



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

5. Sobre os Rastros de um Malandro os Sons da Cidade: Relações entre Cidadania e Imaginário nas Canções de Moreira da Silva

Isabelle Portes^I

O artigo pretende discutir um traço do exercício de cidadania em relação ao conceito de imaginação social, através da trajetória de Moreira da Silva e de suas canções: *Cidade Lagoa* e *Camelô na cidade*. Ambas dimensionam o olhar malandro sobre o espaço urbano, escala de observação para convergência de tais conceitos.

Palavras-chaves: Cidade, Cidadania e Imaginário.

On the trail of a astute sounds of the city: relationships between citizenship and imagery in songs Moreira da Silva

The article discusses a dash of exercise of citizenship in relation to the concept of social imagination, through the path of Moreira da Silva and his songs: *City Pond* and *Camel in the city*. Both measure what malandro look over the city for observation scale and relationship of these concepts.

keywords: City,Citizenchip and Imaginary.

Introdução

No processo de orientação, o elo estratégico é a imagem ambiental, o quadro mental generalizado do mundo físico exterior de que cada indivíduo é portador. Essa imagem é produto tanto da sensação imediata quanto da lembrança de experiências passadas, e seu uso se presta a interpretar informações e orientar a ação.^{II}

A noção de imaginário social diz respeito, em certo aspecto as representações coletivas, no entanto divergem em seu significado difundido por Durkheim ou pelo Positivismo. Este movido por uma lógica cartesiana vê no imaginário um espectro de efeitos deformadores da realidade, nocivos ao desenvolvimento da ciência e conhecimento, que devia perpassar pelo exercício de desmascaramento do plano simbólico.



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

Para Baczko tal conceito de *imaginação social* é capital em todas as relações humanas, pois modelam comportamentos, mobilizam energia, legitimam violências, intervêm em todo e qualquer exercício de poder, e designadamente o poder político, seja ele cotidiano ou no interior de esferas institucionais.^{III} Nesse sentido, a ideia de imaginário que elabora traz em seu cerne uma organização dialética, na medida em que critica a impermeabilidade entre saber e prática em alguns estudos nas ciências sociais. Exercer o poder político simbólico não consiste em meramente acrescentar um “Q” de ilusório a uma potência real, a fim de suplantá-la com sonhos, desejos, como se estes não fossem humanos, ou transparecessem algo diverso da realidade. Ao contrário, a imaginação pode representar a duplicação, segundo o autor e o reforço da dominação efetiva pela apropriação de símbolos, que visam garantir subserviência, conjuga, pois relações entre sentido e poderio.^{IV}

Contudo, os caminhos dessa apropriação são uma via de mão dupla: não tratam apenas de força oriunda de aparelhos de Estado, nem mesmo representam apenas a filosofia de diferentes classes. Simbolizam tais relações, interconexões entre ambos. A imaginação social é obra e instrumento. Uma determinada classe cria sua própria identidade através destas representações de si mesmas ou em relação aos ditames de um poder político dominante, porém através de suas experiências, conjugadas com a leitura que faz do ambiente em que vive, também reelabora estas mesmas representações. De modo similar o Estado (Sociedade Política) se apropria do imaginário alheio e elabora um campo simbólico que lhe é próprio. Há nesse embuste certa reciprocidade e, sobretudo luta, denominada por Chartier de “luta de representações”.^V

Esta interpretação de Baczko assume parte do tecido teórico desse trabalho, posto que um de seus problemas é justamente a relação entre indivíduo e poder político, além da dicotomia Estado e Sociedade. Tal problema é redimensionado na discussão sobre outra noção: a de cidadania ou do lugar do cidadão, a partir de um tempo e espaço: a cidade, na passagem da década de 1950 para 1960 e a pessoa e personagem^{VI} de Moreira da Silva: “*O Tal*”.

Baczko busca em autores de outrora, demonstrar como a imaginação é capital no bojo das discussões e disputas políticas, em diferentes níveis. Para Maquiavel, por exemplo, governar implica em: fazer crer. Rousseau considerava crucial a utilização da linguagem como educação pública para formação de um cidadão virtuoso. Entretanto, Baczko traça, outros percursos ou direcionamento de foco no que tange a imaginação social, se aproximando de Marx, em certo aspecto, ainda que em seu texto assuma a postura do que denominou de “heresias ecléticas”,^{VII} característica salutar das ciências sociais de beber da água de diversas fontes: da sociologia, linguística, filosofia. Tal afluência decorre da preponderância que dá na comunicação entre saber e prática a esta última. Na ação, em detrimento das ideias ou do universo mental. A imaginação se relaciona, pois com a noção de ideologia, entendendo-a também como visão de mundo e aparato para reflexão e ação.



Recebido: 14/11/2012

Aprovado: 07/12/2012

Publicado: 10/06/2013

Portanto, o imaginário, além de assinalar para a formação de identidade social, revela essa visão de mundo, como forças que regulam a vida coletiva a definir, segundo Baczko o modo mais ou menos inteligível de relações de indivíduos com ela. A imaginação tornar-se-ia inteligível, deste modo via linguagem e discursos, entretanto sem compreendê-los como uma propriedade individual ou psicologia autônoma. Não nos interessa Moreira da Silva como indivíduo de trajetória ímpar ou canções tomadas como singulares *per si*, mas sim sua articulação com questões sociais e, nesse caso com a construção de um projeto de cidadania ideal e pedagógica, a partir de uma escala de observação: sua relação com a cidade, entendida como espécie de projeção dos imaginários sociais no espaço.

A ideologia em Baczko é intrínseca a imaginação, bem como seu reverso também é verdadeiro. Tal reciprocidade é o que designa como: “*ideias força*”,^{VIII} diretamente vinculadas ao ambiente estabelecendo certo controle do tempo no plano simbólico e podendo, inclusive produzir certas imagens cristalizadas de expectativas, experiências e interesses em conflito.

Nesse artigo a proposta é analisar uma nota do exercício de cidadania, através do exemplo de “*O Tal*”: Antônio Moreira da Silva, no universo de duas canções: *Cidade Lagoa* (1959) e *Camelo na Cidade* (1961), que como apregoa o próprio título marcam um malandro cidadão delator da cidade. Anuncia, pois suas incoerências bem como a crítica. Em hipótese, a trajetória e boa parte de suas canções apresentam essa espécie de “resposta” ou alternativa aos projetos de cidadania que lhe são postos. O cidadão ideal e virtuoso, durante o Estado Novo, por exemplo, seria aquele, cujas atuações e comportamento estariam coadunados com um projeto de modernização via trabalhismo; ou via transformações urbanas. Ao longo do século XX esse cidadão ideal: trabalhador torna-se, de acordo com Milton Santos, um cidadão mutilado em sua capacidade plena de cidadania, substituído por um reforço constante de sua prática apenas como consumidor.

A cidade torna-se o espaço em que tal observação é possível: seu habitante, seus deslocamentos e experiência. Mas por que Moreira da Silva, *O Tal* (como era chamado e conhecido no período antes), seus personagens e não simplesmente Antônio? Um cancionista e trabalhador eminentemente urbano, que percorreu constantemente em seus ofícios os diversos pontos da cidade (e seus problemas), se torna representativo justamente de um projeto de civilização e cidadania, via música.

A concepção de um projeto cívico por meio da música nacional corresponde a parte do interesse pensamento político brasileiro já remoto, remonta aos intelectuais de início do século passado, debruçados sobre a questão da nacionalidade e do pensamento mestiço; de um projeto modernista simbolizado, sobretudo desde a década de 1920-30 por Mário de Andrade; além de suas construções via Estado, a exemplo, na ditadura Vargas um projeto cívico-musical ligado ao Ministério da Educação de Gustavo de Capanema.^{IX}



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

O universo da canção no Brasil, segundo Wisnik sempre esteve intimamente ligado com práticas sociais: canto de trabalho, práticas religiosas, festas, de modo que interessava ao poder político. Para Santuza Neves a “música interessada” era um projeto capital no campo das artes e na esfera política.^X

Moreira da Silva, sua trajetória e suas canções são construídas ao cabo das discussões sobre projetos cívicos e de modernização. Todavia, o imaginário social que faz parte do personagem Moreira da Silva e de sua obra demonstra tanto o sentido polissêmico do termo malandro, como as múltiplas vozes engendradas na sua apropriação como cancionista dos sentidos e representações da própria cultura política brasileira, do imaginário nacional-popular, sobretudo. Seu personagem bilontra, que foi sem dúvida fundamental para sua mobilidade social, embora tenha continuado com emprego público por quase trinta anos traz caracteres do teatro de revista; de clowns músicos das décadas de 1910-20; das relações ambíguas entre trabalhismo e as malandras canções.

As duas canções foram gravadas em dois álbuns diversos pela Odeon: *Cidade lagoa*, primeira faixa do lado reverso do LP *A Volta do Malandro* de 1959 e *Camelô na cidade*, primeira música do LP de 1961 *O Malandro diferente*. Os exemplos foram escolhidos por considerar quatro álbuns desse período capitais na construção do imaginário de um malandro “boa praça” e cordial, assinalado sempre como personagem artístico e talvez, por isso tolerado e exaltado. A convivência de Antônio, nesse caso com os “verdadeiros malandros” (como ele mesmo se refere a alguns companheiros), ou sua crítica social como cronista da cidade, a cidadania são minimizadas em detrimento de certa “picardia desinteressada”, de um sujeito pacato. Como exemplo, o texto do pesquisador de música popular Lúcio Rangel na contracapa do LP de 1959:

Identificando-se tão bem com os personagens que puxam a navalha (...) que vivem metidos nas delegacias (...) desafiam a polícia com seus jogos proibidos a muitos poderá parecer que o cantor é também “desordeiro” e “mau-elemento”. Nada mais falso conhecemos o artista há muitos anos e sua vida é um “livro aberto”, sendo homem cordial. Malandro sim, mas “malandro artístico”, aquele que vê nos motivos pitorescos do carioca um personagem ideal para os sambas maliciosos e divertidos.

Porque tal bilontra ainda que aparente a conjugação de várias variedades artísticas é sempre assinalado apenas como tal e retratado sempre como figura desvencilhada da malandragem tida como desordeira e nociva? Já que se identifica com esses sujeitos por que de tantas aspas em sua descrição? Que perigo e que força pode haver nesses termos sem aspas, para além das estratégias de exibição de um material que será vendido: o disco de Moreira? Porque alguns elementos de sua vida: “livro aberto” ou de suas canções não são destacadas, permanecem recônditas?



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

O Malandro e a cidade

O cidadão em seu significado primevo é um habitante da cidade, pertence a uma dada totalidade social, em geral entendida em seu aspecto jurídico-político junto de sua dimensão sociológica. Entretanto, ainda que uma parte da nação, de um espaço eminentemente público, permeado pelo conjunto de direitos e deveres nesta é também indivíduo que ao largo de suas experiências cotidianas é demarcado por expectativas e ações singulares, bem como as elabora. Logo, a cidadania corresponde a toda conduta individual em relação ao coletivo e a si mesmo, é formadora, não obstante de identidade social e ações.^{XI}

No Brasil a historiografia costuma apontar o cidadão como um *ser incompleto*, seria este dotado de direitos civis e políticos; estes alcançados arduamente e direitos sociais objetivados como parte de concessões vindas do Estado, a fim de regular o exercício de cidadania. Ser cidadão brasileiro, segundo Da Matta é permanecer em um escopo pejorativo desse conceito, que é arrogado em função de seus relacionamentos. Logo, ser cidadão é estar sujeito a regras, limitações, pois possuir direitos e espaço de atuação política correspondem ao amparo de uma rede de relações que lhes são necessárias. Tal inversão faz com que o cidadão esteja condicionalmente submerso a um cálculo personalizado e constante de sua *performance*.^{XII} Esses espaços restritos e roubados do indivíduo constituem uma cidadania mutilada, já citada, o que não o exclui, no entanto sua possibilidade de ação contínua e de apropriação inventiva.

As canções trabalhadas são significativas a esse respeito, em *Cidade Lagoa* o habitante da cidade se depara com um problema *vitalício e renitente* das enchentes, enquanto *Camelô da cidade* revela as relações oblíquas do exercício de cidadania em uma cidade que se torna lócus privilegiado, principalmente da produção e reprodução do capital. Tal indivíduo, protagonista da canção procura se adequar e ler os novos códigos urbanos, sua *performance* está voltada para venda, para atrair compradores, como denota seu falar exaustivo e o uso de recursos mágicos: o uso da serpente para atrair público, tratados ao fim deste artigo. O camelô demonstra como a cidade propicia atividades ilícitas como alternativas de trabalho.

Quando observamos tal fenômeno no território essa estratificação social agravada é notória: grandes e constantes migrações são motivadas mais pelo consumo do que pelo trabalho, pois moradores mais isolados percebem logo a implacabilidade desse sistema, de um ambiente (cidade) inacessível, permeado por vários códigos, signos que limitavam o cidadão de agir.^{XIII} Deste modo a capacidade de um pensamento global, diz Santos que priorize o saber e a práxis é retirado do indivíduo.

Milton Santos propõe saídas diante disso para o exercício de cidadania: a redescoberta do cotidiano; o direito ao entorno; a reversão do poder massivo do mercado; o pensar político e social sobre o cotidiano e a reconstituição do indivíduo em sua integridade. A cidadania, para o autor, implica em dois aspectos: cultura e território. A gestão do espaço é fundamental ao ser humano, tanto no que diz respeito a uma política efetivamente redistributiva dos recursos



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

materiais, quanto imateriais. O território, nesse aspecto não é reflexo, exclusivamente da sociedade, mas fator desta, com papel ativo e constante.^{XIV} Os sistemas de mediação do espaço e do tempo, segundo Barros, influenciam no modo como percebemos a realidade, pois relacionam comportamentos culturais e sistemas de comunicação.^{XV}

A cidade, o entorno, portanto produz representações, bem como é representada. Tomado como texto o espaço urbano é escrita e escritura, seu campo semântico está relacionado diretamente com reciprocidade entre indivíduo e cidade. As marcas e a troca de informações entre ambos não são fortuitas. São expressões e impressões de uma memória e imaginação constantemente trabalhadas, que redimensionam e orientam a ação, através de uma nova sensibilidade que pode romper com a cidadania mutilada, como acredita Santos e Lynch que denomina tal relação de “elo estratégico”.^{XVI}

Como metodologia para análise das canções são usados os referenciais da Semiótica, sobretudo os conceitos de Greimas, que procuram justamente articular texto e contexto de enunciação: a canção (letra e música), seu plano de conteúdo e de expressão com intuito de apreender seu sentido: o que este diz e como ele faz pra dizê-lo.^{XVII} Levando em conta o fato de ser seu sentido mais do que um campo de significação, mas também de comunicação. Tal manifestação artística (a canção) é a princípio já um desejo de comunicação.

Em *Sémantique structurale* Greimas traça três níveis para análise da sintaxe e semântica, que denomina percurso gerativo de sentido: nível fundamental, narrativo e discursivo. No nível fundamental considera as tensões do texto pelas relações de negação, contrariedade e complementaridade. No nível narrativo chama atenção para as relações *actanciais* (relações entre sujeito-objeto e destinador-destinatário). Na análise do elemento discursivo leva em conta a presença de artifícios *fóricos* (disposição afetiva fundamental), representadas pela: *euforia* e *disforia*, ou ainda *conjunção* e *disjunção*. Termos, que não significam apenas ânimo e desânimo, respectivamente, e sim a condução do próprio discurso ou da mensagem (*phoria*).^{XVIII} Nesse caso a letra é sim crucial na leitura de seus sentidos, mas almeja-se nesse artigo não permanecer nela restrita, mesmo com muitas limitações.

Para as canções de Moreira outro elemento relevante é o desenvolvimento da noção de *competência: do querer e dever* para noção de *performance: saber e poder*^{XIX} (ou a passagem do estado imanente para a manifestação-comunicação). Logo, a manifestação é constituída na relação entre pessoa, tempo e espaço e na sua ocupação, ao encontro do que Santos considera exercício e cidadania: a relação cultura e território e desenvolvimento de certa filosofia da práxis.

A porção musical^{XX} é considerada, segundo a metodologia de Tatit. Para este autor, as designações de gênero musical denotam a compreensão global de uma gramática. Ou seja, para ele a canção, seu processo embrionário, ocorre na própria fala, na inflexão da voz que guarda ritmo e melodia, ambos de constatação menos explícita, mas fundamental para o



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

arranjo entre letra e melodia. Logo, em tal relação a entonação com sua musicalidade própria e força de condução são cruciais e destacam-se em relação a três conceitos chaves expostos por Tatit: *passionalização, tematização e figuratização*.^{XXI}

Para tornar tais noções mais inteligíveis é possível compreendê-las visualmente. A tematização representa, a grosso modo, uma *horizontalidade* maior, devido a presença maior do número de consoantes na letra que acompanham efeitos de alturas menores e sons mais graves e aumento das tensões, ao contrário da passionalização, cujos desígnios apontam para certa verticalidade, dada a expansão das tensões (com intervalos maiores entre elas), o usos de termos vocálicos, bem como alturas maiores e sons agudos. Trata-se de acompanhar o próprio canto, a palavra cantada e suas flutuações diversas (som e espaço).^{XXII}

Cidade Lagoa (Cícero Nunes-Sebastião Fonseca):

Esta cidade, que ainda é maravilhosa,
Tão cantada em verso e prosa,
Desde os tempos da vovó.
Tem um problema, crônico renitente,
Qualquer chuva causa enchente,
Não precisa ser toró.
Basta que chova, mais ou menos meia hora,
É batata, não demora, enche tudo por aí.
Toda a cidade é uma enorme cachoeira,
Que da Praça da Bandeira,
Vou de lancha a Catumbi.
Que maravilha, nossa linda Guanabara,
Tudo enguiça, tudo pára,
Todo o trânsito engarrafa.
Quem tiver pressa, seja velho ou seja moço,
Entre n'água até o pescoço,
E peça a Deus pra ser girafa.
Por isso agora já comprei minha canoa,
Pra remar nessa lagoa, toda a vez que a chuva cai,
E se uma boa me pedir uma carona,
Com prazer eu levo a dona,



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

Na canoa do papai

Camelo na cidade (Tancredo Silva e Vagner De Paula)^{XXIII}

Breque inicial: (Ondas perfumadas de Paris é moleza de bordo e contrabando de caos. Vai passando e examinando o artigo é violento na minha mão é 10 em qualquer uma 50)

Vou meter a mão a obra *eu e minha cobra*
Fazendo magia bota a cabeça de fora (Sofia)
Mostra essa gente que também conhece (psicologia)
E filosofia (assim eu ganho meu dia)
Agora *minha gente* parei com tal magia
Por um instante entrei na parte **interessante**
Trata-se no momento de três medicamentos de um fabricante
E o que é mais **importante** é que dois são de graça (meus senhores)
Pra quem um levar
Quem vai querer se habilitar
Breque final: Eu vou correr eu vou fugir.
Mas vem cá seu guarda, to me defendendo
Neca que a cana é dura e você vai comigo.
Pois dez cruzeiros não pagam nem o conselho
Que **eu venho** dar (mais um pra cá outro pra lá, dá um ali pro Waldemar)
Pomada pra calo, sabão pra coceira (que é um desacato)
Não corte mais o seu **sapato**
Se o calo não sair dentro de quinze dias
Com a pomada **promete**, senhor corte o calo a **canivete**
È quando grita o farol, neca senhor
Olha a Justa na **frente**, eu me desguio
de **repente**
É que o farol quer dizer
Que vem chegando um guarda
impertinente.

Em *Cidade lagoa* a tensão fundamental estabelecida é entre o habitante da cidade e a cidade, revelado nos termos na relação entre os contrários e complementares: cidade X lagoa e não lagoa (complementar a cidade) X não cidade (complementar a lagoa), respectivamente. A enchente como problema vitalício e renitente é o mote central da canção, definida em dois momentos marcantes na letra e melodia: “Esta cidade” e “nessa lagoa”, nesses fragmentos de versos acompanhados pelos pronomes demonstrativos (dêiticos temporais e espaciais) que denotam a proximidade do narrador com duas cidades: antes (cidade) e depois da enchente (cidade lagoa), com tais experiências presentificadas no tempo, como indicam os versos: “Qualquer chuva causa enchente/ Não precisa ser toró/ Basta que chova(...), enche tudo por aí” a demonstrar a rapidez com que isso ocorre, além da recorrência, pois não é preciso que chova muito, durante muito tempo para que o espaço seja transformado e tomado (*enche tudo*



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

por aí), e em certo sentido a perplexidade do indivíduo que é submerso por tal problema e precisa resolvê-lo de algum modo.

Na canção, no nível narrativo, entre *actantes* há dois sujeitos: a cidade na primeira parte da canção e o narrador e ser atuante em segundo momento: quando adquire a canoa e pode se deslocar. Todavia, a cidade, como apregoa seus dois momentos distintos: a cidade que *ainda é maravilhosa*, cantada em verso e prosa há tempos e a cidade com problemas visíveis, perturbadores, intensificada nos versos que seguem novamente a citação irônica da cidade como bela: “*Que maravilha, nossa linda Guanabara/ Tudo enguiça, tudo para/ Todo trânsito engarrafa*”. Nesse sentido, a cidade torna-se o *anti-sujeito* que impõe na relação recíproca entre indivíduo e espaço a necessidade urgente de intervenção, tornando a cidade objeto de sua ação. Tal momento destaca a cidade antes, ou ainda em junção com o narrador e personagem da canção, agora como força disjuntiva.

Esse álbum de Moreira demonstra uma mudança em uma série de sambas que lhe foram contemporâneos: o uso de orquestra como acompanhamento na gravação, além de instrumentos percussivos. Os antigos regionais, com instrumentos de pau e corda (violão, flauta e cavaquinho) passaram a usar também pandeiro e tamborim. Nesse caso também junto de Oswaldo Borba e sua Orquestra, quando os instrumentos de sopro, sobretudo metais foram introduzidos, eram, inclusive marca dos álbuns de Moreira pela Odeon.

Nos momentos de tensão na melodia ocorre grande presença do pandeiro, sobretudo em momentos de tematização, representados na letra também por certa paronomásia entre os termos: *todo, tudo, enchente, enguiça, engarrafa*. Já, os momentos de passionalização, que marcam maior entonação do cantor junto das vogais ou de ditongos no fim de alguns versos representados pelas palavras: *toró, aí, catumbi, papai* há um silenciamento do pandeiro e uso passional de metais, marcando, portanto no nível narrativo, além do discursivo alterações na trajetória, a exemplo do da palavra *toró*, momento em que o primeiro elemento disfórico torna-se presente. Os princípios eufóricos (da linda Guanabara) tornam-se disfóricos, para o que a canção traz grande *figuração*, elementos conhecidos para aqueles que recebem essa mensagem ao redor de uma mesma temática: a enchente. Por exemplo, a cachoeira, os termos “tudo enguiça”, “tudo para”, o trânsito engarrafado, mesmo o uso do termo *todo, tudo* revela quantidade e a qualidade de determinados problemas.

A lagoa torna o seu habitante alguém tomado pelos códigos da cidade que precisam ser lidos e tratados, pelas novas demandas e necessidades impostas arbitrariamente sobre ele. Essas figuras (cachoeira, engarrafado,) cumprem ainda outra função na canção, além da figura de linguagem que as une: a capacidade de evocar determinadas imagens relacionadas à cidade do Rio de Janeiro. O breque de Moreira da Silva ao fim da canção atesta isso: “*Mas que toró! Vou meter uma roupa de escafandro para atravessar essa Lagoa*”. Ora, como escafandrista o sujeito tornar-se-ia impermeável ao problema da enchente e da própria cidade que atropela os



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

indivíduos, impede seus percursos. Seria o preço de uma modernização urbana equivocada? A cidade como espécie de monstro devora sua criatura: o cidadão.

Algumas rimas permeadas de figuras de linguagem denotam isso: a metáfora para cidade alagada: a cachoeira, na rima com Praça da bandeira, revelando também seu sentido metonímico (a parte pelo todo), o local constantemente encharcado: a Praça, como representativa de toda cidade, exatamente porque aquela não permite seu trânsito nela. A enorme cachoeira que faz com que ele tenha que ir de bote da Praça da Bandeira ao Catumbi. Outra rima crucial na letra é a das palavras *canoa* e *lagoa*, pois compreendem, segundo o terceiro nível de análise: o campo discursivo a passagem da categoria de *competência* para *performance*, que no enredo ocorrem quando da constatação do problema, sobretudo nos versos: “*Quem tiver pressa, seja velho ou seja moço (...)/E peça a Deus pra ser girafa*”. Quando a figura do narrador e personagem percebe que a enchente assola a todos: velho e moço, quaisquer cidadãos que precisem se movimentar e que diante da impossibilidade de enfrentar prontamente tal problema: entrar na água como se escafandrista fosse, compreende a necessidade de transformação: é preciso, pois ser girafa, transgredir sua condição.

A brincadeira com certo aspecto antropomórfico homem e girafa, designa o impasse e a elaboração de uma saída para o embuste, diante da força da natureza (enchente) conjugada a força da cidade: a linda Guanabara, porém com deficiências vitalícias. Não podendo ser girafa e sozinho transformar de fato a situação: tanto da cidade como a de si mesmo, a compra da canoa pra remar até seu destino, ou seja, tal imaginação criadora, diretamente relacionada ao problema oriundo da realidade no sentido de uma força mobilizadora como dimensiona Backzo torna-se plausível e afirma a passagem da *competência* para *performance* no discurso.

Como mencionado anteriormente a manifestação musical, sua relação interna (texto) e contexto são inseparáveis de um desejo de comunicação, atuação: performance. Logo, a passagem, segundo Diana Barros da *competência* para a *ação*, diz respeito à construção de uma simulação, espécie de ensaio atuante, a partir de certa consciência: do *querer e dever* agir (quando percebe que não pode atravessar com a água até o pescoço, no entanto atravessar é necessário) para o *poder e saber* agir: “*Por isso agora já comprei minha canoa/ Pra remar nessa lagoa, toda a vez que a chuva cai*”. Nada mais impede, portanto seu percurso pela cidade quando constrói esse caminho alternativo. O *plano de privação* (enchente) torna-se o *plano de aquisição* (a lancha, a canoa, remar, a travessia a carona, a dona) que culmina na passagem pela cidade lagoa. Tal indivíduo no enredo e discurso elaborado de sua trajetória não é passivo, passa da *modalidade do ser* para a do *fazer*.

Em ambas as músicas os sujeitos adquirem competência para ação através de dois meios: da compra ou venda de uma ou mais mercadorias, como na canção de 1959: “*por isso agora já comprei minha canoa*”; e da busca de negociação e construção de alternativas: a conversa entre o camelo e a justa (o fiscal), bem como os mecanismos daquele para avisar sobre o



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

perigo eminente na canção de 1961. Implicam, pois no cálculo de sua performance de modo constante a partir de suas vivências, relações, por vezes de modo personalizado como afirmou Da Matta, mas ainda assim articulando: saber e ação.

Camelô na cidade inicia com ruídos de automóveis, buzinas e movimento agitado de circulação de pessoas e conversas. Moreira antes mesmo do início da melodia apresenta o tema da canção com um breque a seu estilo, sem acompanhamento musical, mas com a força de sua entonação bem-humorada. Como assinalado, portanto (logo acima da letra) o cancionista apresenta o seu produto para a venda, com intuito já de convencer os transeuntes da validade deste pelo preço. Além disso, nos primeiros versos da canção torna-se evidente o uso de estratégias performáticas para atrair um provável comprador-consumidor: “*Vou meter a mão a obra eu e minha cobra (...)*”. Tal discurso em primeira pessoa com uso elíptico do (Eu) junto das rimas entre as palavras magia, Sofia, psicologia e filosofia demonstra o uso de tais como elementos necessários para *euforia* e *competência*, pois é com artifício de tais habilidades que adquire o *querer e dever* para o seu objetivo: a venda. A cobra aparece como ser desdobrado: “*Eu e minha cobra fazendo (...)*”, posto que ambos é que agem, ou seguem agindo como denota o gerúndio *fazendo*. Como em *Cidade lagoa* a canção-fábula com o uso da brincadeira antropomórfica, exatamente no momento em que há a passagem para performance. A cobra, assim como a girafa, anteriormente fazem parte de um simulação, de um ensaio de imaginação, alternativa para algum interesse (venda) ou dificuldade (enchente).

Além disso, o nome da cobra é Sofia indica, portanto o *saber e poder* demonstrados ao público: “*mostra a essa gente que também conhece*”. Marca, em hipótese através do pronome demonstrativo *essa gente* um desejo latente de comprovar habilidade, ou busca de visibilidade social, além da vontade de vender.

No plano narrativo o sujeito: Eu e cobra articula-se com o anti sujeito: a Justa, os fiscais que no breque final ele interpela, tentando livrar-se da prisão. Existe então uma identificação com seus pares: camelôs e a disjunção com essa gente (o outro) e os fiscais, com quem ele tenta certa junção quando pretende aliviar sua situação negociando, a demonstrar mais um cálculo de performance, como diz Da Matta.

Na canção *Camelô na cidade* que foi gravada em 1961, um ano depois em que foram construídos na Rua Uruguaiana e arredores no centro do Rio de Janeiro um complexo de 11 ruas^{XXIV} (camelódromo hoje conhecido como Saara) há, de modo distinto da primeira canção um narrador já sujeito de início, sujeito que se volta a seus destinatários compradores, e com outras pessoas com quem dialoga.

É capital na canção notar que além de todo teatro ou encenação utilizada, toda movimentação que a melodia também sugere, trazendo inclusive sons diversos da rua há outra mensagem: além da venda de medicamentos, “*pomadas pra calo, sabão pra coceiras*”, o camelô veio denunciar, uma situação social, busca nesse conselho a fala para seus iguais: os trabalhadores



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

informais que desacatam a autoridade, mas como ele mesmo na conversa com o guarda justifica em legítima defesa: “*Vem cá seu guarda estou me defendendo*”. A cidade não lhe proporcionando uma série de elementos indispensáveis a uma vida decente é na leitura de seus novos códigos e com uso da imaginação que seu habitante (cidadão) busca a defesa, a alternativa, na ilegalidade em meio ao desenvolvimento de uma sociedade de consumo. Nada vale mais do que essa mensagem: dez cruzeiros não pagam o outro remédio que oferece: o conselho: “*Pois dez cruzeiros não pagam nem/ um conselho que eu venho dar*”. A separação nos versos da palavra *nem* somada a *um* soam na sua entonação e audição como *nenhum*, a ponto que a ambiguidade enfatiza a questão de apenas um conselho já valer mais que o cruzeiro, ou o fato de todos e quaisquer conselhos terem mais serventia, “contradizendo” o momento anterior quando o vendedor ambulante se vira com mil artifícios para atrair compradores. Interessante ainda nesse caso é que quando ele apresenta o objeto para venda faz uso da terceira pessoa: “*Trata-se no momento de três (...)*”, no momento do conselho a primeira pessoa torna a aparecer.

Com o trabalho informal, com o desacato, e com os devidos cuidados, longe da fiscalização ou sabendo negociar com ela o sapato não precisa ser cortado, o calo da questão: vender sem ser interrompido pode ser evitado. O medicamento talvez esteja para *Camelô na cidade* como a canoa em *Cidade lagoa*, pois movido dele é que torna-se capaz de ler alguns códigos e reelaborá-los, a exemplo do farol que sinaliza um traço disfórico da canção, apressando por força a passagem da competência a performance (saber e poder); “*eu me desguio/ de repente*”. De repente, não por que inesperado, mas atestando grande habilidade diante das incertas fiscais, o farol afinal quer dizer algo: “*É que o farol quer dizer/ Que vem chegando o guarda impertinente*”, a Justa (gíria de justiça, fiscais) vem chegando.

Na canção de 1961 a música também apresenta nos momentos de *tematização* o uso de instrumentos percussivos, enquanto nas ocasiões de *passionalização* os instrumentos de sopro que dão o tom das tensões.

Considerações Finais

Acompanhar a trajetória e algumas canções de Moreira não é tratar o artista como figura politizada e essencialmente crítica, mas de verificar sua construção. Talvez aponte para outro aspecto: a de um sujeito que articulado com o ambiente em que viveu e a série de leituras e releituras que fez a partir de suas experiências e imaginação. Relaciona, pois o elo estratégico: cultura e território, a partir da força mobilizadora (imaginário). Foi capaz de percorrer os espaços da cidade e de criticá-la, construiu ao cabo dos projetos de modernização e cívicos, além dos problemas deles decorrentes como: as dificuldades no trabalho e na estrutura da cidade um personagem que, em uma espécie de leitura folheada da sociedade, das prerrogativas políticas e discussões destas no âmbito cultural possibilitou certa mobilidade social alternativa, via profissionalização como cancionista, e ainda de um espaço de atuação pública, ainda que permeado por filtros de comunicação (rádio, TV, LP). Não era



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

essencialmente um cidadão engajado, mas não só de “boa praça” e cordialidade foram construídos seus breques, as críticas lhe foram também muito pertinentes.

Suas canções permanecem ainda atuais, no ano de 2011 a prefeitura do Rio de Janeiro iniciou após décadas de enchentes no local, uma reforma para evitá-la. O Saara continua com mais ruídos e sons e com trabalhadores informais aos montes buscando alternativas para o sustento. O que nos move na história ao fundo é nossa relação e incômodo com o presente e com nosso entorno.

Notas

^I Mestranda do Programa de Pós-graduação em História Comparada, UFRJ. Este artigo faz parte do primeiro capítulo da dissertação em curso. Orientador: José D’ Assunção Barros.

^{II} LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*, 2011.

^{III} BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: Leach, Edmund et. *Antropos-Homen*, v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985. p. 299.

^{IV} BACZKO, Bronislaw. *Op. cit.* p. 308.

^V CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. *op. cit.* p. 78.

^{VI} Os dois termos são utilizados no trabalho: Antonio e Moreira da Silva, como meios de distinguir o personagem malandro do cancionista de si mesmo, além de problematizar essa questão. Moreira da Silva se refere ao *O Tal*, ora como outra pessoa, ora como ele mesmo.

^{VII} BACZKO, Bronislaw. *Op. cit.* p. 301.

^{VIII} BACZKO, Bronislaw. *Op. cit.* p. 322.

^{IX} NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 19.

^X NAVES, Santuza Cambraia. *op. cit.* p.33. Mário de Andrade valorizava uma música nacionalista, para o que compete: a necessidade de se debruçar sobre o que é popular: a música dos sertões ou segmentos da música urbana, não contaminadas pelo mercado: a exemplo do samba, cujo grande personagem era o malandro. Essa música era imprescindível ao país, enquanto ele não atingisse a modernização.

^{XI} Pretende-se aqui não se desvincular totalmente das noções de cidadania relacionada aos direitos civis, sociais e políticos, em sentido mais clássico e muito relevante, mas observá-la em relação ao cotidiano, a informalidade. No lugar destes o que Santos denominou de direito ao entorno.

^{XII} MATTA, Roberto Da. *A casa & a Rua*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 91.

^{XIII} SANTOS, Milton. *op. cit.* p. 14.



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

^{XIV} IDEM, p. 6.

^{XV} BARROS, José D'Assunção. “Cidade” e “Cultura”: considerações sobre uma relação complexa. *Revista de História Regional*, 16 (1): 100-118, 2011. p. 111.

^{XVI} LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*, 2011.

^{XVII} A metodologia é construída a partir de 3 autores: Tatit, Greimas e Diana Barros.

^{XVIII} TATIT, Luiz. *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 11-26.

^{XIX} BARROS, Diana Luz Pessoa. *A teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Editora Ática, 2005. p. 80.

^{XX} Prefere-se aqui utilizar este termo ao invés da melodia, pois em decorrência dos limites desse artigo a análise dela não foi realizada, contudo, procurando não omitir sua relevância optei por minimamente tratar do papel de alguns instrumentos de forma geral.

^{XXI} A *Passionalização* consiste no fluxo das vogais presentes na fala melódica que provocam a queda do andamento musical, a expansão da tensão e o aumento das frequências agudas. Em posição inversa o ataque de consoantes na letra provoca uma progressão melódica mais segmentada, com o privilégio do ritmo e na reiteração de temas (*tematização*). Já o último conceito de *figuratização* é responsável pela aparência de naturalidade do cancionista, sua capacidade de projeção na obra musical: própria encenação e entonação, que permite os arranjos aparentemente “perfeitos” entre letra e melodia.

^{XXII} Tal metodologia é usada por Tatit em alguns de seus trabalhos. A exemplo: TATIT, Luiz. *Elementos Para A Análise Da Canção Popular*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, Vol. 1, n. 2, dez., 2003.

^{XXIII} Os breques são apresentados entre parênteses nesta canção, na primeira música o breque final está no corpo do texto deste artigo.

^{XXIV} MAFRA, Patricia. Camelôs cariocas. In: VELHO Gilberto(org.). *Rio de janeiro: cultura, política e conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 206.

Referência Bibliográfica

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: Leach, Edmund et. **Antropos-Homen**, v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985. p. 299.

NAVES, Santuza Cambraia. **O Violão Azul: Modernismo e Música Popular**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998. p. 19.

MATTA, Roberto Da. **A casa & a Rua**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 91.

BARROS, José D'Assunção. **“Cidade” e “Cultura”**: considerações sobre uma relação complexa. *Revista de História Regional*, 16 (1): 100-118, 2011. p. 111.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**, 2011

Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos, Rodovia Marechal Rondon, s/nº, sala 06 do CECH-DHI,
Bairro Jardim Rosa Elze, São Cristóvão – SE, CEP: 49.000-000, Fone: (79) 3043-6349.

E-mail: caderno@getempo.org



Recebido: 14/11/2012
Aprovado: 07/12/2012
Publicado: 10/06/2013

TATIT, Luiz. **Análise Semiótica Através das Letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 11-26.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **A teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Editora Ática, 2005. p. 80.

MAFRA, Patricia. Camelôs cariocas. In: VELHO Gilberto (org.). **Rio de janeiro: cultura, política e conflito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 206.