

Orestes Barbosa: um romântico na metrópole moderna

Paulo da Costa e Silva*

RESUMO:

O presente artigo explora a tensão entre a poética romântica do escritor, cronista e letrista Orestes Barbosa (1893-1966), e o novo ambiente da metrópole urbana na cidade do Rio de Janeiro. A ênfase do texto recai sobre a presença icônica do tipo de edificação que se torna a marca por excelência das cidades modernas: o arranha-céu - que se torna o título de uma famosa canção romântica (parceria de Orestes Barbosa com Sílvio Caldas), na qual podemos capturar a imagem do ambiente moderno através de velhas lentes românticas.

Palavras-chave: Canção. Cidade. Orestes Barbosa. Modernidade. Imagem

Ao que tudo indica, coube a um romântico tardio, nascido ainda no século XIX, de estilo rebuscado e algo passadista, a primeira grande representação da cidade moderna na música popular brasileira. Orestes Barbosa (1893-1966) foi um verdadeiro mestre das imagens verbais, do que Ezra Pound definiu como o modo retórico da fanopéia: a projeção do “objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual” (POUND, 2013, p. 69). Em outras palavras, a projeção da imagem na retina mental. De fato, as letras de Orestes possuem o estranho efeito de, quando escutadas, nos lançar quase que de imediato no campo da imaginação visual; ou seja, de fazer com que nossos ouvidos se tornem “olhos”. Percebendo nele tal qualidade de poeta-pintor, o também letrista Mário Lago o apelidou de “cenógrafo do samba”. E não era por menos: Orestes construiu uma poética altamente sensorialista, com uma potência imagética que raramente encontrou paralelos na tradição da música popular brasileira. Procurou incorporar a cada um de seus versos o brilho de imagens imprevistas, de achados poéticos que plasmavam qualidade sonora e poder de sugestão visual. Em *Bailarina*, por exemplo:

E triste escuto o seu riso
E sem querer fiscalizo
Tua vida no apogeu
Ouço o chuveiro em cascata
A água em fios de prata
É mais feliz do que eu

Ou em *Tens razão*, parceria com Newton Teixeira:

Oh minha avenca nervosa
De unhas pintadas de rosa
E olheiras de tanto amar
Olheiras de violetas
Tarjando essas borboletas
Noturnas do teu olhar

O teor dos versos não deixa margem para dúvidas: Orestes foi um poeta romântico, um dos últimos de sua época. Enquanto a música popular ganhava, a partir do fim dos anos 1920, um novo *ethos* poético, mais ágil e despojado, marcado por um forte coloquialismo e por uma flexibilização formal que remetia ao ambiente mais arejado da nova urbes, Orestes reafirmava as

pompas do velho jeito romântico. Antes mesmo de Vinícius de Moraes, fez a transição da poesia do livro para a poesia cantada. Mas ao contrário deste último, tentou injetar na ainda incipiente música popular algo da nobreza e do prestígio da grande tradição literária. Era considerado pelos amigos do café Nice como um “intelectual do samba”. Suas letras guardam o travo da poesia escrita, expresso no rigor métrico, na estrutura rítmica fixa, e no gosto por imagens e formas tipicamente românticas. Talvez seja possível dizer que sequer eram “letras”, mas simplesmente “poemas musicados” – e, de fato, os parceiros músicos *adicionavam* melodia aos escritos de Orestes. Seu virtuosismo literário se manifestava, sobretudo, no brilho de suas metáforas. Era, de fato, um caçador de metáforas: “jardineiro da amargura”, “serpente de seda dos teus braços”, “vespa da intriga”, “abelha da ironia”, “flor do asfalto”, etc.(DIDIER, 2005, p. 317). Não seria justamente esse fino teor literário a causa da eleição, da parte do poeta Manuel Bandeira, dos versos “tropeçavas nos astros distraída” como sendo os mais belos da música popular brasileira? Ou então de sua reutilização parafraseada, da parte de Caetano Veloso, que os transforma em “tropeçavas nos astros desastrada”, numa canção que muito sintomaticamente se chama “Livros” – e na qual, no clipe que a acompanha, Caetano começa cantando ao violão o clássico de onde saíram esses versos estelares, *Chão de estrelas*?

Seja como for, Orestes ocupa um espaço no qual a música popular não se desprende do beletrismo, mantendo antes um fortíssimo vínculo com ele. Sua veia romântica torna-se ainda mais clara quando notamos sua inspiração lunar. Orestes buscava continuamente metáforas inusitadas para descrever a lua: “mentira branca dos espaços”; “lâmpada acesa da tristeza”; “hóstia de mágoas”; “gema do ovo no copo azul do céu” – numa das imagens mais estapafúrdias criadas por esse romântico tardio que seria também o grande consolidador do gênero da seresta na música popular. A seresta que se ergue sobre o tripé básico descrito pelo próprio Orestes no clássico *Chão de estrelas*: a cabrocha, o luar e o violão. Modernas ou passadistas, o importante é notar o lugar central das imagens em sua poesia. Como escreveu Carlo Rennó, “raramente no âmbito da palavra cantada o sentido plástico impregnou tanto o conjunto de uma obra”:(RENNÓ, 2014, p. 18).

Esse sentido plástico que perpassa a poética de Orestes, contudo, não se deixa reduzir a um puro deleite imagético. Parece, antes, visceralmente ligado a concepções românticas mais amplas. Dito de outro modo, as imagens nas letras de Orestes Barbosa não servem apenas a fins plásticos. De um ponto de vista mais geral, elas remetem à denúncia romântica das *aparências ilusórias*, denúncia sobre a qual se apóia boa parte de sua poesia. Em *Chão de estrelas*, Orestes descreve a vida como “um palco iluminado”, sobre o qual vive um eu-lírico “vestido de doirado, palhaço das perdas ilusões”. Depois ainda menciona os “guizos falsos da alegria”. Há um jogo contínuo entre veracidade e falsidade, fundo e superfície, realidade e ilusão. As imagens situam-se no meio do caminho: a um só tempo revelam e escondem. Somente pelo reflexo fugidio da aparência pode a verdade ser apreendida. Ou seja: as imagens mentem, mas é preciso passar por essa mentira para se ter acesso à verdade. Em muitas de suas letras, o mundo surge de modo indireto, rebatido em superfícies. O sorriso da musa suburbana da canção homônima, por exemplo, é revelado “por trás da veneziana”. O olhar raramente é direto, desimpedido, mas sempre mediado por alguma película, algum impedimento leve que não chega a bloqueá-lo.

Em outro momento bastante visual, a descrição do interior do “apartamento elegante” é dominada pela presença de “lindos biombos ornados de crisântemos doirados” – aqui, os “biombos” reproduzem o mesmo princípio da semi-transparência, de membranas que separam sem isolar. Tal princípio mediador aparece novamente na canção *Óculos escuros*. A verdade (sempre triste) só pode ser revelada depois que os olhos são cobertos pelas lentes do objeto que dá título à música. É no momento em que a musa tenta disfarçar seu sentimento que o narrador pode melhor flagrá-lo, colhendo, por assim dizer, uma fugaz revelação:

Teus óculos escuros colocaste, e me fitaste
Tentando assim o pranto disfarçar

Mas eu vi pelo vidro enfumaçado, do outro lado
O cristal de uma lágrima rolar

Note-se ainda que o vidro dos óculos está *enfumaçado*, o que reforça a presença da mediação, do véu que a um só tempo revela e separa, sugere mas impede uma apreensão completa. Orestes é, por assim dizer, um mestre das “veladuras”, que ele não se cansa de explorar em letras que integram habilmente narrativa e cenografia. Nessas letras, temos quase sempre a história e as indicações do cenário no qual a história se desenrola. Podemos dizer que ele segue a lógica romântica do “acesso indireto”: você revela mais quando não revela inteiramente. Os “óculos escuros” ampliam o sentido do pranto que é descrito na canção ao torná-lo mais distante, mais inatingível, algo que se produz um pouco *en cachette*, literalmente às escuras, e cuja força pode apenas ser pressentida através do misterioso vidro enfumaçado.

O caminho do “acesso indireto”, ou da “veladura”, estaria na base da doutrina simbolista que atravessa todo o pensamento romântico do século XIX. O símbolo é usado para expressar coisas que não podem ser expressadas de outro modo, literalmente; coisas que transcendem os próprios meios de expressão. O que ele possibilita é sempre uma aproximação de algo que, em última instância, é inexprimível.

A doutrina romântica dizia que há um esforço infinito para seguir avante por parte da realidade, do mundo ao nosso redor, que há algo que é infinito, algo que é inesgotável, que o finito tenta simbolizar, mas, evidentemente, não consegue. Procuramos transmitir algo que só podemos transmitir pelos meios que temos a nosso dispor, mas sabemos que isso não poderá transmitir a totalidade do que procuramos transmitir, porque esse todo é, literalmente, infinito.(...) Quero transmitir algo imaterial, mas tenho de usar meios materiais para isso. Tenho de transmitir algo que é indescritível e tenho de usar a expressão. Tenho de transmitir, talvez, algo inconsciente e tenho de usar meios conscientes. Sei de antemão que não terei sucesso e que não posso ter sucesso; portanto, tudo o que posso fazer é chegar cada vez mais perto, em alguma abordagem assintótica; faço o melhor possível, mas é uma luta agonizante (...)(BERLIN, 2015, p. 157).

Além do sentido de “luta agonizante” e de sôfrego movimento que perpassa boa parte do romantismo, Isaiah Berlin chama a atenção para a relação que isso mantém com a noção de “profundidade”: a profundidade é o inexaurível, o que não pode ser totalmente abarcado (BERLIN, 2015, p. 158). Por trás de descrições e símbolos parece haver sempre algo mais escuro e recuado, mas que não pode, contudo, ser iluminado de forma precisa, verificável, objetiva (é o oposto, como não poderia deixar de ser, do clarão reducionista da razão iluminista, em seu afã de tudo revelar). Algo, portanto, que resiste à imposição de uma forma, e que pode, desse modo, ser apenas indiretamente intuído. “Pode o sagrado ser apreendido?”, perguntou Friedrich Schlegel, respondendo: “Não, ele nunca pode ser apreendido, porque a mera imposição da forma o deforma”(BERLIN, 2015, p. 160). A linguagem seria, desse modo, um meio insuficiente na tentativa de representar a verdade, o absoluto, que ela cerca tateantemente, de forma fragmentária. Antônio Cândido resumiu as atitudes estéticas da literatura, expressa na relação entre palavra e mundo, delineando três momentos-chave da sensibilidade Ocidental: no barroco, “a palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor-lhe as suas formas próprias”; no classicismo ela é “equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que exprimam objetivamente o mundo das formas naturais”; enquanto no romantismo a palavra “é considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias”(CÂNDIDO, 2008, p. 57).

Na contramão da observação mais direta, os torneios poéticos de Orestes, seguindo a trilha do Romantismo, pretendem abrir espaço para uma dimensão mais recuada. De acordo com tal princípio, as aparências nunca são meras aparências; há sempre algo por trás delas. As profundidades abissais do mundo são inalcançáveis; apenas através das superfícies podemos ter alguma intuição delas; através das imagens. Há aqui a definição de uma medida, ou de uma

distância justa, na qual as superfícies realizam sua qualidade de “semi-transparência”, sua função mediadora que permite a contemplação parcial de algo cujo acesso direto é negado. A violação dessa distância justa pode significar o rompimento do véu da mediação simbólica. Em alguns casos isso ocorre no sentido de desfazer a “mágica” – como nos clássicos versos de Wordsworth: “(...) the hiding places of my power / Seem open, I approach and then they close”. Outras vezes, no entanto, são as próprias imagens que saem do controle. Confundem-se com o real e tornam-se alucinações, dando ensejo à paranóia romântica, criando as condições para um estado de tragédia iminente. É para esse espaço que se encaminham muitas das letras românticas de Orestes. Caso exemplar seria a canção *A mulher que ficou na taça*:

E quando bebendo, espio
Uma taça que esvazio
Vejo uma visão qualquer
Não distingo bem o vulto
Mas deve ser do meu culto
O vulto dessa mulher (...)
E quanto mais bebida eu ponho
Mais cresce a mulher no sonho
Na taça e no coração

*

No fim dos anos 1930, a sensibilidade romântica de Orestes encontra um novo personagem: a cidade moderna. Com seus letreiros luminosos, suas vitrines e ruas movimentadas, o novo cenário urbano oferece ilusões tão poderosas quanto aquelas do cabaré, da bebida. O momento mais emblemático desse encontro se dá na valsa *Arranha-céu* (1937), feita em parceria com Sílvio Caldas. Nela, a velha lente romântica – com seus versos dispostos em formas fixas, em quadras ou sextilhas, seguindo sempre o esquema de rimas AAB CCB – é usada para enquadrar o novo ambiente da cidade. Já nos primeiros versos da canção percebemos a natureza tensa de tal arranjo. Da janela, o narrador da valsa espera longamente por sua amada, como se fora o personagem de uma antiga seresta ao luar. No entanto, ele já não habita um casario, sobrado ou palacete, de onde a espera da janela ainda se encontra de algum modo integrada com a escala da rua, as diferenças de ponto de vista sendo ainda relativamente reduzidas, mas está no alto de um imenso prédio, de onde se descortina a entidade luminosa da cidade. A “espera da janela” já não faz muito sentido quando a distância impede o reconhecimento visual. É apenas a reminiscência de um velho hábito, que a própria canção irá desconstruir colocando em cena a novidade do “elevador”. Tudo se passa como se um romântico subitamente se visse isolado no alto de um arranha-céu:

Cansei de esperar por ela
Toda noite da janela
Vendo a cidade a luzir

Os versos seguintes captam de forma brilhante o sentido de excitabilidade contínua do novo ambiente metropolitano:

Nestes delírios nervosos
Dos anúncios luminosos
Que são a vida a mentir

Um grande número de ideias e concepções estão relacionadas ao termo “modernidade”. Mas se deixarmos de lado os muitos significados subjacentes, talvez seja possível delinear três feixes de conceitos que dominaram, no pensamento contemporâneo, a abordagem do termo. A modernidade tem sido vista, primeiramente, como um conceito moral e político, sugerindo o questionamento de todos os valores em um mundo pós-sagrado. Foi também abordada como um conceito cognitivo, no qual a racionalidade instrumental se torna a moldura mental na percepção e construção do mundo. Finalmente, a modernidade foi concebida como um conceito socioeconômico. Nesse sentido, ela evoca uma série imensa de mudanças tecnológicas e sociais que tomam forma ao longo dos dois últimos séculos, e alcançam um momento crítico no fim do século XIX. Entre tais mudanças estariam a industrialização, o crescimento populacional, o avanço do capitalismo, a difusão de novas tecnologias, o advento de uma cultura de consumo de massa e uma saturação e crescimento cada vez mais rápidos do ambiente urbano.

A essas três definições – moral/política, cognitiva e socioeconômica – vem juntar-se uma quarta, mais recente e menos definida, que pode ser vista como um desdobramento da definição socioeconômica. Trata-se de uma concepção *neurológica* da modernidade, tal como a nomeia Ben Singer. Aqui, a modernidade passa a ser entendida como um registro inédito da experiência subjetiva, um registro que é condicionado pela proliferação, em escala surpreendente e nunca antes experimentada, dos estímulos nervosos e choques físicos do novo ambiente urbano. Três pensadores podem ser evocados como fundadores dessa concepção: Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. Tais pensadores enfatizam, sobretudo, o modo como as mudanças tecnológicas, econômicas e demográficas no ambiente das grandes cidades transformaram a própria *estrutura* da experiência. Tal transformação é descrita por Ben Singer nos seguintes termos:

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo da vida moderna também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem(SINGER, 2001, p. 116).

A modernidade concebida como “estimulação sensorial” parece adequar-se perfeitamente aos versos de Orestes Barbosa, no qual “delírios nervosos” rimam, exatamente, com “anúncios luminosos” – um dos signos mais icônicos do novo ambiente urbano. Os versos ressoam o quadro psíquico configurado pela cidade moderna, tal como foi concebido no clássico ensaio de Georg Simmel, “As grandes cidades e a vida do espírito”, em 1903, texto que teve grande influência sobre Benjamin e Kracauer: “O fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a *intensificação da vida nervosa*, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores”(SIMMEL, 2013, p. 312). Através do narrador visualmente esgota da letra de Orestes (num dos versos, ele expressa seu fastio ao dizer “cansi de olhar as reclames”), temos um belo exemplo, no terreno da canção popular, do que Simmel descreveu como “a rápida concentração de imagens em mudança, o intervalo rápido no interior daquilo que se compreende com um olhar, o caráter inesperado das impressões que se impõem” (SIMMEL, 2013, p. 312). Ao mesmo tempo, o sujeito da canção nos faz perceber que a experiência subjetiva não parece ter sido transformada apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também em suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade. “A experiência moderna envolveu um acionamento constante dos atos reflexos e impulsos nervosos que fluíam pelo corpo ‘como a energia de uma bateria’, tal como descreveu Benjamin”(SINGER, 2003, p. 128).

Nesse sentido, encontramos na letra de Orestes o cruzamento, ou a colisão, entre duas ordens distintas de experiência – pré-moderna e moderna. O personagem hiperexcitado apresentado em *Arranha-céu* parece anterior ao caráter blasé, que Simmel descreveu como sendo um fenômeno anímico reservado de modo incondicional à cidade grande, ou seja, ao novo tipo de subjetividade produzida por tal ambiente. No caráter blasé há um embotamento em relação à distinção das coisas, que aparecem numa “tonalidade acinzentada e baça, e não vale a pena preferir umas em relação às outras” (SIMMEL, 2013, p. 312). O significado e o valor passam a ser sentidos como nulos, numa reação psíquica que se defende do excesso de estímulos que o novo ambiente urbano passa a oferecer: o “fenômeno peculiar de adaptação do caráter blasé, em que os nervos descobrem a sua derradeira possibilidade de se acomodar aos conteúdos e à forma da vida na cidade grande, renunciando a reagir a ela”. Parece que tal caráter blasé da subjetividade da cidade moderna ganharia uma representação musical mais adequada com a onda *cool* do samba-canção urbano dos anos 1950, culminando no distanciamento onírico, contemplativo, que marca a bossa nova.

*

Nas cidades do século XX, o arranha-céu surge como verdadeiro símbolo da modernidade. “A vida hoje é na rua. Em contato com estranhos. A família desapareceu. O lar, o amor do nosso amor, é uma noção vaga... A época é de arranha-céus”, escrevia o renomado cronista Benjamin Costallat, em 1929. E arrematava: “Uns por sobre os outros. Apertados e em promiscuidade. A mistura e a confusão. A Babel de todas as moralidades. Mas onde todo mundo se entende. Entende-se porque fala a mesma língua do egoísmo. Cada qual para o seu lado. Cada qual cuidando de si...” (O’DONNEL, 2013, p. 197). Os arranha-céus haviam sido possibilitados por dois avanços tecnológicos que revolucionaram a construção civil nos EUA: o concreto armado e o elevador. E lá está este último, como elemento central, na letra de Orestes. O sobe-e-desce da cabine torna-se metáfora para a sôfrega espera que embala o sentimento amoroso:

E quando lento gemia
O elevador que descia
Subia o meu coração

Os versos de Orestes refletem também certo sentido de isolamento que esses apartamentos, cada vez mais destacados do chão e da vida das ruas, começam a despertar. O amante que narra a letra está como que engaiolado no alto de um arranha-céu, a uma altura vertiginosa, num espaço que amplia seu sentimento de solidão, deixando-o a sós com seus delírios e alucinações:

Deitei então sobre o peito
Vieste em sonho ao meu leito
E eu acordei que aflição

Pensando que te abraçava
Alucinado apertava
Eu mesmo meu coração

Tal impressão de isolamento propiciada por esse novo tipo de habitação era também o assunto de crônicas da época, que buscavam definir a nova experiência urbana que começava a tomar forma no Rio de Janeiro dos anos 1920-1930, primeiramente em Copacabana, na zona Sul da cidade. Essa definição ora ganhava uma tonalidade laudatória, num entusiasmo desenfreado

por tudo o que era considerado moderno, ora ganhava contornos de desconfiada nostalgia, quando se enfatizava as perdas representadas pelo novo mundo:

O arranha-céu é a expressão material do espírito moderno.(...) De cimento são as casas em que vivemos; de cimento o solo em que pisamos; de cimento o fundo dos navios que nos transportam; de cimento os homens de músculos rijos e as mulheres de alma fria como o cimento.(...) Nenhum deles conhece o seu vizinho, nem sabe se ao seu lado se está celebrando um casamento ou um velório. Separa-os espesso paredão de cimento armado (O'DONNEL, 2013, p. 199).

Como escreveu antropóloga Julia O'Donnell: “Agora, mediadas por paredes de cimento, as relações interpessoais de vizinhança ganhavam a feição do anonimato”(O'DONNEL, 2013, p. 199).

A cidade dos arranha-céus será cada vez mais demarcada a partir do contraste com a “velha cidade”, onde continua a imperar outro tipo de vida, definida a partir de agora como *suburbana*. Também essa divisão aparece claramente encenada nas letras de Orestes. O “intelectual do café do Nice” era também um homem das ruas, um cronista do Rio de Janeiro, um observador atento da vida orgânica da cidade. Numa canção com esse mesmo título, Orestes define a “zona Norte da cidade” como “residência da saudade”. Mais uma vez, o teor de modernidade evocado pelo arranha-céu no imaginário coletivo torna-se patente num fragmento de jornal. O tom jocoso de uma carta publicada em 1932, revela “horror à vida contemplativa das ruas suburbanas”, tomando partido pela excitação de um novo tipo de vida:

Meu prezado noivo: recebi sua carta em papel róseo tresandando a um perfume que já não se usa.(...) Quero manifestar-lhe meu desagrado com a franqueza da moça moderna. ‘Teu amor e uma cabana’ fez sucesso em 1880.(...) Prometo-lhe um punhado de felicidade. Em troca quero vestidos de seda, automóvel e um apartamento em prédio moderno. Não esqueça o rádio e a geladeira elétrica. Devo manifestar-lhe minha preferência pelo arranha-céu. Nele, a gente sente o apogeu da civilização contemporânea, contemplando das alturas o movimento das grandes artérias. Tenho horror à vida contemplativa das ruas suburbanas, longe dos centros de diversões. Providencie tudo isso, antes de darmos os primeiros passos no caminho da pretoria. Sempre sua – Magda(O'DONNEL, 2013, p. 205).

Apenas duas décadas separam os arranha-céus da grande reforma urbana de Pereira Passos, que buscava “civilizar” o Rio de Janeiro. Tomando a Paris de Haussmann como modelo, grandes avenidas foram abertas na região central da cidade. Uma intensa batalha foi empreendida contra os cortiços que se interpunham no caminho de tal reforma. As “casas de apartamentos” começam então a aparecer no mesmo movimento com que as favelas se espalham vertiginosamente pelos morros da cidade. Em pouco mais de duas décadas o Rio de Janeiro cresce 240%. Os barracos, a vida na favela, serão condenados precisamente pela promiscuidade gerada por um ambiente de extrema proximidade entre os moradores. Os novos prédios, por sua vez, conseguiriam o prodígio de isolar empilhando – a verticalização cria separação ao mesmo tempo em que amplia a densidade demográfica. Mais do que alterar a paisagem, introduziam uma mudança profunda na relação do transeunte com o espaço urbano.

Nesse contexto desponta Copacabana como o primeiro laboratório da modernidade urbana no Brasil. Já inscrita na cartografia local sob a égide da pujança econômica e da mitologia moderna, o bairro entra na rota cega dos arranha-céus. Sob impulso da especulação imobiliária e turbinada por um vasto aparato de propaganda de um novo modo de vida, mais urbano e cosmopolita, Copacabana desponta como sinônimo de moradia vertical. Os palacetes de outrora vão sendo paulatinamente destruídos. Do período de construção dos primeiros arranha-céus, em 1929, até meados dos anos 1940, o bairro assiste ao assustador aumento de 1500% de sua população. A distinção sofisticada das suntuosas portarias e dos elegantes prédios do início, pouco a pouco dão espaço à percepção do superpovoamento, da exploração econômica desenfreada e predatória do espaço urbano. Tudo o que era condenado como promíscua

convivência nas favelas, retorna ao asfalto na configuração caótica do bairro que foi a ponta-de-lança da modernidade urbana no Brasil.

Foi ali também, em Copacabana, que emergiu uma nova concepção da cidade como *espetáculo*. Um samba clássico de Dorival Caymmi, *Sábado em Copacabana*, de 1952, faz eco com a carta acima mencionada, ao descrever o bairro como centro de diversões. Uma nítida divisão entre trabalho e lazer é estabelecida – na canção de Caymmi ela aparece logo nos primeiros versos:

Depois de trabalhar toda semana
Meu sábado não vou desperdiçar

O famoso bairro será o projetor do sofisticado estilo de vida da classe média da Zona Sul carioca, com seus bares à meia-luz, passeios à beira-mar, restaurantes e boates. E arranha-céus. Cada vez mais a cidade passa a ser consumida como *imagem*. Essa tendência flagrada na “fase urbana” da obra de Caymmi parece de algum modo confirmada pela poética visual, fotográfica, da bossa nova – com seus enquadramentos do morro do Corcovado através da moldura da janela, ou no próprio ato de fotografar e revelar com a famosa *rolleyflex*, ou mesmo no título de uma canção altamente visual e cinematográfica como *Fotografia*. A Copacabana de Caymmi – e talvez a Ipanema da bossa nova - pode ser comparada às análises de T.J.Clark sobre a Paris moderna: passeios, panoramas, programas de domingo, grandes exposições, desfiles oficiais: a cidade consumida em abstrato, como uma ficção conveniente (CLARK, 2004, p. 76). E, sobretudo, a cidade cada vez mais a serviço da ampliação capitalista – Copacabana sendo continuamente turbinada por vendas a crédito, especulação imobiliária e aumento de gabarito; tornando-se cada vez mais vertical. Imagem, espetáculo e capital revelam sua relação intrínseca na famosa formulação de Guy Debord: “O espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se torna imagem”(DEBORD, 1997, p. 25).

Já foi dito que o que distingue a essência da idade moderna é o fato de que o mundo *se torna* imagem. O sujeito já não está mais em contato direto com a realidade, mas com a representação da realidade, com um sistema auto-delimitado e auto-referente. Com sua estrutura de concreto armado, seus elevadores, sua imponente altura, sua vista da vasta cidade iluminada, o *Arranha-céu* da valsa de Orestes Barbosa aponta, já no fim dos anos 1930, para a dissipação das fronteiras entre verdade e ilusão, imagem e realidade, na nova experiência urbana. A cidade é, cada vez mais, apenas um cenário. Aos poucos, a irrequieta sensibilidade romântica descobre que não há nada por trás dos “delírios nervosos dos anúncios luminosos”. Nenhuma verdade ou revelação de uma unidade maior. Um pouco como na imagem criada por Goethe, na qual uma criança é levada a olhar atrás do espelho, sem nada encontrar. Cada vez mais, o que a nova cidade oferece são apenas imagens, imagens sucedendo-se velozmente no turbilhão da modernidade.

Orestes Barbosa: a romantic lyricist in the modern metropolis

ABSTRACT:

This article explores the existing tension between the romantic poet, columnist and lyricist Orestes Barbosa (1893-1966), and the new urban metropolis in which the city of Rio de Janeiro was transformed. Particular attention is given in the text to the style of building that became the icon of modern cities: the skyscraper – converted on a famous love song with the same title (composed in partnership with Silvio Caldas), where one can grasp the emergence of the modern environment through old romantic lenses.

Keywords : Song. City. Orestes Barbosa. Modernity. Image.

Nota explicativa

*Professor adjunto do Departamento de História e Teoria da Arte, Escola de Belas-Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Centro de Letras e Artes).

Referências

- BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2015. 255 p.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. 15.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008. 800 p.
- CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Cia das Letras, 2004. 469 p.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 237 p.
- DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. 688 p.
- O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana – culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013. 255 p.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2013. 239 p.
- RENNÓ, Carlos. *O voo das palavras cantadas*. São Paulo: Dash, 2014. 320 p.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). In.: BOTELHO, André (org.). *Essencial Sociologia*. São Paulo: Penguin Classics Cia das Letras, 2013. 610 p.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In.: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.(org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 567 p.

Enviado em 03 de fevereiro de 2016.

Aprovado em 25 de maio de 2016.