

O Rio de Herivelto Martins

The Rio de Janeiro of Herivelto Martins

João Baptista Ferreira de Mello

Professor do Instituto de Geografia (UERJ)
roteirosgeorio@uol.com.br

RESUMO: Este artigo, explorando parte da obra do compositor Herivelto Martins, sob as diretrizes da perspectiva humanística em Geografia, retrata momentos expressivos da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Para tanto, inicia o seu percurso, no ritmo da folia, a bordo de um meio de transporte extremamente popular nos idos de 1936, com a marchinha “Seu Condutor”, prossegue anunciando: “lá vem a nova avenida/ remodelando a cidade/rompendo prédios e ruas/os nossos patrimônios de saudade...” e, finaliza, entre a alegria e a luminosidade de uma Lapa “...confirmando a tradição...”, ressurgindo em meio ao afrouxamento do autoritarismo.

Palavras-chave: Herivelto Martins; Rio de Janeiro; geografia humanística; música popular brasileira

ABSTRACT: *This article portrays significant moments of the city of São Sebastião do Rio de Janeiro by exploring part of the work of composer Herivelto Martins through the perspective of humanistic geography. To this end, it starts by following the rhythm of the street parties with the song “Seu Condutor” (Mr Driver), continues by announcing “lá vem a nova avenida/remodelando a cidade/ rompendo prédios e ruas/os nossos patrimônios de saudade...” (“here come the new avenues/ refurbishing our city/knocking down buildings and streets/our nostalgic heritage...”) and comes to a close with the joy and brightness of the Lapa district “...confirmando a tradição...” (“...confirming the tradition...”), resurfacing in a context of decreasing authoritarianism.*

Keywords: *Herivelto Martins; Rio de Janeiro; humanistic geography; popular Brazilian music*

Notas Iniciais

O compositor Herivelto Martins, nascido sob o signo de aquário, no dia 30 de janeiro de 1912, no município de Engenheiro Paulo de Frontin, estado do Rio de Janeiro ganhou, no ano de 2012, uma série de homenagens por conta do seu centenário de nascimento. Shows, artigos, biografias e a montagem de “Herivelto como Conheci” peça protagonizada pela atriz Marília Pera figuraram no escaninho das honras e glórias dedicadas ao cantor, músico e compositor. Juntando-se a este enfileiramento, o presente texto procura registrar algumas passagens de sua vida.

Do vasto repertório de Herivelto Martins pode-se lembrar a inserção do apito no mundo das gravações pois, por sua insistência, o mesmo foi utilizado como instrumento na antológica gravação de Praça Onze, (1942), com o Trio de Ouro e Castro Barbosa, a despeito da suspeição de que iria sujar a gravação. O samba pranteava o fim do antológico logradouro, “berço do samba” e lugar do desfile inaugural das escolas de samba. O apito retornaria nos registros fonográficos de Laurindo e na carnavalesca Bom Dia, Avenida, celebrizando e estabelecendo uma analogia entre o nascimento do dia e a inauguração da Presidente Vargas, artéria aberta em pleno Estado Novo, cujo evento mereceu os seguintes versos melódicos: “... lá vem a nova avenida / dizer à sua rival: / bom dia, Avenida Central!”. Outras comemorações estão presentes em Seu Condutor, uma brincadeira a bordo do bonde no período momesco, ou em A Lapa festejando após anos de repressão “a Lapa está voltando / a ser a Lapa...” e Ave Maria no Morro, condenada, na época, por sambistas e católicos, mas que permanece como uma obra de expressão no âmbito da música popular brasileira. O repertório de Herivelto lamentaria o fim da antológica Praça Onze, “berço do samba” e insistiria no pedido para que o morro de Santo Antônio não fosse mutilado ou derruído. Diante desses quadros, Herivelto, atento às manifestações populares e à tirania das intervenções urbanísticas, perfila com os grandes compositores que narram e registram momentos relevantes da geografia da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Os Tons e os Versos de um Compositor Maior

O compositor, com sensibilidade, capta a alma dos lugares. Neste contexto, entre tons, apitos, versos, lamentos e celebrações coloquemos em pauta parte da obra de Herivelto Martins.

“seu condutor dim, dim/ seu condutor, dim, dim/ para o bonde pra descer o meu amor...” (1938).

A dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho, formada em 1928, juntou-se ao compositor Herivelto Martins, no carnaval de 1938, na marchinha “Seu Condutor”. Alvarenga (1912-1978) nasceu em Itaúna (Minas Gerais) e Ranchinho (1913) em Jacaré (São Paulo). A citada dupla encantou não só gerações de brasileiros, como também destacou-se em suas

apresentações no Cassino da Urca (Rio de Janeiro), na Argentina e Portugal, bem como participando de campanhas eleitorais de presidenciáveis, como o vitorioso Juscelino Kubitschek (Enciclopédia...1977). Herivelto Martins, nascido em 1912, no município de Paulo de Frontin (estado do Rio de Janeiro), é filho de um agente ferroviário, músico de agremiações carnavalescas e organizador de grupos teatrais dos quais seus filhos participavam.

Herivelto aos três anos de idade estreou no palco declamando versos compostos pelo pai. Mais tarde trabalhou no bar de propriedade da família, tornou-se vendedor e ajudante de contabilidade e, aos dezoito anos, seguiu para o Rio de Janeiro para ser consagrado como um dos maiores nomes das artes brasileiras (Enciclopédia...1977; www.dicionariompb.com.br). Casado com a estrela da canção brasileira Dalva de Oliveira, de cujo matrimônio nasceu, em 1937, o filho do casal, Peri Ribeiro, que viria a ser um outro grande nome da música popular brasileira. A separação da Estrela Dalva rendeu músicas de grande repercussão com o desamor do casal sendo exposto ao conhecimento do público em várias obras. Herivelto, com canções insistentemente gravadas por Isaurinha Garcia ou Francisco Alves e repaginadas por intérpretes como Elba Ramalho, João Gilberto, Marlene e Maria Bethânia, morreu no Rio de Janeiro, em 1992.

A comicidade da dupla Alvarenga e Ranchinho e o talento de Herivelto Martins podem ser reconhecidos nos versos da marchinha “Seu Condutor”, registrada em disco em 1938 pela referida dupla, com o seguinte recado poético: “seu condutor, dim, dim/ seu condutor, dim, dim/ para o bonde/ pra descer o meu amor/ o bonde da Lapa/ é cem réis de chapa/ o bonde Uruguai/ duzentos que vai/ o bonde Tijuca/ me deixa em sinuca/ e o Praça Tiradentes não serve pra gente”.

O estribilho da música em meio ao soar do “dim, dim” solicita ao condutor uma parada “... pra descer o meu amor...”. A singela e espirituosa homenagem ao bonde lista os preços das passagens, sem preocupação com um português escorreito, mas, sim, com a métrica musical (“...o bonde da Lapa/ é cem réis de chapa/ o bonde Uruguai/ duzentos que vai...”). Nesta turnê, menciona uma linha de bonde, com destino à Zona Norte da cidade, que pode deixar o usuário sem rumo (“...o bonde Tijuca/ me deixa em sinuca...”) e lembra incidentalmente uma outra linha de bonde sem serventia aparente (“...e o bonde Tiradentes/ não serve pra gente...”).

Na verdade, a composição de Alvarenga, Ranchinho e Herivelto Martins é uma brincadeira que brinda o meio de transporte que, ornamentado por serpentinas, confetes e exalando a lança-perfume, no reinado de Sua Majestade, o Rei Momo, arrastava, em seus trajetos, multidões de foliões fantasiados e grandes blocos de ruas, prática esta assumida, segundo a célebre carnavalesca e escritora Eneida, desde os anos vinte (Moraes, 1987).

O bonde, puxado a burro, circulou, primeiramente, pelas ruas do Rio de Janeiro, em 1868. Em 1892, começa a trafegar a primeira linha de bondes movidos a energia termelétrica. Do inglês bond, estampado nos bilhetes das passagens dos veículos movidos sobre trilhos

pertencentes à Botanical Garden Railroad, o vocábulo evoluiu, na linguagem popular, para bonde no Rio de Janeiro e, posteriormente, em todo o país. De acordo com o geógrafo Maurício Abreu (1997) bondes e trens foram os responsáveis pelo assentamento e segregação das classes sociais no espaço urbano carioca.

Os bondes permitiram o estabelecimento das pessoas de estratos de rendas médio e alto na Zona Sul da cidade e parte da Zona Norte, a exemplo da Tijuca. Posteriormente, os bondes tornaram-se um meio de transporte extremamente popular no Rio de Janeiro. No entanto, a ganância da indústria automobilística, a pretexto de que os bondes eram veículos obsoletos e incompatíveis com o trânsito em uma cidade moderna, e, ainda, a alegação da Light de que estava somando prejuízos extraordinários, provocaram a desativação das linhas de bondes no período de 1963 – 1967, restando apenas ao bairro de Santa Tereza, por resistência de seus próprios moradores, desfrutar de seus préstimos, até os dias de hoje, em função das características do lugar, com ruas estreitas, tortuosas e na encosta da montanha, onde esse tipo de transporte é uma solução viável, para o transporte de passageiros e ao turismo, por sua utilização proveitosa, bem como antigo e peculiar glamour (Abreu, 2006; Mello, 1991; 2000; Ferreira, 2008).

“Barracão de zinco / sem telhado / sem pintura/ lá no morro/ barracão ...é ‘bungalow’...” (1942).

“Ave Maria no Morro”, o sucesso internacional de Herivelto Martins, tem recebido centenas de gravações em todo o Planeta e foi contemplado, em 1991, com uma leitura *cool* e perfeccionista de um dos gênios da bossa nova, o cantor João Gilberto, longe dos trinados agudos e exuberantes de Dalva de Oliveira, uma das componentes do Trio de Ouro, da versão original do ano de 1942. Transgressora, na época, por reunir elementos do sagrado e do profano, foi condenada por sambistas “por parecer música de igreja” e por católicos, pois parecia uma heresia. “Ave Maria no Morro”, com preciosa e arrebatadora harmonia, venceu seus detratores e, há algumas décadas tem sido utilizada como música em casamentos, sobretudo na Europa, reunindo versos com o seguinte teor: “barracão de zinco/ sem telhado/ sem pintura/ lá no morro/ barracão é ‘bungalow’/ lá não existe felicidade de arranha-céu/ pois quem mora lá no morro/ já vive pertinho do céu! tem alvorada/ tem passarada/ alvorecer/ sinfonia de pardais/ anunciando o anoitecer/ e o morro inteiro/ no fim do dia/ reza uma prece/ Ave Maria/ Ave Maria! E quando o morro escurece/ eleva a Deus uma prece/ Ave Maria!”.

O morro expresso por meio dos versos de Herivelto Martins contrabalança o aspecto rústico de suas habitações “... sem telhado/ sem pintura ...” com a proximidade das coisas divinas e por ser um santuário ecológico (“...tem alvorada/ tem passarada/ alvorecer...”). Herivelto Martins, segundo costumava afirmar em vida, sempre esteve ligado a parceiros, músicos e amigos negros e favelados. No clássico do cancionero popular de

sua autoria, ora em tela, entre a empatia com a gente do morro e a “...sinfonia de pardais/anunciando o anoitecer...”, o compositor devaneia o morro rezando em uníssono a oração da “...Ave Maria”.

“vão acabar com a Praça Onze ...adeus, minha Praça Onze, adeus, já sabemos que vais desaparecer/leva contigo a nossa recordação/mas, ficarás eternamente em nosso coração...” (1942).

Uma outra reação dos produtores da música popular brasileira às políticas públicas diz respeito à demolição do “berço do samba” e centro de lazer, a legendária Praça Onze, formada pelo conjunto abrangendo o referido logradouro e ruas das cercanias. Com a perspectiva de abertura da avenida Presidente Vargas, uma artéria majestosa de diversas pistas, Herivelto Martins e Grande Otelo manifestaram oposição aos projetos urbanísticos de transformação desta porção periférica da área central do Rio de Janeiro, no samba “Praça Onze”, do ano de 1942.

O compositor Herivelto Martins familiarizou-se com o cotidiano, com os artistas e com o povo simples da Praça Onze. Seu parceiro Grande Otelo é, igualmente, uma legenda nacional. Otelo, mineiro de Uberlândia, nasceu em 1915. Aos oito anos de idade exibia-se nas calçadas junto aos hotéis. Foi para o Rio de Janeiro, nos anos trinta, estreou no cinema em 1935 e destacou-se em meio a apresentações no Cassino da Urca e no exterior (Enciclopédia, 1977:330). Negro e de baixa estatura, Grande Otelo justificou o seu nome artístico ao acumular em sua carreira de comediante, compositor e ator vários prêmios nacionais e internacionais e uma grande empatia e enorme popularidade junto ao público brasileiro.

A importância da “Praça Onze” para o desenvolvimento da cultura brasileira foi assunto abordado anteriormente. A história do samba, convém ressaltar, está atavicamente ligada a este logradouro. É natural, portanto, que a sua destruição provocasse indignação junto à sua gente.

No samba “Praça Onze”, registrado em disco pelo Trio de Ouro, os compositores de maneira radical explicam: “vão acabar com a Praça Onze/não vai haver mais escola de samba/ não vai...”. Para realçar a sua discordância a letra da música exorbita, como se o fim da “Praça Onze” determinasse, outrossim, a morte das escolas de samba. As favelas e as escolas de samba são, então, também, convidadas a verter pranto pelo fim do lugar vivido do lazer: “...chora o tamborim/chora o morro inteiro/Favela, Salgueiro, Mangueira, Estação Primeira/guardai os vossos pandeiros, guardai/porque a escola de samba não sai...”. Em seguida, a Segunda parte do samba começa possessiva e saudosa: “...adeus,. minha Praça Onze, adeus/ já sabemos que vais desaparecer/leva contigo a nossa recordação/mas, ficarás eternamente em nosso coração/se algum dia nova praça nós teremos/ o seu passado cantaremos”.

Ao lamentar o fim da “Praça Onze”, os compositores prontificam-se a cantá-la e relembra-la e ainda prometem: “...se algum dia nova praça nós teremos/ o teu passado cantaremos”. O prognóstico de Martins e Otelo, pelo menos no que tange ao culto à “Praça

Onze”, vem se concretizando, ao longo do tempo. Anos ou décadas depois de destruída a “Praça Onze” tem sido insistentemente prestigiada, praticamente, a cada ano, em um ou outro samba-enredo das escolas de samba, ou em shows como “Marlene na Praça Onze dos Bambas”, realizado em 1986, na sala Funarte, um levantamento acerca da geografia, da história, da cultura e da gente do “berço do samba”. Por outro lado, os versos “...se algum dia nova praça nós teremos/o teu passado cantaremos...” podem ser entendidos como um sonho de sambistas, na medida em que, à época, os desfiles das escolas de samba não possuíam a grandiosidade do “maior espetáculo da Terra” dos últimos tempos. Consequentemente, não haviam despertado o interesse da indústria do turismo sobre os lucros que podem ser auferidos durante os dias de folia. De todo modo, a “Praça Onze”, parte da “Pequena África do Rio de Janeiro”, da casa de Tia Ciata na qual o samba nasceu e se desenvolveu, dos batuques perseguidos pela polícia, do candomblé, capoeira, cortiços, bares e cabarés, dos desfiles de ranchos e das escolas de samba, reduto de “bambas” (compositores) e experienciada também por malandros, prostitutas e homossexuais, centro de lazer da gente mais simples, continua com as marcas de seu passado, notadamente de sua negritude, a ornar uma outra “Praça Onze” situada no mesmo local, mas sem despertar o apego e o fascínio da anterior. No seu centro, em 1986, foi erigido um monumento a Zumbi dos Palmares, um herói da raça negra. E o prefeito Saturnino Braga, nos anos oitenta, durante a sua administração, inaugurou a escola Tia Ciata, em honra à lendária sambista e yalorixá.

“Laurindo sobe o morro gritando/não acabou a Praça Onze, não acabou/ vamos esquentar os nossos tamborins...” (1943).

O compositor Herivelto Martins, com alegria, e novamente pelas vozes do Trio de Ouro, voltaria em 1943 ao mesmo tema do ano anterior. No samba “Laurindo”, o autor vibraria: “Laurindo sobe o morro gritando/não acabou a Praça Onze, não acabou/vamos esquentar os nossos tamborins...”

O “berço do samba” do carnaval de 1943, apesar dos boatos e dos noticiários dos jornais e rádios, ainda não havia sido destruído. Houve, por algum tempo, a esperança de que o lugar não fosse alterado. Onde participar uma comunicação tão alvissareira? Junto ao pessoal que praticava e atuava na “Praça Onze”: “Laurindo sobe o morro gritando/não acabou a Praça Onze, não acabou...”. No entanto, em 1944, após a demolição de seis igrejas, diversos prédios, inúmeras casas e ruas, afora a mutilação do Campo de Santana, a avenida Presidente Vargas “chegava” e arrasaria a “Praça Onze”, sendo então entregue à população carioca, durante a administração do prefeito Henrique Dodsworth (1937-45) e da própria gestão do presidente Vargas (Moura, 1983; Mello, 1991; Areu, 2006).

Os dois sambas acima insurgiram-se com relação a proposta de reurbanização do lugar do samba, de acordo com a visão dos dirigentes a edificação de uma artéria como a av. Presidente Vargas contribui para conferir à cidade um caráter moderno. Todavia,

a ação de uma reforma urbana, como esta, nem sempre corresponde às expectativas do povo ensejando protestos, conflitos sociais e lamentos, como nas composições de Martins e Otelo. Para os moradores, assentados afetivamente há certo tempo, em seu universo vivido, a ação dos planejadores é uma ameaça à privacidade, bem como ao direito de habitar neste ou naquele lugar. Há, contudo, segmentos da sociedade impregnados pela doutrina positivista do progresso que incentivam e comungam com as ideias da classe dirigente e aplaudem as metamorfoses que sofrem as paisagens cristalizadas, erodidas ou “que estão no meio do caminho”. Nesse contexto, o samba a seguir mostra como a ambivalência revela atitudes inconstantes e paradoxais, pois a abertura da av. Presidente Vargas foi saudada com estardalhaço na música “Bom dia, Avenida” pela mesma dupla de autores: Herivelto Martins e Grande Otelo.

“... lá vem a nova avenida/dizer à sua rival:/ bom dia, avenida Central!” (1944).

Em 1944, ano de inauguração da avenida Presidente Vargas, com regozijo, Herivelto Martins e Grande Otelo celebraram a nova via de comunicação da área central, pelas vozes do Trio de Ouro, no samba “Bom dia, Avenida!!” “lá vem a nova avenida/remodelando a cidade/rompendo prédios e ruas/os nossos patrimônios de saudade/é o progresso/e o progresso é natural...”, diziam resignadamente. E, no restante da letra, brindavam: “...lá vem a nova avenida/dizer à sua rival: / bom dia, avenida Central! “.

A abertura da avenida Presidente Vargas repetiu o que ocorreria no início do século quando da construção da “... avenida Central ...”. Realizada durante o Estado Novo, as pistas largas da avenida Presidente Vargas serviam não só para o fluxo de veículos, como também para a ostentação do aparato militar nos desfiles cívicos, tendo colaborado também para o processo de segregação espacial ao provocar a ida da população de baixa renda para as favelas e os subúrbios cariocas.

Com a chegada do “...progresso...”, ou transformação espacial, milhares de pessoas foram despejadas de seu lugar vivido. Todavia, ao deparar com uma avenida ampla e bela, a opinião pública esquece os conflitos e passa a afinar com as obras orquestradas pelo governo da República e a Prefeitura do Distrito Federal esperando que todos sejam beneficiados com uma cidade moderna, oxigenada, agradável e majestosa em sua forma. O arrasamento dos lugares das pessoas de baixa renda ganha contornos variados quando lembramos que destruição e controle se completam com vistas à segregação espacial. Em outras palavras, destruindo-se o “velho” e o “sujo” reconstrói-se a cidade e (re)arruma-se o espaço urbano enviando-se os indivíduos de baixo poder aquisitivo para a periferia empobrecida.

Como pode ser enfatizado, a dupla de compositores Herivelto Martins e Grande Otelo foi porta-voz da dor do povo, em 1942 e 1943, nos momentos nos quais a Praça Onze estava prestes a ser demolida. No entanto, um ano depois da última reclamação musicada, a dupla alinhou-se às comemorações da gênese de um monumento colossal, como a avenida

Presidente Vargas, no samba carnavalesco “Bom dia, Avenida”, imaginando uma rivalidade entre esta artéria e a “...avenida Central...”, denominação que o povo teimava em usar três décadas após a mudança oficial do nome para avenida Rio Branco. Na música, encerrada com uma analogia belíssima entre os nascimentos do dia e da avenida, os compositores saúdam festivamente: “...lá vem a nova avenida/dizer à sua rival:/bom dia, avenida Central!”

A avenida Presidente Vargas foi aberta no momento da expansão vertical e do comércio e serviços de Copacabana, o que repercutiu em seu demorado crescimento. E, “...rival...”, a “...avenida Central...” transbordou sua dinâmica e irradiou o trecho mais denso da Avenida Presidente Vargas, entre a rua Uruguaiana e a chamada área da Candelária (Praça Pio X) (Abreu, 2006).

“seu doutor não bote abaixo/ tem pena do meu barracão ... o progresso é necessário/ mas seu doutor/ pense um pouco no operário/ meu barracão é todo meu patrimônio/ por favor não bote abaixo/ o morro de Santo Antônio” (1950)

No documento musical “Morro de Santo Antônio”, Herivelto Martins volta a investir em um tema por ele explorado em outros sambas, qual seja o das cirurgias urbanas. O autor, ao lado de Grande Otelo, já mostrara o seu descontentamento em “Praça Onze” (1943) e “Laurindo” (1944), quando da destruição da Praça Onze, “berço do samba” e, na saudação paradoxal de “Bom Dia, Avenida” (1944) melodia e letra irretocáveis pertinentes ao novo e colossal logradouro: a avenida Presidente Vargas. Nesta oportunidade, porém, Herivelto está ao lado de Benedito Lacerda, outro músico extraordinário, radiografando o martírio da população expulsa de seu universo vivido, simbolicamente centrada no clamor do operário, em meio ao arrasamento do morro de Santo Antônio, uma outra importante elevação do Rio desde os primeiros séculos de colonização.

Na realidade, a chamada “destruição criativa” (Harvey, 1993), via de regra, promove a reconfiguração de parte do tecido urbano deteriorado ou tido como entrave ao “progresso” e sobre os seus destroços surge uma cidade bela, higiênica, majestosa e arejada nos moldes propostos pelo capitalismo. Os tormentos, contudo, são devastadores para os moradores que são propositadamente “empurrados” para locais distantes ou os nichos da cidade como espaços periféricos, encortiçados ou favelizados.

O morro de Santo Antônio abrigou a primeira favela do Rio de Janeiro, em 1893, (Abreu, 1993), e o material de sua destruição, finalizada em 1954, durante a administração do prefeito Dulcídio Cardoso, serviu para aterrar uma outra parte do Parque Brigadeiro Eduardo Gomes, justamente na área litorânea do bairro do Flamengo, popularmente chamado de Aterro. De todo esse processo restou um trecho no qual se encontra o convento do mesmo nome e da porção maior mutilada resultou a consolidação de uma esplanada na qual estão plantados imponentes prédios de grande poder e forte expressão, como a Petrobras, o BNDES, a CEF (Caixa Econômica Federal) e a Catedral de São Sebastião do Rio de Janeiro, edificações essas inauguradas no bojo dos anos setenta. Trata-se, convém frisar, de um avanço do núcleo

central sobre a sua periferia, isto é pleno de funções nobres em área verticalizada. Ou seja, no lugar das encostas com favelas, e “do meu barracão ... meu patrimônio”, situados junto ao Centro de Negócio e Gestão, uma paisagem oxigenada e entrecortada por duas grandes avenidas (Chile e República do Paraguai) serve para a fluidez mais rápida do trânsito em meio aos pavilhões distanciados uns dos outros, em uma cidade que se forjou aterrando lagoas, mangues, brejos e avançando pelo mar e, mais tarde, por conta da infinidade de seus belos acidentes geográficos, perfurou as montanhas para a abertura de túneis com intuito de espriar o perímetro densamente ocupado pelo homem, sobretudo nos bairros nobres da Zona Sul e da Zona Oeste beira-mar.

“... a Lapa é o ponto maior do mapa/do Distrito Federal/salve a Lapa! ...” (1950).

Os compositores Herivelto Martins e Benedito Lacerda juntaram os seus talentos em “A Lapa” e pela voz de Francisco Alves anunciaram: “a Lapa/está voltando a ser/a Lapa/a Lapa/confirmando a tradição/a Lapa é ponto maior do mapa/do Distrito Federal/salve a Lapa!/o bairro das quatro letras/até um rei conheceu/onde tanto malandro viveu/onde tanto valente morreu/enquanto a cidade dorme/a Lapa fica acordada/acalentando quem vive/de madrugada”.

Benedito Lacerda nasceu em 1903, no município de Macaé (Estado do Rio de Janeiro), e morreu na “Cidade Maravilhosa”, em 1958. Começou a aprender a tocar flauta aos oito anos de idade e iniciou suas atividades musicais em sua cidade natal, tocando a banda Nova Aurora. Aos dezesseis anos foi, com a família, para o Rio de Janeiro, onde diplomou-se em flauta e composição. Em 1922, ingressando na Polícia Militar, passou a participar da banda do batalhão. O conjunto regional de Benedito Lacerda tocou com grandes intérpretes nacionais e internacionais, entre eles a “showaman” Josephine Becker. Lacerda, um campeão de carnavais dos anos trinta e quarenta, ganhou o reconhecimento do público e da crítica, tocando ao lado de músicos como Pixinguinha (Enciclopédia...1977:401).

Em 1950, com o afrouxamento do autoritarismo, que durante o Estado Novo cerceou a liberdade, a boemia e a malandragem imperantes na Lapa, Herivelto Martins e Benedito Lacerda sublinharam: “a Lapa/está voltando a ser/a Lapa/a Lapa/confirmando a tradição/a Lapa é ponto maior do mapa/do Distrito Federal/salve a Lapa!...”. Os compositores, mapeando musicalmente a velha Lapa, procuram fornecer uma dimensão especial a este lugar vivido do lazer. É interessante salientar que o mesmo tipo de técnica, destacando um ponto relevante do mundo vivido, tem sido muito utilizado por geógrafos e cartógrafos, quando da elaboração de mapas, com vistas ao realce de algum dado da realidade.

Na época do grande sucesso carnavalesco “A Lapa”, o Rio de Janeiro era a Capital da República, o Distrito Federal, com seu ponto maior, segundo Martins e Lacerda no “...bairro das quatro letras...”. No Brasil, os lugares de lazer costumam manter seus bares, cabarés e casas noturnas funcionando até altas horas da madrugada. Por isso mesmo, a composição

diagnostica: “...enquanto a cidade dorme/a Lapa fica acordada/acalentando quem vive/de madrugada...”. A fama da Lapa, como local de efervescência cultural das massas populares, aguçou, até mesmo, a curiosidade e presença de uma autoridade real, porquanto, como rezam os versos do samba “...o bairro das quatro letras/até um rei conheceu...”, referência à visita do rei Alberto, da Bélgica, em 1927. Décadas depois, em 1982, um outro rei, Juan Carlo de Espanha, visitou a “Nova Lapa”, que passava por instantes de revitalização e buscando ressaltar elementos da Lapa boêmia de outrora, para (re)construir esta centralidade de lazer da periferia da área central do Rio de Janeiro.

Notas Finais

Eis, portanto, em certos versos e eternas canções parte da obra de um compositor de grande expressão. Pai do cantor Pery Ribeiro, – aquele que primeiramente gravou a célebre Garota de Ipanema do maestro Antônio Carlos Jobim e do diplomata Vinicius de Moraes, “o branco mais preto do Brasil ...negro demais no coração” – o compositor Herivelto Martins foi casado com a cantora Dalva de Oliveira, a estrela Dalva do Brasil, e suas músicas gravadas por alguns dos maiores intérpretes do cancionário brasileiro em todos os tempos. Herivelto foi tema de enredo de escola de samba, reverenciado em peças e recitais e merece continuar sendo homenageado nas artes, nas diversas mídias e na academia.

Referências Bibliográficas

- ABREU, M. de A. “A favela está fazendo 100 anos (Sobre os caminhos tortuosos da construção da cidade)” . In: *Anais do Simpósio Nacional de Geografia Urbana* - Rio de Janeiro, 1993, pp.188-190.
- _____. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2006.
- Enciclopédia da música brasileira, erudita, folclórica e popular. São Paulo, Art, 1977, (2 volumes) 1190 p.
- FERREIRA, C. Ma. G.; e allí *O Bonde na Paisagem Carioca*. Ed.: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2008.
- LESSA, C. *O Rio de todos os Brasis*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MAFFESOLI, M. *A transfiguração do político – a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- MELLO, J. B. F. de. *O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira - 1928/1991 - uma introdução à geografia humanística*. Dissertação (Mestrado em Geografia). Rio de Janeiro: Departamento de Geografia, UFRJ, 1991.
- _____. *A humanização da natureza: uma odisseia para a (re)conquista do paraíso*. IN: MESQUITA, O. V; SILVA, S. T. *Geografia e questão ambiental*. Rio de Janeiro, IBGE, 1993.
- _____. *Dos espaços da escuridão aos lugares de extrema luminosidade - o universo da estrela Marlene como palco e documento para a construção de conceitos geográficos*. Tese (Doutorado em Geografia). Rio de Janeiro: Departamento de Geografia, UFRJ, 2000.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. FUNARTE, 1983
- PALMER, E. *Hermenêutica*. Edições 70. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- TUAN, Y. F. *Espaço e lugar*. São Paulo: Difel, 1983.
- _____. *A view of geography*. *Geographical Review*. 81 (1): 99-106, 1991.

_____. Escapism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

WAGNER, H. R. *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. 319 p.

www.dicionariompb.com.br. Instituto Cravo Albin /PUC-RJ

Recebido em 04/12/2013

