a partir das relações tipicamente capitalistas, que como sinaliza Gonzaguinha é uma força, ou em categoria miltoniana (Santos, 1988), *estrutura* – natureza social e econômica – do Rio no período aqui analisado.

Em outras canções, o compositor retoma as relações de classe expressas em ambiente urbano. Na letra acima, temos os versos: Equilibrismo possível, malabarismo possível/ dos corações no coração da cidade. Essas metáforas estão presentes na canção *Artistas da vida*⁵². Nela temos:

Nós vamos levando este barco

⁵² Quinta faixa do disco *Gonzaguinha da vida*, lançado pela gravadora EMI-Odeon em 1979.

Buscando a tal da felicidade
 Pois juntos estamos no palco
 Das ruas, nas grandes cidades
 Nós, os milhões de palhaços
 Nós, os milhões de arlequins
 Somos apenas pessoas
 Somos gente, estrelas sem fim
 Sim, somos vozes de um só coração
 Pedreiros, padeiros, coristas, passistas
 Malabaristas da sorte
 Todos, João ou José
 Sim, nós, esses grandes artistas da vida
 Os equilibristas da fé
 Pois é!
 Sim, nós, esses grandes artistas dessa vida

Somos vozes de um só coração, isto é, os que fazem parte da mesma classe de despossuídos - de explorados e oprimidos (como classificou em *Pequena memória de um tempo sem memória*) - a qual dia após dia tem que buscar seu futuro. O mesmo elemento aparece em outra canção. Em *João do Amor Divino*⁵³, diz:

39 anos de batalha, sem descanso, na vida
 19 anos, trapos juntos, com a mesma rapariga
 9 bocas de criança para encher de comida
 Mais de mil pingentes na família para dar guarida
 Muita noite sem dormir na fila do INPS⁵⁴
 Muita xepa sobre a mesa, coisa que já não estarrece
 Todo dia um palhaço dizendo que Deus dos pobres nunca esquece
 E um bilhete mal escrito
 Que causou um certo interesse
 É que meu nome é
 João do Amor Divino de Santana e Jesus
 Já carreguei, num guento mais,
 O peso dessa minha cruz
 Sentado lá no alto do edifício
 Ele lembrou do seu menor
 Chorou e, mesmo assim, achou que
 O suicídio ainda era o melhor
 E o povo lá embaixo olhando o seu relógio

⁵³ Primeira faixa do disco *Gonzaguinha da vida*.

⁵⁴ Sigla do antigo Instituto Nacional de Previdência Social, hoje Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS).

Exigia e cobrava a sua decisão
 Saltou sem se benzer por entre aplausos e emoção
 Desceu os 7 andares num silêncio de quem já morreu
 Bateu no calçadão e de repente
 Ele se mexeu
 Sorriu e o aplauso em volta muito mais cresceu
 João se levantou e recolheu a grana que a plateia deu
 Agora ri da multidão executiva quando grita:
 “Pula e morre, seu otário”
 Pois como tantos outros brasileiros
 É profissional de suicídio
 E defende muito bem o seu salário

Nessa canção se retrata sobretudo a relação de exploração que acomete aqueles que pertencem a um *só coração* (a mesma classe social), e que dia a dia batalham a vida. De maneira hiperbólica o trabalho é comparado à morte, ao suicídio, forma de desenhar de maneira muito dura uma das bases da chamada sociedade moderna, ou seja, a subjugação de uma classe por outra, tema constantemente abordado por Gonzaguinha.

A partir da análise de tais letras, parece-nos evidente que estamos diante de um artista que em sua leitura sobre o espaço (através de uma ótica que valoriza as ações cotidianas) percebe as relações de classe e seus desdobramentos urbanos.

3.1 Da sede do Império à Reforma Passos - gérmen e consolidação de uma cidade capitalista

No contexto da colonização, a relevância que a região começa a desenvolver se dá a partir do deslocamento dos eixos econômico e político: antes com a produção de açúcar em áreas litorâneas (com ênfase no Nordeste), passando à região central do continente com a exploração aurífera; e no plano político a transferência de capital da colônia, antes Salvador (núcleo da primeira rede urbana das Américas, conforme Santos (1993)), e agora – 1763 – Rio de Janeiro. Entendemos que a nova capital recebe essa atribuição justamente por seu porto ser a via que melhor comunicava as Minas ao mercado externo. De acordo com Prado Junior (1970), assim, o Rio de Janeiro se tornaria o principal centro urbano da colônia, a despeito do importante processo de urbanização em áreas intestinas ligadas à empresa mineradora.

Essa tônica exportadora do colonialismo em geral, e do seiscentista com maior ênfase acarreta um padrão de instalação com um claro sentido exomorfo. Isto é, os assentamentos se fazem, mesmo quando bastante interiorizados,

articulados numa rede de circulação que demande um porto, o qual engata as diferentes unidades produtivas com os circuitos atlânticos, os da realização de seus produtos [...] (Moraes, 1994, p. 83)

A relação global-local - que nos esforçamos para contemplar analiticamente nesse trabalho - é didaticamente observável nesse momento.

Cidades, relações econômicas ditadas pela atividade da mineração (primeiramente do ouro, ultimamente o minério de ferro) são motores de produção de novas especialidades e relações de poder que pensadas em uma dimensão mais ampla, articulam e coadunam processos de reprodução de uma parcela do capital que se articula globalmente, dominando o lugar mas permanecendo como uma ordem distante. (Silva; Santos, 2010, p. 2-3)

Ou seja,

[...] os lugares não dispõem de autonomia, porém, sendo funcionais na totalidade espacial, influenciam no desenvolvimento do país; já a urbanização é resultado de tais processos historicamente determinados como localização geográfica seletiva das forças produtivas e das instâncias sociais. (Saquet; Silva, 2008, p. 35)

Entendemos aqui que a configuração espacial do Rio deriva desde sua fundação de sínteses resultantes do convívio entre forças exógenas (interesses metropolitanos, por exemplo) e aspectos endógenos (características da força de trabalho, questões físicas da geografia brasileira, entre outros). Essa relação, óbvia quando percebida num contexto de colonização, intensifica-se conforme as economias se tornam mais globalizadas – como veremos adiante.

Tal matéria foi abordada por Gonzaguinha em algumas canções. Vejamos primeiro em *Desenredo (G.R.E.S. Unidos Do Pau Brasil)*⁵⁵, fruto de parceria entre Gonzaguinha e Ivan Lins⁵⁶:

No dia em que o jovem Cabral chegou por aqui
 Conforme diversos anúncios na televisão
 Havia um coro afinado da tribo tupi
 Formado na beira do cais cantando em inglês
 Caminha saltou do navio assoprando um apito em free bemol
 Atrás vinha o resto empolgado da tripulação
 Usando as tamancas no acerto da marcação
 Tomando garrafas inteiras de vinho escocês

⁵⁵ Título da sétima faixa do disco *Gonzaguinha da vida*, lançado pela gravadora EMI-Odeon no ano de 1979.

⁵⁶ Cantor e compositor carioca, fora amigo de Gonzaguinha desde a juventude.

Partiram num porre infernal por dentro das matas
 Ao som de pandeiros chocalhos e acordeom
 Tamoios, Tupis, Tupiniquins, acarajés ou Carijós (sei lá quem mais)
 Chegaram e foram formando aquele imenso cordão, meu Deus, *quibão*
 E então de repente invadiram a Avenida Central, mas que legal
 E meu povo, vestido de tanga adentrou ao coral
 Um velho cacique dos pampas sacou do pistón
 E deu como aberto, em decreto, mais um carnaval
 E assim, a vinte e dois daquele mês de abril
 Fundaram a Escola de Samba Unidos do Pau-Brasil

Entre infundáveis tópicos que poderiam ser minuciados ao analisar-se essa letra, detemo-nos aos que mais contribuem com nosso presente assunto.

Assim, destaca-se justamente por parte de Gonzaguinha, em primeiro lugar: uma compreensão do comportamento expansionista da economia europeia - que serviria de base para o posterior desenvolvimento do capitalismo industrial naquele continente; em segundo lugar, os elementos culturais abordados na letra chamam a atenção, uma vez que compõem parte fundamental da relação exógena/endógena apresentada anteriormente; e nessa esteira, a outra margem da história também é retratada (de forma absolutamente irônica). Vemos a indicação de uma adaptação por parte dos povos que aqui viviam ao que lhes fora apresentado pelos colonizadores. Essa espécie de aceitação e subordinação ao imposto pelos estrangeiros pintada pelo autor é escancaradamente sarcástica. Aqui, como em outras canções, o objetivo é desnudar um mito socialmente difundido, qual seja, o da passividade do nosso povo e – por que não? – nos atentar sobre os riscos do torpor social. Implicitamente está colocado justamente o oposto: o processo de colonização teve como um braço a tentativa de dominação através da violência, de imposições culturais entre outras, o que gerou um desmesurável derramamento de sangue indígena.

A forma com que os processos históricos são representados pelo artista indica que a relação entre as condições espaciais a ele contemporâneas estão correlacionadas, através de processos, às formas e funções (Santos, 2006) baseadas na exploração de recursos naturais e do trabalho, aqui instauradas a partir da colonização. Tal inferência é plausível uma vez que há proposital confusão ou mistura dos períodos históricos retratados. Em outras palavras, dado o peso da herança colonial, as relações de exploração, de opressão e de destruição ambiental parecem (numa intencionalidade do compositor) atemporais, ou melhor, permanentes desde a descoberta do Brasil. Os versos *No dia em que jovem Cabral chegou por aqui / Conforme diversos anúncios na televisão*, da canção, ratificam essa tese.

Retomando nossas considerações sobre a dinâmica global-local, reitera-se, a partir da visão de Gonzaguinha, a hipótese de que não há uma retumbante imposição da ordem hegemônica na esfera local. Pelo contrário, há sínteses dialéticas, produto da ação dessas duas “forças”.

Em outras canções o compositor também aborda a questão colonial, o que reforça a hipótese de que ele considerava os componentes históricos fundamentais para a compreensão da realidade que vivia. Essa noção temporal igualmente aparece em projeções do futuro, sobretudo quando vislumbra um horizonte sem opressões, explorações e finalmente democrático.

Ainda sobre a sanha da metrópole, Gonzaguinha canta em *Coração mineiro*⁵⁷:

Olho de lince
Olha o lance
Cidadão mineiro
Cidadão brasileiro
Cidadão do mundo eu sou
Tu és
E ele também é
Coração mineiro
Coração brasileiro
Coração do mundo eu sou
Tu és
E ele também é
E o principal:
Nós é, nós é, nós é
E o buraco é mais em baixo meu irmão, pois é
Bandeirante é coisa internacional, se é
Esmeraldas deste lábaro eles qué levá
Todo o ouro dessas minas Brasil gerais
Este lance tem começo, meio e fim, tensão
Mandioca é macaxeira, é aipim, tensão
O swing tem no samba e no baião, tensão
No maracatu tem negro e no lundu, tensão
E olha o olho mundial de olho gordo
No celeiro
Esperança tropical,
Nós é

⁵⁷ Sexta faixa do disco *Olho de lince*, lançado em 1975 pela gravadora EMI-Odeon

Nossa interpretação indica a reiteração de denúncia da ação exploratória da metrópole sobre a colônia num contexto de expansão ultramarina e interligação dos continentes. Sintomática nessa letra é a observação do compositor com relação à participação das classes trabalhadoras brasileiras - antes escravizadas, posteriormente assalariadas - na Divisão Internacional do Trabalho e nesse sentido no tabuleiro econômico mundial.

Ironicamente ele indica que fazemos parte desse mundo: afinal somos partícipes fundamentais desse período histórico de economia em processo de globalização – a globalização como fábula (Santos, 2004b) a partir da sensação de pertencimento? Somos cidadãos do mundo! Não por acaso o artista compôs *Africasiamérica*, lançada em 1971 que trata das funções dos países periféricos na economia mundial (retomaremos o debate sobre essa canção em posterior momento). O verso *E olha o olho mundial de olho gordo*, cujos verbos estão conjugados no modo presente, dá-nos a entender que essa circuito de exploração das colônias não se encerra a partir de suas independências, persistindo ainda uma relação de dominação e subordinação, agora em outras bases estruturais, entre diferentes partes do globo.

O passar do tempo também aparece em sua forma irônica. Em *Meu coração é um pandeiro*⁵⁸ ele conclui:

No cenário mundial dentre outras mil
 No universo dentre as nações
 Já não és sequer apenas uma estrela
 Sendo bela quanto as mais belas constelações
 Teu passado espelha bem tanta cultura
 Teu presente mostra bem tanta fartura
 Teu futuro eu nem posso comentar
 A emoção me cala a voz do coração
 Terra dos coqueirais e dos babaquais, é claro
 Terra dos cafezais e dos algodoais, por certo
 Terra onde o anil do céu é bem mais anil, pra sempre
 Terra do povo pacato e gentil

Nessa perspectiva, formação da classe trabalhadora carioca deriva da relação entre as condições do capitalismo global e da conjuntura local (contemplando aspectos históricos, culturais, político e econômicos). Fração do capitalismo brasileiro, a economia do estado e da cidade do Rio ganha características próprias, as quais serão tratadas nesse item.

⁵⁸ Terceira faixa do disco *Luiz Gonzaga Jr*, de 1974 e parte do repertório da cantora Marlene no seu espetáculo *Te peço pela palavra*, que dada a qualidade do registro foi lançado em disco no mesmo ano.

Entendemos que o caminho econômico traçado pelo Brasil desde o período colonial se deu no sentido de cumprir um papel diferente, na economia global, dos países chamados centrais. Ou seja, a estrutura mercantilista europeia como base de desenvolvimento do modo de produção capitalista, obtinha nas colônias vias para acumulação de riqueza. Dessa relação centro-periferia se formavam redes mundiais (Azevedo, 1992), nas quais o Rio se inseria de forma relevante através de sua zona portuária.

Nesse contexto, a divisão internacional do trabalho marcava formas substancialmente distintas de exploração e - do ponto de vista do desenvolvimento do capitalismo - complementares. Ou seja, em alguns países da Europa,

[...] tão logo os trabalhadores tenham sido convertidos em proletários e suas condições de trabalho em capital, tão logo o modo de produção capitalista se sustente sobre seus próprios pés, a socialização ulterior do trabalho e a transformação ulterior da terra e de outros meios de produção em meios de produção socialmente explorados [...] (Marx, 2017, p. 786)

Isto é, a expropriação realizada pelos países centrais como mais um método para a obtenção da chamada acumulação primitiva passa a contemplar em um polo o trabalho assalariado – fruto de um processo de expropriação e de transformação das relações de produção – e em outro, nas colônias, o trabalho escravo. Daí derivam as conformações políticas e culturais predominantes no país ao longo do período colonial e imperial, consolidando heranças sociais que atravessam a era republicana.

Na canção *Africasiamérica*⁵⁹, cujo trecho da letra será apresentado abaixo e analisada em posterior momento, Gonzaguinha trata da relação entre centro e periferia do capital. Talvez influenciado pelas ideias internacionalistas (em específico a Conferência Tricontinental⁶⁰) que inspiravam os setores de esquerda daquele período, as quais colocavam a integração de países periféricos como forma de defesa frente as forças colonialistas/imperialistas.

No setor tropical do mundo
 As belezas se derramam
 As belezas se derramam
 Sob o sol quente, sangue quente
 Está à mostra em cada esquina
 Mas tudo é tão bonito
 Mas tudo é tão bonito

⁵⁹ Música lançada em compacto no ano de 1971 pela Companhia Brasileira de Discos (CBD)

⁶⁰ Em janeiro de 1966, em Havana (Cuba) houve a Conferência Tricontinental, reuniu movimentos revolucionários da África, Ásia e América Latina.

Africasiamérica tranquila
Africasiamérica tranquila

Voltemos à análise sobre a formação do espaço urbano carioca.

No início do século XIX a guerra envolvendo França e Reino Unido acabaria por desencadear, com a entrada de tropas napoleônicas em território português, a fuga da Família Real da metrópole em direção ao Brasil. Assim, em 1808, quando da chegada dos Bragança ao Rio de Janeiro, a cidade entra em um período de expressivas transformações no que diz respeito a questões demográficas, políticas e de conformação urbana.

Seu status político se incrementa uma vez que de capital da colônia a província se converte à sede do Império Português. Assim, há o desenvolvimento de novas atividades institucionais e investimentos públicos e privados (Azevedo, 1992) que darão ao Rio novos predicados jurídico/administrativos - acompanhados da construção de tribunais, conselhos e câmaras - e socioculturais, como a criação de teatros, bibliotecas e faculdades (Silva; Versiani, 2015). Vemos aqui que essa transformação deriva e derivou-se do que Santos (1988) categorizou como funções e formas, partes constituintes do espaço.

Por óbvio, os novos ares cosmopolitas e europeizados não sopravam para todos aqueles que habitavam a província nessa época. O controle social exercido pela polícia sobre escravizados e trabalhadores livres e as contrastantes qualidades das habitações que acolhiam os diferentes grupos sociais eram expressões da desigualdade brutal que se apresentava na província.

A construção dessa nova cidade, inspirada no lema *beleza, higiene e circulação*, e que concomitantemente causava segregação espacial, se comportaria como prelúdio do que iria aprofundar-se no desenvolvimento do espaço urbano da cidade do Rio até os dias atuais.

Outro marco fundamental da história carioca é a onda de metamorfoses que atingiu a cidade no fim do século XIX e início do século XX. As ideias republicanas que se espalhavam em importantes círculos políticos e econômicos não passariam ao largo da capital da República.

Finda a escravidão no país e em germinação estruturas e sociabilidades típicas capitalistas, a cidade deveria mais do que adequar-se às novas exigências históricas, mas oferecer a elas condições para o seu desenvolvimento. Surge disso talvez a principal reforma pela qual passou a cidade em toda a sua história. Capitaneada por Francisco Pereira Passos (nomeado pelo presidente Rodrigues Alves), a posteriormente batizada de Reforma Pereira Passos significou importantes mudanças na vida da cidade em suas diversas dimensões.

[...] o rápido crescimento da economia brasileira, a intensificação das atividades exportadoras e, conseqüentemente, a integração cada vez maior do país no contexto capitalista internacional, exigiam uma nova organização do espaço (aí incluído o espaço urbano de sua capital), condizente com esse novo momento de organização social. (Abreu, 2006, p. 59)

Por ser um símbolo na questão urbana brasileira e impactar diversas dimensões da vida da população carioca, a centenária reforma segue sendo tema de inúmeros estudos em diversas matizes científicas. Ainda vivo e fundamental para a compreensão das características que a cidade tomou ao longo do nosso recorte temporal, entendemos imprescindível a análise desse fenômeno.

Representante dos interesses das oligarquias rurais detentoras do poder político federal em majoritário período da primeira república, Francisco Pereira Passos ocupou o cargo de prefeito do distrito federal entre 1902 a 1906. O nobre engenheiro havia composto a Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro na década de 1870, a qual foi responsável pelo desenvolvimento e execução de propostas de intervenção – na segunda metade do século XIX - que estivessem em afluência com as ondas de modernidade que chegavam da Europa ao cais do Rio. Essas medidas tinham como contexto mudanças radicais nas relações sociais nacionais (com destaque aos efeitos da lei do Ventre Livre, de 1871) que representaram a consolidação do advento capitalista, e com ele a intensificação da circulação de pessoas e mercadorias pela urbe, bem como o aumento dos interesses estrangeiros (bancos e empresas) que buscavam, com incentivos do governo federal brasileiro, inserir-se ou intensificar seus empreendimentos na cidade (Benchimol, 1990 *apud* Rossi, 2017).

Ou seja, o progresso da cidade do Rio dependia da substituição de velhas por novas formas, condizentes com o papel que o Brasil e sua capital poderiam exercer nesse período de capitalismo global. Nesse sentido, os relatórios elaborados por essa comissão apontavam às seguintes direções:

[...] definição de uma estrutura urbana para a expansão da cidade, usando a técnica de alinhamentos; a fixação de algumas normas reguladoras da edificação, coerentes com o uso do instrumento urbanístico do traçado; a proposta de um esquema de drenagem das correntes afluentes das bacias do canal do mangue; e um programa de obras para formatação da frente portuária setentrional e da frente marítima meridional. (Souza; Amora, 2014, p. 656)

Algumas obras previstas nos relatórios foram realizadas, sobretudo na região que passou a ser chamada de Cidade Nova, tornando materialidade o que era ilusão nos desejos das elites

locais. Talvez assim, com o alargamento de avenidas, com mudanças visando a *higienização* de certas regiões, a cidade se aproximara de sua inspiração urbana: Paris.

Importante figura da comissão de melhoramentos, Pereira Passos esteve no velho continente a fim de aprofundar seus estudos em engenharia. Permaneceu em Paris de 1857 a 1860 para estudar na *École Nationale des Ponts et Chaussées* (Rossi, 2017). Essa passagem serviu mais do que como qualificação técnica do já conceituado engenheiro, significou vivenciar no seu dia a dia a edificação e o funcionamento da nova Paris. Assim se fortalecem as convicções de Passos no que diz respeito ao aprofundamento de mudanças pelo qual o Rio deveria passar.

Mais do que fruto do desejo de uma figura, as mudanças apresentadas em gérmen nas políticas urbanas desde a chegada da Corte haveriam de ser aprofundadas no contexto republicano.

“Embora a oligarquia agrária fosse a fração hegemônica da classe dominante brasileira, os comerciantes participavam ativamente da economia desde a antiga Corte e, no início do século XX, já investiam no setor industrial” (Vieira, 2010, p. 2).

A nomeação de Pereira Passos à prefeitura significaria a adesão dos principais círculos políticos nacionais à posição de que a cidade do Rio devia ser ratificada como centro político e econômico brasileiro - agora em contexto republicano e eminentemente capitalista. A comunhão, em aspectos gerais, do poder municipal com o poder federal age como propulsora da transição em movimento.

Assim, parece-nos acertado analiticamente abordar essas medidas encabeçadas por Passos de maneira que dialoguem com as alterações urbanas concomitantemente promovidas pela ação do poder federal - nesse momento comandado por Francisco de Paula Rodrigues Alves.

O presidente Rodrigues Alves (cujo mandato se dá de maneira síncrona ao prefeito - 1902 a 1906) empreendeu na capital brasileira obras que tinham como meta fundamental a dinamização do comércio local e o incremento das transações internacionais. Dessa forma - sob o a supervisão de Lauro Muller e Francisco Bicalho - as obras de maior impacto foram voltadas à modernização do porto - símbolo do progresso -, à construção de novas vias (avenidas do Cais, do Mangue e Central), e ao programa de saneamento. O resultado da soma dessas duas empresas oficiais apresentaria ao país e ao mundo uma cidade renovada, a qual se aproximara em alguns sentidos da modernidade almejada e da capacidade de cumprir sua função no desenvolvimento capitalista brasileiro.

Entendemos que as reformas urbanas engendradas na primeira década do século XX correspondiam aos interesses das elites políticas na adequação da cidade à nova ordem econômica global. Alguns passos nessa direção, é verdade, já vinham sendo dados desde o início do século anterior. A comissão de melhoramentos, a abolição da escravatura, a proclamação da república são alguns marcos dessa trajetória, desses processos.

A conjuntura que se formava nessa fase da infância republicana impunha ao regime a resolução de algumas questões, como, por exemplo, a necessidade de dar maior legitimidade política à república (Azevedo, 2011). Esse propósito aglutinara diversas outras carências, que seriam sanadas a partir da peroração das obras. Entre elas se destacam, ainda segundo o autor, o saneamento da cidade, a ampliação do comércio externo e a regeneração da cidade como símbolo nacional – com vistas a atrair imigrantes europeus.

Com a finalidade de contemplar tais demandas, o representante da nação – Rodrigues Alves – e da capital – Pereira Passos – empreendem uma série de ações de diferentes nuanças. Houve importante transformação de aspectos materiais, ou seja, a substituição de velhas por novas formas e a elas a destinação de novas funções. Enfatizamos a renovação do porto, a abertura de avenidas, o aterro de áreas alagadas, e o *bota abaixo* de moradias populares.

As reformas urbanas foram, portanto, justificadas através de um discurso que contrapunha nitidamente duas imagens: de um lado, a velha cidade colonial, com suas vielas estreitas e seus casarões insalubres e sem arte. E do outro lado, a nova cidade que estava sendo produzida, dotada de amplas avenidas para a circulação do ar e do tráfego, ladeadas por belos edifícios higiênicos. (De Paoli, 2013, p. 52)

Esses pressupostos ainda se fariam presentes nas políticas públicas que visavam a substituição das formas urbanas cariocas. Nesse sentido, a região - antes denominada de Cidade Nova – que margeava os bairros próximos ao centro, inclusive o Estácio, seguiu sendo alvo de destruição de praças e moradias populares, a ampliação de vias - como largas ruas e avenidas - , arrasamento de morros e aterramento de áreas alagadas, entre outras ações. A partir desses entendimentos foi concebida a reforma levada a cabo sob o governo de Carlos Sampaio (1920-1922) marcada pelo desmonte do Morro do Castelo, o qual, segundo as autoridades, atrapalhava a circulação de ar naquela região da cidade, bem como era, naquele período, habitada pelos que Gonzaguinha chamaria de *artistas da vida*, mas que a voz hegemônica, através do cronista Luis Edmundo (1987, p. 64), descreveu como:

[...] homens de carão pálido e chupado, a barba por fazer denunciando moléstia ou penúria extrema; mulheres, burras de trabalho, de ar desalinhado e pobre, as saias de cima na cintura, úmidas da água dos tanques onde trabalham o dia inteiro; crianças cobertas de feridas e endiabradas residindo em casa de estilo feio e forte da colônia.

Essa população se dispersou, rumando sobretudo para o subúrbio carioca (zonas oeste e norte), locais que abrigavam as populações despejadas por ações públicas desde a Reforma Passos, ou para bairros centrais, como o Catumbi, a Cidade Nova, a Misericórdia, o Estácio, a Lapa, a Gamboa, o Santo Cristo e a Saúde (Paixão, 2008).

A partir até a infância de Gonzaguinha não foi levado a cabo nenhum grande projeto urbanístico à cidade do Rio. Houve, no entanto, o acirramento dos problemas pelos quais já passavam os setores mais empobrecidos da cidade. Ou seja, o vultoso crescimento populacional não acompanhado de políticas suficientes de construção de moradia, de geração de empregos, entre outras, acabou por intensificar questões sociais já antes existentes.

Percebemos, sem embargo, que as instituições que compõem o Estado são, indubitavelmente, uma grande força no que diz respeito à produção do espaço urbano, pois como indica Santos (2006) uma norma pública visa agir sobre a totalidade das pessoas, das empresas, das instituições e do território. Isto é, seu papel de gestor central da sociedade capitalista lhe confere o domínio dos meios através dos quais concebe e viabiliza na urbe seus projetos econômicos e sociais. Nesse sentido, a centralidade do poder no Estado garante importante estabilização do território, uma vez que a partir de processos de planificação e organização, age sobre ele, ratifica Carlos (2007).

No entanto, consideramos a concepção de que “[...] a produção espacial é expressão das contradições da sociedade que aparece na paisagem pela justaposição de riqueza e pobreza, beleza e fealdade” (Carlos, 2008, p. 82). Assim, depreendemos que a formação dessa “nova” cidade não ocorre apenas a partir de imposições dos poderes local e federal condizentes com projetos oficiais de cidade e de país, senão de forma associada (não necessariamente coerente) à ação dos demais atores sociais, que em suas práticas cotidianas também “produzem espaço”, seus lugares.

Nas suas elucubrações acerca dessa temática, Cavalcanti (2008) indica que a cidade seria um arranjo produzido para que seus habitantes possam praticar a vida em comum. Interessa-nos, afinal, compreender o caráter da sociabilidade (a vida em comum) que rege a cidade do Rio e bairro do Estácio.

Nesse sentido, entendendo a natureza da configuração urbana carioca a partir da revisão de passagens substanciais da história dessa cidade, acreditamos que podemos avançar a um

novo momento da pesquisa: a entrada em cena das camadas populares em suas atividades cotidianas, isto é, a *explosão de vida* que preenche os lugares e transforma o espaço.

3.2 Asfaltos, vielas e becos: o Estácio

Partimos, como indica o item anterior, das noções de cidade do Rio de Janeiro idealizadas pelas forças políticas e econômicas que levaram a cabo um processo corrente de alterações de formas e funções, cujos objetivos fundamentais já foram apresentados. Dada a característica de cidade capitalista, Abreu (2006, p. 16) indica que:

[...] a ação pública venha a contribuir, efetivamente para a construção diferenciada do espaço, provendo as áreas de interesse do capital e das classes dominantes de benefícios que são negados às demais classes e setores da sociedade.

No entanto, julgamos que a cidade não é somente fruto de intenções institucionais, senão engendradas cotidianamente através das relações sociais em transcorrência. Como considera Gonzaguinha (algumas canções que apresentam o tema já foram analisadas), nessas relações sociais está contida uma questão essencial à lógica capitalista: a luta de classes. Não como pano de fundo sobre o qual a vida se desenrola, senão como parte da natureza da questão urbana que investigamos.

Cabe-nos compreender quais qualidades de relações sociais concebidas no correr temporal deram tal morfologia ao bairro em determinado período, e nesse sentido, quais funções são ali cumpridas ou descumpridas. Aparência e essência da cidade revelando como a formação econômica brasileira se manifesta no bairro, no lugar. Assim entenderemos o Estácio: mais do que como uma circunscrição administrativa, senão como um lugar cuja teia das relações sociais é mediada por hierarquias sociais, imposições comportamentais e em contrapartida, por formas de luta e resistência.

São os lugares que o homem habita dentro da cidade que dizem respeito a seu cotidiano e a seu modo de vida onde se locomove, trabalha, passeia, flana, isto é, pelas formas através das quais o homem se apropria e que vão ganhando o significado dado pelo uso. Trata-se de um espaço palpável [...]. São a rua, a praça, o bairro, – espaços do vivido, *apropriados através do corpo* [...]. (Carlos, 2007, p. 18)

Se o lugar é fruto de uma simbiose entre fatores exógenos e endógenos, por sua vez, esses últimos são resultado da sociabilidade engendrada no cotidiano – mediada pelas

contraditórias relações sociais de produção. Há, portanto, ao menos dois antagonismos nessa equação.

Nesse sentido, apresentadas anteriormente as intenções da cúpula política republicana e do poder intermediário (municipal) ligadas à ordem econômica global, cabe-nos nesse item desenvolver reflexões acerca das ações dos outros agentes produtores do espaço, que desprovidos de grandes influências nos Palácios do Catete e da Cidade, fazem-no a partir da reprodução da própria vida e geram assim, características particulares aos espaços em que vivem.

Assim buscamos compreender como se caracterizam as sociabilidades presentes no Estácio e entorno, que dão a esse lugar as singularidades vividas por Gonzaguinha. Adiantamos que dada a importância do bairro para o desenvolvimento de manifestações artísticas, inclinaremos nossa análise desse lugar a esse viés.

Antes, um breve resgate histórico.

Estácio, figura que dá nome ao bairro em estudo foi um dos personagens principais da contenda envolvendo portugueses e franceses na metade do século XVI em solos recém invadidos.

As décadas que sucederam o período pré-colonial foram marcadas por tentativas de ocupação pelos franceses da região que hoje compreende o litoral do sudeste brasileiro. Uma delas foi chamada de França Antártica, a qual abrigava população de refugiados dos conflitos entre huguenotes e católicos que ocorriam em seu país.

Mem de Sá, terceiro governador geral do Brasil, incumbiu seu sobrinho Estácio de importantes tarefas políticas e militares no processo de conquista e povoamento do Rio de Janeiro em tal contexto. Assim, ele acaba fundando a cidade em 1º de março de 1565, cuja localização nesse período se dava entre os morros Cara de Cão e Pão de Açúcar. A fundação, é verdade, não garantiu estabilidade política à região, mas serviu de base de defesa frente aos ataques da armada francesa. Dois anos depois, em batalha envolvendo a corrente querela, Estácio fora ferido de morte por uma flecha envenenada. Nesse mesmo ano, após a vitória frente aos franceses a cidade foi transferida para o Morro do Castelo. A flecha, que provavelmente partiu de um arqueiro indígena Tamoio pode simbolizar, nesse enredo, a aura de resistência que desde então está presente na região.

Nota-se, portanto, que o início do período colonial teve em seus elementos o uso da violência dos portugueses na tentativa de apreensão de mão de obra indígena, e que em muitos casos gerou conflitos advindos da objeção dos povos originários. A questão ganha complexidade quando consideramos a existência de prévios conflitos entre as tribos autóctones,

o que gerou, por exemplo, alianças táticas com franceses (os Tupinambás, Guaianases, Aimorés, entre outros – chamada de Confederação dos Tamoios) e com portugueses (os Tupiniquins). As batalhas e a propagação de doenças cujos europeus vetorizavam, dizimaram importantes contingentes indígenas e expulsou os franceses da região.

Visitadas sinteticamente as raízes da cidade do Rio e de certo modo do bairro do Estácio, podemos avançar temporalmente. Assim,

A partir de 1850, com o aterro do Saco de São Diogo, área de Mangue, foi criada a Cidade Nova. [...] com o acelerado processo de ocupação dessa região, em 1865 foi criada a freguesia do Espírito Santo na região que hoje se refere aos bairros Estácio, Catumbi, parte de Santa Teresa e Rio Comprido. (Abreu, 2006, p. 39)

Pela recém-inaugurada freguesia do Espírito Santo passava a rua Mata-Porcos que fora rebatizada (em 1865) e passou a chamar-se oficialmente rua Estácio de Sá. No transcorrer dos anos a população que por ali transitava calhou de chamar não só a rua, mas toda sua área circundante de Estácio de Sá ou simplesmente Estácio, de modo que esse nome após certo período de tempo passaria a representar todo o bairro. É nesse contexto que se consolida a ideia da Cidade Nova, que em resumo foi um conjunto de obras motivadas pela chegada da família real portuguesa e que se prolongou pelas décadas seguintes. O resultado foi uma diferenciação entre a chamada Cidade Velha, constituída por ruas estreitas e com falta de iluminação, habitações aglomeradas, ausência de saneamento, e a recém Cidade Nova, que visava superar essas condições. Com o retorno da família real a Portugal, essa área deu lugar a construção de vilas operárias.

O capitalismo começava a chegar no Brasil, novas fábricas e oficinas procuravam terrenos para se instalar no novo bairro. [...] A proximidade do Porto e dos terminais ferroviários faziam da Cidade Nova o local perfeito para o que seria chamado no século seguinte de Polo Industrial. (Vieira; Khoury, 2012, p. 67)

Com a intensificação do processo de urbanização e a complexificação da economia capitalista brasileira, somadas ao aumento populacional, as particularidades locais se acentuavam.

O Estácio estava no centro dos acontecimentos. A Escola Normal⁶¹ formava professoras e era fomento para a disseminação de novas ideias progressistas. As informações circulavam nos jornais diários e as fontes de cultura popular criavam um ambiente altamente enriquecedor para o surgimento de novas manifestações artísticas. Em suas ruas, o Estácio abrigava terreiros das Mães de Santos Baianas, os capoeiristas e as rodas de samba, que em pouco tempo passariam a influenciar a cultura e a música popular brasileiras. (Vilhena; Castro, 2013, p. 73)

O processo migratório que levava ao Rio populações negras sobretudo advindas da Bahia, nutria a capital federal de novos elementos socioculturais. É indiscutível o poder que a colônia baiana desenvolveu no Rio. Poder no sentido de engendrar a partir de seus costumes e sua ética, sociabilidades próprias. Fundamentadas em preceitos religiosos (com destaque para o candomblé), as ações de acolhimento e solidariedade aos recém chegados faziam parte da rotina das Tias Baianas⁶², sentimentos que se espalhavam pela comunidade.

Tais características não eram exclusivas do Estácio, senão estavam espalhadas pela zona central da cidade, incluindo a antiga Praça Onze (bem próxima ao bairro). Ela era rodeada pelas casas das matriarcas baianas. Nesses quintais, salas e antessalas também ocorriam as batucadas e as cerimônias religiosas.

A crise que atingiu as produções de café que havia no Vale do Paraíba gerou consequências para os trabalhadores dessa região, enquanto uma parcela permaneceu sob outras formas de trabalho,

[...] existiam os que migravam definitivamente para os centros em ascensão. Esse último grupo, formado em sua maioria por filhos e netos, descendentes diretos de ex-escravizados, apenas migrou na década de 1920, quando a condição social e financeira de seus pais não era mais possível de ser reproduzida. (Costa, 2015, p. 107)

Tal contingente se dividiu em alocações na área metropolitana do Rio, em bairros suburbanos e também na zona central carioca. A migração interna à cidade nesse período, no entanto, não se resumiu a esses exemplos. A embrionária industrialização associada a posição nuclear política e econômica do país atraía populações que por determinações estruturantes enxergavam nas águas da Guanabara novas possibilidades.

⁶¹ Antiga Escola Normal da Corte, fundada em 1880. A construção de sua sede terminou em 1930, na administração do prefeito Antônio Prado Júnior, hoje Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro.

⁶² Mulheres negras que desempenhavam um papel importante na preservação e disseminação das tradições afro-brasileiras, promovendo em suas casas festas, cerimônias religiosas entre outras atividades.

A população recém alforriada ou branca, seja do Vale do Paraíba (Costa, 2015), seja do Nordeste e de outras regiões do país ou mesmo migrações intra-metropolitanas (Abreu, 2006), foram fundamentais para as novas configurações socioculturais desenvolvidas sobretudo na região central da cidade.

Gonzaguinha aborda esse tema na canção *Uma família qualquer*⁶³:

A família Silva
 Uma família qualquer
 De qualquer norte, leste, oeste
 Lá bem do interior
 Homem, mulher
 Oito filhos, teréns
 Foge da calma do campo
 Pesado silêncio, do ar que polui
 Traçando um simples passeio
 Banal aventura
 Segura a visão de praias, coqueiros
 A fonte da vida
 A família Silva
 Uma família qualquer
 De qualquer norte, leste, oeste
 Lá bem do interior
 Homem, mulher
 Oito filhos, teréns
 Bebe à beira da estrada
 As mil *maravalhas* dos belos cartazes
 Das cores do novo arco-íris
 Da nova terra além a descobrir
 Há o pote de ouro
 O pote de ouro
 A família Silva
 Entra afinal na avenida iluminada
 Num belo e glorioso dia
 De carnaval
 E pra não empanar tanta festa
 Contribui, de forma bem modesta
 Formando uma ala no centro da escola
 Que ora desfila com garbo e esplendor
 E ao som do bumbo ginga
 E a som do bumbo samba

⁶³ Quarta faixa do disco *Luiz Gonzaga Jr*, de 1974, lançado pela gravadora EMI-Odeon.

E ao som do bumbo sua de novo
 De novo modo o velho sal
 Mas, a família Silva
 É agora a atração principal
 Desse show fenomenal
 Num quadro de alto valor cultural
 A família Silva
 É mais uma família
 A serviço da graça e do humor
 Da cultura e do descanso
 Do telespectador

Mais uma vez Gonzaguinha mistura melancolia e sarcasmo, agora para nos contar sobre o deslocamento populacional interno, o qual esteve presente na vida de grandes populações brasileiras no século passado. A posição de migrante se dá, pelo exposto na canção, pela condição de pobreza, e que a possibilidade de sua superação está na chegada à nova terra, onde estaria o *pote de ouro*.

O poder, ou melhor, a essência da cidade capitalista é, porém, inexorável: a família adentra a cidade (*avenida*) e sem poder atrapalhar o ritmo da roda urbana (*empanar tanto a festa*) é inevitavelmente incorporada por ela (*formando uma ala no centro da escola*).

Agora sob novas formas de exploração (*e ao som do bumbo/ sua de novo/ de novo modo/ o velho sal*), distintas da que sofria em seu local de origem, possivelmente em zona rural, serve, no fim e ao cabo, a interesses que não são seus. Ou seja, o sal que escorre do suor do trabalho é o mesmo, mas agora sob outras determinações, baseadas em um cenário de avanço do capitalismo – com suas características locais e urbanas.

Não se nota nessa letra, o contraditório, a resistência, enfatizando-se assim a força opressora da urbe em sua forma capitalista. Entendemos que isso advenha do interesse do compositor de denunciar a potência dessa lógica (*o coração da cidade* – como vimos anteriormente) e não que falte, em sua leitura espacial e em sua posição frente a realidade a existência do combate às injustiças que denuncia.

Em outra canção, *Pobreza por pobreza*⁶⁴, Gonzaga retoma o tema da migração, apontando, no entanto, a resistência à partida. Acreditamos ser frutífero colocar essas duas

⁶⁴ Canção composta por Luiz Gonzaga Jr. Foi finalista da primeira edição do Festival Universitário da Canção Popular, organizado pela TV Tupi de 1968 até 1971. A interpretação da música no festival foi feita pelo cantor Jorge Nery. No mesmo ano a música esteve presente no disco *Canaã*, de Luiz Gonzaga, lançado pela gravadora BMG. Gonzaguinha a regrava no ano de 1977, sendo a última faixa do disco *Moleque* (EMI-Odeon).

canções em diálogo, mesmo que a segunda não se refira diretamente ao que estamos analisando nesse específico momento. A seguir a letra:

Meu sertão vai se acabando
 Nessa vida que o devora
 Pelas trilhas só se vê gente boa indo embora
 Mas a estrada não terá o meu pé pra castigar
 Meu agreste vai secando
 E com ele vou secar
 Pra que me largar no mundo se nem sei se vou chegar?
 A virar cruz de estrada
 Prefiro ser cruz por cá
 Ao menos o chão que é meu
 Meu corpo vai adubar
 Ao menos o chão que é meu
 Meu corpo vai adubar
 Se doente sem remédio, remediado está
 Nascido e criado aqui
 Sei o espinho onde dá
 Pobreza por pobreza
 Sou pobre em qualquer lugar
 A fome é a mesma fome que vem me desesperar
 E a mão é sempre a mesma que vive a me explorar
 E a mão é sempre a mesma que vive a me explorar

O eu lírico, pobre sertanejo, membro de uma família Silva qualquer, por entender o pote de ouro como miragem, e pela relação que tem com o lugar, decide permanecer em sua terra. É demonstrada, desse modo, uma consciência sobre as condições da travessia e de que a relação de exploração a que estará submetido seja aqui ou acolá não mudará de natureza.

Estão demonstradas em ambas as letras as noções que Gonzaguinha tinha das relações de classe da sociedade brasileira e como optou por trata-las quando na forma de canções. Usava o cotidiano e colocava-se na posição dos que tem, a partir da força hegemônica, a voz estancada. Talvez por isso atingiu o status de artista popular, pois cantava e dizia não exatamente o que as pessoas queriam ouvir, mas o que queriam dizer. Essa sensibilidade de quem nunca se colocou distante das massas, senão como parte integrante delas e que transformava a contraditória cotidianidade em música. Acerca desse vínculo com o público, Gonzaguinha disse:

Eu sempre digo que meu relacionamento com o público é o mais sadio possível. Eles me perguntam nas ruas ou nos bares se tenho alguma novidade

em termos de discos e as músicas que vou gravar; se estou bem de saúde; comentam se me acham gordo ou se emagreci. Isso me faz mais moleque no palco porque sei que esse relacionamento de rua me segura debaixo das luzes. Sei que no palco as pessoas me veem como me encontram nas ruas. (Vieira; Khoury, 2012, p. 151)

Essa relação foi motivada e construída inegavelmente em seu tempo de menino. Como vemos, a noção de comunidade existente no Estácio significava proteção, aprendizado e desenvolvimento através da vida em conjunto, da mútua dependência entre aquelas pessoas. Em *Caminhos do coração*⁶⁵, Gonzaguinha canta:

E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
Das lições diárias de outras tantas pessoas
E é tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá
É tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho por mais que pense estar

Assim, Gonzaga fazia a observação do dia a dia a partir de uma leitura que entende os fenômenos triviais e corriqueiros como manifestações de uma totalidade, método que comunga com nossos pressupostos de conceito de lugar. Em suas palavras:

Acho que para andar na rua e criar, a gente tem que estar com os olhos e os ouvidos abertos e observar cada passo, cada acidente de trânsito, a vida, enfim. Ando pelas ruas num processo constante de observação. Tanto é que já incorporei isso ao meu trabalho diário de criação. (Vieira; Khoury, 2012, p. 151)

Ao olhar atento para a realidade social não pode escapar o tema da migração, portanto. O artista, em contato com esse universo no São Carlos, Estácio e redondezas (inclusive sendo seu pai, Luiz Gonzaga e seu padrasto, Xavier Pinheiro migrantes), e a observação que aprimorou sobre os comuns, os dos Santos, da Silva em seus cotidianos, retrata com imensa sensibilidade a questão.

Ainda nesse contexto, as migrações internacionais, sobretudo portuguesas, cujo relevante contingente iria ocupar postos nas fábricas da região indicam a importância desse tema para a configuração social da capital da república:

⁶⁵ Décima faixa do disco *Caminhos do coração*, lançado em 1982 pela gravadora EMI-Odeon.

[...] boa parte veio engrossar as fileiras do operariado urbano, tornando a força de trabalho ativa do Rio de Janeiro marcadamente portuguesa. Eram estes imigrantes pobres – carregadores no porto, vendedores ambulantes etc. – os que iam às ruas atrás de seu ganha-pão, misturando-se aos nacionais e imigrantes de outras nacionalidades para definitivamente mudar a cara do Rio. (Florentino; Machado, 2002, p. 68-69)

Portanto, o destino laboral dessa população europeia que chegava no início do século XX não se limitou ao ambiente fabril, senão, em conjunto com outros setores populares serviria de mão de obra em vasta gama de ocupações, como as tradicionais atividades econômicas ligadas ao comércio e aos serviços (Abreu, 2006) – entre formais e informais –, e estaria ora em situação de desemprego, ou mesmo em contravenções. Destaca-se que entre 1872 e 1890 a intensa chegada de portugueses ao Rio contribuiu para a duplicação de sua população no período. Artistas lusitanos também desembarcaram no Rio, inclusive o violonista Antônio Francisco da Conceição, com quem Henrique Xavier Pinheiro dividia o palco nos bailes, festas e teatros em que se apresentava tocando fados, sobretudo.

Ainda sobre deslocamentos populacionais, reiteramos, os processos migratórios internos cujo destino era o Rio é de grande destaque. A população recém alforriada ou branca, seja do Vale do Paraíba (Costa, 2015), seja do Nordeste e de outras regiões do país ou mesmo migrações intra-metropolitanas (Abreu, 2006), foram fundamentais para as novas configurações socioculturais desenvolvidas sobretudo na região central da cidade.

Nesse contexto, o Morro do São Carlos, em específico, era:

[...] ainda um ambiente rural nos primeiros anos do século XX. Apesar do cenário bucólico, seus moradores sofriam com a pobreza extrema, viviam em barracos de zinco e em precárias condições. Os espaços de lazer era as “tendinhas” – lugares de beber cachaça e colocar a prosa em dia – e as famosas “bocas” – casas onde aconteciam os rituais de macumba. (Nogueira, 2014)

Destacavam-se as fartas e magníficas manifestações musicais que eram desenvolvidas, criadas e modificadas a partir dessas relações sociais ali engendradas. Nessa esteira, por exemplo, surgem no Estácio os ranchos (que seriam o gérmen das escolas de samba como conhecemos hoje), inclusive As Jardineiras (rancho do Morro do São Carlos).

Estamos diante, portanto, de um amálgama sociocultural marcado pela presença de trabalhadores e trabalhadoras, migrantes nacionais e internacionais, de malandros⁶⁶ e bambas

⁶⁶ “Sujeitos hábeis de briga, que não gostam de trabalho formal e vivem de pequenos expedientes, como o jogo, a exploração de prostitutas e a venda de seus sambas” (Vilhena; Castro, 2013, p. 102).

do samba, e das Tias Baianas. Dessa comunhão surgiria o samba carioca. Esse fenômeno que se nacionalizaria em pouco tempo, influenciou sobremaneira Gonzaguinha, que tem em sua obra incontáveis músicas ritmadas por essa cadência.

Esse samba presente na obra de Gonzaguinha, foi criado no Estácio. Vejamos: como a música que embalava os desfiles (dos ranchos) não empolgava os assistas, os sambistas do Estácio trataram de acelerar o ritmo e colocar o surdo na marcação (Nogueira, 2014), consolidando-se, assim, as bases do samba urbano carioca. Dessa maneira, sua fórmula musical, em constante movimento e ramificações (samba-enredo, partido alto, samba canção, entre outros), ganhou contornos e configurações permanentes nesse lugar.

Portanto, pode-se dizer que os processos históricos por quais passaram o bairro do Estácio e o São Carlos produziram relações socioespaciais responsáveis pelo desenvolvimento de elementos culturais que chegaram a níveis nacionais, como a música, por exemplo. Essas questões também impactaram a obra de Gonzaguinha, uma vez que foi esse cenário que lhe deu as bases para sua produção artística.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Posta a cabo a investigação, consideramos pertinente apontar algumas questões referentes a essa jornada. Organizamos essa seção de modo a considerar nosso ponto de partida, ou seja, os objetivos e as hipóteses norteadoras, considerando os resultados obtidos. Ademais, a análise apresentou possíveis contribuições na esfera teórica para a ciência geográfica, que serão aqui pormenorizadas, assim como notou-se a existência de limitações em alguns aspectos investigativos, que podem ser superadas em futuros trabalhos.

A relação entre Geografia e Música não é nova, mas percebe-se um aperto nesse laço nas últimas décadas, sobretudo a partir das perspectivas do pensamento humanístico, que colocam, via de regra, os sujeitos – suas vivências, experiências, subjetividades, ações, entre outras – em uma posição central epistemológica. No entanto, essa relação compreende um vastíssimo campo, que envolve diferentes correntes do pensamento geográfico, diferentes temas e conceitos, como música e ensino de Geografia, música e territorialidade, paisagens sonoras, e assim por diante. É nesse amplo e fértil campo que nos localizamos.

Entender o espaço e o lugar intercambiando conceitos geográficos com produção musical requereu a elaboração de objetivos e hipóteses, postos à prova a partir da definição e execução de determinado caminho metodológico. Nesse sentido, buscamos encontrar fecundidade na análise envolvendo Geografia e Música, mais especificamente entre os pensamentos de Milton Santos e Ana Carlos Fani acerca do espaço urbano e do lugar, e as reflexões e inquietações que o músico Gonzaguinha desenvolveu e transformou em música sobre questões correlacionadas às ideias dos geógrafos supracitados. Em outras palavras, partimos da hipótese de que as letras e canções pudessem compor o nosso instrumental analítico de forma a contribuir para a observação e o estudo da realidade - em determinado recorte espacial e temporal.

Esse horizonte pressupôs objetivos ao projeto, sendo eles: compreender a formação espacial da cidade do Rio de Janeiro; apreender as características do bairro Estácio de Sá e do Morro do São Carlos entendendo-os como lugares; e investigar a relação entre o desenvolvimento de Luiz Gonzaga do Nascimento Junior no Estácio, a construção de sua identidade artística (Moleque), e suas percepções sobre o cotidiano, sobre o espaço geográfico e sobre os lugares.

Acerca do conteúdo das seções, vale recapitular alguns pontos. A cidade do Rio de Janeiro por sua posição política e econômica, entre outros fatores, foi objeto de governantes e especialistas no sentido de suas conformações urbanas. Sobretudo a partir do século XIX até as

primeiras décadas do século XX foram diversas as políticas públicas implementadas que visavam adequar a cidade ou prepara-la para as novas configurações socioeconômicas internacionais e nacionais que se apresentavam. Assim foi avançando a formação de uma urbe profundamente desigual.

Nesse cenário está o Bairro do Estácio de Sá e o Morro do São Carlos. Ocupados historicamente por populações economicamente pobres, produziram um lugar absolutamente rico no sentido das suas sociabilidades. Delas foi parido o ritmo do samba, as escolas de samba, e grandes artistas, como Luiz Melodia, Cecília Meireles e Gonzaguinha, entre tantos outros.

Crescido nesse lugar, Gonzaguinha levou essa condição até seus últimos dias. Sua postura de moleque do morro ganhou melhores contornos quando a transformou em uma identidade artística. Assim, o olhar crítico do Moleque sobre a realidade em que vivia o fez produzir uma obra musical riquíssima, que tinha muitas vezes como cenário para as canções elementos do cotidiano da classe trabalhadora brasileira. Sobre tal cenário abordava temas como o racismo, machismo, o trabalho, a moradia, bem como a festa e a força popular. A música *Dias de Santos e Silvas*⁶⁷ aborda com grande sensibilidade esse dia a dia, vejamos:

O dia subiu sobre a cidade
Que acorda e se põe em movimento
Um despertador bem barulhento
Badala, bem dentro, em meu ouvido

Levanto, engulo o meu café
Corro e tomo a condução
Que, como sempre, vem cheia
Anda, para, e me chateia

Está quente pra chuchu
Meu calo dói
A certeza já me rói
Levo bronca do patrão

Mas sonhei
E fiz a fé no avestruz
Que vai me dar uma luz
Levo uma nota pra mão

⁶⁷ Primeira faixa do disco *Moleque*, de Gonzaguinha, lançado pela gravadora EMI-Odeon em 1977.

A tarde transcorre calma e quente
Nas ruas, ao sol, fervilha gente
Batalham, como eu, o leite e o pão
Que o gato bebeu e o rato roeu

Aumenta tudo, aumenta o trem
Aumenta o aluguel e a carne também
É... mas, sei, vai melhorar
Pior que tá não dá pra ficar

Ah, meu Deus
Se o avestruz der na cabeça
Vou ganhar dinheiro à beça
Faço minha redenção

E vou lá dentro
No escritório do patrão
Peço aumento, ele não dá
Mostro a grana e a demissão

A noite desceu sobre a cidade
Nas filas, calor, suor, cansaço
Meu corpo está que é só bagaço
E se está de pé é de teimoso
Eu desejando minha cama
Furam a fila e alguém reclama
Louvaram a mãe do rapaz
Que diz que faz e desfaz

E só falta uma briguinha
E eu ir para o xadrez
Pobre não tem mesmo vez
Não dá sorte ou dá azar

E o danado do avestruz
Também não deu
Minha mulher vai reclamar
O dinheiro que era seu

Ai, e o danado do avestruz
Também não deu
Minha mulher vai reclamar
O dinheiro que era seu

Que o gato comeu
É, o rato roeu
Alguém se lambeu

Arranjada musicalmente em um samba lento, essa canção retrata algumas situações, medos e aspirações de um trabalhador. As condições do transporte pela cidade, a fé no jogo do bicho, a relação com o patrão e o anseio de se livrar de tal rotina. A cadência da levada musical bem como o desenho melódico indicam um movimento circular, de repetição, como se aquela jornada se repetisse dia após dia, dada a força da lógica da cidade capitalista. Tal música parece-nos servir como uma espécie de síntese do que abarcamos no trabalho acerca da importância do cotidiano na obra de Gonzaguinha e na análise do lugar.

Esses resultados, brevemente revisitados aqui, indicam que o trabalho pode contribuir teoricamente quando das investigações geográficas, inclusive em seu campo chamado Geografia Musical. Primeiro no sentido do encontro entre o conceito de lugar e a noção de identidade artística, a partir do qual podem se fazer mais precisas as interpretações de letras, canções e depoimentos de músicos e compositores. Isso tende a diminuir as possibilidades da análise de determinada peça artística ou obra ser artificialmente ou mecanicamente integrada a uma investigação geográfica. Em outras palavras, assim como a utilização de conceitos e categorias científicas requer rigor analítico, o aprofundamento da compreensão acerca do artista enseja uma melhor apreensão dos significados das produções artísticas por ele desenvolvidas. Desse modo fica mais fluida e clara a comunicação entre os dois campos.

Algumas dificuldades foram encontradas e que de certo modo trouxeram limitações ao presente trabalho. Destaca-se: pouco encontramos em bibliografia acerca do Morro do São Carlos – seu processo de ocupação, a origem e atribuições de seus moradores, entre outras questões. Tal problema, compreendemos, poderia ser mitigado caso tivesse sido realizada uma investigação de campo, com entrevista a antigos moradores, com vistas a promover a memória sobre o lugar.

Essa incompletude indica que há portas investigativas – evidenciadas pelo presente trabalho - que ainda não foram abertas. Além da mencionada no parágrafo anterior, outra seria a aproximação entre a Geografia da Infância (Lopes; Vasconcellos, 2015) e o conceito de lugar, apoiada em noções de identidade, corporeidade, entre outras.

Nessa esteira, a identidade enseja uma conexão com postulados da Psicologia, dada a importância do universo que envolve a subjetividade dos sujeitos em seu contato com o espaço. Esse tópico não é inédito, uma vez que contribuições da Geografia Humanista já compreendem

estudos nessa perspectiva. No entanto, a possibilidade de integrá-la ao campo da música nos parece frutífero.

Assim concluímos o trabalho, com a percepção de que a arte pode estar ao lado da Geografia no sentido da busca pela compreensão dos fenômenos espaciais, aprimorando o olhar do pesquisador e da pesquisadora, bem como dotando de sensibilidade o processo investigativo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2006.

AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da música popular brasileira: da bossa nova ao rock dos anos 80. *In*: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (org.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994. p. 141-174.

ALBUQUERQUE, Taís Alves de. **‘A dita anda dura mesmo com a abertura’**: censura x protesto na música de Gonzaguinha (1980-1987). 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017.

AZEVEDO, Aroldo de. Vilas e cidades do Brasil colonial: (ensaio de geografia urbana retrospectiva). **Terra Livre**, São Paulo, n. 10, p. 23-78, 1992.
https://doi.org/10.62516/terra_livre.1992.113

AZEVEDO, Crislane Barbosa. Celebração do civismo e promoção da educação: o cotidiano ritualizado dos grupos escolares de Sergipe, no início do século XX. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 31, n. 62, p. 93-115, 2011. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882011000200007>

BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha**: uma metáfora da condição humana. 34. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A cidade**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2008. (Repensando a geografia).

CAVALCANTI, Lana de Souza. **A geografia escolar e a cidade**: ensaios sobre o ensino de geografia para a vida urbana cotidiana. Campinas: Papirus, 2008.

CIAMPA, Antonio da Costa. Identidade. *In*: LANE, Silvia T. M.; CODO, Wanderley (org.). **Psicologia social**: o homem em movimento. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 58-75.

COSTA, Carlos Eduardo Coutinho da. Migrações negras no pós-abolição do sudeste cafeeiro (1888-1940). **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 30, p. 101-126, 2015.
<https://doi.org/10.1590/2237-101X016030004>

DANIEL Gonzaga | Cantor e compositor | Papo com Clê. [S. l.: s. n.], 2024. 1 vídeo (132 min). Publicado pelo canal Corredor 5. Transmitido em 18 de junho de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gUCvQkaRzbQ>. Acesso em: 7 jul. 2024.

DE PAOLI, Paula. Uma outra cultura de edificar: a produção da nova arquitetura no Rio de Janeiro das reformas urbanas de Pereira Passos (1902-1906). **Cadernos Proarq**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 46-69, 2013. Disponível em: <https://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/pt/paginas/edicao/21>. Acesso em: 15 set. 2024.

ECHEVERRIA, Regina. **Gonzagão e Gonzaguinha**: uma história brasileira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

EDMUNDO, Luis. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Xenon, 1987.

ERIKSON, Erik H. **Identidade, juventude e crise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

FLORENTINO, Manolo; MACHADO, Cacilda. Ensaio sobre a imigração portuguesa e os padrões de miscigenação no Brasil (séculos XIX e XX). **Portuguese Studies Review**, Halifax, v. 10, n. 1, p. 58-84, 2002.

GONZAGUINHA (1/2) - De Lá Pra Cá - 19/06/2011. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (14 min). Publicado pelo canal TV Brasil. Transmitido em 28 de junho de 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HTcnA0yOT_o&t=318s. Acesso em: 20 abr. 2023.

GONZAGUINHA - Ensaio Tv Cultura completo. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (65 min). Publicado pelo canal Marco Passos. Transmitido em 11 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-u-D5xnmds&t=2048s>. Acesso em: 15 jun. 2022.

GONZAGUINHA - Entrevista ao Programa Abertura da Tv Tupi 1979. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Gonzaguinha Eterno. Transmitido em 27 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZbJpzpXFCY&t=60s>. Acesso em: 3 maio 2022.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008.

LOPES, Jader Janer Moreira; COSTA, Bruno Muniz Figueiredo. Geografia da infância: onde encontramos as crianças? **Acta Geográfica**, Boa Vista, ed. esp., p. 101-118, 2017. <https://doi.org/10.18227/2177-4307.acta.v11iee.4774>

LOPES, Jader Janer Moreira; VASCONCELLOS, Tânia de. Geografia da infância: territorialidades infantis. **Currículo sem Fronteiras**, Porto, v. 6, n. 1, p. 103-127, 2006. Disponível em: https://www.curriculosemfronteiras.org/vol6iss1articles/lop_vasc.htm. Acesso em 15 set. 2024.

LOPES, Jader Janer Moreira; VASCONCELLOS, Tânia de. **Geografia da infância**. Juiz de Fora: Feme, 2015.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017. Livro 1: o processo de produção do capital.

MORAES, Antonio Carlos Robert. A dimensão territorial nas formações sociais latinoamericanas. **Revista do Departamento de Geografia**, São Paulo, v. 7, n. 81-86, 1994. <https://doi.org/10.7154/RDG.1994.0007.0006>

MORAES, Antonio Carlos Robert. **Geografia**: pequena história crítica. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

MOREIRA, Ruy (org.). **Geografia: teoria e crítica: o saber posto em questão**. Petrópolis: Vozes, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10532>. Acesso em: 15 set. 2024.

NOGUEIRA, Carlos. **Samba, cuíca e São Carlos**. Rio de Janeiro: Oito e Meio, 2014.

PAIXÃO, Cláudia Míriam Quelhas. **O Rio de Janeiro e o Morro do Castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais (1904-1922)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

PRADO JUNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1970.

PROGRAMA Bar Academia com Gonzaguinha (Rede Manchete 1984). [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (56 min). Publicado pelo canal The Leite Show. Transmitido em 7 de novembro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zvbZcvNWfT4&t=1427s>. Acesso em: 21 jun. 2022.

ROSSI, Bárbara Carvalho. **Rio de Janeiro de Pereira Passos: o poder da imagem na gestão da cidade**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Gestão Pública para o Desenvolvimento Econômico e Social) - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1988.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. 5. ed. São Paulo: Edusp, 1993.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica**. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2004a.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004b.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SAQUET, Marcos Aurelio; SILVA, Sueli Santos. Milton Santos: concepções de geografia, espaço e território. **Geo UERJ**, Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, n. 18, p. 24-42, 2008.

SILVA, Harley; SANTOS, Igor R. Torres. Mineração e cidade, cidade da mineração: notas sobre a produção do espaço urbano das cidades mineiras sob a égide da indústria mineradora. *In: SEMINÁRIO SOBRE A ECONOMIA MINEIRA*, 14., 2020, Diamantina. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SILVA, Mauro Osorio da; VERSIANI, Maria Helena. História de capitalidade do Rio de Janeiro. **Cadernos do Desenvolvimento Fluminense**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 75-90, 2015. <https://doi.org/10.12957/cdf.2016.30683>

SOUZA, Eliana Beck; AMORA, Ana Maria Gadelha Albano. O asylo da mendicidade e os planos urbanísticos do século XIX no Rio de Janeiro. **Urbana**, Campinas, v. 6, n. 8, p. 649-672, 2014. <https://doi.org/10.20396/urbana.v6i1.8635319>

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

TUAN, Yu-Fu. Geografia humanística. *In*: CHRISTOFOLETTI, Antônio (org.). **Perspectivas da geografia**. São Paulo: Difel, 1982. p. 143-164.

VENTURA NETO, Raul da Silva. Notas sobre a formação socioespacial da Amazônia. **Nova Economia**, Belo Horizonte, v. 30, n. 2, p. 579-603, 2020. <https://doi.org/10.1590/0103-6351/5023>

VIEIRA, Juliana Lessa. A formação da classe trabalhadora e o surgimento do samba carioca (1900-1930). *In*: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO, 14., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ANPUH, 2010.

VIEIRA, Jonas; KHOURY, Simon. **Gonzagão e Gonzaguinha**: encontros e desencontros. Rio de Janeiro: Viaman, 2012.

VILHENA, Bernardo; CASTRO, Maurício Barros de. **Estácio**: vidas e obras. Rio de Janeiro: Azogue, 2013.