FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS

Tantinho, memória em verde e rosa

Estudo do Processo de Construção de uma Memória da Favela da Mangueira

Flávia Martins Constant

Rio de Janeiro

Março de 2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Tantinho, memória em verde e rosa

Estudo do Processo de Construção de uma Memória da Favela da Mangueira

Flávia Martins Constant

Dissertação de mestrado apresentada ao Mestrado Profissionalizante em História, Bens Culturais e Projetos Sociais do Centro de Pesquisa e Documentação Histórica da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro.

Orientadora Professora Dra. Verena Alberti

Rio de Janeiro

Março de 2007

Ficha Catalográfica

Constant, Flávia Martins
Tantinho, memória em verde e rosa. Estudo do Processo de Construção de uma Memória da Favela da Mangueira. Rio de Janeiro: FGV – CPDOC – Programa de Pós-Graduação em História. Política e Bens Culturais, 2007, 236 folhas.

Dissertação (Mestrado Profissionalizante em História Política, Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro. Pós Graduação em História Política, Bens Culturais e Projetos Sociais – CPDOC, 2007.
1. Memória 2. Samba 3. Mangueira 4. Favela 5. Produto Cultural 6. História Oral

Tantinho, memória em verde e rosa

Estudo do Processo de Construção de uma Memória da Favela da Mangueira

Flávia Martins Constant

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação Histórica da Fundação Getúlio Vargas - Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.

Aprovada por:

_____
Professora Dra. Verena Alberti (Orientadora)

_____
Professora Dra. Santuza Cambraia Naves

_____
Professora Dra. Bianca Freire Medeiros

Rio de Janeiro

2007

AGRADECIMENTOS

Impossível não agradecer a algumas pessoas fundamentais no processo de elaboração dessa dissertação. Desejo inicialmente expressar a enorme admiração que tenho por minha orientadora, Verena Alberti. A ela agradeço pelos conhecimentos compartilhados, respeito e paciência ao longo de todo esse processo e, principalmente, por ter, em sua disciplina de História Oral, despertado meu interesse por esse fascinante tema que é a memória. Estendo esse agradecimento a todos os meus professores da FGV-CPDOC, em especial o Américo Freire, Helena Bomeny e Mario Grynszpan. O aprendizado e a convivência com esses grandes professores foram fundamentais para a realização dessa dissertação. À Angela Gomes faço um agradecimento super-especial, pois seu apoio e imensa generosidade ao longo da disciplina de Seminário fizeram meu projeto ganhar relevância para mim mesma.

À banca agradeço sinceramente pela atenção e cuidado despendidos no exame de qualificação. Muito obrigada, professoras Santuza Cambraia Naves, Bianca Freire Medeiros e Verena Alberti, pelas sugestões feitas, as quais procurei incorporar nessa versão final.

Não poderia esquecer de agradecer a todos os meus colegas do mestrado da FGV-CPDOC e, particularmente, à minha amiga Silvana Rodrigues.

Agradeço finalmente à minha família. Meu pai, por ter ajudado a criar essa *memória em verde e rosa* e por ter, incansavelmente, percorrido comigo cada etapa de minha pesquisa. Minha mãe, por acreditar e apoiar incondicionalmente a realização de meus sonhos. Meus irmãos, Eduardo, Elisa e Beatriz, por serem meus grandes companheiros de vida. Ao Lula, meu marido, deixo mais do que o meu muito obrigada. Além do enorme carinho, suporte e compreensão em todo esse processo, ele me permitiu registrar em lindas imagens muitos dos depoimentos dados para minha pesquisa.

Por último, agradeço muitíssimo a todos os meus entrevistados, pois sem eles esse trabalho não existiria. Dedico essa dissertação a Tantinho, Nelson Sargento, Amaury, Preto Rico, Xangô e Jurandir, por terem, com enorme generosidade, compartilhado comigo suas histórias de vida.

RESUMO

O trabalho propõe uma reflexão sobre o processo de construção de memórias, a partir do estudo de caso do CD *Tantinho, memória em verde e rosa*. A principal metodologia utilizada foi a da história oral, de forma a explorar a narrativa de experiência pessoal como fonte para investigação do processo de construção de memórias. O universo pesquisado é constituído pelos principais agentes sociais envolvidos na construção dessa memória, o que inclui o próprio Tantinho e outros sambistas da favela da Mangueira, assim como outras pessoas envolvidas na viabilização e na produção do CD. Ao todo foram entrevistadas oito pessoas, somando mais de 12 horas de entrevista. Considerando o movimento contemporâneo de fixação de memórias das favelas cariocas a que assistimos e a relevância da favela da Mangueira neste contexto, foi esclarecedor utilizar esse CD para entender os processos e, principalmente, as relações necessárias para essas construções.

ABSTRACT

The present work proposes a reflection on memories construction, based on the case study *Tantinho, memória em verde e rosa* CD. The main methodology was oral history, looking for use personal narratives as a source for inquiry memories construction. The research universe is composed of the most important social agents involved in the construction of this memory, what included Tantinho and other "samba" composers from Mangueira slum, as well as other people involved in the production of these CD. Eight people have been interviewed, totalizing more than 12 hours of interview. Considering the contemporary movement of memories construction of Rio de Janeiro´s slums and the relevance of Mangueira slum in this context, we find these CD study case important to understand more about this process and, mainly, about the relationships that are necessary for a memory construction.

Índice

Introdução 10
Capítulo 1 - Objeto de estudo 13
Capítulo 2 - Metodologia e fontes 18
Capítulo 3 - Samba, favela e a construção da identidade nacional brasileira 23
Capítulo 4 - Mangueira, a favela e a sua Estação Primeira 44
Capítulo 5 - Memória em verde e rosa 54
5.1 - Os projetos *Tantinho, memória em verde e rosa* 54
5.2 - O projeto da empresa Natura 71
5.3 - Tantinho, o guardião dessa memória em verde e rosa 84
5.4 - Mangueira, *um celeiro de sambistas* 105
5.4.1 - Nelson Sargento 106
5.4.2 - Amaury Sebastião Raposo 114
5.4.3 - Preto Rico 123
5.4.4 - Xangô 130
5.4.5 - Jurandir 137
5.4.6 - A Mangueira em verde e rosa de Tantinho 149
5.5 - Neuma, "referência indiscutível desta história" 161
5.6 - O CD *Tantinho, memória em verde e rosa* 171
Considerações Finais 211
Anexo I – Relação de entrevistados dessa dissertação 213
Anexo II – Relação das músicas gravadas em *Tantinho, memória em verde e rosa* . 216
Anexo III – Relação dos projetos aprovados no primeiro edital do Natural Musical 217
Referências Bibliográficas 219

“Encontrei hoje em ruas, separadamente, dois amigos meus que se haviam zangado um com o outro. Cada um me contou a narrativa de por que se haviam zangado. Cada um me disse a verdade. Cada um me contou suas razões. Ambos tinham razão. Não era que um via uma coisa e outro outra, ou que um via um lado das coisas e outro um outro lado diferente. Não: cada um via as coisas exatamente como se haviam passado, cada um as via com um critério idêntico ao do outro, mas cada um via uma coisa diferente, e cada um, portanto, tinha razão. Fiquei confuso desta dupla existência da verdade.”

Fernando Pessoa

Introdução

O samba possui um lugar de destaque na identidade nacional brasileira. Saído dos redutos populares, ao longo dos anos, foi se constituindo como gênero musical enquanto era alçado a símbolo nacional. Esse aspecto por si só já justifica a extensa bibliografia existente sobre o tema - análises acadêmicas, livros de pesquisadores e admiradores do samba e biografias de personalidades desse mundo tão curioso e fascinante.[1]

Paralelamente, um outro movimento vem se constituindo e tomando força no Rio de Janeiro: o de resgate e registro de memórias de suas favelas.[2] Esse movimento certamente faz parte de um processo de construção de novas versões da história das favelas cariocas, que combatam ou atenuem a imagem atual sobre esses locais, cada vez mais relacionada à precariedade, extrema pobreza, tráfico de drogas e violência.

Foi dentro desse contexto que surgiu o projeto de gravação do CD de samba *Tantinho, memória em verde e rosa*, objeto de estudo dessa dissertação. Por razões puramente pessoais, sou testemunha privilegiada da elaboração e da produção desse produto cultural. Devani Ferreira, o Tantinho, além de ilustre compositor e intérprete da favela da Mangueira, é grande amigo do meu pai, José Constant Amorim Neto. Meu pai, que trabalhou até sua aposentadoria como executivo de uma multinacional, tem na música seu lazer preferido. Como conseqüência da sua admiração por música, cultivou fortes amizades com alguns dos grandes representantes da música popular carioca, especialmente do samba e do choro.

---

[1] Entre os acadêmicos, podemos citar: FENERICK, 2005; MOURA, 2004; REIS, 2003 e VIANNA, 2004. Entre os não acadêmicos: BLANC, SUKMAN & VIANNA, 2004; CABRAL, 1996; DINIZ, 2006 e FLÓRIDO, 2005. Entre as biografias: CABRAL, 1996 e 1998; COTRIM & COTRIM, 2005; PAULINO F., 2005; PAULINO R., 2003; SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003 e VIERA, PIMENTEL & VALENÇA, 1995. Para uma relação mais completa das publicações sobre samba ver bibliografia dessa dissertação.

[2] Exemplos desse movimento são: a página Favela tem memória (http://www.favelatemmemoria.com.br/); o Projeto Condutores de Memória, do iBase; o Centro Histórico da Rocinha,; o Centro Cultural Cartola, na Mangueira; o Favela-Bairro da Providência, que tem como objetivo a transformação do local num museu a céu aberto sobre a memória das favelas cariocas, e os seguintes livros relacionados na bibliografia desse projeto: PANDOLFI & GRYNSZPAN (organizadores), 2003; VALLADARES, 2005 e ZALUAR & ALVITO (org.), 2004.

À amizade do meu pai com Tantinho somou-se a do jovem estudioso e pesquisador do samba carioca Alípio Pereira do Carmo.[3] E, das conversas e vivências desses três amigos, surgiu o sonho de gravar um CD com canções de diversos compositores que atuaram em blocos e escolas de samba da Mangueira. Movidos por questões pessoais diversas, porém compartilhando o mesmo desejo de preservar e tornar públicos grandes composições e compositores da Mangueira, esses três amigos utilizaram suas formações e experiências profissionais distintas para elaborar o projeto de gravação do CD.

O projeto *Tantinho, memória em verde e rosa* foi construído de forma organizada e profissional, porém, com forte consciência da enorme dificuldade de viabilizar um CD desse tipo no mercado fonográfico brasileiro. Inicia-se assim o processo de enquadramento do projeto em leis de incentivo e a difícil e muitas vezes frustrante rotina de captação de recursos financeiros. Tive o privilégio de acompanhar, através de conversas com meu pai e com o próprio Tantinho, esse longo e apaixonado processo. Pude também compartilhar da enorme alegria que foi a notícia da aprovação do patrocínio para a produção do CD. A notícia surpreendeu a todos, especialmente a mim, que ocupo o cargo de responsabilidade social em uma grande empresa e que, portanto, conheço em detalhes as dificuldades e a enorme concorrência que existem nesse tipo de seleção.

Tantinho conseguiu, aos 59 anos de idade, viabilizar a gravação de seu primeiro CD. E, apesar de ser compositor de sambas de sucesso, suficientes para a gravação de um CD autoral, fez de seu primeiro trabalho solo um *lugar de memória* da Mangueira.[4] São necessárias poucas horas de convivência com Tantinho para se perceber diante de uma pessoa pouco comum, tanto por sua personalidade, quanto por sua história de vida. Tantinho nasceu em 1946, na localidade do Santo Antônio, no lugar mais alto do morro da Mangueira. Devido à morte de seu pai, assumiu muito

---

[3] Alípio é um dos entrevistados dessa dissertação. Um resumo de sua formação acadêmica, experiência profissional e participação no projeto *Tantinho, memória em verde e rosa* consta no Anexo I.

[4] O conceito "lugar de memória" foi desenvolvido pela primeira vez pelo historiador francês Pierre Nora em 1984. Ele publicou uma extensa coletânea, em vários volumes, chamada *Les lieux de mémoire*, que continha artigos sobre diferentes lugares de memória da França. Segundo ele, lugar de memória é "toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer" (NORA *apud* ENDERS, 1993: 2).

cedo a responsabilidade por sua família. Desde bastante novo trabalhava de dia, estudava à noite e atuava na escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Cresceu, portanto, cercado pelas dificuldades financeiras e restrições de infra-estrutura características da vida em qualquer favela, porém, imerso no rico e peculiar ambiente cultural da Mangueira. Foi nesse ambiente que desenvolveu sua habilidade para ouvir e praticar os vários tipos de samba que ali se faziam. Precoce, entrou aos seis anos de idade para a bateria da Estação Primeira. Aos 13 anos, após ser avaliado por Cartola, ingressou na ala dos compositores da Escola e, com 16 anos, passou a exercer a função de *crooner* dos ensaios.[5] No entanto, sempre conciliou a música com o trabalho - trabalhou até a sua aposentaria, em 1996, como técnico laboratorista na Funarte.[6] A história de vida de Tantinho está profundamente ligada à Mangueira e ao chamado "samba de morro". E, através de suas falas e atitudes, é possível perceber a consciência que tem da importância de sua vivência para a favela da Mangueira.

Por tudo isso, eu, como aluna desse mestrado e, portanto, consciente e atenta ao movimento de resgate e registro de memórias das favelas cariocas, passei de uma mera "torcedora" da realização de um sonho do meu pai e do Tantinho, a uma espectadora curiosa do processo de construção dessa memória. E essa foi a minha motivação para fazer do CD meu objeto de estudo.

---

[5] Angenor de Oliveira, Cartola, nasceu em 1908 no Rio de Janeiro e foi morar na Mangueira aos 11 anos de idade. Foi o principal fundador da Estação Primeira. Cartola foi o primeiro presidente da ala de compositores da Escola e seu primeiro diretor de harmonia. É tido como o compositor que mais difundiu o nome da Mangueira. É um consagrado compositor de samba e está entre os nomes mais importantes da música popular brasileira. Após ter se afastado da Mangueira e parado de compor por mais de uma década, foi encontrado por Sérgio Porto lavando carros em um bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro. Esse encontro com Sérgio Porto e sua aproximação com Zica (que se tornaria sua segunda mulher), na década de 1950, fizeram Cartola voltar a produzir, o que culminou com a gravação de seus LPs. Esteve ainda, junto com Zica, à frente do renomado bar-restaurante Zicartola, inaugurado em 1963, na Rua da Carioca, 53 (Encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 25 e DINIZ, 2006: 101). O Zicartola, que durou somente até 1965, foi "local de encontro de gerações e estilos musicais e, sobretudo, de valorização do samba urbano (...)" (DINIZ: 2006: 131). Para uma visão mais detalhada sobre a trajetória de vida de Cartola, ver SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003.

[6] A Fundação Nacional de Arte (Funarte) é vinculada ao Ministério da Cultura e tem como objetivo primordial incentivar e amparar, em todo o território nacional e no exterior, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas e culturais nas áreas das artes cênicas - teatro, dança e circo, artes visuais e música. Informação extraída em 7/11/2006 na página da Funarte (http://www.funarte.gov.br/).

Capítulo 1 - Objeto de estudo

As favelas fazem parte da história da cidade do Rio de Janeiro. Desde o seu surgimento, ordenam um universo social muito particular e muitas vezes conflituoso com o restante da cidade. Como conseqüência, temos em cada favela um conjunto de experiências e práticas alternativas para a conquista de espaços sociais e políticos. É dentro desse contexto que o "samba de morro" transcende sua importância como gênero musical e ganha relevância também na análise de outras esferas sociais. Santuza Naves, referindo-se especificamente à música brasileira, ressalta ainda o fato de a música popular dar mais atenção à *prosódia*, do que a erudita:

> Refiro-me aqui ao significado não musical de prosódia, que indica, segundo o Aurélio, "pronúncia regular das palavras, com a devida acentuação". Isso decore do compromisso do compositor popular com os temas em voga no momento, as personalidades em destaque, e com a própria forma concreta da língua falada de seu tempo; pois é justamente na medida em que capta essas realidades e as expressa na forma da canção que ele se valida enquanto cancionista (NAVES, 1998: 136).

É possível afirmar que a tradição do samba, principalmente nos morros cariocas, é uma importante expressão da cultura de suas favelas. Além disso, a fundação das escolas de samba representou, entre outras coisas, a formação de um importante veículo de interação cultural, social e política entre moradores de diversas favelas e deles com o restante da cidade, promovendo o diálogo e, por que não dizer, o respeito entre os moradores dos morros e os da cidade.[7]

Essa dissertação trata do processo de construção de memórias, através do estudo de caso do CD *Tantinho, memória em verde e rosa*. O objeto de estudo escolhido, portanto, nos obrigou a estudar e conhecer mais sobre a favela da Mangueira em determinado período histórico. É importante ressaltar que não pretendemos discutir aqui as questões sociais, habitacionais, políticas e de violência relacionadas à favela no Rio de Janeiro. Essas questões, quando aparecem, não são

[7] Vale esclarecer que a representação da cultura das favelas cariocas através de suas escolas de samba já mudou significativamente. Roberto Moura, utilizando as formulações teóricas de Roberto Damatta que discute o papel da "casa" e da "rua" na sociedade brasileira, explora essa questão em seu livro *No princípio, era a roda*: "depoimentos de sambistas tradicionais, inventores dessa forma de lazer e carnaval, testemunham seu desencanto com o rumo tomado pelas instituições, que viraram 'rua'. E reafirmam seu caminho de volta às origens – de volta à roda. E à casa." (MOURA, 2004: 31).

aprofundadas, sendo tratadas como pano de fundo para a discussão principal. Considerando que "no Rio existe uma associação entre os termos 'favela' e 'morro' desde o início do século XX" (VALLADARES, 2005: 33), e que essas terminologias foram as mais comumente empregadas pelos entrevistados nativos durante a pesquisa, utilizamos "favela" e "morro" para nos referirmos à Mangueira nessa dissertação.

O CD *Tantinho, memória em verde e rosa*, de acordo com o seu projeto, reflete a experiência vivida pelo intérprete e compositor Tantinho na favela da Mangueira, pois "em sua memória estão guardadas preciosidades musicais do morro" (CARMO, 2005). O objetivo do CD é contribuir para a preservação da memória e para a proteção do patrimônio cultural e histórico brasileiro, através do registro de parte da obra dos compositores que atuaram em diversas agremiações carnavalescas da favela da Mangueira.

O projeto foi enquadrado na Lei Rouanet (8313/91), mecanismo federal de incentivo à cultura.[8] Devido à relevância atribuída pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) para o registro da memória da cultura popular brasileira, o projeto *Tantinho, memória em verde e rosa* foi classificado, de acordo com a Medida Provisória 1589/97, como construção de acervo, permitindo ao patrocinador o abatimento integral do valor investido.[9] *Tantinho, memória em verde e rosa* é, portanto, oficialmente reconhecido como a construção de uma memória da favela da Mangueira. E essa dissertação busca registrar e analisar o processo de seleção das composições, as memórias dos artistas envolvidos e as visões dos produtores e do patrocinador, de forma a verificar como se deu a fixação daquela memória.

[8] A Lei n° 8.313/91 permite que os projetos aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) recebam patrocínios e doações de empresas e pessoas físicas, que poderão abater, ainda que parcialmente, os benefícios concedidos do Imposto de Renda devido. Informação extraída da página do Ministério da Cultura em 10/5/2006 (http://www.minc.gov.br/projs/projsb.htm).

[9] A Medida Provisória 1.589/97 altera a Lei Rouanet facultando pessoas físicas e jurídicas a deduzir diretamente do Imposto de Renda o correspondente a 100% dos valores aplicados em projetos culturais. Este incentivo é exclusivo para a alavancagem de alguns segmentos culturais identificados pelo Ministério da Cultura como menos prestigiados pelos mecenas brasileiros, como, por exemplo, música erudita e instrumental e doações de acervos para museus ou bibliotecas públicas. Informação extraída da página da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal em 10/5/2006 (http://www.sc.df.gov.br/paginas/editais_e_licitacoes/editais_02.htm).

Tantinho, memória em verde e rosa é um CD duplo, contendo 33 músicas de 37 diferentes compositores, lançado em julho de 2006.[10] Todas as músicas são de pelo menos um compositor da Mangueira e algumas, como de costume, foram feitas em parceria com outros compositores de dentro ou de fora dessa favela. Existe apenas uma música de autor desconhecido, que foi incluída no CD por ser considerada de domínio público da Mangueira. O CD tem direção musical de Paulão Sete Cordas e seu encarte conta com ilustrações do desenhista e caricaturista Lan.[11]

O patrocínio do CD foi aprovado pela empresa Natura em agosto de 2005, dentro do programa Natura Musical. O Natura Musical estabelece como sua missão "ajudar a identificar, apoiar e destacar ações que representem a qualidade e a diversidade da música brasileira. A música que se projeta para o mundo valorizando nossas raízes, nossos valores." Shows, CDs, DVDs, oficinas, *workshops*, cursos, pesquisa, documentação, seminários são aceitos pelo edital do programa. A aprovação do CD *Tantinho, memória em verde e rosa* se deu no primeiro edital nacional do programa. De 300 projetos inscritos, sete foram selecionados para receber patrocínio para sua realização.[12] A escolha foi feita por uma comissão técnica formada pelo produtor musical Beto Villares, pelo jornalista e crítico de música Tárik de Souza, pelo escritor e jornalista cultural Carlos Calado, e validada pela Natura. *Tantinho, memória em verde e rosa* foi assim resumido pela empresa Natura: "gravação de um CD duplo que resgata a história da música no Morro da Mangueira, por Devani Ferreira, o Tantinho. Nascido e criado no Morro, Tantinho reuniu, para esse projeto,

---

[10] A relação das músicas gravadas no CD *Tantinho, memória em verde e rosa* está no Anexo II.

[11] Paulo Roberto Pereira Araújo, conhecido no meio artístico como Paulão Sete Cordas, tem 20 anos de carreira e atualmente comanda a banda do cantor Zeca Pagodinho. Iniciou sua carreira aos 20 anos de idade acompanhando Nelson Cavaquinho. Fez a direção musical de importantes produções como os discos das velhas guardas da Portela (*Doce recordação*, 1986) e Mangueira (*Mangueira chegou*, 1989) produzidos por Katshonuri Tanaka para o mercado japonês. No ano de 1994, fez a produção musical do CD *Resgate*, de Cristina Buarque, lançado pela gravadora Saci. Em 1996, fez a direção musical e os arranjos para o disco *Eu canto samba*, da cantora Dorina, lançado pela Leblon Records e, em 1999, participou do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, produzido pelo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Ainda nesse mesmo ano, fez a direção musical e os arranjos para o disco *Tudo azul*, da velha guarda da Portela, produzido pela cantora Marisa Monte para o selo Phonomotor e distribuído pela gravadora EMI. (CARMO, 2005).
Lanfranco Aldo Ricardo Vaselli Cortellini Rossi Rossini, dito Lan, italiano, nascido em 1925 em Monte Varchi, próximo a Florença, é um famoso retratista dos costumes cariocas - futebol, samba e mulatas. Em 1952 veio para o Brasil, onde conheceu Samuel Wainer, que o contratou como chargista do jornal *Última Hora*. Trabalhou ainda nos jornais *O Globo*, *Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. Informações extraídas em 8/4/2006 da página www.comunitaitaliana.com.br - entrevistas - edição do mês de setembro de 1996 (http://www.comunitaitaliana.com.br/Entrevistas/Lan.htm).

[12] A descrição dos outros seis projetos selecionados no primeiro edital nacional do programa Natura Musical está no Anexo III.

30 músicas que são fruto de uma extensa pesquisa histórica sobre a produção musical de compositores consagrados como Cartola, Geraldo Pereira, Nelson do Cavaquinho e Carlos Cachaça, e outros de uma nova geração como Gradim, Zé Criança e Alfredo Português."[13]

A Mangueira já há muito tempo é tida como uma referência no cenário cultural carioca. Ser *de* Mangueira, no dizer de muitos de seus moradores, parece significar muito mais do que um endereço em uma favela e/ou a filiação a uma escola de samba que desfila durante o carnaval. Significa, entre outras coisas, pertencer a um grupo social específico com valores e cultura próprios. Cartola foi o responsável pela escolha do nome Estação Primeira de Mangueira e pelas cores verde e rosa que representam essa escola de samba - as cores seriam uma homenagem a um rancho de Laranjeiras, no qual ele saía no carnaval quando criança, e o nome, segundo o próprio Cartola, foi dado porque a Mangueira era a primeira estação de trem, a partir da Central do Brasil, onde havia samba (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 56). O nome Estação Primeira, no entanto, revela ainda um sentido de liderança, ou mesmo de superioridade, que pode ser atribuído à qualidade do samba, mas também transportado para o morro, uma vez que, como diz Sérgio Cabral, "não dá para separar o morro da escola de samba. As cores verde e rosa estão em todos os lugares" (CABRAL, 1998: 56).[14]

Tantinho, memória em verde e rosa é, portanto, uma relevante oportunidade para observar e analisar parte do movimento contemporâneo de construção de memórias das favelas cariocas, que vem ganhando importância na história da cidade do Rio de Janeiro. Isso porque o CD nos traz uma visão privilegiada de muitas das questões aqui levantadas. Seu próprio título já reflete a força da identidade "mangueirense", pois sequer contém os nomes Mangueira ou Estação Primeira.

---

[13] Informações extraídas da página da Natura em 8/4/2006 (http://www2.natura.net/Web/Br/Inst/SupSponsor/src/default.asp).

[14] Sérgio Cabral Santos nasceu em 27/5/1937 no Rio de Janeiro. É jornalista e pesquisador musical. Trabalhou em diversos jornais do Rio de Janeiro e em emissoras de televisão. Foi um dos fundadores, em 1966, do atual Teatro Casa Grande, onde atuou como diretor artístico, e um dos fundadores do *Pasquim*, em 1969. No ano seguinte, foi preso pela ditadura militar vigente no país, juntamente com outros colegas dessa publicação, ficando detido durante dois meses. Foi eleito vereador em 1982 e reeleito em 1988 e 1992. Publicou livros e biografias sobre música popular brasileira. Informação extraída em 30/11/2006 na página do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_B&nome=S%E9rgio+Cabral).
Sérgio Cabral Santos é pai de Sérgio Cabral Filho, governador do estado do Rio de Janeiro eleito em novembro de 2006, que assumiu em janeiro de 2007.

Considerando que Tantinho é ainda um nome pouco conhecido entre o grande público, esse título legitima as cores verde e rosa para indicar de que memória está se tratando. Nota-se que as cores não foram usadas como uma referência exclusiva à Estação Primeira. Elas foram escolhidas para representar uma vasta produção de sambas criada por todo o morro da Mangueira, já que, conforme foi colocado, é muito difícil separar a favela da sua escola de samba.

O fato de o recorte escolhido para essa dissertação ser um CD nos trouxe a riqueza da análise sobre o processo de seleção de um repertório. A escolha de um repertório nada mais é do que a construção consciente de um patrimônio e, no caso desse CD, de um patrimônio não só de sambas, mas também de sambistas da Mangueira. Roberto Moura traz um exemplo ilustrativo disso ao analisar a música *Bebadachama*, de Paulinho da Viola, que contém em sua letra o nome de alguns compositores. Para Moura:

> Paulinho, ao chamar por Cartola, Candeia, Paulo da Portela, Ventura e outros irmãos de samba, procura evidenciar seu compromisso, sua afinidade, e mesmo seu sentimento de pertencimento a um grupo. A canção lançada em 1996 tem ainda uma função simbólica importante: caracterizar o universo no qual Paulinho procura inserir sua obra e a si mesmo (MOURA, 2004: 53).

Os compositores e intérpretes escolhidos para serem registrados em *Tantinho, memória em verde e rosa* são, dessa forma, referências para o período e os eventos da Mangueira que se desejou preservar nessa memória. Outro aspecto relevante desse recorte é que Tantinho, ao incluir seu nome no título do CD, oficializa seu papel de guardião dessa memória:

> O guardião ou mediador, como também é chamado, tem como função primordial ser um "narrador privilegiado" da história do grupo a que pertence e sobre o qual está autorizado a falar. Ele guarda / possui as "marcas" do passado sobre o qual se remete, tanto porque se torna um ponto de convergência de histórias vividas por muitos outros grupos (vivos e mortos), quanto porque é o "colecionador" dos objetos materiais que encerram aquela memória (GOMES, 1996: 7).

Essa dissertação busca ainda analisar o momento e as motivações que levaram Tantinho a iniciar formalmente sua "carreira" de guardião da memória da Mangueira.

Capítulo 2 - Metodologia e fontes

Diversos autores têm destacado a importância da memória e seu papel essencial para diferentes grupos sociais. Isso porque a memória cria sentimentos de unidade, continuidade e coerência, necessários à formação de uma identidade coletiva. Além disso, a memória é também fundamental, pois "é de acordo com o que se pensa que ocorreu no passado que se tomarão determinadas decisões no presente" (ALBERTI, 2005a: 167).

No entanto, é também consenso que a memória é uma construção. Trata-se de uma seleção e organização de lembranças, pessoas, objetos e documentos, de acordo com determinado sentido que se deseja dar. Michael Pollak, em seu texto "Memória, esquecimento, silêncio", parte da tradição metodológica de Durkheim - de tratar fatos sociais como coisas - e, utilizando o conceito de Halbwachs de que memória coletiva é um fato social, enfatiza a necessidade de se estudar *como* ocorre o processo de construção de memórias. "Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade" (POLLAK, 1989: 3-15).

Pollak, dessa forma, introduz a noção de memórias em disputa. Para ele, o trabalho de construção de memórias é uma tentativa mais ou menos consciente de reforçar sentimentos de pertencimento (coesão) e de definir fronteiras sociais. Trata-se de um processo de enquadramento. Entretanto, esse enquadramento não pode ser arbitrário, ele deve fornecer referências e satisfazer certas exigências de justificação histórica. Isso porque, segundo Pollak, o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e dos grupos. E isso só pode ser construído com credibilidade, o que depende da coerência das lembranças selecionadas para elaboração da versão que se deseja preservar. Daí a relevância de se estudar o processo de construção de memórias, tomando-o como um ato, como a produção de uma realidade ou versão que se deseja preservar.

Por tratar da questão de construção de memórias, a principal metodologia utilizada nessa dissertação foi a da história oral. A idéia foi explorar a narrativa de

experiência pessoal como fonte para a investigação do processo de construção de memória envolvido no CD *Tantinho, memória em verde e rosa*. Buscou-se, através das entrevistas de história oral com os envolvidos no projeto, identificar e analisar referências coletivas e justificativas históricas que, de acordo com os diferentes entrevistados, legitimem esse CD como um registro da memória da favela da Mangueira.

Sobre essa metodologia, vale registrar um pouco de sua história, destacando as principais críticas que precisaram ser superadas para sua inserção no meio acadêmico.[15] A história oral surgiu nos meados do século XX, tendo como marco a invenção do gravador a fita, em 1948. Opondo-se à história positivista do século XIX, onde o escrito predominava sobre o oral, foi inicialmente posicionada como a "contra-história" ou a "história vinda de baixo". Nos anos 1960 surgiu a história oral "militante", como solução para dar voz às minorias e possibilitar a história do local ou do comunitário, em oposição a uma suposta história oficial.[16] Foi essa visão a principal responsável pelas críticas acadêmicas recebidas pela história oral, pois muitas vezes a história oral "militante" considerou a entrevista em si como a própria história, como a verdade do povo finalmente conhecida através do registro do testemunho oral. Outra crítica importante feita à história oral era sobre a "convicção de que a memória seria distorcida pela deterioração física, na velhice, pela nostalgia, pelos preconceitos pessoais – tanto do entrevistador quanto do entrevistado – e pela influência das versões retrospectivas e coletivas do passado" (THOMSON, 2000: 52).

Entretanto, a partir da década de 1970 e, principalmente, de 1980, houve a tomada de consciência de que as fontes escritas também podem ser subjetivas e de que a própria subjetividade pode se constituir em objeto do pensamento científico. A concepção de documento ao mesmo tempo se amplia: textos, ilustrações, narrativas, produções artísticas, imagens, monumentos e quaisquer outras formas de expressão humana passaram a ser vistas como documentos do passado. E o papel do pesquisador passou a ser o de analisar e desmistificar essas construções, entendendo os

[15] Para uma visão mais completa sobre a história da metodologia de história oral, ver ALBERTI, 2005a.
[16] A história oral militante surgiu nos anos 1960 e teve forte expressão principalmente na Europa. "Aliando à contra-história dos grupos oprimidos a alternativa revolucionária, em uma confusão e dispersão acentuadas pelas experiências das rádios e televisões livres, apresenta-se o 'mundo dos vencidos' como reconquista de identidade" (TREBITSCH, 1994: 30).

documentos não como verdades históricas, mas como fontes de construção de memórias, considerando as condições e intenções de suas produções.

O historiador francês Jacques Le Goff aborda essa questão através de sua idéia de documento-monumento:

> O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto documento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. (...) O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade (LE GOFF, 1984: 102 e 103).

Nesse novo contexto, a narrativa de história oral deixou de ser vista como exclusiva de seu autor e passou a ser utilizada também como uma fonte interessante para o estudo das representações sobre o passado, pois, "ao contar suas experiências, o entrevistado transforma o que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido" (ALBERTI, 2005a: 171).

Entretanto, mesmo superadas essas principais críticas, a metodologia da história oral ainda deve ser escolhida com muito critério. A escolha deve ocorrer, essencialmente, em função da pertinência de se conhecer a visão dos entrevistados sobre o assunto pesquisado. Isso porque a narrativa de história oral é uma fonte provocada e, conseqüentemente, estruturada para ser um "monumento". Vale esclarecer que o aspecto monumental de uma narrativa de história oral é dado pelo entrevistador, mas, via de regra, recebe a aprovação do entrevistado. Além disso, a narrativa de história oral representa uma opção totalizadora do passado. Em outras palavras, a escolha da metodologia da história oral deve ser feita considerando que o resultado das entrevistas será, na maior parte das vezes, uma construção consciente do entrevistado e do entrevistador.

Esses aspectos não inviabilizam e nem devem diminuir a relevância da pesquisa. Na prática, se bem utilizados, eles podem inclusive enriquecer a análise e nos levar mais próximos do que de fato aconteceu. Na realização dessa dissertação,

atenção especial foi dada a esses aspectos para que a própria pesquisa não fizesse parte do processo de enquadramento de memórias. As entrevistas de história oral, portanto, foram registradas e entendidas como documentos. E o objetivo da pesquisa foi, justamente, interpretar esses documentos, buscando descobrir o que eles documentam.

A escolha dos entrevistados se deu em função de seus papéis estratégicos no CD *Tantinho, memória em verde e rosa*. Considerando que os entrevistados são unidades qualitativas (e não estatísticas), foram selecionados, além do próprio Tantinho, os sambistas Nelson Sargento, Preto Rico, Xangô e Jurandir. Esses sambistas foram convidados por Tantinho para participarem do CD como intérpretes de uma de suas composições gravadas. Vale ressaltar que a própria escolha dos convidados por Tantinho já faz parte do processo de enquadramento dessa memória. Por conta disso, as conclusões desse trabalho devem ser entendidas considerando esse aspecto, uma vez que outros compositores e intérpretes também importantes na história dessa favela, como Jamelão, por exemplo, não foram contemplados nessa dissertação.[17] Foram entrevistados ainda Amaury Sebastião Raposo, amigo de infância de Tantinho e morador da favela da Mangueira, Alípio Pereira do Carmo, idealizador do projeto junto com Tantinho e um de seus produtores, e Renata Barbosa, executiva da empresa Natura, responsável pelo programa Natura Musical.[18] Foram realizadas entrevistas de história de vida com os compositores e intérpretes da Mangueira e com Amaury Sebastião Raposo, com o objetivo de levantar suas memórias individuais em relação à favela e suas visões sobre o CD *Tantinho, memória em verde e rosa* como forma de fixação dessa memória. Com Alípio Pereira do Carmo e Renata Barbosa foram realizadas entrevistas temáticas, com o objetivo de conseguir opiniões mais específicas sobre o CD *Tantinho, memória em verde e rosa.*

[17] José Bispo Clementino dos Santos, o Jamelão, nasceu em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Desde cedo teve que trabalhar para ganhar a vida. Foi pequeno jornaleiro e trabalhou na fábrica de tecidos Confiança, em Vila Isabel. Foi outro colega jornaleiro, o compositor Gradim, que o levou para a Mangueira. Jamelão integrou-se à Escola, colaborando na ala de compositores e, mais tarde, cantando os sambas na avenida, o que realiza até hoje, com mais de 90 anos. Jamelão é conhecido como o melhor intérprete de samba enredo de todos os tempos e é, hoje, presidente de honra da Estação Primeira (FLÓRIDO, 2005: 94 e PAULINO R., 2003: 72 e 74). Jamelão foi convidado para gravar no CD *Tantinho, memória em verde e rosa*, mas não aceitou o convite, alegando que só realiza agora a gravação de seus próprios CDs.

[18] A relação completa dos entrevistados, contendo data e duração das entrevistas, além de uma breve biografia de cada um consta no Anexo I.

Essas entrevistas temáticas, no entanto, foram iniciadas com uma breve passagem pela trajetória e as experiências pessoais desses profissionais.

Além das entrevistas de história oral, fontes primárias dessa dissertação, outros textos foram utilizados, como as biografias de compositores gravados no CD *Tantinho, memória em verde e rosa*: Cartola (SILVA & OLIVEIRA FILHO: 2003), Padeirinho (PAULINO: 2005), Xangô (COTRIM & COTRIM: 2005) e Geraldo Pereira (VIERA, PIMENTEL & VALENÇA: 1995). Essas biografias, além de outros livros, trabalhos acadêmicos, páginas na internet e encartes de CD sobre a Mangueira, o samba e o carnaval, referidos na bibliografia desse projeto, foram de extrema importância para a preparação da parte conceitual da dissertação e para a elaboração dos roteiros de entrevistas e de sua análise posterior.

Capítulo 3 - Samba, favela e a construção da identidade nacional brasileira

O objetivo desse capítulo é descrever o processo de ascensão do samba a símbolo da identidade nacional brasileira, ressaltando a importância desse processo para o estabelecimento de relações fundamentais para a ampliação da participação social dos moradores das favelas cariocas. Tomando como base o conceito de nação, ênfase especial será dada ao samba no Rio de Janeiro, nas décadas de 1920 a 1940.

E. J. Hobsbawm aborda a temática da nação como uma construção moderna consolidada durante a Era das Revoluções. Segundo ele, "qualquer que seja o significado 'próprio e original' (ou qualquer outro) do termo 'nação', ele ainda é claramente diferente de seu significado moderno" (HOBSBAWM, 1990: 30). A nação moderna seria essencialmente uma comunidade que pensa ter uma origem comum e compartilha de mesmos valores. Diferentemente dos antigos Estados absolutistas, onde os vínculos se davam verticalmente a partir do soberano, no Estado moderno esses vínculos acontecem de forma horizontal, a partir da identificação entre nação, Estado e povo. Não existem razões naturais para essa identificação, crença ou vínculo horizontal necessários a uma nação. Esse sentimento de pertencimento de grupo precisa ser construído. Considerando esses aspectos, Benedict Anderson, numa visão antropológica, propõe a seguinte definição da nação:

> É uma comunidade política imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana. É *imaginada* porque até mesmo os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem de sua comunhão (ANDERSON, 1991: 25).

No caso específico do samba, além de expressar a identidade e a cultura de grupos sociais específicos, como a Mangueira, ele representa ainda o sentimento de pertencimento ao Brasil, uma vez que foi escolhido como um símbolo da identidade nacional brasileira. Para Santuza Naves, a partir de determinado momento "não só o samba, como também o Brasil, passam a ostentar uma *natureza carnavalesca*. E o que torna o fenômeno mais curioso é o fato de se tornar símbolo nacional justamente uma estética que se pauta pela simplicidade (...)" (NAVES, 1998: 104).

Outro aspecto interessante do processo de ascensão do samba a símbolo da identidade nacional é o senso comum que o considera uma vitória da resistência popular contra uma cultura imposta pelas elites, esquecendo que "nunca existiu um samba pronto, 'autêntico', depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização" (VIANNA, 2004: 151). Ainda segundo Hermano Vianna:

> O autêntico é sempre artificial, mas, para ter "eficácia simbólica", precisa ser encarado como natural, aquilo que "sempre foi assim". O samba de morro, recém-inventado, passa a ser considerado o ritmo mais puro, não-contaminado por influências alienígenas, e que precisa ser preservado (afastando qualquer possibilidade de mudança mais evidente) com o intuito de se preservar também a "alma" brasileira. Para tanto, é necessário o mito de sua "descoberta", como se o samba de morro já estivesse ali, pronto, esperando que os outros brasileiros fossem escutá-lo para, como que numa súbita iluminação, ter revelada suas mais profundas raízes (VIANNA, 2004: 152 - 153).

Por tudo isso, antes de se falar em samba, é importante uma descrição e uma análise de seu processo de ascensão a símbolo da identidade nacional brasileira, que acontece a partir da década de 1930, com o início da Era Vargas.

Logo após a proclamação da República, buscando a legitimação nacional do novo regime e a conquista do apoio popular, os republicanos iniciaram um processo de criação de elementos e datas simbólicos. Um exemplo foi a criação, através do Decreto n° 155-B, de 14 de janeiro de 1890, da comemoração oficial do 15 de Novembro, dia da Proclamação da República (FREIRE & CASTRO, 2002: 48). É importante registrar que muitos dos símbolos republicanos, criados para representar o novo regime, se apoiaram no passado e na tradição imperial. A própria bandeira nacional, apesar de ter sido modificada, manteve seus principais elementos – o losango no centro do retângulo e as cores verde e amarelo. Apenas dentro da esfera azul, os emblemas imperiais foram substituídos pela divisa positivista "ordem e progresso", inscrita em uma faixa que representava o zodíaco (FREIRE & CASTRO, 2002: 47). A criação de um novo hino nacional republicano foi impedida por reação popular; apenas a letra foi mudada, até porque "a antiga já estava em desuso mesmo durante a monarquia" (FREIRE & CASTRO, 2002: 50). A busca de tradição no passado também se refletiu na seleção dos heróis republicanos: Tiradentes, morto

mais de um século antes da República, acabou sendo o único que se firmou como "herói da idéia republicana no Brasil" (FREIRE & CASTRO, 2002: 50).

Um projeto desse período que trouxe mudanças significativas foi a modernização do Estado brasileiro através de sua capital federal, o Rio de Janeiro. Esse processo de modernização, que tem como principal representante o prefeito Pereira Passos (1902-1906), acentuou o sentimento de rompimento com o passado e de antilusitanismo que já existia na capital - mesmo antes da proclamação da República, muitos consideravam o atraso e a precariedade urbana do Rio de Janeiro uma herança dos portugueses. Exemplo disso é o romance *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, publicado em 1890, que "retrata as imagens preconcebidas do português que começaram a fazer parte do imaginário da sociedade brasileira" (OLIVEIRA, 2002: 345).[19]

É ampla a literatura sobre o processo de modernização sofrido pela cidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. A então capital do país deveria ser transformada em um espaço urbano que expressasse modernidade e grandeza, a exemplo do que existia na Europa e, principalmente, em Paris. Programas de saneamento, obras, demolições, calçamentos, construções de avenidas e de monumentos marcam os primeiros anos da história republicana da cidade do Rio de Janeiro. Uma conseqüência desse processo foi a remoção dos pobres das áreas nobres da cidade. O contingente dessa população era expressivo e com forte presença negra.[20]

Essa remoção, sem dúvida, contribuiu para o aumento da ocupação dos morros cariocas, que ficariam conhecidos como favelas. Sobre o surgimento das favelas, dois episódios anteriores também merecem destaque. O primeiro é a demolição, em 1893,

---

[19] "O antilusitanismo possuía uma venerável tradição no Rio de Janeiro, remontando à época da independência e da Regência. A queixa mais antiga visava o controle do comércio, tanto no que se referia à propriedade das casas quanto no favorecimento de portugueses na oferta de empregos. O que o surto de antilusitanismo do início da República acrescentou foi a queixa contra o controle de prédios de aluguel, especialmente de habitações coletivas, incluídos aí os cortiços" (CARVALHO, 1987: 79 e 80).

[20] Com a abolição da escravatura, a capital do Império tem sua população consideravelmente aumentada. "Aos migrantes do Vale do Paraíba, que para o Rio de Janeiro continuavam vindo desde a falência da lavoura cafeeira na região, aos veteranos da Guerra do Paraguai, aos flagelados da Grande Seca vêm juntar-se, agora, mais e mais negros, oriundos das mais diversas regiões do país, mas principalmente das províncias vizinhas" (LOPES, 2005: 39).

de um dos mais conhecidos cortiços do Rio de Janeiro, o Cabeça de Porco.[21] O segundo é o retorno, em 1897, dos soldados egressos da campanha de Canudos – batalha travada entre tropas republicanas e seguidores de Antônio Conselheiro no sertão baiano. Os ex-moradores do cortiço Cabeça de Porco e os soldados egressos teriam construído as primeiras casas nos morros de Santo Antônio e Providência, no centro do Rio de Janeiro. A presença dos soldados no morro da Providência teria, inclusive, provocado a alteração de seu nome para morro da Favela, nome que daria origem ao substantivo hoje amplamente difundido em todo Brasil e emblemático da cidade do Rio de Janeiro. O nome Favela seria uma referência a um morro que ficava nas proximidades de Canudos e que serviu de base e acampamento para os soldados republicanos.[22]

No início da Primeira República, o projeto de construção de uma identidade nacional visava ao erudito. Por influência de idéias européias sobre a inferioridade do mestiço em relação às raças puras, e dos negros em relação aos brancos, parte da intelectualidade brasileira passou a ver o Brasil como uma sociedade atrasada e doente em função de sua imensa população miscigenada. Daí as origens da repressão às tradições culturais e religiosas populares, principalmente as de origem africana, e da "teoria do branqueamento", como a solução para o problema do povo e da nação brasileiros. Por essa teoria, em três ou quatro gerações, a entrada de grandes contingentes de imigrantes brancos aumentaria a miscigenação e produziria uma população cada vez mais branca. Nesse período, "a imagem pretendida para o Brasil era a de um país *higiênico, burguês, moderno* e, acima de tudo, *branco*" (FENERICK, 2005: 30).

Conflitos entre valores nacionais e internacionais, localismo e cosmopolitismo são comuns em processos de construção de identidades nacionais. No Brasil republicano esses conflitos começaram a surgir principalmente a partir da publicação

[21] O Cabeça de Porco ficava localizado na atual rua Barão de São Felix, próximo ao morro da Providência. Sua destruição aconteceu em janeiro de 1893, a mando do prefeito Bento Ribeiro (LOPES, 2005: 41).

[22] Não existe consenso sobre a causa exata da referência à palavra "favela" em Canudos. Alguns autores atribuem-na à vegetação que cobria o morro da Favela na Bahia, que seria semelhante à que cobria o morro da Providência no Rio de Janeiro, e outros, ao próprio morro baiano, que traria forte lembrança aos soldados, por ter retardado o avanço final do Exército da República sobre o arraial de Canudos.

de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, em 1902. O romance denunciava o enorme contraste entre o litoral civilizado e o sertão atrasado e levantava a necessidade de "incorporação do 'sertão' e da população pobre e mestiça do interior rural à vida nacional" (OLIVEIRA, 2002: 346). A denúncia da existência desse contraste também se refletiu nas cidades, principalmente no Rio de Janeiro, após as reformas de Pereira Passos. Licia Valladares ressalta a influência de *Os sertões* para o pensamento social brasileiro e a importância das imagens transmitidas por Euclides da Cunha para que os intelectuais da época pudessem entender e interpretar o aglomerado de habitações precárias emergentes nos morros cariocas. Segundo ela, além das lembranças dos soldados egressos, foi o arraial de Canudos descrito em *Os sertões* que desempenhou o papel fundamental de mito de origem da favela carioca:

> A fonte inspiradora parece-nos evidente, não apenas na comparação entre a favela do Rio de Janeiro e o arraial de Canudos, como também na forma de representar as suas respectivas populações. Parece, aliás, bastante claro que Canudos e seus jagunços, retratados por Euclides da Cunha, serviram como um modelo para pensar a população da favela, suas características e seu comportamento (VALLADARES, 2000: 7).

A localização inicialmente concentrada nos morros, a precariedade das construções e da infra-estrutura sanitária, a irregularidade dos terrenos ocupados e a população majoritariamente negra e pobre, teriam causado o mesmo tipo de perplexidade relatado por Euclides da Cunha em *Os sertões*, e sido responsáveis pela transformação do nome Favela em substantivo comum:

> Ato contínuo, também se incorpora ao vocabulário corrente o verbo 'favelizar', e com isso o substantivo favela se vai emancipando de sua conotação original, presa à descrição do espaço, assumindo um significado transcendente, que remete à dimensão cultural e psicológica, a um tipo de subjetividade particular, a do 'favelado', homem construído pela socialização em um espaço marcado pela ausência dos referenciais da cidade (BURGOS, 2005: 190).

Licia Valladares afirma ainda que, à semelhança de Canudos, as favelas eram vistas como uma comunidade de miseráveis com extraordinária capacidade de sobrevivência na precariedade. Vistas como uma comunidade organizada com uma identidade comum, as favelas, desde seu surgimento, representaram um perigo, uma ameaça às ordens moral e social da cidade:

> A favela pertence ao mundo antigo, bárbaro, do qual é preciso distanciar-se para alcançar a civilização. Observadores de uma viagem bem mais próxima do que aos sertões baianos, os jornalistas visitantes

> dos morros do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX também se portam como testemunhas, da mesma forma que Euclides da Cunha o fizera. (...) A dualidade sertões *versus* litoral – presente no discurso do autor de *Os sertões* – pode ser reencontrada, nas primeiras imagens, transposta para a oposição favela *versus* cidade (VALLADARES, 2005: 36).

Para a autora, portanto, data do início do século XX, não apenas o surgimento da favela, mas também sua transformação em um problema social. Evidentemente que o preconceito não era exclusivo contra os moradores da favela. Era contra todo aquele universo cultural exótico constituído em meio à pobreza, que originalmente se concentrava no centro da cidade, em cortiços e outras modalidades de habitações coletivas, mas que agora havia se deslocado, em parte, para os morros. O objetivo era afastar as tradições culturais populares da formação da identidade nacional:

> Perseguia-se o seresteiro e instrumentos populares como o violão e o pandeiro, os 'pés descalços' e os 'sem camisa', os macumbeiros, os curandeiros populares, além das tradicionais festas da Glória e da Penha. Os dois mundos, o da *elite civilizada* e o da *plebe atrasada*, pareciam bem separados, mas isso era mais um desejo do que propriamente um fato (FENERICK, 2005: 31).

A busca pela erudição cultural, a negação de tradições populares, principalmente as de origem africana, e a "teoria do branqueamento" são aspectos relevantes da história da construção da identidade nacional brasileira. Entretanto, alguns autores já chamaram atenção para o dilema vivido *na prática* pelas nossas elites intelectuais e políticas - "naquele momento, os critérios darwinistas sociais eram um empecilho à plena incorporação do negro à esfera pública. Porém, em contrapartida, as tradições culturais negras, preteridas como sinal de 'decadência', eram já parte constituinte da expressão do nacional" (REIS, 2003: 237).[23] Segue exemplo representativo desse dilema:

> O homem de ciência João Batista de Lacerda, diretor do Museu Nacional, convicto das idéias do evolucionismo social, foi o representante oficial no Primeiro Congresso Universal das Raças, realizado em Londres, em 1911, onde apresentou seu ensaio 'Sur les métis au Brésil'. Ele participou do Congresso com a intenção de defender a tese do branqueamento da raça – a ser atingido por intermédio da mestiçagem – como forma de resolução do 'problema racial brasileiro'.

[23] Para uma visão mais completa sobre esse dilema das elites e sobre "mediadores culturais" ver VIANNA, 2004.

> Contudo é interessante notar que Lacerda atuava como porta-voz do presidente Hermes da Fonseca (1910-14), o mesmo que, no ambiente mais intimista e privado do palácio presidencial, recebera o rancho carnavalesco Ameno Resedá e cuja mulher tocou ao violão o corta-jaca de Chiquinha Gonzaga numa recepção a estrangeiros. Era também o mesmo que comparecera à casa da tia Ciata – um dos redutos do samba carioca na Primeira República – para divertir-se nas festas que ocorriam nesse recinto reservado. Mas também era o mesmo que, publicamente, proibira a execução do maxixe pelas bandas militares. Ao que tudo indica, parece que a boa imagem pública não combinava com "africanismo", reservando-se os apreços por essas manifestações negras para as ocasiões em que era possível ficar-se entre quatro paredes (REIS, 2003: 247 e 248).[24]

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) complicou ainda mais esses conflitos entre valores nacionais e internacionais no processo de construção da identidade brasileira. Isso porque a guerra causou a desmistificação da imagem da Europa como um continente moderno e desenvolvido em relação à América atrasada:

> Até então, as condições climáticas e raciais do Brasil eram geralmente entendidas como desfavoráveis ao progresso do país porque as elites se viam e viam o país com mentalidade européia. (...) Com o impacto da guerra, isso começou mudar, pois considerava-se que os brasileiros não podiam e não deviam mais ser tributários dos decadentes valores europeus. Era preciso combater a cópia, o vício da imitação, para produzir um Brasil mais moderno e brasileiro (OLIVEIRA, 2002: 348).

Importante também é destacar o que acontecia na Europa durante esse período:

> Os anos da *Belle Époque* haviam instalado na Europa Ocidental um interesse pelas culturas dos povos recém-incorporados pelo processo imperialista. O "exótico", o "primitivo" estavam na ordem do dia e os *mentores* da arte moderna, por assim dizer, como Picasso, Gauguin, Debussy, entre outros, utilizam esses elementos não europeus na confecção de seus trabalhos. No período que se seguiu ao pós-guerra, esse interesse se manteve, tornando-se talvez apenas mais intenso em relação à cultura de origem negra (FENERICK, 2005: 37).

---

[24] Tia Ciata, Hilária Batista de Almeida, foi a mais famosa das "tias" baianas. A história do "samba" no Rio de Janeiro é influenciada pelo fluxo migratório de negros baianos, iniciado na segunda metade do século XIX. O grupo baiano se situou na Saúde, perto do Cais do Porto, onde a moradia era mais barata e os homens buscavam vagas na estiva (MOURA *apud* FENERICK, 2005: 95). O trabalho portuário era considerado uma ocupação lucrativa e de prestígio - ao escravo de ganho, em épocas e locais propícios, rendia seis ou sete vezes mais que a diária exigida pelo proprietário, o que permitia alforria em curto espaço de tempo. Após o fim da Guerra do Paraguai e com o 13 de Maio, a perspectiva de trabalho remunerado nessa atividade atraiu um significativo número de trabalhadores negros, entre a massa enorme de libertos que a cada momento chegava à cidade (COTRIM & COTRIM, 2005: 9). Assim, o grupo baiano acabou se tornando uma nova liderança. As casas das mães de santo baianas (as chamadas Tias), organizadas principalmente em tomo do candomblé, eram referências para os grupos negros. Os rituais religiosos dessas casas viravam festas intermináveis, também chamadas de "sambas", sempre com muita bebida, comida e tipos diferentes de música.

Nesse contexto, a cultura popular brasileira passa a ser gradativamente valorizada como fonte de autenticidade: "nesse sentido, enseja-se um modo de sociabilidade específico que supõe uma cumplicidade entre os círculos eruditos e populares, implicando uma circularidade movida pela contínua domesticação da herança negra e africanização da herança branca" (REIS, 2003: 243). De início houve uma valorização do Brasil regional e folclórico e a escolha da figura do sertanejo como símbolo nacional.

Passagem ilustrativa desse período foi a formação do conjunto musical Oito Batutas, em 1919, para tocar no cinema Palais, no Rio de Janeiro. Sua formação contava, entre outros músicos, com Pixinguinha e Donga, que se tornariam célebres representantes da música popular brasileira. "Evidencia-se aqui a oscilação entre a aceitação e a rejeição da música popular. Um grupo que contava com quatro negros, cantava sambas, emboladas e outros ritmos populares e vestia-se à moda sertaneja, apresentando-se num elegante cinema da capital federal, podia provocar um certo incômodo" (REIS, 2003: 266). Polêmicas à parte, a temporada no cinema Palais terminaria por ser bem-sucedida e renderia ao conjunto um convite para excursionar por outros estados do país e, mais tarde, para Paris. As críticas à excursão pelo Brasil foram em maioria positivas, algumas, inclusive, apontando os Oito Batutas como legítimos representantes da nacionalidade brasileira. No entanto, em relação à viagem do conjunto a Paris, que ocorreu em 1922, "a crítica se dividiu quanto à representatividade dos músicos enquanto porta-vozes da 'música nacional' e também no que se refere à imagem que os músicos, muitos dos quais negros, passariam dos brasileiros" (REIS, 2003: 268). No *Diário de Pernambuco*, por exemplo, um cronista afirmou não saber

> Se a coisa é para rir ou para chorar. (...) Seja como for, o *boulevard* vai se ocupar de nós. Não do Brasil de Artur Napoleão, de Osvaldo Cruz, de Rui Barbosa, de Oliveira Lima, não do Brasil expoente, do Brasil elite, mas do Brasil pernóstico, negróide e ridículo e de que *la chason* oportunamente tomará conta (*apud* CABRAL, 1997: 73).

Vale destacar que outros jornalistas combateram essas críticas, demonstrando orgulho em ver o Brasil representado no exterior pelo conjunto. O retorno dos Oito Batutas também criou polêmica e dividiu a imprensa. Dessa vez a acusação era de que

o conjunto havia se "americanizado". A troca feita por Pixinguinha da flauta pelo saxofone e a substituição dos trajes nordestinos da banda por ternos e gravatas geraram os principais rumores de que o conjunto teria sido influenciado pelo modismo do jazz norte-americano. O enorme sucesso alcançado pelo jazz fez com que a década de 1920 ficasse mundialmente conhecida como "a era do jazz", e "a crítica musical brasileira não deixaria passar a oportunidade para uma acusação do tipo 'americanização' da música nacional" (FENERICK, 2005: 49). Essa crítica à utilização de qualquer elemento musical estrangeiro vai acompanhar longamente a música popular brasileira fazendo outras vítimas, como Carmem Miranda e Ari Barroso.

Foi o surgimento do movimento modernista que alterou a tendência de priorização do regional em relação ao urbano – "para os modernistas que tiveram a Semana [Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em fevereiro de 1922] como seu evento fundador, o sertão e o sertanejo não podiam representar a cultura nacional" (OLIVEIRA, 2002: 348). Para eles, e especialmente para Mário de Andrade, o regional serviria como "mediação para se alcançar o nacional, o caminho para se construir a unidade cultural da nação" (OLIVEIRA, 2002: 351). Seu livro *Macunaíma*, publicado em 1928, representa muito bem esse período da construção da identidade nacional. Seu herói "sem caráter" ainda definido reflete a indefinição que também existia na identidade brasileira. Mário de Andrade nunca escondeu que se inspirou na obra *Do Roraima ao Orinoco*, do etnógrafo naturalista alemão Theodor Koch-Grunberg, publicada em cinco volumes entre 1916 e 1924, e escreveu em prefácio que nunca chegou a publicar com o livro:

> O que me interessou por *Macunaíma* foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa que me parece certa: o brasileiro não tem caráter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é novidade para mim porque tirada da minha experiência pessoal. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não, em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura tanto no bem como no mal. O brasileiro

> não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. (...) (ANDRADE, 2004: 169).[25]

O modernismo representou uma ruptura no panorama da cultura brasileira e, conseqüentemente, na construção de uma identidade nacional. Muitos e diferentes foram os movimentos modernistas que surgiram por todo país, mas

> para além dessas grandes diferenças e das disputas internas existentes no movimento, as várias correntes estéticas que se formaram nesse contexto estavam propondo um Brasil mais próximo do mundo de seu tempo e também mais próximo das raízes culturais do povo brasileiro. A questão da brasilidade era por isso um dos eixos de suas preocupações e conflitos (OLIVEIRA, 2002: 352).

E, paralelo a tudo isso, existia a tradição do carnaval, que acontecia no Rio de Janeiro desde os tempos da Colônia. No início do século XX, o carnaval oficial e incentivado era o que seguia os padrões da Belle Époque e que, na capital, tinha lugar nos grandes bailes e na nova avenida Central, atual Rio Branco. Mas o carnaval não-oficial nunca deixou de existir.

> O carnaval não-oficial acontecia na praça Onze, onde havia os blocos e os pontos de encontro dos malandros e valentes, que não tinham nada em comum com o carnaval oficial. Ainda que não fosse permitido a negros, mulatos e pobres percorrer as ruas centrais das cidades durante o carnaval, os cordões, agrupamentos populares mascarados, e os blocos, grupos espontâneos e temporários, estavam em todos os lugares (SANTOS, 2004: 124-125).

Com o tempo, esse carnaval não oficial começou a chamar atenção "não apenas porque inverteu valores, mas também porque trouxe para as ruas exuberância, valentia e sensualidade" (SANTOS, 2004: 125). Sua música não era feita de forma individualizada. O formato era o do improviso e a composição feita de maneira espontânea e comunitária – "focaliza-se o povo como *massa* não individualizada. A ênfase é no encontro e no cerne da sociedade em sua vertente criativa fundamental que sempre se representa pelo que se chama de *popular*" (DAMATTA, 1997 a: 60). Para José Murilo de Carvalho, com o tempo, o carnaval passou a representar a existência "de uma comunidade de sentimentos, por cima e além das grandes diferenças sociais que sobreviveram e ainda sobrevivem. Negros livres, ex-escravos, imigrantes, proletários e classe média encontraram aos poucos um terreno comum de

[25] Texto publicado no final desta edição em um capítulo educativo denominado "Para entender Macunaíma".

auto-reconhecimento que não lhes era propiciado pela política" (CARVALHO, 1987: 163 e 164). Segundo Roberto Damatta o estabelecimento desse terreno comum só foi possível porque o carnaval é uma festa de todos e sem lei ou códigos de conduta. Isso em um país onde

> Todas as situações sociais têm algum 'dono'. Se este não é uma pessoa concreta é um santo. Se não é um herói, é algum domínio. Sempre – e este é o ponto-chave – existe uma necessidade de impor um código qualquer, de modo que a situação possa ser hierarquizada. (...) Do mesmo modo, uma festa sem dono é primordialmente uma festa dos destituídos e dos dominados. Porque no mundo cotidiano eles nada possuem (exceto seus corpos e força de trabalho, seus poderes místicos e sua fome de viver), somente eles podem ser o centro de uma festividade invertida e paradoxal, que não programa leis e donos, mas que pode ser possuída pelos que nada têm. Não é por outra coisa que o carnaval pode ser alvo de todas as projeções sociais. Ele surge, portanto, como uma imensa tela social, onde essas múltiplas visões da realidade social são simultaneamente projetadas (DAMATTA, 1997 a: 121 e 122).

Diversos autores já escreveram sobre a indefinição dos limites da ordem e da desordem no Brasil. A manutenção de uma sociedade altamente hierarquizada e paternalista, mesmo depois da abolição da escravatura e da proclamação da República, fez surgir a cultura, principalmente carioca, de "carnavalização do poder". Antônio Candido, por exemplo, "ressaltou a imprecisão das fronteiras entre o público e o privado no país, apontando para um dos 'princípios constitutivos da sociedade brasileira' que chamou de 'dialética da malandragem', responsável pela interação recíproca do universo da ordem com o da desordem no país" (REIS, 2003: 249). O malandro representa o personagem deslocado - que não pertence nem à ordem nem à desordem social: "o malandro brasileiro introduz no mundo fechado de nossa moralidade a possibilidade de relativização. No nosso mundo burguês individualista, somos sempre ordenados por eixos únicos (da economia e da política), mas o malandro nos diz que existem outras dimensões e outros eixos" (DAMATTA, 1997 a: 172). Letícia Vidor de Sousa Reis sugere, inclusive, que o enorme sucesso conquistado pelo "samba" *Pelo telefone* se deve à "denúncia cínica e brincalhona do conluio entre a ordem e a desordem, o que corrobora a proposição de Antônio Candido sobre a presença da ética da 'dialética da malandragem' na sociedade

brasileira'" (REIS, 2003: 249).[26] O samba falava satiricamente da cumplicidade que havia entre um delegado da polícia e o jogo ilícito. "É significativo que a temática do primeiro samba a estourar nas paradas de sucesso tenha sido a revelação dessa aliança espúria que aponta para o conluio entre ordem e desordem" (REIS, 2003: 253). Também significativo é o fato de a versão registrada pelos autores não ter sido a original, apesar de ter sido essa a que ficou amplamente conhecida entre o público. A sátira que desmoralizava uma autoridade pública, na versão oficial, foi substituída por uma homenagem à alegria do carnaval. Seguem trechos das duas versões:

> Original
> O chefe da polícia/ Pelo telefone/ Mandou avisar/ Que na Carioca/ Tem uma roleta/ Para se jogar./ Ai, ai, ai/ O chefe gosta da roleta (...)
>
> Oficial (registrada)
> O chefe da folia/ Pelo telefone/ Manda avisar/ e com alegria/ Não se questione/ Para se brincar/ Ai, ai, ai/ É deixar mágoas pra trás (...)

Talvez o mais importante nesse episódio seja destacar que as duas versões de *Pelo telefone* servem para ilustrar como o "samba", principalmente antes dos anos 1930, significava antes de tudo uma forma de expressão do popular - opiniões, fé e vivências das camadas populares eram expressas pela linguagem do "samba". E o mesmo ocorria com o carnaval: "podemos compreender o clima de alegria que retorna periodicamente como inversão de valores e suspensão de hábitos e costumes da sociedade brasileira" (SANTOS, 2004: 115). Dessa forma, apesar da repressão policial, as manifestações culturais populares nunca desapareceram por completo e continuaram a existir em seus espaços próprios, servindo, muitas vezes, para unir mundos sociais distintos.

É dentro desse cenário cultural, que misturava modernismo, nacionalismo e cultura popular na busca por uma identidade nacional, que se dá a Revolução de 30. Conforme colocado, durante a Primeira República, os universos culturais da elite e do popular não eram de todo excludentes, embora as interações acontecessem basicamente no carnaval e na esfera privada, pois na esfera pública o negro ainda estava longe de ser reconhecido como um agente político. Mas o Brasil chegava à Era

[26] Primeiro "samba" gravado e que obteve grande repercussão na época, apesar de sua autoria controvertida. A gravação e o registro na Biblioteca Nacional foram feitos em 1916. *Pelo telefone* foi registrado como samba carnavalesco (apesar de ser considerado atualmente um maxixe), com música de autoria de Donga e letra do jornalista Mauro de Almeida. (REIS, 2003: 253).

Vargas com sua "teoria do branqueamento" desacreditada: "ganhou força, sobretudo a partir dos anos 1930, um imaginário sobre o Brasil que afirmava a capacidade dos brasileiros de conviverem e se adaptarem ao meio e à variedade de raças" (OLIVEIRA, 2002: 348). Inicia-se um processo de valorização da miscigenação, que tem como seu principal símbolo Gilberto Freyre e a publicação de *Casa grande & senzala*, em 1933. É a "substituição do paradigma evolucionista social – vigente até finais da década de 20 – pelo culturalismo, quando então a miscigenação deixará de ser um espectro e se tornará um fator crucial para a sinalização da singularidade nacional" (REIS, 2003: 272), que abre terreno para a ascensão do samba a um dos principais símbolos da identidade nacional brasileira:

> De degenerativa e causa dos grandes males nacionais, a mestiçagem passa a ser interpretada como um processo cultural positivo, em torno do qual (e de seus produtos, como o samba, a culinária afro-brasileira, as técnicas de higiene luso-tropicalistas etc) os brasileiros poderiam inventar uma nova identidade (VIANNA, 2004: 76 e 77).

Nesse período, o Rio de Janeiro, por ser capital e impulsionado pela gestão do prefeito Pedro Ernesto (1931-1936), se consolidou como o principal centro cultural brasileiro, influenciando as demais regiões do país. Foi também um período de crescimento dos meios de comunicação de massa, principalmente o rádio. O surgimento do rádio, da gravação de discos, do gramofone e do telefone datam das primeiras décadas do século XX, quando o Brasil entra na era da modernidade. No entanto, "tais benefícios estavam desigualmente distribuídos pelo conjunto da sociedade, ainda que fossem uma aspiração de todos" (REIS, 2003: 243). A difusão do rádio foi um fenômeno de enorme relevância para a cultura brasileira: "a Rádio Nacional foi o primeiro fenômeno de comunicação de massa no Brasil e atingiu boa parte da população, em sua maioria analfabeta, que se espalhava por um país de dimensões continentais" (OLIVEIRA, 2002: 354). As gravadoras também se beneficiaram muito do rádio para a difusão de seus discos e artistas.

A essa altura é importante esclarecer que, nas primeiras décadas do século XX, existia no Brasil uma profusão de ritmos e que o termo "samba" ainda não representava um gênero musical específico.[27] Foi no decorrer dos anos de 1920 que

[27] Havia maxixe, tango, tango argentino, tango carnavalesco, toada sertaneja, batuque, embolada, valsa, mazurca, xote, samba, samba carnavalesco, lundu, corta-jaca, marcha carnavalesca, charleston, one

jovens compositores do bairro Estácio de Sá desenvolveram uma nova modalidade rítmica que foi paulatinamente se consolidando como o ritmo do carnaval no Rio de Janeiro. "Esses compositores formaram o bloco carnavalesco Deixa Falar, em 1928, localizado no bairro carioca do Estácio de Sá, que reuniu sambistas que inovaram na percussão, introduzindo o surdo e a cuíca" (REIS, 2003: 265). O novo estilo, que havia sido criado primordialmente para o carnaval, consolidou o gênero musical samba, depois denominado "samba carioca" ou "samba de morro", e o diferenciou definitivamente do maxixe. O Deixa Falar é considerado a primeira escola de samba do Rio de Janeiro e o novo estilo inventado, junto com o próprio carnaval carioca, se tornou um ícone da identidade nacional brasileira.[28] O termo "escola de samba", segundo Sérgio Cabral, foi uma autodenominação, dada pelos sambistas do Estácio, uma vez que eles pretendiam ensinar o ritmo recém-inventado a outros sambistas da cidade. De fato, os sambistas do Estácio desfrutavam de alto prestígio, sendo muitas vezes referidos como "professores" (CABRAL, 1998: 31).

Conforme já foi colocado, esse episódio sobre a criação do "samba carioca" tem grande relevância para não incorrermos no erro de atribuir ao samba "um sentido de ícone representativo da brasilidade em momento no qual vários ritmos eram apreciados" (REIS, 2003: 251). O samba, portanto, foi se definindo como estilo musical ao mesmo tempo em que se deu a sua nacionalização. Outro equívoco comum é o de atribuir a criação do "samba carioca" às favelas. Apesar de ser também conhecido como "samba de morro", é importante esclarecer que o "samba carioca" se consolidou nas favelas, principalmente, pela necessidade de fugir da repressão que era mais forte na cidade. Como explica o sambista João da Baiana: "(...) o samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba." (MIS – Museu da Imagem e do Som, 1970:63 in LOPES, 2005: 49).[29]

---

step, fox-trot, rag-time, cateretê, samba-canção, choro, choro-modinha, choro-canção, modinha, toada, marcha, marcha-rancho, entre outros. (FENERICK, 2005: 98)

[28] Vale destacar que, segundo Sérgio Cabral, o "Deixa Falar, a primeira escola de samba, nunca foi escola de samba. Foi, na verdade, um bloco carnavalesco (e, mais tarde, um rancho), criado no dia 12 de agosto de 1928" (CABRAL, 1996: 41).

[29] João Machado Guedes, o João da Baiana, nasceu em 17/5/1887, no Rio de Janeiro. Na infância, teve como companheiros os futuros compositores Donga e Heitor dos Prazeres. É conhecido por ter sido responsável pela introdução do pandeiro no samba. Em 1924, compôs com Donga e Pixinguinha o samba *Mulher cruel*. Em 1928, ingressou no rádio como ritmista, tocando pandeiro e prato e faca. Em 1930, teve o samba *Pelo amor da mulata*, sua primeira composição, feita sete anos antes, gravado na Odeon por Patrício Teixeira, que gravou também no mesmo ano o samba *O futuro é uma caveira*. Em 1931, passou a integrar o Grupo da Guarda Velha, conjunto organizado por Pixinguinha que reuniu

A crise econômica mundial de 1929, que causou a quebra da bolsa de Nova York, impulsionou o processo de ascensão do samba carioca a símbolo nacional. A crise acabou beneficiando a difusão da música popular brasileira, pois, para recuperar o prejuízo nos EUA e na Europa, as "gravadoras norte-americanas que se instalaram no Brasil haviam percebido, já há algum tempo, o enorme filão representado pela música local e estavam atrás de novidades" (FENERICK, 2005: 55). O ambiente, portanto, era muito propício para a utilização da música como um ícone da identidade nacional brasileira. Pode-se, inclusive, arriscar afirmar que havia uma demanda objetiva por um ritmo amplamente reconhecido como nacional e preferencialmente dançante. Isso porque, "no período do entre-guerras, as músicas de sucesso em quase todo mundo, incluindo o Brasil, eram basicamente gêneros dançantes, com uma forte base rítmica, como o tango, a rumba, o foxtrote, o jazz (em suas mais variadas formas e denominações), o blues etc" (FENERICK, 2005: 57). Ocorre, então, que as principais gravadoras, instaladas no Rio de Janeiro, perceberam isso e optaram por investir no "filão supostamente mais rentável no momento e cuja *matéria-prima* estava mais próxima, no caso, o samba carioca" (FENERICK, 2005: 59; grifo do autor). Entre a diversidade de gêneros e gostos que existiam no Brasil, o samba carioca se mostrava muito atrativo por sua popularidade entre todas as classes sociais, conquistada, principalmente, por ter se tornado o principal repertório do carnaval – "o samba, naquela época, não era visto como propriedade de um grupo étnico ou uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos (...)" (VIANNA, 2004: 120).

Outro movimento cultural de grande importância para esse processo foi a aproximação do cinema com a música popular: "o cinema se aliava com a música popular nesse período e ambos procuravam aumentar sua penetração na sociedade brasileira. Desse modo, o cinema ganhava público e a música, por sua vez, ganhava, ou afirmava, *ídolos*" (FENERICK, 2005: 61; grifo do autor). Carmem Miranda é o exemplo mais representativo do processo de surgimento e difusão de ídolos no Brasil

---

alguns dos maiores instrumentistas brasileiros da época. Realizaram quatro gravações na Victor, acompanhando também grandes cantores como Carmem Miranda, Sílvio Caldas, Mário Reis, Jonjoca e Castro Barbosa, entre outros. Compôs, gravou e teve gravados inúmeros outros sambas seus e participou de grupos importantes na música popular. João da Baiana morreu em 12/1/1974 no Rio de Janeiro. Informação extraída do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira em 2/8/2006 (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Jo%E3o+da+Bahiana).

(e no exterior) através da utilização de diversos meios de comunicação como revistas, rádio, shows, discos e cinema. "O cinema brasileiro, por sua vez, descobriu as escolas de samba em 1934, quando foram feitas as filmagens de *Favela dos meus amores*, uma produção de Carmem Santos e direção de Humberto Mauro" (CABRAL, 1996: 95). Esse processo culminaria com o surgimento das chanchadas da Atlântida, grande sucesso de público nos anos 1940 e 1950.

Getúlio Vargas soube perceber o momento cultural brasileiro e utilizar os meios de comunicação de massa, recentemente disponíveis, para criar e difundir uma identidade nacional condizente com seus ideais políticos. Vargas se legitima no poder através de uma política populista, "apropriando-se de alguns elementos da cultura popular – dentre eles o samba carioca -, que já estavam culturalmente disponíveis na sociedade brasileira da Primeira República e tinham grande ressonância junto à população, alçando-os com êxito à categoria de símbolos nacionais" (REIS, 2003: 274). Vargas vê no carnaval uma forma de fortalecer o sentimento horizontal de pertencimento à nação e, na sua oficialização, uma maneira de controlar as conseqüências de seu poder de inverter hierarquias sociais. Isso porque inverter ou misturar não significa acabar com hierarquias ou desigualdades, "mas apenas submetê-las, como numa experiência controlada – caso das festividades – a uma recombinação passageira" (DAMATTA, 1997 a: 177). Marcos do processo de oficialização do carnaval são:

- 1929: ocorre o primeiro desfile das escolas de samba. E, já no início da década de 1930, o desfile recebe ajuda financeira da Prefeitura do Rio de Janeiro.
- 1934: fica claro o interesse, tanto dos sambistas quanto do governo, pela legalização das escolas de samba - em janeiro as escolas homenagearam Pedro Ernesto em uma festa realizada no campo de Santana e, em setembro, foi fundada a União das Escolas de Samba – UES (SANTOS, 2004: 131).[30]
- 1935: o desfile passa a constar do programa oficial do carnaval carioca elaborado pela prefeitura.

[30] Pedro Ernesto foi nomeado por Vargas interventor no Distrito Federal em 1931, onde permaneceu até 1936 (foi eleito prefeito em 1933). Marcou seu governo por uma atenção especial às áreas de saúde e educação, essa última dirigida pelo educador Anísio Teixeira. Em 1936 foi preso e afastado da prefeitura carioca, só sendo solto em 1937. Faleceu no Rio de Janeiro em 1942. Informação extraída da pagina do CPDOC (http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/biografias/ev_bio_pedroernesto.htm).

Além disso, em 1939, com o Estado Novo, "uma das primeiras medidas do DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda] foi estabelecer regras e medidas de condutas para o samba e para o sambista, como, por exemplo, a exaltação ao trabalho e à grandiosidade da nação como temas preferenciais a serem adotados pelos sambistas" (FENERICK, 2005: 66). As regras estabelecidas pelo DIP tiveram como uma de suas conseqüências o surgimento da polêmica em torno da figura do malandro no samba carioca. A associação do malandro com a música popular e, mais especificamente, com o samba, aconteceu no final dos anos de 1920, também por intermédio da nova geração de sambistas do Estácio:

> Esses sambistas do Estácio, juntamente com os de outros morros – todos descendentes de escravos -, teriam sido os primeiros a assumir com orgulho, a denominação "malandros". (...) Um estilo de vida marcado pelo imponderável em diversos planos, quer se trate da vida amorosa, do café da manhã regado a cachaça, ou até mesmo da sobrevivência à custa dos mais diversos expedientes – do pequeno biscate diário à composição musical produzida em mesa de bar e ali mesmo negociada, por uns poucos trocados (NAVES, 1998: 99 e 102).

A imagem do malandro se torna polêmica, pois se inicia na Era Vargas um processo intenso de valorização do trabalho e do trabalhador e, conseqüentemente, de "combate à malandragem". Com isso, a figura do malandro, principalmente dos morros, passa a prejudicar a aceitação social do samba. Mário Lago, autor de inúmeros sambas de sucesso desse período, apesar de ser filho de um maestro, escreveu em seu livro de memórias:

> Mesmo os de minha família, tudo gente que viveu com o umbigo preso à música, quando souberam de minhas primeiras ligações com as rodas de batuque, aconselharam com a gravidade de prescrição médica: "cuidado com quem vai se meter (...)". E, vendo bem, o medo tinha sua razão de ser. Os primeiros que fizeram sambas vinham dos morros. Nem todos seriam malandros, mas pobres eram sempre, e o morro acaba confundindo tudo (LAGO, M. a*pud* FENERICK, 2005: 70).

Outro exemplo é Noel Rosa, considerado um *sambista da cidade* apesar de ser amplamente conhecido o fato de ele freqüentar os morros cariocas. Segundo Fenerick, Noel Rosa achava que o malandro deveria mudar sua "*conduta marginal* (e marginalizada) perante a sociedade, pois essa conduta 'só serve para tirar todo o valor do sambista'. Noel propõe essa mudança de comportamento porque o sambista agora fala (ou deveria falar) ao 'povo civilizado' – *os nossos queridos ouvintes"* (FENERICK, 2005: 67; grifo do autor). O que se via era uma negociação entre o

oficial e o popular, cada um fazendo suas concessões: "do mesmo modo que o governo, por intermédio do DIP, instituía no calendário nacional o Dia da Música Popular (4 de janeiro), ou promovia eleições para averiguar quem seria eleito o Cidadão-Samba, os sambistas também tratavam de mudar sua imagem perante a sociedade" (FENERICK, 2005: 125). Um exemplo do esforço de adequação dos sambistas à "ordem social" vigente foi a adoção, por parte das lideranças das escolas de samba, de símbolos de "bom comportamento" como o uso de terno e gravata, construindo, a partir daí, uma nova identidade para os sambistas (SANTOS, 2004: 127).

É na Era Vargas, portanto, que o samba se torna um sucesso comercial e passa a simbolizar a autêntica música nacional. É também, nesse período, que o desfile do carnaval passa a ser oficial. Com isso, através das recém-criadas escolas de samba, as camadas populares e os moradores dos morros já podiam descer para a cidade sem serem perseguidos. Em suma, a ascensão do samba a símbolo da identidade nacional só pode ser entendida a partir da "costura entre o mundo do samba, majoritariamente negro e pobre em sua origem, e o outro, o mundo dos 'brancos'" (SANTOS, 2004: 127). Embora impulsionada por tudo o que acontecia no campo intelectual e cultural, a utilização da herança negra na fixação da identidade nacional brasileira tem uma forte determinação política, ocorrida durante o governo Vargas, quando já haviam sido criadas ferramentas de controle suficientes para garantir que "o velho fantasma da 'ressurreição da barbaria' já não rondava mais a elegante Avenida Central" (REIS, 2003: 274).

As escolas de samba merecem destaque nesse processo, pois são um dos principais resultados dessa negociação entre o oficial e o popular. Elas podem ser entendidas como uma "associação entre a expressão musical extremamente criativa de parte da população carioca, as políticas governamentais, o mercado de bens culturais e os interesses da própria mídia" (SANTOS, 2004: 116). Por tudo isso, elas desempenharam, desde seu surgimento, papel de agente integrador de setores populares à sociedade:

> Os membros das escolas sabem que são pretos e pobres (a maioria é parte do enorme mercado de trabalho marginal do Rio de Janeiro), mas estão altamente conscientes do fato de que nos seus ensaios e durante o carnaval são eles os "doutores", os "professores". Com essa

> possibilidade, podem inverter sua posição na estrutura social e econômica, com uma visível e indiscutível superioridade carnavalesca. Essa superioridade se manifesta no modo "instintivo" de dançar o samba que o senso comum brasileiro considera um privilégio inato da "raça negra" como categoria social (DAMATTA, 1997 a: 167).

A essa altura, é importante uma breve retomada para a questão da favela. Segundo Marcelo B. Burgos,

> Um aglomerado habitacional transforma-se em "favela" à medida que desenvolve um microssistema sociocultural próprio, organizado a partir de uma identidade territorial, fonte de um complexo de instituições locais que estabelecem interações particularizadas com as instituições da cidade. (...) O território é, de um lado, fonte de toda sorte de violência, que prospera na exata medida em que faltam os direitos, e de outro, uma dimensão que o envolve e protege das forças desumanas do mercado; ao mesmo tempo que o priva da cidade, o território oferece-lhe alguma forma de acesso à comunidade. Daí se explica o sempre renovado sentimento de lealdade que boa parte de seus moradores nutre pelas instituições locais (BURGOS, 2005: 190 e 192).

As escolas de sambas se enquadram nessa definição de instituição local. Para Roberto Damatta, além disso, tal como ocorre com as irmandades religiosas, as escolas de samba possuem

> Aquilo que o crítico pequeno-burguês freqüentemente esquece, mas que é o cerne de qualquer organização: o interesse nascido de dentro para fora, que obedece aos impulsos mais genuínos do próprio grupo ou pessoa. Desse modo, temos nos grupos de carnaval formas de associação das mais autênticas e espontâneas (DAMATTA, 1997 a: 123 e 124).

E é isso que permite às escolas de samba encantarem e unirem tanta diversidade - ricos e pobres, pretos e brancos, pessoas do morro e da cidade etc. Suas lideranças funcionam como um núcleo central, que fala com diversos outros segmentos da sociedade, mas que precisam manter forte vínculo com a cultura local. As escolas de samba são, dessa forma, um excelente exemplo do sistema de interações da sociedade brasileira, na qual as classes sociais se comunicam por meio de relações informais, que, pela troca de favores e concessão de privilégios, terminam por inibir conflitos e a desigualdade social e política, determinada, essencialmente, pela dimensão econômica. "Somos muito mais substantivamente dominados pelos papéis que estamos desempenhando do que por uma identidade geral que nos envia às leis gerais a que temos de obedecer, característica dominante da identidade de cidadão"

(DAMATTA, 1997 a: 198). Dessa forma, Roberto Damatta chama atenção para o papel crítico desempenhado pela *relação* na concepção e na dinâmica da ordem social brasileira. Para ele, o indivíduo que não tem ligação com pessoa ou instituição de prestígio na sociedade brasileira é tratado como um inferior – "dele, conforme diz o velho ditado brasileiro, quem toma conta são as leis" (DAMATTA, 1997 b: 78).

A ascensão do samba a símbolo nacional e a oficialização das escolas de samba tiveram, portanto, como uma de suas conseqüências o estabelecimento de *relações* fundamentais para a ampliação da participação social e mesmo política de parte dos moradores das favelas cariocas. No entanto, como não poderia deixar de ser, esse processo trouxe mudanças profundas na realidade do carnaval e dos sambistas cariocas – "os blocos de fundo de quintal, ao tornarem-se escolas de samba, não só se apresentaram ao público sem a proteção de máscaras, encantando a todos, como abriram um espaço à participação de diversos setores sociais, que imediatamente passaram a disputar sua liderança" (SANTOS, 2004: 125). Foi, portanto, justamente a capacidade de interação e o poder de fascinar as classes dominantes que criou nas escolas de samba um paradoxo:

> Pois, na medida em que realmente poderiam ser instrumentos políticos, dado seu alto poder de penetração, têm de se abrir para todos os grupos da sociedade. Dessa forma, seu sucesso e popularidade fazem com que deixem de ser realmente populares. (...) A conciliação se torna o ponto central da dinâmica social desses grupos e da sociedade inclusiva. Por causa disso a escola de samba (e tantas outras instituições populares) serve de mediação entre segmentos sociais com interesses social e politicamente contrários (DAMATTA, 1997 a: 135).

Inicia-se um processo em que "fazer um bom desfile e ser campeã do carnaval, para uma escola de samba, assim como para o sambista, é receber uma recompensa pelo bom comportamento e obediência às normas do concurso, e às normas exigidas pela sociedade vigente" (FENERICK, 2005: 126). E isso altera profundamente a relação das escolas com os seus sambistas e com o próprio samba, enquanto expressão de uma cultura local:

> As novas lideranças do samba, que destronaram os antigos "donos", eram pessoas com prestígio não só em suas comunidades, mas também fora delas. Os antigos donos - lideranças como seu Alfredo Costa, do Prazer da Serrinha – não tinham mobilidade, conhecimento nem poder para serem influentes na década de 30; não faziam escolas campeãs. As novas lideranças tinham contato com a mídia e com os políticos e eram

> capazes de transmitir informações, moldar opiniões e interpretar notícias (SANTOS, 2004: 131).

Todavia, esse processo de transformação do universo das escolas de samba cariocas "não deve ser entendido como um processo linear de repressão e dominação, e sim como uma 'construção mútua de nova modalidade de expressão popular'" (AUGRAS, M. *apud* FENERICK, 2005: 124). Essa nova modalidade, até certo ponto, foi benéfica para as camadas populares, pois:

> Seus interesses há muito passavam ao largo do mundo oficial da política. Era através da cultura, da religiosidade, de festas como a da Penha e, principalmente, do Carnaval que se dava a participação popular e sua integração na vida da cidade (SOIHET, R. *apud* FENERICK, 2005: 126).

Na verdade, esse processo denuncia uma das dicotomias da sociedade brasileira:

> Em que o público fica divorciado do privado e a exploração do corpo do empregado nada tem a ver com a sua alma, que, para os exploradores, tem um lugar garantido no Paraíso. Assim, o corpo é amassado nas lides do trabalho sub-remunerado, mas a alma é cultivada e alimentada de considerações e respeito. Eis aí, numa cápsula, os ingredientes fundamentais do patrimonialismo e da patronagem, na sua sofisticada dialética de explorar e respeitar, desonrar e considerar (DAMATTA, 1997 a: 176).

Essa nova realidade iniciou o processo de distanciamento dos moradores das favelas cariocas com as suas escolas de samba. Esse distanciamento se agravou ainda mais a partir dos anos 1970, com a chamada invasão da "classe média" e com o surgimento de fortes investimentos por parte de chefes da contravenção nos desfiles carnavalescos.

Capítulo 4 - Mangueira, a favela e a sua Estação Primeira

Para a elaboração dos roteiros de entrevista utilizados para essa dissertação, fez-se necessário um estudo prévio da favela e da Estação Primeira de Mangueira, pois, como ensina Pierre Bourdieu: "é somente quando se apóia num conhecimento prévio das realidades que a pesquisa pode fazer surgir as realidades que ela deseja registrar" (BOURDIEU: 1997: 706).

Segue, portanto, um apanhado dos principais fatos levantados nesse estudo, que ajudou no entendimento dos relatos de alguns entrevistados – sobretudo os dos compositores e intérpretes da Mangueira -, pois "o que fascina em uma entrevista é a possibilidade de tornar a vivenciar as experiências do outro, a que se tem acesso sabendo *compreender* as expressões de sua vivência." (ALBERTI, 2004: 19).[31]

De acordo com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o complexo da Mangueira é a terceira favela mais antiga do Rio de Janeiro. As primeiras favelas teriam sido as dos morros de Santo Antônio e da Providência, ambas na área central da cidade. A favela da Mangueira também surge com posição privilegiada - ao lado das linhas férreas da cidade e com vista para a Quinta da Boa Vista. A configuração do morro onde está instalado o complexo da Mangueira, que alcança até 120 metros de altura, teria determinado sua ocupação fragmentada. Dentro dessa fragmentação ficaram definidas quatro localidades principais: Telégrafos, Mangueira, Chalé e Candelária. Dentro delas se criaram ainda outros espaços com identidades próprias, como o Santo Antônio, Pendura Saia, Faria, Curva da Cobra, além do Buraco Quente, uma subida apertada com entrada pela rua Visconde de Niterói e famosa na Mangueira por sua tradição na cultura local do samba.[32]

[31] Verena Alberti destaca a importância de uma preparação criteriosa para se realizar uma entrevista de história oral. Para a autora, essa preparação deve transformar os entrevistadores em interlocutores à altura de seus entrevistados, "capazes de entender suas expressões de vida e de acompanhar seus relatos" (ALBERTI, 2004: 19).

[32] Dados e mapa extraídos da página do Programa da Prefeitura do Rio de Janeiro Favela-Bairro em 8/4/2006 - parte de histórico (http://www.fau.ufrj.br/prourb/cidades/favela/historicot.html#) e parte de projetos detalhados – Mangueira (http://www.fau.ufrj.br/prourb/cidades/favela/anamang.html.). O

A ocupação da Mangueira começou em 1900, pelo Morro dos Telégrafos, que recebeu esse nome devido à instalação, no século XIX, de uma torre para as comunicações telegráficas.

> Em 1908, (...) no rastro das obras de Pereira Passos, começa-se a reformar a Quinta Imperial. Dentro de seus terrenos tinha sede o 9º Regimento de Cavalaria e, ao redor dele, em inúmeras casas, moravam os soldados. Demolido o quartel e os alojamentos dos soldados, estes, conseguindo (...) que o Exército lhes doasse o material das demolições, construíram suas novas moradias no antigo Morro dos Telégrafos, cujas terras eram propriedade da família de Francisco de Paula Negreiros Saião Lobato, Visconde de Niterói. Em 1916, com o grande incêndio que destruiu grande parte do Morro de Santo Antônio, chegam mais habitantes para a Mangueira. E, depois, com a derrubada, na Favela, das casas mais próximas à via férrea, novos contingentes de moradores chegam ao morro (...). A partir de 1930, o morro (...) recebe grande grandes levas de migrantes oriundos de Minas Gerais e do interior fluminense (....) (LOPES, 2005: 51).[33]

O aumento da população residente anos 1930 teria ocorrido devido à localização de muitas fábricas em torno do morro - como a Cerâmica, o Chapéu Mangueira, a fábrica de escovas, o Café Capital e a fábrica de cordas (FLÓRIDO, 2005: 20).[34] A oportunidade de emprego nessas indústrias atraiu muitos migrantes mineiros e nordestinos - a maioria negros, filhos e netos de escravos, à procura de trabalho.[35] Havia ainda no morro a forte presença de portugueses, que, aproveitando a

---

programa Favela-Bairro está inserido no escopo da política habitacional do município do Rio de Janeiro instituída em 1993. Seu objetivo principal é a implementação de melhorias urbanísticas, compreendidas as obras de infra-estrutura urbana, a acessibilidade e a criação de equipamentos urbanos que visam, através dessas ações, obter ganhos sociais, promovendo a integração e a transformação da favela em bairro. (http://www.fau.ufrj.br/prourb/cidades/favela/progfavbt.html).

[33] Nei Lopes usa nesse texto informações tiradas de CRUZ, H. Dias da. *Os morros cariocas no novo regime*. Rio de Janeiro, 1941, e GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975. Vale ressaltar que a família proprietária do Morro dos Telégrafos deu nome a duas ruas importantes na Mangueira: a rua Visconde de Niterói, que se localiza ao pé do morro, onde foi construída a atual quadra da Estação Primeira de Mangueira, e a Saião Lobato, a subida para o morro, que ficou conhecida como Buraco Quente.

[34] A fábrica Chapéu Mangueira acabou dando nome a outra favela carioca, localizada no Leme, Zona Sul do Rio de Janeiro. De acordo com a página Favela tem Memória, o nome Chapéu Mangueira teria surgido nos anos 1940, quando o terreno onde fica atualmente essa favela ainda era todo coberto de mato. Nesse período teria sido colocada na subida do morro uma placa que dizia: "Breve neste local, Fábrica de Chapéus Mangueira". A fábrica nunca foi construída, mas a placa teria ficado no local durante muitos anos, dando origem ao nome da favela. A sede da Fábrica de Chapéus Mangueira, referida na placa era a que ficava na subida do complexo da Mangueira. Informação extraída da página Favela tem Memória em 22/5/2006 (http://www.favelatemmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=36&sid=3).

[35] Informação extraída em 29/8/2005 da página do Programa Favela-Bairro em 8/4/2006 - parte de projetos detalhados - Mangueira (http://www.fau.ufrj.br/prourb/cidades/favela/anamang.html) - e da página da Mangueira (www.mangueira.com.br).

proximidade com a Quinta da Boa Vista, construíam casas, botequins e armazéns na região (FLÓRIDO, 2005: 8).

Para a FAU, a favela da Mangueira, com o tempo, ficou com um posicionamento ainda mais privilegiado na cidade do Rio de Janeiro devido à proximidade de estruturas funcionais instaladas próximas ao morro: linha do trem e do metrô, o estádio de futebol Maracanã e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj).[36] Em 1987, em terrenos cedidos pela Rede Ferroviária Federal, criou-se ainda a Vila Olímpica – projeto social da Mangueira -, com instalações esportivas utilizadas por crianças e adolescentes da favela.[37]

A Mangueira, desde seu surgimento, foi palco de manifestações de cultura popular como jongo, lundus e maxixes, aprendidos e difundidos, em sua maioria, na Festa da Penha. No carnaval, os moradores se divertiam nos cordões e nos ranchos e posteriormente nos blocos. O candomblé e a umbanda tinham muitos adeptos e alguns casebres da Mangueira serviam de templos, sendo o principal deles o da Tia Fé, em cuja casa se realizavam grandes festas.[38]

---

[36] O terreno da Uerj era antes ocupado pela favela do Esqueleto, demolida para a construção da universidade (PAULINO F., 2005: 70-71). O contrato entre, na época, o governo do estado da Guanabara, a Universidade do Estado da Guanabara (UEG) e a Construtora Norberto Odebrecht para a construção do *campus* universitário foi assinado em 11 de novembro de 1969. Dados extraídos da página da Faculdade de Direito da Uerj em 25/5/2006 (http://www.direitouerj.org.br/2005/fdir70/hist.htm).

[37] Dados extraídos da página do Programa Favela-Bairro em 8/4/2006 - parte de projetos detalhados - Mangueira (http://www.fau.ufrj.br/prourb/cidades/favela/anamang.html).

[38] Informações extraídas da página da Mangueira em 29/8/2005 (www.mangueira.com.br). Vale esclarecer que:

- A Festa da Penha era a principal festa popular carioca fora do carnaval. Originada no século XVIII para comemorar o dia da natividade de Nossa Senhora, a festa acontecia nos finais de semana de outubro, na Penha. Com o tempo foi deixando de ser uma festa branca e católica para ir assumindo uma feição mais afro-brasileira, transformando-se no principal palco de encontro das classes sociais do Rio de Janeiro. (DINIZ, 2006: 27).
- Os cordões são considerados uma solução encontrada pelos pobres para brincar carnaval em grupo. Seus integrantes saíam fantasiados em dois tipos de cordões: o de "velhos", onde todos dançavam envergados, imitando velhos, e os cucumbis, em que predominava a batucada. Informação extraída em 29/8/2005 da página da Mangueira (www.mangueira.com.br).
- Os ranchos, de origem popular, teriam surgido no final do século XIX, como uma espécie de cordão mais organizado. Sob influência da cultura nordestina, os ranchos incorporaram características das procissões religiosas de origem negra e de manifestações folclóricas típicas do Dia de Reis. Contavam com a presença feminina e reuniam instrumental sofisticado, com violões, cavaquinhos, flautas e clarinetes. Os ranchos sobreviveram até a década de 1970, quando foram deixando de ser um fenômeno de massa. (DINIZ, 2006: 87 e 89).
- Os primeiros blocos carnavalescos da Mangueira surgiram dentro de grupos familiares do morro. Os mais famosos eram os da Dona Tomásia, o de seu Júlio e o de mestre Candinho. (FLÓRIDO, 2005: 8).

O compositor Carlos Cachaça, morador do Buraco Quente desde cerca de 1910, em entrevista concedida a Sérgio Cabral, afirmou ter sido Elói Antenor Dias quem levou o "samba" para a Mangueira:[39]

> Elói era de Dona Clara, lá em Madureira. Ele aparecia aqui no Rancho Pérolas do Egito e cantava um samba que eu nunca mais esqueci:
>
> *O padre diz*
> *Miseré*
> *Misereré nobis*
> [O resto eram improvisos]:
> *Amanhã vou na casa de tia Fé*
> *Vou tomar café*
>
> Eram coisas assim. Me lembro que o Mano Elói cantou pela primeira vez na casa da tia Fé, avó do Sinhozinho, atual presidente da nossa Estação Primeira. O samba começou na casa da tia Fé, depois é que foi para o Buraco Quente... (CABRAL, 1996: 262).[40]

Carlos Cachaça não lembra a época exata em que Mano Elói teria cantando esse "samba" na Mangueira. Mas tudo indica ter sido antes de 1926, pois, segundo Sérgio Cabral, no carnaval desse ano a Mangueira já era conhecida como reduto de "sambistas" (CABRAL, 1996: 61).

---

o Tia Fé, Bendita de Oliveira, foi fundadora do rancho Pérolas do Egito e uma das pioneiras do carnaval no morro da Mangueira. Era sogra de um dos baluartes da Estação Primeira, Julio Dias Moreira, pai de Sinhozinho, Darque Dias Moreira, presidente da escola de samba de 1975 a 1976. Tia Fé morreu em 1937. (CABRAL, 1996: 117). Segundo Carlos Cachaça, o primeiro grupo carnavalesco da Mangueira foi o rancho Pérolas do Egito, sendo seguido pela criação de outros ranchos, como Príncipe das Matas, chamado depois de Príncipe da Floresta. (CABRAL, 1996: 61 e 62). Na página da Mangueira (www.mangueira.com.br) consta que o Pérolas do Egito teria sido criado antes de 1910. Informação extraída em 29/8/2005.

[39] Carlos Moreira de Castro, Carlos Cachaça, nasceu próximo ao morro de Mangueira em 1902 e foi morar na favela, aos oito anos de idade, com o seu padrinho, o português Tomás Martins. Ferroviário de profissão, assumiu desde cedo a posição de poeta do morro. Foi um dos fundadores do bloco dos Arengueiros, que deu origem à Estação Primeira. Foi uma das figuras mais ativas da Escola, compondo sambas - em grande parte com Cartola -, ajudando na elaboração de enredos, fundando a ala de compositores, entre outras coisas. Morreu em 1999, aposentado como escriturário na Rede Ferroviária Federal (CABRAL, 1996: 61 e 261 e encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 28.).

Elói Antenor Dias, o Mano Elói, era morador de Madureira. Foi fundador de pelo menos três escolas de samba: Prazer da Serrinha, Deixa Malhar e Império Serrano. Foi ainda um respeitado pai-de-santo e, durante muitos anos, destacou-se como líder sindical dos estivadores do cais do porto. Informação extraída em 13/4/2006 da página da Mangueira (www.mangueira.com.br).

[40] Darque Dias Moreira, Sinhozinho, era filho de Júlio Moreira, primeiro ensaiador da Mangueira (cargo que se confunde hoje com o de diretor de harmonia) e neto da tia Fé. Foi o criador, em 1960, do ensaio técnico – hoje utilizado por quase todas as escolas de samba. Foi ainda presidente da Estação Primeira de 1974 a 1976. Com mais de 40 anos de idade, conseguiu um emprego no Detran, como guardador de carro nos recém-criados estacionamentos oficiais. (PAULINO R., 2003: 56 e 57).

É importante reforçar que, conforme já foi colocado, até o início dos anos 1930, o termo "samba" ainda não representava um gênero musical específico. Como observa José Adriano Fenerick: "nesse período, anterior aos anos de 1930, o samba não estava definido como um gênero musical. Entre seus vários significados, a integração do profano com o sagrado, do lúdico com o solene, fazia-se da festa de candomblé também uma festa de samba" (FENERICK, 2005: 98). Foi no decorrer dos anos 1920 que o Rio de Janeiro começou a organizar seu carnaval através de desfiles de agremiações carnavalescas – blocos, cordões e ranchos - que aconteciam na Praça Onze. E, nesse processo, a nova modalidade de samba, criada pelos jovens compositores do bairro Estácio de Sá, foi se consolidando como ritmo definido.

Retornaremos a 1919 para retomar a história da Mangueira. Esse ano é um marco na história dessa favela, pois foi quando Cartola, com 11 anos de idade, mudou-se para o morro com sua família. Tornando-se amigo de Carlos Cachaça, seu futuro parceiro em inúmeras composições, Cartola logo começou a participar das rodas de samba e de batucadas por todo o morro. No entanto, no carnaval, Cartola e outros importantes sambistas da Mangueira, segundo consta, não eram bem-vindos aos blocos do morro por causa de seu mau comportamento - bebiam, falavam palavrões, brigavam e namoravam demais. A solução encontrada foi a formação de um bloco carnavalesco só para eles. Segundo Sérgio Cabral, "eles estavam tão conscientes de que as críticas eram pertinentes que, no batismo do novo grupo, utilizaram uma das palavras que definiam o seu procedimento: Arengueiro" (CABRAL, 1996: 62). Também não se sabe a data exata em que o bloco dos Arengueiros foi formado. Mas seu primeiro desfile teria sido em 1927, presidido por Zé Espinguela e comandado por Cartola, Saturnino Gonçalves, Carlos Cachaça, Maçu, Zé Bolero, Antonico e Arturzinho.[41]

---

[41] José Gomes da Costa, Zé Espinguela, era também conhecido como Zé Espinelli. Era pai-de-santo do Engenho de Dentro e freqüentava sempre a Mangueira por causa de seu envolvimento amoroso com uma moradora do morro. (FLÓRIDO, 2005: 12).
Saturnino Gonçalves, pai de Dona Neuma, da tia Cecéia e da Dalila, nasceu em 1897. Além de um dos fundadores do bloco dos Arengueiros, foi fundador e primeiro presidente da Estação Primeira de Mangueira. Foi marceneiro e depois comerciante. Faleceu em 1935, como funcionário público da prefeitura do Rio de Janeiro (Encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 28 e página da Mangueira - 29/8/2005 www.mangueira.com.br).
Marcelino José Claudino, o Maçu, chegou à Mangueira aos 19 anos, vindo de Santa Cruz, Zona Oeste do Rio de Janeiro, quando ela ainda estava em formação. Maçu era respeitado no morro por sua autoridade e força, que costumava demonstrar em brigas e em "pernadas" – rodas de samba onde o desafio era derrubar seu oponente com uma rasteira. Trabalhava como carroceiro, entregando bebidas

Os Arengueiros brincaram os carnavais de 1927, 28 e 29 percorrendo os principais pontos da Mangueira e da Praça Onze (CABRAL, 1996: 63). Durante esse período, Cartola, atento ao que acontecia no bairro do Estácio de Sá, percebeu que os sambistas do bloco dos Arengueiros também tinham prestígio suficiente para fundar uma escola de samba na Mangueira. A criação da Estação Primeira de Mangueira foi o resultado da mudança de comportamento dos "arengueiros" e de um processo de união, liderado por Cartola, dos principais blocos carnavalescos existentes no morro. A nova escola de samba teria sido fundada no dia 28 de abril de 1928, na casa de Euclides Roberto dos Santos, na rua Saião Lobato, número 21, no Buraco Quente.[42] Constam na ata de fundação os nomes de sete Arengueiros: além de Euclides - o dono da casa -, Saturnino, Maçu, Cartola, Zé Espinguela, Pedro Caim e Abelardo da Bolina. A primeira sede da Escola foi instalada na rua Saião Lobato, número 7, também no Buraco Quente (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 55). Conforme já foi colocado, Cartola foi o responsável pela escolha do nome e das cores da Estação Primeira. Nos anos seguintes, a Escola ganhou prestígio no cenário do samba carioca e se tornou uma das mais importantes referências de lazer no morro.

Apesar de a Estação Primeira ter sido sempre a principal escola de samba do morro, em 1937, devido à grande rivalidade que existia entre as localidades da Mangueira - Buraco Quente, Santo Antônio, Chalé, entre outras -, surgiu a Unidos de

---

nas biroscas do morro. Foi o primeiro mestre-sala da Estação Primeira, formando dupla com sua irmã, a porta-bandeira Raimunda. Maçu, além de mestre-sala, foi presidente da Estação Primeira de 1942 a 1950 e de 1952 a 1958, conquistando três campeonatos. (FLÓRIDO, 2005: 8, 10, 17 e 59). Maçu, no fim da vida, acabou tomando conta de um dos banheiros da quadra da Mangueira. Roberto Paulino comenta a esse respeito: "a intenção era ajudá-lo, pois ali defendia um dinheirinho. Mas, francamente, poderiam ter encontrado outra solução. A Maçu, porém, isso não incomodava. Na sua cabeça envelhecida e já um pouco fraca, ele continuava a servir a sua Mangueira querida, que ajudara a fundar e a tornar uma glória. Outra e última lição de humildade que Maçu nos legou a todos" (PAULINO R., 2003: 64 e 65).

Não foram encontradas informações sobre Zé Bolero, Antonico e Arturzinho.

[42] É importante destacar uma polêmica levantada por Sérgio Cabral sobre a data de fundação da Estação Primeira: "por falar em fundação, é bom que se diga que a Estação Primeira de Mangueira, considerada a segunda escola de samba a ser criada, foi fundada em 28 de abril de 1929, e não no dia 28 de abril de 1928, como reza a sua história oficial. Se a versão adotada há vários anos pela diretoria da Mangueira fosse verdadeira, teria sido a Estação Primeira a primeira escola de samba, já que o Deixa Falar seria criado quatro meses depois" (CABRAL, 1996: 64). Sérgio Cabral publica na página 91 de seu livro a imagem de uma correspondência enviada em papel timbrado ao radialista e pesquisador Almirante (Henrique Foreis Domingues), em abril de 1939, que contém, embaixo do nome da Escola, a informação impressa "fundado em 28 de abril de 1929". No entanto, há relatos de Dona Neuma confirmando a fundação em 1928 – ver SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 56 e 57. Sobre Dona Neuma ver item 5.5 desta dissertação.

Mangueira, uma escola de cores azul e rosa, formada pelos sambistas do Santo Antônio. Mesmo contando com compositores de prestígio no morro, a Unidos de Mangueira teve uma curta história. Em 1940, as duas escolas da Mangueira teriam combinado que quem ficasse atrás no resultado do desfile do carnaval se juntaria à outra escola. Nesse ano a Estação Primeira foi campeã do carnaval e a Unidos de Mangueira ficou em 11º lugar. Aos poucos, os compositores da Unidos de Mangueira foram migrando para a Estação Primeira (FLÓRIDO, 2005: 20).

A Estação Primeira de Mangueira foi uma escola pioneira em diversos momentos da história do samba carioca. Um exemplo foi a criação, em 1938, da ala de compositores.[43] Entrar para essa ala não era fácil, tendo em vista que o exigente Cartola era quem aprovava cada novo compositor pessoalmente. Cartola é, até hoje, um ícone da Mangueira, porém é também uma figura controvertida. De 1929 a 1948, além de fundar a ala dos compositores, venceu 11 disputas de samba enredo e atuou como diretor de harmonia da Escola.[44] A ala dos compositores era considerada uma das mais importantes da Estação Primeira, de onde se entende o grande prestígio que possuíam os compositores no morro naquele tempo. A partir de 1949 Cartola começa a perder autoridade no morro, ficando cada vez mais isolado e, com o tempo, perde o papel de líder.

A Mangueira nunca teve facilidade para organizar seu carnaval, principalmente por falta de dinheiro. Foi um longo período até que a Escola saísse de sua precária sede no Buraco Quente, passasse para o clube da fábrica Cerâmica, até conseguir construir sua quadra atual, conhecida como o Palácio do Samba, em 1972. A fábrica Cerâmica Brasileira, fundada em 1904 entre as localidades de Candelária e Buraco Quente, foi durante muitos e importantes anos uma extensão da Mangueira – existiu durante 60 anos e quase todos os seus empregados eram do morro. Pertencia à família de Roberto Paulino, que era um dos diretores do departamento pessoal da fábrica.[45] Para se aproximar de seus funcionários, Roberto Paulino tomou uma série

[43] Informação extraída na página da Mangueira em 4/12/2006 (http://www.mangueira.com.br).
[44] Informação extraída na página da Mangueira em 4/12/2006 (http://www.mangueira.com.br).
[45] Roberto Paulino era branco, de classe média alta (sócio do Country Club) e morador da Zona Sul do Rio de Janeiro. Mesmo não pertencendo à favela da Mangueira, foi presidente da Estação Primeira de 1960 a 1962. Ao assumir a Escola, se deu como missão organizá-la e prepará-la para enfrentar o Salgueiro, dos talentosos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Dona Neuma organizou a ala das baianas e Tinguinha a da bateria. Roberto conseguiu trazer de volta figuras tradicionais da Escola que

de medidas para melhorar as condições de trabalho – refeitório, creche e médico clínico -, melhorou o gramado do campo de futebol, construiu banheiros e arquibancadas, adaptou um espaço da garagem para os ensaios da Estação Primeira e separou outro espaço para a confecção de alegorias da Escola (PAULINO F., 2005: 84 e 85 e PAULINO R., 2003: 34 e 35). Roberto Paulino se envolveu profundamente com a favela da Mangueira, chegando a se tornar presidente da Estação Primeira de 1960 a 1962. Durante seu mandato, a Estação Primeira venceu dois carnavais – de 1960 e 1961. Sua chegada à Mangueira é muitas vezes referida como o início da "invasão" da classe média às escolas de samba. Mas o próprio Roberto Paulino se defende, alegando:

> Eu não promovi "invasão" nenhuma. Eu cheguei sozinho à Mangueira e fiz questão de não levar nenhum intelectual ou grã-fino para a escola. Eu tinha a consciência de que aquele era o lugar da gente pobre do morro e que nós, da classe média, não tínhamos nada a ensinar para eles. Quem promoveu a chegada da classe média ao samba foi o Salgueiro, graças a intelectuais como Fernando Pamplona, Eneida de Moraes e Haroldo Costa. Aí sim, a classe média passou a desfilar em alas e a ditar o modelo de organização de carnaval que vemos até hoje. E eu sempre fui crítico dessa intromissão (FLÓRIDO, 2005: 79).[46]

Sobre essa polêmica, vale destacar que, em 1958, o *Jornal do Brasil* já tratava dessa "invasão" da Zona Sul às escolas de samba. Uma das matérias sobre esse tema tinha o título "Copacabana-*boys* provocam onda na escola de samba" e trazia em seu texto uma explicação para a "invasão" à Mangueira que nada tinha a ver com a figura de Roberto Paulino, a essa altura já bastante popular no morro: "a Escola de Samba Estação Primeira, de Mangueira, é a mais visada pelos curiosos. Pela fama de seus componentes e pelo próprio prestígio do Morro de Mangueira, o mais conhecido e o mais cantado do Rio, a Estação Primeira recebe visitantes 'até demais', como se queixaram as cabrochas." (*apud* CABRAL, 1998: 87).[47]

---

andavam afastadas e implantou um novo modelo de administração. (FLÓRIDO, 2005: 78 e 93). Para uma visão mais detalhada sobre a história de vida de Roberto Paulino ver PAULINO R., 2003.

[46] A Acadêmicos do Salgueiro, na década de 1960, inaugurou uma nova estética nos desfiles carnavalescos, através de suas fantasias e alegorias idealizadas pelos cenógrafos e figurinistas Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Como conseqüência, durante um período, a Estação Primeira foi vítima de preconceito por parte de críticos, artistas e até integrantes das comissões julgadoras, por representar o que "havia de mais antigo, mais cafona. Um professor da escola Nacional de Belas Artes, membro do júri do desfile de 1962, chegou a confessar que atribuíra nota ruim à escola porque considerava a combinação das cores verde e rosa muito feia. E não estava sozinho. Muita gente tinha opinião idêntica." (CABRAL, 1998: 94 e 95).

[47] A Mangueira foi muitas vezes tema dos compositores classificados como sendo "da cidade". "Nos anos 1930, foram lançados quatro sambas com o nome de Mangueira. Nos anos 1940, era um atrás do

Na prática, ocorreu que, com a criação dos desfiles carnavalescos e, principalmente a partir dos anos 1930, com a intervenção do Estado nas festividades do carnaval, "o samba passa a contar com um público cada vez mais heterogêneo, que o consome não só através dos espetáculos dos desfiles, mas também através dos novos meios de comunicação de massa, como o rádio, a indústria fonográfica tecnicamente aperfeiçoada e o cinema" (NAVES, 1998: 104). E a Estação Primeira, a partir de sua expressão no samba carioca, consolida uma identidade muito particular e forte para a favela da Mangueira. Com o tempo, as próprias cores verde e rosa se tornam suficientes para remeter os cariocas a essa favela. Evidência da identidade própria e, principalmente, do sentimento de orgulho de pertencer à favela da Mangueira é o lançamento, em março de 1935, do jornal *A voz do morro*, que se auto-intitulava "órgão oficial da Escola de Samba 'Estação Primeira', de Mangueira" (CABRAL 1998: 64). A principal matéria de capa da primeira edição desse jornal tinha como manchete apenas a palavra "samba". Segue o texto dessa emblemática matéria:

> Samba...
> Expressão musical da "Cidade Maravilhosa"!
> Samba...
> Lamento de uma dor que "mora n' alma"!
> Samba...
> Exaltação da mulher que se traz no coração!
> Nascido do samba, para o samba e pelo samba, aqui está o nosso jornal. Simples, sem requintes de literatura, despido de adornos gráficos ele surge na hora H do Carnaval. (...) É ao Carnaval dos morros, onde a gente pobre e afeita às agruras da vida recreia o espírito que traz atormentado, que vimos servir. A cidade na sua feérie de luz, com a elegância dos que nela imperam, vai quedar extasiada quando o nosso jornalzinho lhe surgir aos olhos acostumados aos magazines de luxo e jornais gritantes e dominadores. Há de lhe causar dúvida de que essas páginas hajam descido os caminhos íngremes do morro de Mangueira ao lado dos sambas que ela canta entusiasta e folgazã na Avenida repleta, glorificando o deus da galhofa. Mas a sua identidade se estabelecerá de pronto, pois que elas não lhe falarão dos sambas dedilhados em pianos caros, mas só, só e unicamente, do samba pobre e espontâneo que ecoa do barracão como um hino fácil. E aqui está trazida pela "Estação Primeira", a escola campeã, a imprensa do morro. Não entrará nos salões do mundanismo. Não será acolhida nos clubes

---

outro: 1940, *Despedida de Mangueira* (Bendito Lacerda e Aldo Cabral); 1941, *Mangueira querida* (Constantino Silva); 1942, *Mangueira, não* (Herivelto Martins e Grande Otelo); 1943, *Lá em Mangueira* (Heitor dos Prazeres e Herivelto Martins); 1944, *Não há* (Heitor dos Prazeres), sem Mangueira no nome, mas com a letra inteiramente dedicada a ela; 1946, *Onde estão os tamborins* (Pedro Caetano); 1948, *Mangueira* (Nonô); 1949, *Mangueira em férias* (Alcir Pires Vermelho e Pedro Caetano)" (CABRAL, 1998: 78).

> onde a champagne espoca... Não veio de casaca, não envesgou um "smoking". Veio de camisa listrada, e trouxe de baixo do braço um pandeiro... (*apud* CABRAL, 1998: 64).[48]

Essa matéria revela como existia, já em 1935, ao menos para os editores desse jornal, a consciência da favela da Mangueira como um grupo social definido. Aproveitando uma frase de Roberto Damatta, é possível dizer que essa matéria "indica como é poderoso ater-se à voz (...) dos informantes, seja na sua fala cotidiana, seja naquilo que decidem inventar".[49] E é isso que pretende essa dissertação.

---

[48] O texto foi retirado da imagem do jornal *A Voz do Morro* publicada no livro de Sérgio Cabral (1998: 64). Foi transcrito aqui com algumas correções gramaticais. O jornal, que se propunha sair mensalmente ao preço de 200 réis por exemplar, tinha direção do cronista carnavalesco Marron (Luiz Correia de Barros) e trazia na capa os endereços da sede da Estação Primeira e também da redação e administração do próprio jornal. A data, publicada na primeira página, aparece como: "Mangueira, março de 1935". Sérgio Cabral chama atenção para o fato de que o jornal trazia "ainda na primeira página, uma nota lamentando o estado de saúde de Saturnino Gonçalves, 'o titã da nossa escola' e o 'homem cérebro do conjunto de Mangueira', acometido de tuberculose. Duas outras notas homenageavam Cartola e Júlio Dias Moreira. Na segunda página, uma descrição do enredo intitulado 'O regresso de uma colheita na primavera', e as letras dos sambas oficiais da escola para o carnaval daquele ano, *Meu ideal* (Cartola e Carlos Cachaça) e *Tragédia* (Cartola). No rodapé, em destaque, a manifestação de orgulho da escola: 'A 'Estação Primeira' é a única escola de samba que tem sede própria!'. Na terceira página, um artigo de K. Peta (Arlindo Cardoso) intitulado 'A origem do samba', uma poesia de Jota Efegê (João Ferreira Gomes – chamado erradamente de João Francisco Gomes pelo jornal), uma nota homenageando Carlos Cachaça e as letras dos sambas *Olhar traiçoeiro* (Gradim) e *Coração de serpente* (Alfaiate). Na quarta e última página, uma reportagem sobre o desfile de 1935, a letra do samba *Não te faças de inocente* (Gradim), uma nota homenageando Flávio Costa, presidente da UES, e uma nova manifestação de orgulho no rodapé: 'A 'Estação Primeira' é o maior conjunto de escola de samba do Distrito Federal'. O jornal contou com pequenos anúncios do livro *A cabrocha*, de Jota Efegê e de duas casas comerciais estabelecidas na rua Visconde de Niterói, ao pé do morro de Mangueira – o Armazém Triunfo e a Leiteria Petropolitana" (CABRAL, 1998: 65). *A Voz do Morro* existe até hoje, atualmente no formato de revista com cerca de 20 páginas. Não é mais comercializada e conta com o apoio de empresas, da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e do Ministério da Cultura.

[49] Roberto Damatta usa essa frase em seu prefácio do livro de Roberto M. Moura (MOURA, 2004: 14).

Capítulo 5 - Memória em verde e rosa

5.1 - Os projetos *Tantinho, memória em verde e rosa*

Pierre Bourdieu, no livro *A miséria do mundo*, discute os aspectos envolvidos em um processo de pesquisa e especificamente na relação entre entrevistado e entrevistador.

> Como, de fato, não experimentar um sentimento de inquietação no momento de tornar *públicas* conversas *privadas*, confidências recolhidas numa relação de confiança que só se pode estabelecer na relação entre duas pessoas? Sem dúvida, todos os interlocutores aceitaram confiar-nos o uso que seria feito de seus depoimentos. Mas jamais houve um contrato tão carregado de exigências tácitas como um contrato de confiança. Devíamos, pois, cuidar primeiramente de proteger aqueles que em nós confiaram (...) (BOURDIEU, 1997: 9).

Por esse sentimento de inquietação e pelo respeito que tenho pelo meu objeto de estudo e, principalmente, por meus entrevistados, inicio a segunda parte dessa dissertação com uma descrição e análise das circunstâncias em que o CD foi produzido e em que essa pesquisa se deu. Com isso, o objetivo maior é contextualizar as narrativas dos entrevistados, diminuindo os riscos de interpretações equivocadas ou de desvios de sentido do que eles realmente buscavam expressar. Ainda através das palavras de Bourdieu:

> Tentar situar-se em pensamento no lugar que o pesquisado ocupa no espaço social para o *necessitar* a partir desse ponto e para *decidir-se* de alguma maneira por *ele* (...) não é executar a "projeção de si em outrem" do qual falam os fenomenólogos. É dar-se uma *compreensão genérica e genética* do que ele é, fundada no domínio (teórico ou prático) das condições sociais das quais ele é o produto: domínio das condições de existência e dos mecanismos sociais cujos efeitos são exercidos sobre o conjunto da categoria da qual eles fazem parte (...) e domínio dos condicionamentos inseparavelmente psíquicos e sociais associados à sua posição e à sua trajetória particulares no espaço social. Contra a velha distinção diltheyana, é preciso ser dito que *compreender e explicar são a mesma coisa* (BOURDIEU, 1997: 699 e 700).[50]

[50] No final do século XIX, Wilhelm Dilthey (1833-1911) foi um dos principais responsáveis pelo surgimento das ciências humanas como universo distinto das ciências naturais. Defendia que as ciências naturais tinham como fundamento a explicação, enquanto as ciências humanas se baseavam na compreensão. Privilegiando o método hermenêutico, Dilthey acreditava que era necessário colocar-se no lugar do outro para compreendê-lo. Para ele, "as produções humanas exprimem a vivência e cabe ao hermeneuta compreender essas expressões, de tal forma que a compreensão seja o mesmo que tornar a vivenciar. 'Compreender', diz Dilthey, é 'reencontrar o eu no tu.'" (ALBERTI, 2004: 17-18).

Desejo, ainda, contextualizar as minhas próprias análises e conclusões nessa pesquisa. Esse cuidado, importante em qualquer trabalho acadêmico, se faz imprescindível nessa dissertação em particular, pois, conforme mencionado desde a Introdução, meu envolvimento com o objeto de estudo foi motivado por minha participação, ainda que indireta, e pela atuação direta de meu pai na confecção e na viabilização do CD *Tantinho, memória em verde e rosa*. Se, por um lado, toda essa carga emocional representa uma ameaça para o distanciamento crítico exigido em qualquer trabalho de pesquisa, por outro, deveria facilitar o que, para Gilberto Velho, é uma das tarefas mais difíceis de um antropólogo: "transmitir o *clima*, o *tom*, do que está descrevendo" (VELHO, 2003: 13). Vamos a essa difícil tarefa.

Conforme já foi mencionado, o CD *Tantinho, memória em verde e rosa* é o resultado dos sonhos e do trabalho de três amigos: Tantinho, meu pai e Alípio. Tantinho, como não poderia deixar de ser, foi o escolhido entre os três para desempenhar o papel de guardião dessa memória da favela da Mangueira. A idéia do CD é antiga e, como será descrito, surgiu em formatos e momentos distintos na vida de Alípio e do Tantinho. Para meu pai, me parece, a motivação original era apoiar ou, de alguma maneira, participar do processo de reconhecimento público do talento de Tantinho.

É importante esclarecer que tanto Alípio, quanto, claro, Tantinho, são entrevistados importantes dessa dissertação. Já meu pai, considerei por demais arriscado incluí-lo como um de meus entrevistados, pois, no mínimo, a intimidade e a constância de nossas conversas sobre o CD e sobre minha pesquisa me impediriam de realizar uma análise isenta de suas declarações durante uma situação formal de entrevista. Optei, assim, por convidá-lo para ser meu par na realização das entrevistas.[51] Sua participação foi fundamental não só para viabilizar uma série de encontros, mas, principalmente, para o estabelecimento, ao longo das entrevistas, de uma comunicação descontraída e de confiança entre mim e os entrevistados. Vale registrar que, com exceção do próprio Tantinho e do Alípio, com quem eu acabei estabelecendo uma relação pessoal de certa maneira independente do meu pai, meu contato com os demais entrevistados era nenhum ou apenas de conversas breves em

[51] Meu pai participou de quase todas as entrevistas para essa dissertação, à exceção das de Alípio Pereira do Carmo e de Renata Barbosa.

eventos sociais. Além da falta de familiaridade, havia, com a maioria de meus entrevistados, diferenças significativas de idade, gênero e de realidade sócio-cultural. Meu pai, portanto, serviu como um facilitador para nossa comunicação. Suas participações diretas - formulação de perguntas ou comentários pessoais – foram poucas e estão todas transcritas na forma com que se deram. Embora eu não tenha falado diretamente com ele sobre isso, acredito que suas poucas intervenções tenham sido propositais, com o objetivo de preservar e estimular, ao máximo, a espontaneidade das narrativas e o cumprimento de meus roteiros de entrevista. A participação de meu pai nesse processo me trouxe ainda uma visão mais abrangente de sua própria experiência e envolvimento com a confecção do CD *Tantinho, memória em verde e rosa*. Por tudo isso, e considerando que sou parte de sua história de vida e testemunha de sua amizade com Tantinho, me permito, em alguns momentos, apresentar seus pontos de vista, mesmo sem o recurso de uma entrevista formal.

Para contar um pouco da história e *transmitir o clima* no qual surgiu o projeto do CD, tomo emprestadas as palavras de Alípio Pereira do Carmo.[52] Alípio é bacharel em comunicação social pela Universidade Federal Fluminense (1999) e bacharelando em história pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Em sua entrevista ele conta um pouco de sua experiência profissional, que intercala atividades acadêmicas com funções no governo e em ONGs – organizações não governamentais.[53] Como estudante de história da Uerj, em 1997 obteve uma bolsa de estágio no departamento cultural da universidade. Nesse estágio teve a oportunidade

[52] Um resumo da biografia de Alípio Pereira do Carmo consta no Anexo I. A entrevista foi realizada em 31/3/2006, no Instituto Trabalho e Cidadania, na favela da Formiga, na Tijuca. A entrevista não foi filmada.

[53] Alípio atualmente é coordenador de uma organização não governamental chamada Instituto Trabalho e Cidadania. Anteriormente trabalhou em outras duas ONGs: Saber e CEDAC (Centro de Ação Comunitária). Trabalhou ainda na Fundação Euclides da Cunha, da Universidade Federal Fluminense. Em 2002, participou do governo do estado do Rio de Janeiro de Benedita Souza da Silva Sampaio (2002-2003), coordenando um programa chamado Jovens pela Paz.
Benedita Souza da Silva Sampaio nasceu em 26/4/1942, no Rio de Janeiro e cresceu na favela Morro do Chapéu Mangueira. Em 1982 foi eleita vereadora do Rio de Janeiro pelo Partido dos Trabalhadores. Em 1986 foi eleita para o Congresso Nacional. Em 1994 foi eleita para o Senado, tornando-se a primeira senadora negra no Brasil. Em 1998 elegeu-se vice-governadora do estado, na chapa de Anthony Garotinho. Em 2002, com a renúncia do governador Anthony Garotinho para disputar as eleições presidenciais, assumiu o governo do estado, tornando-se a primeira mulher a ocupar o posto. Em 2003 deixou o governo do Rio de Janeiro e assumiu o cargo de ministra da Ação Social, no qual permaneceu até janeiro de 2004. Informações extraídas da Wikipédia, a enciclopédia livre (http://pt.wikipedia.org/wiki/Benedita_da_Silva) em 16/6/2006.

de participar da publicação de dois livros, um sobre Pixinguinha e outro sobre Cartola. Sua contribuição para esses livros parece ter sido o marco do inicial de sua atuação como pesquisador da música popular brasileira e, mais especificamente, do samba. Além disso, foi sua vivência na produção desses livros que o levou a ter a idéia da gravação de um CD com sambas da Mangueira:

> Em 1997, quando eu estava estudando história na Uerj, eu me integrei a um departamento cultural da universidade. Eu tive uma bolsa de estágio lá e fui escalado para desenvolver uma pesquisa sobre o centenário do Pixinguinha. A Fundação Museu da Imagem e do Som e o departamento cultural da Uerj estavam fazendo um livro que era a publicação do depoimento do Pixinguinha ao Museu da Imagem e do Som.[54] E o livro não seria só isso. Teria uma série de artigos do Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho, e uma pesquisa iconográfica que era: o Rio de Janeiro de Pixinguinha.[55] (...) Eu já me interessava por música popular brasileira. Enfim, comecei a fazer essa pesquisa, levantamos tudo, fizemos uma baita pesquisa iconográfica... Infelizmente, a universidade e a Fundação Museu da Imagem e do Som não tiveram dinheiro para publicar as fotos, porque o custo era muito alto, não é? Eu consegui foto do Pixinguinha morto na Sacristia da Igreja Nossa Senhora da Paz, em Ipanema...[56] (...) Acabou que nós publicamos apenas as fotos que tinha no Museu da Imagem e do Som sobre o Pixinguinha. Então, eu comecei feliz,

---

[54] O Museu da Imagem e do Som (MIS) foi inaugurado em 3/9/1965 pelo então governador do estado da Guanabara Carlos Lacerda, como parte das comemorações do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. Informações extraídas da página do próprio museu (http://www.mis.rj.gov.br/) em 16/6/2006.

[55] Hermínio Bello de Carvalho nasceu no Rio de Janeiro, em 28/3/1935. Aos 14 anos, cantava em coro de igreja e, em 1958, começou sua carreira na Rádio MEC, do Rio de Janeiro. Com a inauguração do bar-restaurante Zicartola, tornou-se um de seus freqüentadores. Na primeira metade da década de 1960 dedicou-se à poesia, lançando livros. A partir de 1964, iniciou um movimento de integração da música popular e erudita, produzindo concertos mistos, num dos quais apresentou pela primeira vez em público Clementina de Jesus, acompanhada pelo violonista clássico Turíbio Santos. No ano seguinte, dirigiu o musical Rosa de Ouro (referido com mais detalhes em nota adiante). Ainda em 1965 promoveu, com Edu Lobo, no Teatro Jovem, a Feira de Música Popular, reunindo nomes como Nara Leão, Caetano Veloso, Paulinho da Viola e Torquato Neto; realizou palestras sobre Villa-Lobos, em Lisboa, Madrid e Paris e compôs com Zé Kéti o samba *Cicatriz*. Iniciou, também em 1965, sua carreira como produtor de discos, trabalhando no LP *Elizeth sobe o morro*. Desde então, produziu a maioria dos LPs de Elizeth Cardoso, além de discos de inúmeros outros artistas. Compôs músicas de sucesso, dirigiu shows e produziu diversos espetáculos musicais. Trabalhou na Funarte, onde, em 1976, implementou o Projeto Pixinguinha e criou os projetos Lúcio Rangel (monografias), Almirante (discos), Ayrton Barbosa (partituras) e Radamés (discos). Saiu da Funarte em 1989. Na comemoração dos seus 60 anos, em 1995, foi homenageado com shows e a exposição *Isso é que é viver – Homenagem aos 60 anos de Hermínio Bello de Carvalho*, do Museu da Imagem e do Som no Rio, em que autografou seu livro *Umas e outros*. Informações extraídas em 28/2/2007 na página http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Aldacir+Louro&tabela=T_FORM_A.
Sérgio Cabral já foi referido em nota anterior.

[56] "No dia 17 de fevereiro de 1973, Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, sofreu um segundo enfarte em plena igreja de Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, para onde fora a fim de assistir ao batizado do filho de um amigo. (...)". Publicado na *Folha da Manhã*, em 17/2/1983. Informação extraída da página http://almanaque.folha.uol.com.br/pixinguinha6.htm em 16/6/2006.
"Dentre as inúmeras histórias que a Banda de Ipanema acumula em 40 carnavais, está uma triste: a morte de Pixinguinha. O bloco estava na Rua Joana Angélica quando ele faleceu, em um batizado na Igreja Nossa Senhora da Paz, antes de poder conferir o desfile. Depois de receber a notícia, a banda fez todo o percurso de volta ao som de *Carinhoso*". Publicado em *O Globo* em 29/4/2004. Informação extraída da página http://oglobo.globo.com/especiais/ipanema/141892494.asp?38

porque estava trabalhando com uma coisa de que eu gostava (...), mas tive essa decepção. No ano seguinte o Cartola estava completando 90 anos, aí o Museu da Imagem e do Som falou: "Vamos fazer então o Cartola, dessa vez. Parceria com o Departamento Cultural da Uerj". E a gente foi fazer a pesquisa sobre o Cartola. Aí eu não fiz só a pesquisa iconográfica, eu participei da produção do livro como um todo. (...) Eu consegui até publicar um texto no livro, não é? (...) O coordenador do projeto, lendo o depoimento do Cartola de que eu fiz a transcrição, falou o seguinte: "Pô, que saco. Se eu fosse entrevistar o Cartola eu não faria essas perguntas para ele. Eu gostaria de saber outras coisas, não é?" Porque esse coordenador era formado em história e estudava história da literatura. Então o interesse dele era pela a poesia do Cartola. Aí eu falei assim, brincando: "Pô, vamos entrevistar o Cartola." Ele: "Como que a gente vai entrevistar o Cartola?" Eu falei: "A gente faz perguntas e coloca trechos das músicas dele respondendo." O cara falou: "Então você vai fazer isso." (...) Aí eu descobri que o jornal *Pasquim* havia feito isso com o Carlos Drummond de Andrade. Eles procuravam o Drummond para dar entrevista e um dia o Drummond falou o seguinte: "Eu não dou entrevista. Eu não quero dar entrevista. Tudo o que vocês querem perguntar para mim leiam nas minhas poesias." E o *Pasquim* pegou e fez isso. A gente ficou na época conversando e eu fui lendo como é que o *Pasquim* fez. Encontramos o caminho e fizemos essa parte do trabalho, entendeu? (...) Quando a gente terminou o trabalho do Cartola, eu estava como estagiário. (...) Estagiário era faz-tudo, mas eu consegui ir me destacando ali... Aí o pessoal perguntou: "Qual o próximo projeto?" Eu falei assim: "Pôxa, a gente podia ver se lançava um CD com sambas de compositores da Mangueira." O pessoal falou: "A gente não tem dinheiro para isso." Falei: "Então, o que a gente pode fazer? Vamos fazer alguma coisa sobre a Mangueira." Porque a gente já tinha entrevistado a Zica, a Neuma para o livro do Cartola.[57] (...) O pessoal falou: "Vamos fazer. Porque a Uerj é aqui do lado..."(...) A gente começou a fazer uma pesquisa na Mangueira. (...) Foi muito rápida, porque eu era bolsista, não é? (...) Então, é um ano, depois renova e depois não pode renovar mais. Quando concluiu o meu estágio, a pesquisa parou. Porque era eu que tocava isso.

O projeto do CD com sambas da Mangueira ficou, nesse momento, apenas no plano das idéias. Ele só foi retomado mais tarde, em 2002, com o desenvolvimento da relação profissional e de amizade entre Alípio e Tantinho. Essa relação se deu em

[57] Eusébia da Silva de Oliveira, a Dona Zica, nasceu em 1913 no Rio de Janeiro, no bairro de Piedade. Aos 7 anos foi morar na Mangueira, no Buraco Quente. Foi passista e diretora da ala das pastoras e integrou a velha guarda da Mangueira. Foi casada com Cartola e anfitriã do bar-restaurante Zicartola. Morreu em 22/1/2003. (Encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 45).
Neuma Gonçalves da Silva, Dona Neuma, nasceu em Madureira em 1922, filha de Saturnino Gonçalves, um dos fundadores do bloco dos Arengueiros e da Estação Primeira, além de grande líder da favela da Mangueira. Moradora da Mangueira desde 1933, Neuma perdeu seu pai em 1935, quando tinha apenas 13 anos de idade. A partir desse momento vai assumindo o papel de liderança no morro. Sua casa, na rua Visconde de Niterói, entre o Buraco Quente e a atual quadra da Mangueira, é uma referência no morro até os dias de hoje. Dona Neuma morreu em 2000, como integrante da velha guarda da Mangueira e Primeira Dama da Estação Primeira. Além de seus filhos naturais, criou e educou inúmeras outras crianças da favela (Encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 45 e SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 4). O CD *Tantinho, memória em verde e rosa* é dedicado a Neuma. Por isso, ela é assunto de um item específico desta dissertação: 5.5 - Neuma, "referência indiscutível dessa história".

função de um outro projeto que também era relacionado com a memória musical de favelas:

> Eu estava no governo do estado, fazendo o trabalho com o programa Jovem pela Paz...[58] (...) Eu cheguei em uma comunidade e vi uma menina dançando de odalisca. (...) Eu lembro que naquele ano, ou no ano anterior, estava tendo uma novela que tinha uma personagem que era uma odalisca.[59] (...) Vi o pessoal cantando *hip hop*. Então, é essa cultura que está aí hoje em dia, não é? Cultura de massa, da televisão. (...) Porque a novela influencia pra caramba, não é? E a força do *funk* hoje é a força que tinha o samba na época do Cartola. (...) Com isso tudo eu percebi que tinha um lance interessante... O projeto atendia 475 comunidades. (...) Então tinha comunidade de tudo que é tipo e de tudo que é tipo de facção, não é? Comando Vermelho, ADA, Terceiro Comando, tinha tudo.[60] E eu fui ver o pessoal da Serrinha. E quando eu cheguei lá, era o pessoal do jongo. Os garotos que cantavam e dançavam jongo, não é? O Grupo Cultural Jongo da Serrinha já tinha se formado há alguns anos.[61] (...) Aí eu falei: "Opa, interessante isso. Pô, aqui nessa comunidade tem uma coisa que não é a cultura da televisão." (...) Eu percebi o quanto que a escola de samba se tornou cultura de televisão. (...) Eu falei assim: "Tem alguma coisa de interessante nisso." (...) "Será que esses garotos conhecem...?" Aquela pretensão minha. Deve ser um grande pensamento imbecil que eu tive, não é? "Será que esses garotos conhecem a história da comunidade deles? Eu vou

---

[58] O Jovens pela Paz, segundo seus idealizadores, era um programa para recrutar jovens de comunidades pobres entre 16 e 25 anos para atuarem em diversos projetos do governo do estado, promovendo atividades ligadas ao esporte e à cultura nos locais onde moravam. As atividades ofereceriam a outras pessoas, principalmente a outros jovens, a oportunidade de aprender música, dança, canto, capoeira e futebol. Informações extraídas da página http://www.governo.rj.gov.br/noticias.asp?N=34095) em 18/9/2006.

[59] Telenovela chamada *O Clone*, exibida na Rede Globo em 2001. Informação extraída da página Wikipédia em 27/6/2006 (http://pt.wikipedia.org/wiki/Telenovela_brasileira).

[60] Atualmente, as três principais facções criminosas do Rio de Janeiro são CV (Comando Vermelho), TC (Terceiro Comando) e ADA (Amigos dos Amigos). O Comando Vermelho foi criado em 1979 no presídio Cândido Mendes, na Ilha Grande (RJ). Surgiu a partir da Falange Vermelha, com o lema "Paz, Justiça e Liberdade" e institucionalizou o mito das organizações criminosas no tráfico do Rio de Janeiro. O Terceiro Comando surgiu nos anos 1980 como dissidência do Comando Vermelho, do qual se tornou o grande rival. A facção ADA foi formada por volta de 1998. Informações extraídas da página *Folha Online* em 15/4/2004.

[61] A associação Grupo Cultural Jongo da Serrinha (GCJS) foi criada em 2000 com o objetivo de preservar e divulgar o patrimônio cultural afro-brasileiro e desenvolver um trabalho de educação e de capacitação profissional junto a crianças e jovens que sofrem com a violência e o subemprego. Em 2001, o GCJS inaugurou no alto do Morro da Serrinha, o Centro Cultural Jongo da Serrinha (CCJS), onde acontece o projeto Escola de Jongo. Seu projeto político-pedagógico é baseado na preservação da memória e na valorização da cultura e de patrimônios locais. São oferecidas aulas gratuitas de canto, percussão, jongo, dança afro primitiva, capoeira Angola, cultura popular, teatro, artes plásticas e circo. Informação extraída em 3/ 7/2006 http://www.jongodaserrinha.org.br/secao.asp?cod_secao=home.
Segundo a página Favela tem Memória, o nome Serrinha teria surgido logo após a abolição da escravatura, em 1888, quando os negros libertos que trabalhavam nas fazendas de Madureira subiram a Serra da Misericórdia, até então desabitada e repleta de árvores, em busca de um local para morar. O barro usado na construção das casas acabou desgastando o morro, que passou a ser chamado por seus novos moradores de Serrinha. A escola de samba Império Serrano, de Silas de Oliveira, foi criada pelos moradores do morro em 1947, com o extinto nome de Prazer da Serrinha. Além do samba, a comunidade também é famosa pelo jongo. Mestre Darci, que morreu em 2001, foi seu maior expoente. Informações extraídas em 18/9/2006 (http://www.favelatemmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=39&sid=3).

> fazer shows..." Eu criei um projeto chamado Memória Musical. "Vou fazer shows nessas comunidades, pegando os velhos compositores, os velhos cantores, as velhas baianas e essas pessoas vão fazer um *talk show*, vão dar uma entrevista, uma palestra para esses garotos e, no fim ou durante essa palestra, vai acontecer um show." (...) Aí nós fomos para o Império Serrrano, fomos para a Vila Vintém - a Mocidade -, fomos para Jacarepaguá - a União de Jacarepaguá -, fomos para a Mangueira, não é? Quando fomos fazer o show da Mangueira, eu conheci o Tantinho.

Alípio fala claramente de sua intenção de aproveitar o projeto Memória Musical também para avançar em sua pesquisa pessoal sobre samba. Nesse processo, a idéia de um CD com composições da Mangueira ressurge, dessa vez centrado na figura de Tantinho:

> Eu já conhecia o Tantinho do CD da velha guarda da Mangueira. E o Tantinho tinha gravado também o Arquivo Geral da Cidade – que foi um projeto com sambas de terreiro da Mangueira e alguns sambas de partido-alto...[62] (...) Pensei assim: "Faço o show e também meio que vou montando o meu acervo." O que é que eu fazia: antes do show, para preparar o depoimento, a gente fazia uma entrevista com o compositor ou com quem fosse. Marcamos a entrevista do Tantinho no bar do Hélio Turco.[63] Inclusive foi o Tantinho que indicou o bar. (...) Eu falei: "Beleza!" Porque eu sou fã do Hélio Turco. Já entrevistei ele. Fomos para lá e começamos a conhecer o Tantinho pessoalmente, não é? E daquele dia ali, naquela conversa, meio que surgiu a idéia, bateu... (...) Porque quando a gente fez o projeto lá no Departamento Cultural [da Uerj], que eu tinha dito: "Vamos ver se a gente grava uns sambas da Mangueira..." (...) Foi em 98. Aí em 2000 saiu o Arquivo Geral.[64] (...) Eu falei: "Ah, beleza. O trabalho está feito, não é? E não tem mais espaço para nada." Mas quando eu cheguei no bar do Hélio Turco e sentei para conversar com o Tantinho... (...) Começamos a conversar, e o Hélio Turco que nem um doido, andando em volta da mesa... O Tantinho: "Hélio, senta aí." O Hélio sentou, começou a falar e

---

[62] Referência aos CDs *Velha guarda da Mangueira e convidados*, da gravadora Nikita Music, lançado em 1999, e *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, produzido por Hermínio Bello de Carvalho em 1999, para o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. (PAULINO F., 2005: 90 e Encarte do próprio CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: créditos).

[63] Hélio Rodrigues Neves, o Hélio Turco, nasceu em 15/11/1935 no Rio de Janeiro. Mudou-se para a Mangueira aos seis meses de idade. Sua carreira de compositor se iniciou quando entrou na ala dos compositores da Estação Primeira de Mangueira. Sua primeira composição apareceu em 1958, o samba *Decaída* (faixa 13 do CD 2 – *Tantinho, memória em verde e rosa*). Em 1959, ganhou pela primeira vez o concurso de sambas enredo. Ao todo venceu 16 vezes o concurso de sambas enredo na Mangueira, fora duas outras vitórias na Mangueira do Amanhã, o que o coloca como o recordista de vitórias em concursos de sambas enredo, pelo menos entre as grandes escolas. Compôs também batucadas, marchas-rancho e sambas de quadra. Entre seus principais parceiros estão Fernando Lima, Alvinho e Jurandir. Em 1992, recebeu do Museu do Carnaval o diploma de destaque de compositor de sambas enredo. Nos anos 1990, começou a afastar-se das disputas de samba enredo por discordar de uma série de imposições colocadas aos compositores. Ainda mora na Mangueira, onde tem o seu bar. Informação extraída do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira em 2/8/2006 (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=H%E9lio+Turco).

[64] Nova referência ao CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, produzido por Hermínio Bello de Carvalho em 1999, para o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

não parou mais. E os dois conversando, tal... (...) Virou uma demonstração de sambas, não é? Porque a gente estava meio que fechando o repertório. (...) Rapaz, um monte de samba, nome de samba e de compositores que nunca tinham aparecido na história. Eu falei: "Mas vem cá. Esse cara não era da ala dos compositores?" "Não, esse cara não é da ala. Esse aqui era um cara que fazia samba lá no morro, na birosca e tal. Vou cantar uns sambas de bloco..." Começou a se apresentar, naquele momento, que existia um outro universo musical dentro da Mangueira que não era o universo musical da escola de samba Estação Primeira. (...) Aí eu falei: "Opa, tem uma brecha para a gente se concentrar..." (...) O Tantinho começou a cantar uns partidos, samba de bloco, samba da Unidos de Mangueira. (...) O Hélio Turco começou a cantar uns sambas de terreiro. E lá pelas tantas o Hélio falou: "Pô, aquele projeto que o Hermínio fez fica muito centrando na geração do Cartola. Tem até alguns outros compositores, mas ele não mostra essa Mangueira que a gente vive, que a gente viveu." Aí eu percebi que todo e qualquer discurso histórico - na faculdade a gente estuda um pouco disso - ele é geracional. Eu percebi que o que estava se dando naquele momento era a geração do Hélio, do Tantinho, tal. E aí eu pensei a parada. (...) Não falei porque estava trabalhando... (...) Então a gente fez o show, foi super-bacana. Naquele dia, eu não sei, rolou acho que uma energia legal com o Tantinho... (...) Aí eu chamei o Tantinho e falei: "Tantinho, tenho uma proposta de trabalho para você. Você quer fazer uma oficina de partido-alto?" (...) Começamos a fazer a oficina. E fizemos depois mais um show. Foi o 20 de Novembro, fizemos a semana da consciência negra.[65] (...) A gente começou a trabalhar junto. Quando eu saí do governo do estado, eu vim trabalhar na ONG.[66] (...) Falei com o Tantinho assim: "Pô, Tantinho, quero te fazer uma proposta." (...) "Queria que você continuasse fazendo a oficina de partido-alto. Estou escrevendo um projeto para a ONG que eu vou apresentar e queria que você estivesse nesse projeto. Você topa?" Ele falou: "Beleza. Claro. Vamos continuar." E eu consegui aprovar o projeto. A gente executou o projeto lá em Santa Cruz. (...) Outra coisa que eu virei para ele e falei nesse dia foi: "Pô, Tantinho, vamos fazer um CD?" Ele falou: "Não, eu já tive muita proposta. Estou interessado em fazer. Mas eu não quero fazer qualquer CD." Eu falei: "Pô, Tantinho, você lembra daquela conversa que a gente teve no bar do Hélio Turco? Aquele material que a gente levantou? Eu tenho uma outra pesquisa com alguns outros sambas da Mangueira, que eu já vinha levantando... Pô, você conhece um monte de coisa. Vamos levantar um material, fazer uma pesquisa e transformar isso em um projeto de CD?" Ele falou: "Vamos embora." A gente foi conversando. Ele já queria fazer um CD com o Paulão.[67] E eu também, na minha cabeça, falava assim: "Pô, o Paulão é o cara que tem para fazer. Que entende essa linguagem de samba de morro." O Paulão, como produtor, ele tem isso. É uma marca. (...) Porque ele fez muito... E ele conviveu... Agora que a gente trabalhou junto, que a gente pôde conversar e conhecer um pouco da história dele, o Paulão colheu muito da convivência

[65] O 20 de Novembro vinha sendo comemorado como dia da consciência negra por setores da sociedade vinculados ao movimento negro desde a década de 1970, em contraposição ao 13 de Maio. A data foi escolhida em homenagem a Zumbi dos Palmares, que foi morto em 20 de novembro de 1695.

[66] Alípio saiu do governo ao final da gestão de Benedita Souza da Silva Sampaio e foi trabalhar na ONG Instituto Trabalho e Cidadania. A nova governadora Rosinha Garotinho assumiu em 1/1/2003.

[67] Referência a Paulo Roberto Pereira Araújo, o Paulão Sete Cordas, diretor musical do CD *Tantinho, memória em verde e rosa*, já referido em nota anterior.

> com os velhos sambistas, de morro, entendeu? E é diferente você gravar um CD com essas características de você gravar um CD, sei lá, do Dudu Nobre - que é uma levada de partido-alto -, do pessoal do Fundo de Quintal...[68] A instrumentação é outra: é tan-tan, é repique de mão, não tem levada de tamborim. Sabe? E o Paulão entende. O Paulão domina todas essas linguagens, não é? E eu pensando e o Tantinho também. O Tantinho: "Ó, eu quero fazer com o Paulão." Eu falei: "Pô, mas é o Paulão mesmo." A gente começou a formatar a idéia ali. (...) O Tantinho falou: "Ó, tem uma pessoa que eu quero que faça parte, que ajude a gente a desenvolver." Aí conheci o Constant. (...) Naquele dia a gente meio que apontou. Depois fizemos a reunião com o Constant. Começamos a formatar, eu tinha um texto, começou a andar o negócio. E aí saiu o projeto. Virou um projeto. Materializou, não é?

Alípio, em sua narrativa, faz questão de destacar as afinidades pessoais que tem com Tantinho e que foram fundamentais para o estabelecimento de uma relação de amizade e de confiança entre eles:

> Tem uma relação de amizade muito forte, que eu acho que se dá pela conduta. Eu e o Tantinho, a gente tem algumas coisas semelhantes de personalidade, entendeu? A gente, quando implica com uma coisa, sai de baixo. Constant administra isso... É... Essas implicâncias. (...) E uma coisa que eu falo: por que é que eu grudei muito com o Tantinho? É uma situação até delicada falar, assim, gravando... Mas foi pela postura que o Tantinho teve. Porque eu ia para um lugar, encontrava com uma galera das rodas de samba, que eram músicos, sambistas, e o pessoal ficava: "Paga uma cerveja, tal..." (...) Ele [o Tantinho] tem uma postura de... Séria. Sabe? (...) Não tem essa de querer ser malandro. Não tem essa. Digo, não é ser malandro de dar golpe em ninguém, não é nesse sentido. (...) Mas as outras pessoas representavam o papel do malandro: "Eu sou malandro, eu sou sambista." (...) E não existe esse personagem em torno do Tantinho. Isso para mim, do ponto de vista mais teórico, lá da faculdade de história, do projeto do Cartola, era o seguinte: quando a gente fez o projeto do Cartola, a gente tinha... Queríamos desconstruir a imagem do cara que não trabalhava, que, apesar de ser pobre, era um gênio, sabe? As pessoas falam assim: "Como pode o Cartola, um cara criado na favela tal, tal, tal, escrever o que ele escreveu? Fazer a música que ele fez?" Tinha uma discussão teórica dentro do Departamento Cultural da Uerj. Porque os coordenadores eram todos professores, doutores da Uerj, da UFRJ e tinha essa coisa: vamos desconstruir a imagem do malandro, sambista, sabe? (...) Favelado. De como é que pode, sabe? E essa figura, essa imagem desconstruída, eu encontrei no Tantinho.

---

[68] Dudu Nobre é carioca, tem 32 anos de idade e já gravou cinco CDs de samba produzidos e distribuídas pela indústria fonográfica para comercialização em grande escala. É visto por alguns autores como um "excelente partideiro [improvisador de partido-alto], sem rigidez ideológica quando o assunto é samba" (BLANC, SUKMAN & VIANNA, 2004: 84).
O Grupo Fundo de Quintal surgiu no Cacique de Ramos, bloco carnavalesco do bairro de Ramos, na cidade do Rio de Janeiro, onde se realizam encontros de sambistas, chamados de pagodes de fundo de quintal. Beth Carvalho freqüentava esses pagodes, tendo se tornado "madrinha do fundo de quintal". Em 1977, Beth Carvalho convidou os componentes do Cacique de Ramos para atuarem como músicos em seu disco, chamado *Pé no Chão*. Assim foi oficializado o Grupo Fundo de Quintal, que em 1980 iniciou sua carreira solo. O Grupo foi o primeiro no gênero a atingir vendagem superior a 500.000 cópias. Informações extraídas em 3/3/2007 na página do Grupo (http://www.fundodequintal.com.br/historia.php?page=full&id=308).

> Entende? (...) Aposentado, funcionário público da Funarte e tal. (...) Trabalhou a vida inteira. Ele ouviu Jorge Ben, ouviu Roberto Carlos. (...) Usou cabelo *black power*, calça boca de sino. Então, não era a imagem do sambista que bota um chapeuzinho Panamá, entendeu? (...) Acho que o Tantinho me deu uma oportunidade muito grande, sabe? Acreditou em mim. Talvez a visão dele seja o contrário. Mas a verdade é que ele acreditou em mim, porque, pô, quando ele me conheceu, em 2002... Eu tenho 28, então em 2002 eu tinha 24 anos. Ele podia falar: "Ah, esse é um moleque, tal. Um garoto da universidade, com fogo de palha e não sei o quê." E ele acreditou. Foi uma coisa também que levou tempo. A gente começou a discutir [o CD] em 2003, foi aprovado em 2005, começou a gravar em 2005 e está saindo agora em 2006.
> F.C. (Flávia Constant): E conseguir esse patrocínio! Quando saiu vocês não acreditaram, não é?
> A.C. (Alípio Pereira do Carmo): Ah, não acreditamos... Pô, foi muito bom, não é? (...) Porque a gente bateu na trave em um monte de coisa, sabe? (...) Porque eu fiz vários projetos. (...) Um belo dia o Tantinho aparece lá na Graça Aranha, que era o antigo escritório da ONG... (...) Senta lá e fala assim: "Alípio, eu queria que você mandasse projetos meus." Meio que para mim já seria uma coisa natural. Mas o Tantinho todo formal... (...) "Que nem você manda para as ONGs, tal." Aí eu comecei a mandar projetos de shows, todos de espetáculo... Mandei para o CCBB, mandei para a Caixa Econômica.[69] O único que não passou foi o do CCBB. (...) Os outros passaram na primeira seleção e foram para a segunda. Foi assim com o ano do Brasil na França: Tantinho foi aprovado em primeira instância, foi para segunda.[70] Um baita show na Caixa Econômica Federal: passou e foi para a segunda. No BNDES a mesma coisa. (...) E todos, na segunda instância, não passaram. E, pô, aí veio um revés... (...) Nada acontecia... Pumba, aconteceu para a gente! Falei: "Pô, agora... Agora vai." Entendeu?

A narrativa de Alípio, além de destacar fortes identificações pessoais e vínculos emocionais, que certamente já seriam suficientes para justificar a relação de amizade e de suporte mútuo entre essas pessoas (vínculo esse que eu não tenho a pretensão de tentar explicar), nos conduz pela dinâmica social que caracteriza as chamadas sociedades complexas. Conforme foi narrado, a consolidação da idéia de produção de um CD surge do encontro de um jovem de classe média, estudioso e militante político-social, com um respeitado sambista da favela da Mangueira, cerca de 30 anos mais velho, e ainda desconhecido do grande público. E a execução do CD acontece com a influência e a mediação de meu pai, um experiente profissional do mercado corporativo, amigo de Tantinho, recém-aposentado e grande admirador da

[69] CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil.
[70] A cada ano, como forma de homenagem, a França convida um país diferente para apresentar em todo o território francês as diferentes facetas de sua cultura. São as Saisons Culturelles (Temporadas Culturais), para as quais o Brasil foi o país convidado em 2005. Informação extraída da página do Ministério da Cultura (http://www.cultura.gov.br/projetos_especiais/ano_do_brasil_na_franca/index.html).

música popular brasileira. Tantinho, meu pai e Alípio, apesar de suas trajetórias de vida muito particulares, se encontraram, identificaram um interesse comum e resolveram, sem nenhuma garantia de sucesso ou recompensa, elaborar um projeto conjunto que, certamente, os obrigou a suspender ou adiar outras atividades e interesses particulares.

O CD *Tantinho, memória em verde e rosa* é, assim, resultado de uma combinação de interesses, experiências, realidades e conhecimentos diversificados e, de certa forma, conflituosos e contraditórios. Isso significa dizer que, ao menos durante a execução do projeto, Tantinho, Alípio e meu pai conseguiram estabelecer uma *definição comum de realidade*, o que se traduz em "símbolos compartilhados, linguagem básica comum, gramaticalidade no processo de interação e *negociação da realidade*, expectativas e desempenhos de papéis congruentes (...)" (VELHO, 2003: 17). E aqui vale lembrar o já discutido papel de aglutinadora de realidades sociológicas heterogêneas que a música popular brasileira e, especialmente, o samba carioca, desempenhou, ao longo de nossa história.[71] Essa retomada conceitual é importante, porque o "trânsito entre os diferentes mundos, planos e províncias é possível, justamente, graças à natureza simbólica da construção social da realidade" (VELHO, 2003: 29).

As noções de *projeto* e *campo de possibilidades*, desenvolvidas por Gilberto Velho, nos ajudam a aprofundar essa análise – "relaciono *projeto*, como uma dimensão mais racional e consciente, com as circunstâncias expressas no *campo das possibilidades*, inarredável dimensão sociocultural, constitutiva de modelos, paradigmas e mapas" (VELHO, 2003: 8). Para o autor, é nessa dialética que "os indivíduos se fazem, são constituídos, feitos e refeitos, através de suas trajetórias existenciais" (VELHO, 2003: 8).

Com base nessas noções, assumo a premissa de que o que fez o CD *Tantinho, memória em verde e rosa* viável foi o encontro e a sinergia de *projetos* individuais distintos, mas que compartilhavam de uma rede de significados, sendo o samba o

[71] Ver capítulo 3 - Samba, Favela e Identidade Nacional Brasileira.

elemento comum no *campo de possibilidades* desses três amigos. Segundo Gilberto Velho:

> Os *projetos* individuais sempre interagem com outros dentro de um *campo de possibilidades*. Não operam num vácuo, mas sim a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universos específicos. Por isso mesmo são complexos e os indivíduos, em princípio, podem ser portadores de *projetos* diferentes, até contraditórios (VELHO, 2003: 46).

A noção de *metamorfose*, também trabalhada pelo autor, ajuda a entender essa dinâmica inerente aos *projetos* individuais:

> A *metamorfose* de que falo possibilita, através do acionamento de códigos, associados a contextos e domínios específicos – portanto, a universos simbólicos diferenciados – que os indivíduos estejam sendo permanentemente reconstruídos. Assim, eles não se esgotam em uma dimensão biológico-psicologizante, mas se transformam não por volição, mas porque fazem parte, eles próprios, do processo de construção social da realidade (VELHO, 2003: 29 e 30).

Alípio expressa com relativa clareza e consciência o processo de *metamorfose* de seu *projeto* individual. Sua própria história profissional, que combina variadas e diferentes experiências, facilita isso, pois, como também ensina Gilberto Velho, "no plano individual, a participação em mundos diferenciados e o desempenho de múltiplos papéis levam ao desenvolvimento de um *potencial de metaformose* particularmente rico" (VELHO, 2003: 68). Através de sua fala é possível observar como *projetos* se transformam, se adaptam. Certamente o mesmo processo seu deu com Tantinho e com meu pai, no plano individual, para a execução conjunta do CD *Tantinho, memória em verde e rosa*. Em outras palavras, realizar um projeto é também saber negociar, lidar com escolhas e contingências que o viabilizem. O trecho a seguir sintetiza, de certa forma, a negociação dos *projetos* individuais desses três amigos para a definição de um *projeto coletivo*: "Naquele dia a gente meio que apontou. Depois fizemos a reunião com o Constant. Começamos a formatar, eu tinha um texto, começou a andar o negócio. E aí saiu o projeto. Virou um projeto. Materializou, não é?"

É como se não houvesse três projetos individuais originais, mas sim um único *projeto coletivo*, concebido pelo grupo com base nas experiências prévias de cada um. É que, como explica Gilberto Velho, o que ocorre é que "os *projetos*, como as

pessoas, mudam. Ou as pessoas mudam através de seus *projetos*. A transformação individual se dá ao longo do tempo e contextualmente" (VELHO, 2003: 48).

Na narrativa do Alípio é possível ainda perceber como mesmo um *projeto coletivo* não é vivido de forma homogênea pelos indivíduos que o compartilham. As diferentes trajetórias individuais geram interpretações e visões distintas que, de certa forma, determinam os diferentes papéis a serem desempenhados para a sua viabilização. No caso desse projeto específico, indiscutivelmente, temos uma figura central, que é o próprio Tantinho. Sem ele, o CD *Tantinho, memória em verde e rosa* se esvazia de sentido. Evidentemente que poderiam (e ainda podem) existir outras tantas memórias em verde e rosa, considerando os compositores e intérpretes vivos da Mangueira. Mas o CD *Tantinho, memória em verde e rosa*, da maneira como existe hoje, é centrado na figura principal de Tantinho. Ao menos nesse projeto, é ele que legitima meu pai, Alípio e outros tantos profissionais que participaram de sua confecção, a falar e fazer escolhas em nome da Mangueira. Tantinho é eleito pelo grupo o guardião dessa memória da Mangueira, e esse será o tema de uma discussão mais aprofundada adiante. Nesse momento, entretanto, gostaria de chamar atenção para a dependência inversa, que também acontece.

A fala do Alípio aponta como Tantinho, através de sua relação profissional e de amizade com ele, percebe e aprende caminhos possíveis para tornar *seu projeto* individual viável. Isso é relevante, pois uma das características mais marcantes da nossa sociedade moderna é o processo de massificação. Essa massificação, entre outras coisas, inseriu a cultura popular na realidade da indústria cultural. Segundo Néstor García Canclini:

> A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes. O trabalho do artista e do artesão se aproximam quando cada um vivencia que a ordem simbólica específica em que se nutria é redefinida pela lógica do mercado. Cada vez podem prescindir menos da informação e da iconografia modernas, do desencantamento de seus mundos autocentrados e do reencantamento que a espetacularização da mídia propicia. O que se desvanece não são tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos auto-suficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente "expressão" de seus criadores (CANCLINI, 2006: 22).

Nesse cenário de massificação, viabilizar um CD de samba da Mangueira, poderia significar realizar concessões que o Tantinho não parecia estar tão interessado a fazer. Não pretendo aqui discutir se Tantinho teria mesmo negado convites concretos para gravar CDs comerciais de samba, até porque, "sem dúvida, um sujeito pode ter mais de um *projeto*, mas, em princípio, existe um principal ao qual estão subordinados os outros que o têm como referência" (VELHO: 2003: 104). Quero apenas indicar que o formato comercial padrão, praticado pela indústria fonográfica, não parecia ser, para ele, o caminho ideal para a realização de seu *projeto* principal. Isso aparece na narrativa de Alípio[72] e também no seguinte trecho da entrevista de Tantinho:

> A minha preocupação foi fazer um trabalho bem-feito. Um trabalho que não fosse mais um disco da Mangueira como eu vejo, como eu ouço lá no morro as pessoas falando... (...) Falei para o Constant: "Pô, as mulheres estão falando que esses discos que fizeram estão um horror." (...)
> F.C. (Flávia Constant): Mas, Tantinho, qual a diferença do seu disco?
> D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): Tecnicamente...

A experiência anterior de Alípio na confecção de projetos sócio-culturais para captação de patrocínio de empresas e instituições parece surgir para Tantinho como uma alternativa para viabilizar o *seu projeto*, driblando esquemas e formatos padrão dos CDs de samba produzidos para comercialização. A sinergia entre os *projetos* individuais de Alípio e Tantinho é muito forte, podendo inclusive ser dito que o projeto de um tornava viável o do outro. O interessante é que a potencialização dessa sinergia acontece de forma gradativa e à medida que se consolida também uma sólida relação de amizade e confiança. Interessante também é a determinação de Tantinho de envolver nesse processo o meu pai.[73] É possível que, com o envolvimento de meu pai, Tantinho buscasse trazer para o projeto mais maturidade e experiência profissional, além de serenidade emocional.[74]

---

[72] Conforme já transcrito: "'Pô, Tantinho, vamos fazer um CD?' Ele falou: 'Não, eu já tive muita proposta. Estou interessado em fazer. Mas eu não quero fazer qualquer CD.'"

[73] Conforme já transcrito: "A gente começou a formatar a idéia ali. (...) O Tantinho falou: "Ó, tem uma pessoa que eu quero que faça parte, que ajude a gente a desenvolver." Aí conheci o Constant."

[74] Conforme já foi transcrito: "Eu e o Tantinho, a gente tem algumas coisas semelhantes, assim, de personalidade, entendeu? A gente quando implica com uma coisa, sai de baixo, entendeu? Constant administra isso..."

É possível que Tantinho tenha se dado conta do potencial de instabilidade de sua relação com Alípio e tenha trazido o meu pai como um contraponto para que suas idéias pudessem ser organizadas e transformadas em realidade. E, mesmo correndo o risco de parecer elogiosa, destaco que esse foi o grande diferencial de meu pai em todo o processo de confecção do CD: a serenidade de sua personalidade, aliada a sua experiência profissional, fizerem com que a execução do projeto transcorresse com relativa organização e tranqüilidade. Curiosamente, a aprovação do patrocínio do CD coincidiu com sua aposentadoria na empresa onde trabalhou por mais de 30 anos. Assim, meu pai teve tempo e pôde se dedicar física e intelectualmente quase que exclusivamente a esse projeto.

Sabemos que mesmo a desigualdade econômica brasileira, que estabelece terríveis fossos sociais, não exclui a possibilidade de interações sociais e simbólicas entre os diferentes mundos e classes (VELHO, 2003: 69). No entanto, o que chama atenção no processo de elaboração e confecção do CD *Tantinho, memória em verde e rosa*, é que essas interações tenham sido, em grande parte do tempo, orquestradas pelo próprio Tantinho, de quem historicamente se esperaria estar na posição de "dominado". Tantinho, de forma muito consciente e inteligente, aprendeu com sua trajetória ao lado de Alípio, e montou uma equipe que ele considerava estável e qualificada para desenvolver o que ele mesmo chama, por ironia , de seu "sonho de consumo":

> Fomos buscar o melhor, Constant. Nós fomos buscar o melhor. (...) Está feito. [risos] Está feito. Pronto, está feito. Eles deviam ter feito. Mas nós fizemos. Está feito. É a história da Mangueira, do morro de Mangueira. É essa. Eu estou muito tranqüilo com relação a esse disco. Era o que eu... Era o meu sonho. Era o meu sonho de consumo.

Quero aqui, também, destacar o forte carisma de Tantinho. Mesmo porque foi, em grande parte, esse carisma que aguçou meu interesse pela construção dessa memória em verde e rosa. Não me recordo com exatidão o dia em que fui apresentada ao Tantinho. Recordo, entretanto, com clareza, do dia em que tive o privilégio de conhecer a Mangueira em sua companhia. Eu já exercia a função de gerente de responsabilidade social na Claro, empresa multinacional do setor de telefonia móvel. Por minha agenda profissional eu visitava, com certa freqüência, diversas favelas cariocas, mas eu nunca havia estado na Mangueira. Minha ida à Mangueira acabou se

dando por razões pessoais, quando resolvi acompanhar meu pai no evento de eleição do novo presidente da Estação Primeira. Meu pai foi a esse evento por convite do Tantinho. Isso aconteceu em 2004; antes, portanto, da aprovação do patrocínio do CD *Tantinho, memória em verde e rosa* e de meu ingresso no mestrado. O projeto de CD já existia, mas sua confecção era incerta, pois ainda estava na fase de captação de recursos financeiros. Lá na Mangueira, para minha surpresa, passamos rapidamente pela quadra da Estação Primeira, onde acontecia a votação, e nos fixamos embaixo do viaduto que passa em frente à favela, ainda no "asfalto", na rua Visconde de Niterói.[75] Lá se concentra uma série de bares, em estrutura de madeira, que vendem bebidas e comidas para os moradores da favela e também para os freqüentadores dos ensaios da Escola. O evento era voltado essencialmente para os membros da Estação Primeira. Tantinho e inúmeras outras personalidades da Escola e da favela estavam lá para dar o seu voto. O resultado das urnas, no entanto, já parecia conhecido por todos e o clima era mais de confraternização e expectativas sobre a nova gestão do presidente.[76] Foi uma oportunidade interessante para conhecer algumas histórias da Mangueira. Como não poderia deixar de ser, logo surgiram histórias e citações ao famoso "Buraco Quente". Assim que tive uma oportunidade, pedi ao Tantinho para conhecer esse tão falado lugar. Ele, que em um primeiro momento riu, em seguida concordou em me levar. Subimos então, eu, meu pai e Tantinho, a famosa ruela do Buraco Quente, parando nos bares para Tantinho cumprimentar as pessoas do morro. Vale esclarecer que Tantinho já não mora na Mangueira há muitos anos. Embora ele vá com freqüência lá, sua presença no morro é sempre uma ocasião para rever e conversar com as pessoas conhecidas.[77]

Essa foi para mim uma tarde marcante, pois, pela primeira vez, eu entrava anônima e espontaneamente em uma favela. E essa favela era a Mangueira, e o meu anfitrião, o Tantinho da Mangueira. Portanto, além de ouvir inúmeras histórias do morro, tive um contato privilegiado com o universo do samba dessa famosa favela.

---

[75] "'Asfalto' é um termo que se opõe a 'morro' no discurso de moradores de favela, expressando o que eles vivem como uma divisão entre as favelas e a cidade de maneira mais ampla. O morro é a favela, com os seus moradores, e o asfalto, a cidade, com seus habitantes" (PANDOLFI & GRYNSZPAN, 2005: 129).

[76] Reeleição de Álvaro Luiz Caetano, presidente da Estação Primeira de Mangueira de 2001 a 2006. Informação extraída em 26/9/2006 da página da Mangueira http://www.mangueira.com.br/2006/Historia.asp?id=30

[77] Em sua entrevista, Tantinho diz ter saído da Mangueira após se casar, em 1977.

Naquele dia, estabeleci com Tantinho uma relação de admiração e respeito. Conseqüentemente, meu interesse e torcida pela aprovação do projeto de seu CD aumentou. Passei também a querer saber mais sobre o projeto. Foi como tomei conhecimento de detalhes interessantes, como quais eram os intérpretes que fariam parte do CD como convidados, a pesquisa prévia para seleção do repertório etc. Logo me vi diante de um projeto muito mais rico do que simplesmente a gravação de um CD com sambas da Mangueira. A aprovação do patrocínio coincidiu com o meio de meu curso de mestrado, justamente quando eu estava repensando meu objeto de estudo para dissertação. Conversei então com meu pai sobre meu interesse em participar e mesmo aprofundar o trabalho de pesquisa que eles estavam realizando. Meu pai levou essa minha vontade para o Alípio e o Tantinho, que concordaram em me ajudar no que fosse preciso. Em um primeiro momento, minha intenção era simplesmente registrar, através de entrevistas de história oral, as histórias de vida dos artistas da Mangueira envolvidos no CD, principalmente a dos compositores e intérpretes convidados, alguns com mais de 80 anos de idade. Eu não tinha ainda propriamente uma questão, apenas um desejo de compartilhar aquele universo tão interessante com que eu estava tendo contato. Marcamos uma reunião, eu, meu pai e o Alípio, para discutir e formatar melhor essa idéia. Foi nessa reunião, enquanto conversávamos sobre o CD, que eu, finalmente, identifiquei minha questão: resolvi não mais participar diretamente da construção daquela memória, mas sim observar e analisar *como* se daria o processo de sua construção e fixação. "E porque a memória é mutante, é possível falar de uma história das memórias de pessoas ou grupos, passível de ser estudada através de entrevistas de história oral. Observa-se que estudar a constituição de memórias não é o mesmo que construir memórias" (ALBERTI, 2004: 27).

Com isso não pretendo negar minha influência na construção dessa memória. Fiz parte dela, ainda que indiretamente, pelo meu envolvimento pessoal, e também pela elaboração de minha pesquisa. Tampouco quero sugerir uma isenção completa na realização de minhas entrevistas, pois:

> Ainda que a relação de pesquisa se distinga da maioria das trocas da existência comum, já que tem por fim o mero conhecimento, ela continua, apesar de tudo, uma *relação social* que exerce efeitos (...) sobre os resultados obtidos. Sem dúvida, a interrogação científica exclui por definição a intenção de exercer qualquer forma de violência

> simbólica capaz de afetar as respostas; acontece, entretanto, que nesses assuntos não se pode confiar somente na boa vontade, porque todo tipo de distorções está inscrita na própria estrutura da relação de pesquisa. Estas distorções devem ser reconhecidas e dominadas; (...) O sonho positivista de uma perfeita inocência epistemológica oculta, na verdade, que a diferença não é entre a ciência que realiza uma construção e aquela que não o faz, mas entre aquela que o faz sem o saber e aquela que, sabendo, se esforça para conhecer e dominar o mais completamente possível seus atos, inevitáveis, de construção, e os efeitos que eles produzem também inevitavelmente (BOURDIEU: 1997, 694 e 695).

Essa é a intenção maior desse item: compartilhar as circunstâncias com que os projetos se deram e, dessa forma, contextualizar os caminhos percorridos para se chegar às interpretações registradas nessa dissertação. Lembro, claro, que "a hermenêutica nunca produz a certeza demonstrável" (ALBERTI, 2004: 19). Daí a importância de se ao menos tentar *explicar* os caminhos percorridos para se chegar a determinada *compreensão.*

5.2 - O projeto da empresa Natura

A Natura é uma empresa brasileira do setor de cosméticos e produtos de higiene e de perfumaria, fundada em 1969, em São Paulo. Além de vender seus produtos, a Natura surgiu com o objetivo claro de fazer do seu nome uma marca de valor.

Segundo Philip Kotler e Gary Armstrong, "marca é um nome, termo, signo, símbolo ou *design*, ou uma combinação desses elementos, para identificar os produtos ou serviços de um vendedor ou grupo de vendedores e diferenciá-los dos seus concorrentes" (KOTLER & ARMSTRONG, 1998: 195). Segundo esses autores, embora existam fabricantes de produtos que prefiram somente produzir o artigo e deixar para outros a tarefa de dar-lhe uma marca, muitos outros consideram que o poder vem justamente do controle das marcas.[78] Para esses, o desafio é desenvolver

[78] Kotler e Armstrong exemplificam esse ponto citando os fabricantes de Taiwan que produzem uma grande quantidade de roupas, aparelhos eletrônicos e computadores para o mundo inteiro, mas esses produtos são vendidos sob marcas estrangeiras. Para os autores, a fragilidade desse modelo vem da possibilidade de os detentores das marcas mudarem de fabricantes, mantendo a mesma marca: "as

significados para suas marcas, de forma que elas gerem a lealdade dos consumidores e, conseqüentemente, lhes dêem mais poder de negociação com fornecedores e distribuidores e maior proteção contra as estratégias promocionais dos concorrentes. Além disso, "uma marca de alto valor chega a ser um ativo valioso, podendo ser comprada ou vendida por um bom preço" (KOTLER & ARMSTRONG, 1998: 195).

No mercado de cosméticos e produtos de higiene e de perfumaria, muitas vezes é difícil estabelecer um critério objetivo de qualidade. Por exemplo, um perfume de uma marca conhecida, se for vendido em uma embalagem sem marca, provavelmente será considerado de qualidade inferior, mesmo que o aroma seja o mesmo.[79] Esse é um mercado, portanto, onde a criação de marcas de valor é um fator importante, pois "quando concorrentes oferecem produtos e serviços relativamente semelhantes, os compradores podem perceber uma diferença através da imagem da empresa ou de suas marcas" (KOTLER & ARMSTRONG, 1998: 175).

Tudo isso explica o objetivo da Natura, desde seu surgimento, de criar uma marca forte, necessária para atuação em um mercado caracterizado pela presença de marcas de alto valor internacional. A estratégia adotada foi, entre outras coisas, diferenciar a empresa por suas atitudes social e ambientalmente responsáveis. Para Philip Kotler e Gary Armstrong, a que assume esse posicionamento "toma decisões tendo em vista suas exigências, os desejos e interesses do cliente e os interesses a longo prazo da sociedade. A empresa está ciente de que negligenciar esses interesses a longo prazo é desserviço para os clientes e a sociedade, e as que são alertas vêem os problemas sociais como oportunidades" (KOTLER & ARMSTRONG, 1998: 483). Parece ter sido esse o caso da Natura.

Em sua página na internet, a Natura é posicionada perante o mercado como uma "empresa comprometida com a qualidade das relações que estabelece com seus diferentes públicos - que congrega na chamada Comunidade Natura - e com a inovação e o aperfeiçoamento constante dos seus produtos e serviços, dentro de um

---

empresas com nomes de marcas de roupas, aparelhos eletrônicos e computadores podem substituir os fabricantes de Taiwan por outros de mais baixo custo como Malásia ou outros locais" (KOTLER & ARMSTRONG, 1998: 195).

[79] Kotler e Armstrong dão esse mesmo exemplo citando o perfume White Line (KOTLER & ARMSTRONG, 1998: 195).

modelo de desenvolvimento sustentável de negócios".[80] Além do compromisso com o desenvolvimento sustentável[81], chama atenção no posicionamento da Natura a preocupação com a "qualidade das relações" e a própria expressão "Comunidade Natura". Para melhor entendimento desses aspectos é importante esclarecer que, em 1974, a Natura adotou um modelo de comercialização chamado de "venda direta". Com isso, o principal canal de vendas passou a ser as "Consultoras da Natura": vendedores, na grande maioria mulheres, que recebem comissão para vender os produtos da empresa para pessoas de suas relações (a Natura não tem lojas próprias). As "Consultoras da Natura" não possuem vínculo empregatício com a empresa e realizam suas vendas usando um catálogo de produtos. Os clientes encomendam os itens que desejam, que são entregues posteriormente, uma vez que as Consultoras não trabalham com estoque de produtos para entrega imediata. Esse é um sistema onde a confiança é fator determinante de sucesso. Isso só reforça a importância da construção de uma marca forte para a empresa, e esclarece a preocupação com o estabelecimento de "relações de qualidade" dessa marca com seus diferentes públicos.

No início da década de 1990, a Natura se preparou para a exportação de seus produtos.[82] Fez parte desse processo a formalização de uma "Visão", de uma "Razão de Ser" e de "Crenças" para a empresa, todas baseadas no compromisso de atuar de forma social e ambientalmente responsável e na valorização das relações, inclusive das pessoas com elas mesmas:

> - Visão de Mundo: A Natura, por seu comportamento empresarial, pela qualidade das relações que estabelece e por seus produtos e serviços, será uma marca de expressão mundial, identificada com a comunidade das pessoas que se comprometem com a construção de um mundo melhor através da melhor relação consigo mesmas, com o outro, com a natureza da qual fazem parte e com o todo.
> - Razão de Ser: Nossa razão de ser é criar e comercializar produtos e serviços que promovam o Bem-Estar/Estar Bem. Bem-Estar é a relação

[80] Essa e todas as demais citações referentes à Natura que aparecem nesse item entre aspas, assim como o texto com a "Visão", "Razão de Ser" e "Crenças" da empresa, registrado a seguir, foram extraídos da página da Natura em 10/2/2007 (http://www.natura.net).

[81] No relatório da Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, chamado *Nosso futuro comum*, "desenvolvimento sustentável" está definido como um tipo de desenvolvimento que "atenda às necessidades do presente sem comprometer a capacidade de as gerações futuras atenderem também às suas" (Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, 1991: 9).

[82] "Na América do Sul, começou pelo Chile, na década de 80, e expandiu sua atuação para Argentina, Peru e Bolívia (...) Em 2002, entrou para os *free shops* de aeroportos brasileiros e em 2005 estreou na Europa com uma loja em Paris, a capital mundial dos cosméticos, dando origem à expansão da marca em outras partes do mundo." Informações extraídas da página da Natura em 10/2/2007 (http://www.natura.net).

> harmoniosa, agradável, do indivíduo consigo mesmo, com seu corpo. Estar Bem é a relação empática, bem-sucedida, prazerosa, do indivíduo com o outro, com a natureza da qual faz parte e com o todo.
> - Crenças: A vida é um encadeamento de relações. Nada no universo existe por si só. Tudo é interdependente. Acreditamos que a percepção da importância das relações é o fundamento da grande revolução humana na valorização da paz, da solidariedade e da vida em todas as suas manifestações. A busca permanente do aperfeiçoamento é o que promove o desenvolvimento dos indivíduos, das organizações e da sociedade. O compromisso com a verdade é o caminho para a qualidade das relações. Quanto maior a diversidade das partes, maior a riqueza e a vitalidade do todo. A busca da beleza, legítimo anseio de todo ser humano, deve estar liberta de preconceitos e manipulações. A empresa, organismo vivo, é um dinâmico conjunto de relações. Seu valor e longevidade estão ligados à sua capacidade de contribuir para a evolução da sociedade e seu desenvolvimento sustentável.

Percebe-se uma intenção de "naturalizar" as empresas, como se elas fossem uma parte integrante da natureza, como é o próprio homem. Dessa forma, é naturalizada também a preocupação da Natura com as questões sócio-ambientais, assim como com a qualidade das relações que estabelece em qualquer lugar do mundo. Além disso, com o início do processo de exportação, a Natura passou a usar o fato de ser uma empresa brasileira como um aspecto positivo de diferenciação, transformando o que poderia ser um ponto fraco, na visão de muitos, em um benefício. Conforme aparece na página da empresa na internet: "Os planos de expansão da Natura são focados e visam exportar muito mais que seus produtos. Onde for, quer levar seus valores e crenças e, principalmente, evidenciar a cultura e a riqueza brasileiras." Uma das estratégias adotadas na empresa para isso foi a concessão de patrocínios para a produção de projetos culturais brasileiros.

Mário de Andrade considerava a música "a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora" (ANDRADE *apud* NAVES, 1998: 21). Os executivos da Natura parecem compartilhar dessa visão, pois optaram por concentrar seus patrocínios culturais nessa área. Foi estabelecido, então, um conceito estético próprio para a empresa, chamado de "raiz e antena": "Raiz como local, ligação íntima e profunda com um lugar, sua gente, sua história, seu momento, seus valores, seu jeito de ser. Antena como global, interação com o outro, com o diverso, com o distante."

Com base nesse conceito foi criado, em março de 2005, o programa Natura Musical. Conforme já foi colocado, "o Natura Musical tem como missão identificar, apoiar e destacar ações que representem a qualidade e a diversidade da música brasileira. A música que se projeta para o mundo valorizando nossas raízes, nosso jeito de ser". O programa funciona por meio de editais de seleção pública de projetos, um de abrangência nacional e outro regional, em Minas Gerais.[83] Cerca de mil trabalhos já foram inscritos, dos quais 59 foram patrocinados. *Tantinho, memória em verde e rosa* foi selecionado no primeiro edital do programa para receber o patrocínio necessário para sua produção.

Renata Barbosa, executiva responsável pelo Natura Musical, em sua entrevista para essa dissertação, falou sobre esse programa e sobre como se deu a seleção do projeto *Tantinho, memória em verde e rosa*. Vale registrar que sua entrevista aconteceu no dia do lançamento do CD, horas antes do show no teatro Rival, no centro do Rio. A expectativa com o CD era, portanto, especialmente alta naquele dia. Renata é formada em relações públicas, tem 26 anos de idade e começou a trabalhar diretamente para a Natura em São Paulo em fevereiro de 2006. Antes, porém, já trabalhava com o Natura Musical, através da empresa Arte Cultura, contratada para organizar a curadoria dos projetos inscritos no programa.[84] Renata explica que existe "dentro da área de comunicação" uma diretoria responsável, entre outras coisas, pelos apoios e patrocínios culturais:

> Na diretoria de assuntos corporativos tem desde uma área de relações governamentais, até uma área de relações com a imprensa, comunicação institucional, comunicação corporativa, e tem a área de *marketing* institucional, que cuida de toda a parte de apoios e patrocínios, com foco em construção de marca mesmo. Então a nossa principal meta é a construção de marca. Os patrocínios são ferramentas para isso.

---

83 Em Minas Gerais a Natura se utiliza da lei estadual 12.733/97, que dispõe sobre a concessão de incentivos fiscais, com base no ICMS, com o objetivo de estimular a realização de projetos culturais no estado. A lei oferece descontos de até 80% do valor destinado a projetos culturais, limitando-se a dedução a 3% do valor mensal do imposto a ser pago. O incentivador participa, a título de contrapartida, com 20% do valor total do projeto, que poderá ser concedido em espécie ou mercadorias, serviços e cessão de uso de imóvel ao projeto. Informação extraída da página do Ministério da Cultura (http://www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos/lei_rouanet/index.php?p=16803&more=1&c=1&pb=1) em 26/2/2007.

84 A empresa Arte e Cultura Ltda. trabalha há mais de 20 anos com viabilização e execução de projetos culturais através de leis de incentivos fiscais. Mais informações na página http://www.arteecultura.com.br/empresa.asp.

Renata fala abertamente sobre o objetivo de sua diretoria de usar os patrocínios cedidos como ferramentas para a construção da marca Natura. E fala também, apoiada no conceito de "raiz e antena", da escolha da música como principal forma de fazer isso:

> Então, essa questão do raiz e antena é por [a Natura] ser uma empresa essencialmente brasileira e que está projetada no mundo de uma forma muito positiva. É o orgulho de ser brasileiro, sabe? A gente fez uma analogia com a música. A música tem muito disso, não é? Ela leva um Brasil bonito para fora. E a gente acredita que a Natura também faça isso.

Além do conceito "raiz e antena", Renata cita como a música representa a "Razão de Ser" estabelecida para a Natura - promover o já comentado "Bem-Estar/Estar Bem". Aqui surge a preocupação da empresa com a "qualidade das relações":

> A música para a Natura é uma expressão do bem-estar bem, que é o slogan da Natura. A marca Natura: Bem-Estar/Estar Bem. (...) A gente acha que a música propicia à pessoa estar bem consigo mesma - a pessoa pode curtir a música sozinha – e, ao mesmo tempo, proporciona relacionamento - ela facilita as relações -, não é? (...) Das áreas artísticas é a mais sociável, é a mais perto da gente e é a que mais representa esse bem-estar bem em que a gente acredita.

É interessante notar a preocupação da empresa em utilizar o programa Natura Musical para ampliar o conhecimento musical de seus funcionários e principalmente de suas consultoras de venda. Para Renata Barbosa, são as Consultoras Natura que "carregam os conceitos" da empresa:

> Vou te dar um exemplo claro. O Hamilton de Holanda era muito conhecido fora do Brasil.[85] Muito mesmo. Só na turnê [patrocinada pela Natura] que ele fez no Brasil inteiro... Só o *feedback* que a gente tem de consultoras nossas que foram... Todo mundo adora ele hoje. (...) Todo mundo na Natura: gerentes, diretores... Ele já foi se apresentar na Natura. Todo mundo virou fã. (...) Querendo ou não, a gente está falando de 500 mil pessoas [consultoras de venda]. Se a gente conseguir mobilizar essas pessoas e fazer com que elas conheçam esses artistas... Elas não são formadoras de opinião, assim, teoricamente. Mas praticamente elas são. (...) Se a gente conseguir fazer isso, a gente já acha que está fazendo um bem. (...) É importante, porque elas são as pessoas que carregam os conceitos da Natura. (...) E carregar esses nossos

[85] Hamilton de Holanda nasceu no Rio de Janeiro, mas mudou-se para Brasília ainda com alguns meses de vida. Filho de um violonista de choro, aprendeu a tocar bandolim. Antes de iniciar seu trabalho solo, Hamilton acompanhou diversos artistas de renome como Altamiro Carrilho, Djavan, Hermeto Pascoal, Raphael Rabello, Zélia Duncan, Beth Carvalho, Seu Jorge, Cesaria Évora, Buena Vista Social Club e John Paul Jones do Led Zeppellin. A parceria com a Natura se deu no lançamento de seu CD *Brasilianos*, parceria da gravadora Biscoito Fino com o selo Brasilianos. A turnê do artista, que teve início em março de 2006, foi patrocinada pelo Natura Musical. Informações extraídas da página da gravadora Biscoito Fino (http://www.biscoitofino.com.br/bf/art_cada.php?id=120) em 26/2/2007.

> artistas é importante. Ela saber falar: "Olha, eu conheço Hamilton de Holanda." (...) É uma pessoa que não está no universo Hamilton de Holanda, não conheceria de outra forma. Para a gente, eu acho, isso é um ponto positivo.

A utilização exclusiva de recursos oriundos de leis de incentivo fiscal para viabilizar o programa Natura Musical foi uma questão abordada espontaneamente por Renata e de forma muito direta e consciente:

> A gente criou o conceito do Natura Musical pensando na utilização das leis de incentivo fiscal. (...) O Natural Musical, essencialmente, é um programa de patrocínio cultural baseado em editais públicos. É uma forma que a gente acredita que seja correta para a utilização de um recurso que é público. O *site* publica dois editais anuais: um nacional, baseado em lei Rouanet, e outro regional, baseado no ICMS de Minas. Existe a possibilidade de também utilizar o ICMS de São Paulo, agora que a gente teve a lei regulamentada.[86]

Renata conta como acontece o processo de seleção dos projetos inscritos no Natura Musical. Conforme já foi colocado, a empresa Arte Cultura é responsável por organizar essa curadoria, que é feita por uma comissão composta por três membros de áreas específicas:

> A Arte Cultura mesmo propõe para a gente alguns nomes relevantes da música brasileira. Geralmente essa comissão é composta por um jornalista, que vai ter um olhar mais de visibilidade mesmo; um produtor, que vai conseguir avaliar a viabilidade daquilo, e um crítico musical, um especialista, que consiga avaliar o custo-benefício cultural, pensando na cultura brasileira, na música brasileira. (...) Essa comissão técnica fica, então, reunida três dias em geral. A Natura não tem intervenção alguma. Tanto é que quem coordena todo o processo é a Arte Cultura, mais para direcionar sobre o conceito do programa e os critérios de avaliação. Nisso eles fazem uma primeira triagem. (...) O produtor vai olhar aquilo que a gente consiga valorar de forma mais concreta. Então, por exemplo, CD, DVD, shows. Ele sabe quanto custa uma turnê e assim a gente consegue direcionar, já que ele tem um olhar mais apurado para isso. As coisas mais filosóficas, ou então fora do padrão, a gente passa para o crítico especialista. E o jornalista fica com o que é mais midiático. Então eles fazem uma primeira triagem, selecionam cerca de 50 projetos e, desses 50, cada um apresenta ao outro. Ficam 150 projetos sendo discutidos durante dois dias. (...) E no final eles entregam para a Natura cerca de 30 projetos, numa ordem, que eles garantem que a Natura estará fazendo um bom negócio para a cultura - porque de qualquer forma ela está utilizando dinheiro público. São projetos que têm a ver com o programa e que eles acreditam que são viáveis, de pessoas supercompetentes e que, no custo-benefício cultural, estão lá com a

[86] A lei estadual da cultura do estado de São Paulo foi aprovada na Assembléia Legislativa em dezembro de 2005. A lei, por meio de decreto regulamentado em 6/6/2006 pelo governador Cláudio Lembo, criou o Programa de Ação Cultural (PAC). A lei oferece incentivo fiscal às empresas que apoiarem a produção cultural, através da dedução dos valores investidos em até 3% do seu ICMS devido. Informação extraída da página do Ministério da Cultura em 26/2/2007 (http://www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos/lei_rouanet/index.php?p=16803&more=1&c=1&pb=1).

> nota mais alta. E aí, desses 30, a gente seleciona com base em critérios... São critérios próprios mesmo, do que a gente conheceu... A gente vai conversar com as pessoas para se aprofundar se o projeto é aquilo mesmo. Quem faz isso sou eu mesma. Daí a gente vê se o projeto é realmente aquilo que está no papel, ou se tem... (...) E vê, por exemplo, se o projeto está certinho na lei, ou se tem algum problema.

Antes de falar sobre a seleção do projeto do Tantinho, Renata fala sobre a pouca profissionalização do mercado cultural e de sua dificuldade, muitas vezes, de entender os projetos apresentados:

> Existe um formulário padrão, mas cada um escreve de um jeito. A gente sabe que o mercado de produção cultural é bem deficiente ainda. Eles não são profissionalizados, então não conseguem... Tem projetos que você não consegue entender. Aí a gente liga, a gente ainda vai atrás, porque em geral são projetos que têm uma qualidade, não é? São de pessoas muito bacanas, mas que não têm um produtor que consiga formatar e explicar o que é aquilo.

Aqui fica clara a importância da participação de meu pai e, principalmente, de Alípio na formatação do projeto de Tantinho. Renata Barbosa conta ainda como foi determinante a figura de Tantinho para a escolha do projeto. Mesmo sem ser conhecido do grande público, Tantinho já contava com prestígio, como artista e conhecedor do gênero musical samba, principalmente de Mangueira, junto aos membros da comissão técnica:

> Do Tantinho foi o seguinte... É muito interessante essa coisa da comissão, porque a gente fica como ouvinte. Eu já era da Arte Cultura, não é? (...) Eu desconhecia o Tantinho. Mas todo mundo falava superbem. O pessoal da comissão conhecia, não é? (...) Nesse caso foi o Carlos Calado, Tárik de Souza e o Beto Villares.[87] (...) Os três conheciam. Para eles, o principal critério era a questão do custo-benefício cultural mesmo, de como esse projeto faria bem para a música brasileira: registrar um músico que até então não era conhecido. E eles acham que é o empurrão que falta, ou então o registro que falta para a pessoa. Então esse critério foi o que determinou. (...) Todos os projetos que chegam naquela lista de 30 são consenso. (...) Os três têm que falar: "Eu quero. Vale a pena." Então, os três concordaram que sim nesse caso. E a Natura, por gostar de samba - foi mais por um gosto pessoal mesmo da comissão da Natura - e por achar também que o projeto era válido... Foi um dos projetos mais pontuados. (...) É aquilo que eu te falei: eu acho que pelo custo-benefício cultural mesmo.

Nota-se que um dos critérios de seleção, segundo a entrevistada, é baseado na pessoa, no artista, que eles julgam merecer uma oportunidade ou um "empurrão" em

[87] A comissão técnica responsável pela seleção dos projetos do edital em que foi escolhido *Tantinho, memória em verde e rosa* era forma pelo produtor musical Beto Villares, pelo jornalista e crítico de música Tárik de Souza e pelo escritor e jornalista cultural Carlos Calado.

sua carreira. Faz parte do processo de seleção do Natura Musical uma etapa em que os executivos da empresa vão conhecer pessoalmente a equipe e o artista envolvidos no projeto:

> Não tem ninguém que a gente patrocinou que a gente não conversou pelo menos umas três horas com a pessoa. A pessoa mesmo, o artista. Por exemplo, o Tantinho a gente fez questão de conhecer. (...) É super-interessante essa fase em que a gente conhece a pessoa, porque ela conta a história de onde surgiu o projeto. No caso, a gente veio para cá [Rio de Janeiro] para conhecer o projeto Quixabeira. A gente conheceu o Bernard, que é uma pessoa fantástica, de um projeto que não tem nada a ver com nada que a gente tinha feito na vida. Dava vontade de chorar da pessoa contar daquele projeto. Depois a gente conheceu o Itiberê Zwarg, do Calendário do Som, Itiberê Orquestra Família, que também estava contando do projeto dele.[88] A gente se emociona... (...) E o Tantinho foi o último. Aí veio o Tantinho, o Alípio e o Constant. Eles contaram, deram todo o contexto de como foi: o Tantinho com o Alípio, a pesquisa e tudo mais. A gente se encantou mais ainda, não é? (...) A gente achou fantástico. Eles chamaram a gente, várias vezes, para vir para cá, para o morro da Mangueira.

Além da equipe envolvida, da boa apresentação do projeto e da legitimidade e do carisma de Tantinho para falar em nome da produção musical da favela da Mangueira, um aspecto muito importante para a seleção de *Tantinho, memória em verde e rosa* foi o fato de ser um projeto de registro da música brasileira. Pesou, portanto, o fato de ser um "projeto de memória" do samba carioca:

> Porque se você for imaginar que, dos projetos que a gente teve... A gente teve um projeto do Antônio Nóbrega que era excelência mil. Que a gente sabe, conhece o artista e a acha que ele tem identidade com a própria Natura pelo trabalho que ele faz. Ele é uma pessoa fenomenal, todo mundo conhecia. Então, é um caso em que não pega tanto esse custo-benefício cultural. Porque qualquer coisa que ele faça é boa, é um bom investimento. (...) A Ná Ozzetti e o André Mehmari porque era um CD fantástico, maravilhoso, premiadíssimo e tudo mais. E eles iam fazer uma turnê, possibilitando que pessoas do Norte e Nordeste, que não sabem nem o que é Ná Ozzetti, conhecessem um trabalho que é lindíssimo. Então, para gente, pesou, no caso da Ná Ozzetti, a abrangência. (...) Para a gente, esse foi o critério.[89] No caso do Tantinho, foi mais para o registro mesmo. É uma pessoa que fez um super de um trabalho, uma pesquisa sobre toda a história do morro da Mangueira e vai registrar isso num CD que, com certeza, vai ser uma pérola, sabe? Para a gente, o que pesou foi isso mesmo. (...) Porque em geral... Eu acho que a gente nunca tinha

[88] Os projetos Quixabeira e Calendário do Som foram selecionados, junto com o de Tantinho, no primeiro edital do Natura Musical. Itiberê Zwarg é parceiro de Hermeto Pascoal no projeto Calendário do Som, e Bernard von der Weid é o músico instrumentista, compositor e pesquisador responsável pelo projeto Quixabeira. A descrição de todos projetos aprovados nesse edital consta no Anexo III dessa dissertação.

[89] O projeto do Antônio Nóbrega, assim como o de Ná Ozzetti e André Mehmari, também foram selecionados no primeiro edital do Natura Musical. Conforme já foi colocado, a descrição de todos os projetos aprovados nesse edital consta no Anexo III dessa dissertação.

> patrocinado um CD. Só um CD, sabe? Porque é uma coisa meio limitadora. (...) Como a gente vai distribuir isso? Para quem? Quem vai ouvir? Então tem que realmente merecer: a gente precisa fazer porque a música brasileira precisa disso. (...) Foi até um aprendizado para a gente: que a principal coisa que o Brasil precisa na música é de registro mesmo. Antes que as coisas se percam, sabe? Isso hoje pesa muito para a gente. (...) Então, no caso do Tantinho, eu acho que esse foi o principal critério.

Renata conta também como, na sua visão, o gênero musical samba vai de encontro com a estratégia da Natura de "evidenciar a cultura e a riqueza brasileiras". Aqui o aspecto do samba como símbolo da identidade nacional brasileira surge com grande relevância:

> O samba, a Mangueira... Essa coisa de ser super-acessível. Porque a gente trabalha com consultoras: 500 mil consultoras no Brasil inteiro. (...) Para elas, ser acessível é um ponto positivo. Por exemplo, o Antônio Nóbrega é acessível? É, mas lá no Recife, porque fala de frevo. Em São Paulo é acessível? É acessível, mas nem tanto. A Ná Ozzetti com o André Mehmari não é tão acessível. A gente está falando de MPB de superqualidade. Não é todo mundo que gosta, não é todo mundo que quer ouvir. A gente, falando em Rio de Janeiro, falando em samba, todo mundo gosta, todo mundo quer ouvir, aqui [no Rio de Janeiro] e em qualquer lugar. Isso para a gente também é um ponto super positivo desse projeto. (...) A gente não está falando de qualquer samba, sabe? Para a gente tinha o aval... O Tantinho ser da Mangueira, para a gente que não conhecia o Tantinho, foi um ponto mega positivo.

Hermano Vianna cita uma declaração do músico e compositor baiano Caetano Veloso ao *Jornal do Brasil* para discutir o papel do Rio de Janeiro e do samba carioca como representantes da unidade brasileira. Caetano teria dito: "a Mangueira, e por extensão o Rio de Janeiro, representam a unidade nacional. Agora que se fala tanto em separatismo é bom fortalecer o Rio como símbolo da nacionalidade" (*Jornal do Brasil*, Caderno B, p.1, 1/6/1990 *apud* VIANNA, 2004: 146).[90] Para Vianna,

> Caetano Veloso não está dizendo que a música carioca é melhor que a baiana, ou que o Rio de Janeiro é melhor que Salvador. Fala apenas que o Rio de Janeiro (incluindo o samba carioca) tem mais condições de atuar como representante da unidade brasileira do que qualquer outra cidade (ou qualquer outra música) do país, mesmo depois de 30 anos da mudança da capital para Brasília. A escolha do Rio é política: não significa que essa cidade se aproxime, mais que as outras, da verdadeira brasilidade, ou das raízes da nacionalidade. A unidade, o Nacional e o Brasil são inventados todos os dias (...) (VIANNA, 2004: 146).

[90] Hermano Vianna acrescenta uma nota a essa declaração de Caetano Veloso, explicando que, na época, "o separatismo virara um tema constante na imprensa brasileira, principalmente depois que grupos políticos gaúchos propuseram a independência dos estados da região Sul do Brasil" (VIANNA, 2004: 146).

Até hoje o Rio de Janeiro e, principalmente, o samba carioca, servem de ícone da brasilidade. Percebe-se na fala da Renata também o lugar de destaque que a Mangueira possui no cenário do samba carioca. Apesar de todos os membros da comissão técnica conhecerem o talento de Tantinho como sambista, o que mais pesou para os executivos da Natura, que não o conheciam ainda, foi o nome da Mangueira. Para eles, era o Tantinho "da Mangueira":

> A gente não conhecia [o Tantinho]. Foi mais pelo sobrenome, como você disse mesmo. Sabe? É da Mangueira: ok, o samba é bacana, a gente pode investir. Sabe? Foi mais nesse sentido. Porque a gente não tinha nenhum material. Não conhecia nada mesmo. (...) Os três integrantes da comissão técnica passam um parecer de conteúdo desses projetos para a gente. Eles falaram: "Olha, o Tantinho é essa pessoa. Ele tem este conteúdo." Eles explicam para a gente quem é o Tantinho da Mangueira. Aí eles colocam: "É um dos melhores compositores da Mangueira." Eles criam um contexto para a gente. É com base nesse contexto, nesse argumento, que a gente seleciona.

Renata explica que não houve preocupação com a associação da marca Natura a uma favela, apesar da visão predominante atualmente dessas localidades como fonte de violência e tráfico de drogas:

> A Natura está na favela... Tem um mercado grande na favela, até. Tem consultora, tem promotora, tem tudo. Eu acho que não tem nenhum impedimento nesse sentido. (...) Acho até que muito pelo contrário, sabe? Para deixar de ser um pouco elitista. Porque a gente seleciona coisas que não deveriam ser, mas são, elitistas, não é? Acabam sendo. (...) Por exemplo, o Calendário do Som, que foi selecionado na mesma época... Estou tentando mapear para você a cesta montada com o primeiro edital. Por exemplo, Calendário do Som é uma coisa que quase ninguém consegue ouvir, embora seja maravilhoso. Eu adoro. Eu, pessoalmente. Mas se você vir quem foi ver, não era quase ninguém que a gente gostaria que realmente visse. É uma coisa que eu não consigo colocar para as pessoas. Sabe? A gente tem hoje também um outro projeto: Jongos do Brasil. Quase ninguém consegue gostar de jongo, sabe? Dessas pessoas que a gente gostaria que gostassem. O Tantinho é muito mais fácil. (...) O Tantinho para elas é agradável. E eu acho que o Tantinho expressa muito essa coisa de raiz e antena também. Expressa essa questão e a relação da Natura com a música. Ela aproxima pessoas, porque eu acho que o samba faz muito isso. Cumpre muito bem esse papel. Então, para a gente, é um projeto fantástico nesse sentido. Posso até estar enganada, estar falando assim rapidamente, mas acho que é o projeto mais acessível que a gente já patrocinou.

É como se a idealização das favelas como local de "descoberta" do samba, música "autenticamente" brasileira, fosse mais forte do que a imagem negativa que hoje essas localidades possuem. O samba aparece como um gênero nacional, acessível

“a todos os brasileiros”, como se fosse impossível ser brasileiro e não gostar de samba. Hermano Vianna critica essa “ortodoxia” do samba, citando um conhecido samba que diz “Quem não gosta de samba bom sujeito não é, é ruim da cabeça ou doente do pé”. Para o autor

> Aí encontramos o efeito paradoxal/perverso do projeto brasileiro-mestiço de Gilberto Freyre. Aquilo que era elogiado por ser aberto ao diferente, por abarcar o diverso, passou a excluir a diversidade em nome de sua ortodoxia. Na cartilha dessa ortodoxia, o samba nacional, produto do relacionamento de diferentes grupos sociais, acabou se transformando em agente “colonizador” interno, em regra de boa conduta, em possibilidade única de ser brasileiro. O indefinido tornou-se a regra da definição (VIANNA, 2004: 158).

Paradoxais ou não, os mitos que envolvem a ascensão do samba carioca a símbolo da identidade nacional brasileira foram determinantes na seleção de *Tantinho, memória em verde e rosa* pela Natura.

Os CD teve uma repercussão muito boa na imprensa, o que foi muito importante para Tantinho, mas também para a Natura. Segundo Nestor García Canclini,

> O que é a arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os *marchands*, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia (CANCLINI, 2006: 23).

O lançamento do CD de Tantinho foi divulgado com grande destaque nos principais jornais do Rio de Janeiro. A primeira notícia saiu no *Jornal do Brasil*, em 16/7/2006, o domingo que antecedeu os shows de lançamento do CD no teatro Rival. Foram dois dias de show – dia 18/7/2006, quando o teatro foi aberto somente para convidados, e o dia seguinte, quando o show foi aberto ao público. As notícias publicadas próximo a essas dias, portanto, foram muito importantes para garantir o público no segundo dia de show. A matéria do *Jornal do Brasil* ocupou uma página inteira do caderno de cultura, *Caderno B*, publicando inclusive uma foto de Tantinho. Foi uma matéria extensa, que dava destaque ao show que aconteceria no Rival e

chamava atenção para o ineditismo das músicas registradas no CD. A manchete era: "Versões inéditas da voz do morro".[91] A matéria foi assinada por Tárik de Souza, jornalista que fez parte da comissão técnica do Natura Musical responsável pela seleção de *Tantinho, memória em verde e rosa.* O conhecimento detalhado do projeto e mesmo o envolvimento do jornalista com a viabilização do CD certamente contribuíram para a riqueza de informações que possui essa matéria. Nesse mesmo domingo, 16/7/2007, o colunista Ancelmo Góes publicou uma nota em sua coluna no jornal *O Globo* sobre o CD. Em 19/7/2007, dia em que o Rival estava aberto ao público, *O Globo* dedicou a capa inteira de seu caderno de cultura, *Segundo Caderno*, ao CD *Tantinho, memória em verde e rosa.* A matéria, que também trazia uma foto de Tantinho, dava destaque para o fato de o CD ser um trabalho de construção de memória. A manchete nomeava Tantinho "o historiador informal da Mangueira". A matéria foi assinada pelo jornalista Bernardo Araújo, que, menos informado que Tárik de Souza, inevitavelmente cometeu alguns equívocos, como o de dizer que os sambas gravados no CD eram todos da Estação Primeira. Mas a matéria abordou corretamente os principais aspectos do CD e o classificou como sendo "fundamental". Trouxe também uma declaração de Tantinho que foi reproduzida novamente no jornal de 23/7/2007, um domingo, na coluna "frases da semana". A frase de Tantinho selecionada pelo jornal foi: "Há anos queria gravar. Mas se fosse para lançar porcaria, eu ficaria feliz cantando na noite".

Essas foram, indiscutivelmente, as notícias e notas mais importantes que saíram sobre o CD. Vale destacar que as matérias de Tárik de Souza, no *Jornal do Brasil,* e de Bernardo Araújo, no *O Globo,* faziam referência à Natura. Representaram, portanto, além de um reconhecimento fundamental para Tantinho se legitimar como um guardião da memória da Mangueira, uma excelente conquista para a Natura, no sentido de fortalecer sua marca através da associação com a música brasileira.

No Rio de Janeiro, *Tantinho, memória em verde e rosa* foi divulgado ainda na revista *Veja Rio* de 19/7/2006. O jornal *O Globo* voltou a falar do CD em duas outras ocasiões: em 16/9/2006, na coluna *Gente Boa,* de Joaquim Ferreira dos Santos, que

[91] *Voz do morro* é o nome de um samba de Geraldo Pereira e Moreira da Silva, gravado como faixa 2 do primeiro CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

mencionou a passagem do diretor de cinema Wim Wenders no Brasil e sua ida a uma loja para comprar três CDs de música popular brasileira, entre os quais o de Tantinho, e em 11/12/2006, quando o jornal publicou uma extensa matéria sobre a quinta edição do prêmio Rival BR de música, a cuja categoria de melhor cantor Tantinho concorreu, sem, contudo, vencer. *Tantinho, memória e verde e rosa* foi notícia ainda nos jornais *Estado de S. Paulo, Folha de São Paulo, Jornal da Paraíba, Diário do Pará, Correio Braziliense*, entre outros.

5.3 - Tantinho, o guardião dessa memória em verde e rosa

Esse item busca apresentar Devani Ferreira, o Tantinho. Segundo Angela de Castro Gomes, o guardião "é um profissional da memória" (GOMES, 1996: 7). A autora, utilizando o conceito de *projeto* de Gilberto Velho já explorado anteriormente, afirma que "ser guardião torna-se um '*projeto*'" (GOMES, 1996: 8). Com isso, quero sugerir que o CD *Tantinho, memória em verde e rosa* também deve ser entendido como um meio para Tantinho atingir uma aspiração maior, a de se legitimar como um guardião da memória da Mangueira, pois:

> O *projeto* existe no mundo da intersubjetividade. (...) Mas, sobretudo, o *projeto* é o instrumento básico de *negociação da realidade* com outros autores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe, fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações *para o mundo* (VELHO 2003: 103).

A concretização do CD oficializa Tantinho como um guardião dessa memória. E a aceitação do CD pelo público e, principalmente, pela mídia, o legitima nessa função. Nesse contexto, a história de vida de Tantinho ganha relevância, uma vez que

> Após um período de desqualificação como gênero, a biografia recuperou lugar de destaque no interior dos estudos históricos justamente por sua capacidade de transcender a história pessoal e de revelar as relações entre indivíduos e sociedades. Ela é o campo ideal para verificar os espaços de liberdade de que dispõem os homens e para observar como os sistemas normativos condicionam suas ações ou são por elas rompidos. Esse também é o papel da história de vida construída através da metodologia da história oral (FERREIRA, 2002: 12).

Essa relação entre individual e coletivo foi a maior motivação para tentarmos registrar, através da sua narrativa de história oral, a trajetória de vida de Tantinho. Sobre a metodologia, é importante também acrescentar que "a entrevista de história oral tem ainda um trunfo raramente encontrado em outras fontes históricas. Quando bem-sucedida, ela documenta o trabalho do entrevistado de reconstruir o passado conferindo-lhe significado aos olhos do presente" (ALBERTI, SARMENTO & ROCHA, 2002: 15). Considerando esse aspecto, pode-se dizer que o momento para o registro da narrativa de história de vida de Tantinho foi muito interessante para os fins dessa dissertação, pois, segundo Angela Gomes, "há momentos e motivações especiais que marcam o início da carreira de um guardião da memória. Eles são emblemáticos e passam a dominar a trajetória de vida daqueles que se imbuem de tal tarefa" (GOMES, 1996: 7-8). A gravação do CD *Tantinho, memória em verde e rosa*, sem dúvida, representa esse momento na vida de Tantinho.

Os conceitos de *resíduos de ação* e de *relatos de ação*, sugeridos por Peter Huttenberger, ajudam a entender a importância desse momento para essa dissertação:

> O típico resíduo de ação seria o clássico documento de arquivo – pedaço de uma ação passada -, enquanto o relato de ação, posterior a ela, poderia ser exemplificado por uma carta que informa sobre uma ação passada, ou ainda por memórias e autobiografias. (...) Mas Huttenberger acrescenta à sua classificação uma observação importante: um relato de ação é também resíduo de uma ação. (...) A entrevista de história oral é resíduo de uma ação específica, qual seja, a de interpretar o passado. (...) Tomar a entrevista como resíduo de ação, e não apenas como relato de ações passadas, é chamar a atenção para a possibilidade de ela documentar as ações de constituição de memórias – as ações que tanto o entrevistado quando o entrevistador pretendem estar desencadeando ao construir o passado de uma forma e não de outra (ALBERTI, 2004: 33-35).

Esses conceitos também chamam atenção para o que Bourdieu classifica como *ilusão biográfica*: "é conhecido o alerta de Pierre Bourdieu para o fato de a individualidade ser, na verdade, uma 'formidável abstração', que construímos para nos afastar da fragmentação do eu" (ALBERTI, 2004: 20). Nas palavras do próprio autor: "produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência (...)"(BOURDIEU, 2005: 185). Verena Alberti acrescenta ainda que a história oral é

acentuadamente totalizadora, pois, conforme já foi colocado, "entrevistado e entrevistadores trabalham conscientemente na elaboração de projetos de significação do passado" (ALBERTI, 2004: 22).[92] Mas, para a autora, reconhecer esse paradigma não implica renunciar à capacidade da história oral de ampliar o conhecimento sobre o passado, pois "só é possível recuperar o vivido pelo viés do concebido" (ALBERTI, 2004: 17).[93]

Portanto, sem desconsiderar o paradigma totalizador, inerente à elaboração de qualquer trabalho biográfico ou autobiográfico, principalmente através da história oral, buscou-se nessa dissertação entender a narrativa de história de vida de Tantinho como um resíduo de ação para a construção dessa memória *em verde e rosa*. Buscou-se utilizar a história oral "no sentido de se investigar a memória lá onde ela não é apenas significado mas também *acontecimento, ação*" (ALBERTI, 2004: 36). Segue, dessa forma, a narrativa de história de vida de Tantinho.[94]

Tantinho nasceu em 1946, em Mangueira, na localidade de Santo Antônio, no ponto mais alto do morro, chamado Vacaria.[95] Nessa ocasião, a Estação Primeira já existia há 17 anos e era uma importante referência cultural do morro. A mãe de Tantinho, conhecida como Dona Mendes, foi morar em Mangueira ainda criança e era baiana da Escola quando ele nasceu. Ela, como mais tarde faria o próprio Tantinho, vivia em Mangueira entre as casas de sua família e a dos pais de Neuma, de quem foi amiga. Antes de chegar à Mangueira, Dona Mendes vivia com a sua família no Borel, outra favela carioca.[96] Já o pai de Tantinho, José Ferreira, era mineiro e não tinha

---

[92] A autora aqui também faz referência à noção de projeto de Gilberto Velho - "elaboração consciente e uma tentativa de dar sentido à experiência fragmentada" (ALBERTI, 2004: 22).

[93] Bourdieu também afirma isso quando diz: "sem dúvida podemos encontrar no *habitus* o princípio ativo, irredutível às percepções passivas, da unificação das práticas e das representações (...). Mas essa identidade prática somente se entrega à intuição na inesgotável série de suas manifestações sucessivas, de modo que a única maneira de aprendê-la como tal consiste talvez em tentar recuperá-la na unidade de um relato totalizante (...)" (BOURDIEU, 2005: 187).

[94] Um resumo da biografia de Tantinho consta no Anexo I. A entrevista foi realizada em 11/3/2006, na casa de meus pais, na Barra da Tijuca. Meu pai, José Constant Amorim Neto, participou da entrevista. A entrevista foi filmada. Os trechos aqui reproduzidos respeitam a ordem da narrativa de Tantinho.

[95] "Vacaria" é o lugar mais alto do morro da Mangueira, na localidade de Santo Antônio. O nome foi dado porque lá se criava gado e vendia leite. Informação extraída em 19/10/2006 na página da Mangueira (http://www.mangueira.com.br/periquitosdamangueira/historia.htm).

[96] Morro do Borel: favela localizada no bairro da Tijuca, na Zona Norte do Rio de Janeiro. A ocupação desta favela teve início em 1921, quando ocorreu a remoção dos Morros do Castelo e de Santo Antônio. O nome do morro deriva de uma marca de cigarro da Souza Cruz, que mantinha uma fábrica em frente ao morro, na qual muitos moradores trabalhavam. Informações extraídas da Wikipédia - http://pt.wikipedia.org/wiki/Morro_do_Borel - em 9/4/2006.

maiores afinidades com as escolas de samba do morro. Tantinho parece saber ou querer falar menos sobre a história de vida de seu pai, que, segundo ele, era "um arruaceiro". De uma maneira geral, as lembranças de infância de Tantinho remetem a um período muito pobre, porém feliz de sua vida. São lembranças fortemente relacionadas com a escola de samba Estação Primeira de Mangueira:

> Minha infância na Mangueira foi uma infância legal, tranqüila, muito alegre. Até porque, a gente no morro, na favela, nessas comunidades mais carentes, a gente logo passa para a escola de samba. Nossa infância começa na escola de samba. E eu entrei para a bateria da Mangueira com seis anos. (...) Foi até porque minha mãe desfilava de baiana, aquela coisa... (...) A minha mãe foi para Mangueira ainda criança. Antes ela vivia no Borel, ali na Tijuca, não é? Aí eles foram morar na Mangueira. Acho que a Mangueira ainda estava bem despovoada, bem tranqüila... Ela foi criada na casa da Neuma também, a minha mãe.[97] (...) Acredito que isso deve ter sido na década de 30. (...) Agora, por parte do meu pai, também, acho que por essa época, mas eles já vieram de Minas. Meus avós eram mineiros. (...) Minha mãe não, minha mãe era carioca. (...) E não sei, acho que ela e meu pai se encontraram lá pelo morro, aquelas coisas... (...) Os dois... [risos] Tinha aqueles bailes lá no Unidos de Mangueira, uma escola de samba em Mangueira, azul e rosa, chamada Unidos de Mangueira. Minha mãe dançava muito lá. Meu pai era meio brigão. Ficava por lá acabando com o baile, brigando... (...) Meu pai não admitia que uma dama recusasse ele. Se ela recusasse, ele acabava com o baile. (...) Ele era brigão, era arruaceiro. Ele com Geraldo Pereira faziam dupla de briga, para bater nos soldados, aquelas coisas.[98] Minha infância foi assim, não é? Vendo esse tumulto todo, essa confusão... Mas meu negócio era sair na Mangueira. (...) Porque eu sou o primeiro filho, não é? (...) Éramos quatro, mas duas irmãs morreram. (...) As duas mais novas morreram. Ficamos eu e a mais velha, a Tiquinha. A Tiquinha está lá na Mangueira. (...) Nem estudar, estudávamos. Eu fui entrar para o colégio com dez anos. Aquelas dificuldades da época, não é? Se as pessoas não tivessem, assim, uma informação, não tivessem acesso a informação, essas coisas... Nas comunidades, as crianças nem estudavam.

Antes de falar sobre a dificuldade que foi para ele estudar, Tantinho conta que teve uma doença séria quando criança. Sua mãe, buscando curá-lo, procurou, além de

---

[97] Neuma chega em Mangueira com sua família em 1933, quando ela tinha 11 anos de idade (FLORIDO, 2005: 97). Neuma é considerada por Tantinho como sua segunda mãe. Como já foi colocado, o CD *Tantinho, memória em verde e rosa* é dedicado a ela.

[98] Geraldo Theodoro Pereira, o Geraldo Pereira, nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais. Foi morar na Mangueira, na localidade do Santo Antonio, aos 11 anos de idade, na casa de seu irmão mais velho, Mané Araújo (avô de Amaury Sebastião Raposo, outro entrevistado dessa dissertação). Inicialmente integrante da Unidos de Mangueira, passou para a Estação Primeira em 1938. Fez rapidamente sucesso no rádio e mudou-se da Mangueira para a Lapa, no centro do Rio de Janeiro. Em 1955, Geraldo Pereira se envolveu em uma discussão na Lapa com Madame Satã, famoso malandro da área. Geraldo Pereira levou um soco no rosto, tropeçou e bateu a cabeça no meio-fio. Apesar de socorrido por amigos, morreu no Hospital dos Servidores da Prefeitura (DINIZ, 2006: 66 e Encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 31). Para uma visão mais completa sobre a história de vida de Geraldo Pereira, ver VIERA, PIMENTEL & VALENÇA, 1995 e CAMPOS, GOMES, SILVA & MATTOS, 1983.

médicos, um centro espírita. Sua melhora é atribuída a um "tratamento" feito no centro, onde sua mãe teria sido alertada que ele ficaria bom, mas daria muito trabalho:

> Mas antes eu fui muito doente. Quando eu era criança, fui muito doente. (...) Até hoje eu não tenho uma explicação razoável para a coisa, mas eu tinha dificuldade para andar. (...) Eu não ficava em pé, não conseguia ficar em pé. (...) Aí aquela coisa... Carência de médico tremenda, de assistência, aquela coisa toda. Minha mãe me levava no Hospital Jesus, que era hospital de crianças. Ali é o maior hospital que existe, porque ali se trata das crianças mesmo.[99] (...) Então eu fui tratado ali. Mas parece que eles não deram muita esperança à minha mãe de que eu me curasse. (...) Eu não sei se era um tipo de paralisia, porque tinha muita paralisia naquela época. De repente uma falta de vacina, alguma coisa. (...) Minha mãe fez lá umas... Andou em uns centros espíritas, aquelas coisas. E os médicos me desenganavam no hospital. Já nos centros eles afirmavam que eu ia ficar bom. Aquela briga... Minha mãe colocava o centro contra o médico: "Mas lá no centro eles falaram que ele vai ficar bom." O médico falava: "O centro não sabe nada. O centro nada..." Aí levava no centro e falava: "Mas o sabido disse que ele não vai sobreviver..." Aí no centro eles falavam: "Sabido não sabe nada..." [risos] (...) Sabido é o médico... Uma confusão. Mas eu fiquei bom, graças a Deus.
> F.C. (Flávia Constant): Mas ficou bom de repente, ou você foi melhorando?
> D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): Ah, eu fui... Sei lá. Minha mãe diz que foi no centro que eu fiquei bom. (...) Foi no centro, tratamento no centro. E aí também foi o terror, não é? Lá no centro falaram assim: "Olha, ele vai ficar bom, mas sai da frente... [risos] Quer que ele fique bom? Ele vai ficar bom, mas sai daí, depois não vem reclamar não." Depois realmente minha mãe falava assim: "Eu não sei se seria melhor ter deixado morrer..." Aquela coisa de mãe, mas pô... (...) Eu fui o terror. Era uma loucura. E na Mangueira: tudo de ruim era eu que tinha feito. Era o terror. Tudo de ruim era o Tantinho. Porque eu tinha fama de arruaceiro, de levado. Quebravam vidro da janela dos outros, matavam os pombos, os gatos, não sei o quê... E eu tinha mania de matar gato para levar para a bateria, para fazer tamborim no carnaval. (...) Porque a gente, para sair na bateria, tinha que levar o gato. Levava o gato ou levava o couro. Aí levava o gato porque eles ficavam mais satisfeitos, porque eles faziam churrasco do gato. Tiravam o couro e o gato eles comiam. (...) Levava para o Delegado.[100] Delegado, o Pão Duro... Turma que tinha lá no morro, que era responsável pelos garotos da bateria. (...) Então, eu fiquei com

[99] O Hospital Municipal Jesus, inaugurado em 30/7/1935, é exclusivamente pediátrico. Está associado ao SUS (Sistema Único de Saúde) e, por isso, atende majoritariamente crianças das camadas sociais mais baixas. O hospital fica na rua 8 de Dezembro, 717, Vila Isabel, no Rio de Janeiro (http://www.repartir.org.br/hosp_jesus.htm).

[100] Delegado é considerado um dos mais elegantes e talentosos mestres-salas da Estação Primeira. Oriundo da escola Unidos de Mangueira, da comunidade de Santo Antônio, aos 15 anos de idade tornou-se diretor de bateria da Estação Primeira. Ele, no livro *Mangueira. Estação primeira do samba* (FLÓRIDO, 2005), conta como os tamborins eram fabricados: "Eu tinha uma turma que, por volta da meia-noite, ia para o Campo de Santana. A gente levava sardinha e jogava. Quando o gato vinha, já estava um escondido atrás da árvore para, quando o gato passar, ele pá. O gato ficava tonto, a gente matava, enfiava dentro do saco, onde cabiam uns cinco, dez e trazia para o morro para poder encourar o tamborim, surdo, tarol. Couro de boi era muito grosso, não dava aquele som. O cabrito já melhorava um bocadinho. No desfile, ficavam 15 tamborins batendo e 15 esquentando. Quando aqueles 15 estavam prontos, iam bater e os outros 15 iam esquentar. Isso durante o desfile para não deixar a bateria cair" (FLÓRIDO, 2005: 20 e 55).

> fama de gateiro do morro. (...) Brinquei muito lá na Mangueira. Eu era muito levado, fazia muita porcaria mesmo. Mas eu era querido. Eu era querido porque as porcarias que eu fazia eram coisas de criança mesmo. Mas eu era bom, era obediente. Eu obedecia aos mais velhos.

Tantinho demonstra em toda sua narrativa como ele era querido e bem acolhido em Mangueira, inclusive em momentos verdadeiramente difíceis como quando, por exemplo, faltava comida em sua casa:

> Eu ficava entre minha casa, a casa da Neuma, a casa do Nelson Sargento... Eu ia nas casas onde tinha comida. Onde tinha comida eu estava. (...) Porque o rango era na casa do Alfredo Português - que era o pai de criação do Nelson Sargento -, na casa do Charuto, que era...[101] Eu sempre estava na casa do pessoal que trabalhava na estiva. (...) Porque na casa do pessoal da estiva sempre tinha comida, muita comida.[102] E lá em casa, como o rango era ruim à beça, não tinha... Era carente lá o negócio. Aí eu: "Ah, eu vou para a casa do Nelson Sargento." Eu passava lá, comia lá... Ia na casa da Neuma, comia... Comia na casa da Irene, mãe do falecido Licinho e do Lilico, mestre-sala.[103] Nas casas onde tinha comida, eu estava sempre parado por ali. Hora do almoço ou da janta eu ficava rodando por lá para...

A família de Tantinho parece ter sido muito pobre, mesmo para o padrão da favela. Por isso, desde novo, ele teve que tentar conciliar o estudo com o trabalho e também, claro, com a Estação Primeira. Nesse processo, apesar de gostar de estudar e ser um excelente aluno, Tantinho acabou abandonando os estudos ao completar o ginásio. Trabalhou a vida inteira, até sua aposentadoria. Tantinho conta que, mesmo antes de começar a trabalhar com carteira assinada, ajudava sua mãe, que era

---

[101] Não se sabe o ano em que Alfredo Lourenço, Alfredo Português, nasceu em Portugal. Ele veio para o Brasil, trabalhando na marinha mercante, na década de 1930 e radicou-se no Rio de Janeiro, indo morar na Mangueira. Tornou-se pai adotivo de Nelson Sargento quando esse ainda era criança. Como foi o caso de vários outros portugueses, integrou-se ao morro. Foi excelente letrista e improvisador e grande amigo de Nelson Cavaquinho, de quem foi parceiro, bem como do próprio Cartola, de Carlos Cachaça e de Zé com Fome (ou Zé da Zilda). Sua casa era ponto de encontro para os compositores mais velhos e jovens. Ganhou a vida como pintor de parede. Alfredo Português morreu em 1957. (Encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 26). Não foi encontrada nenhuma informação sobre Charuto.

[102] Conforme já foi colocado, o trabalho portuário, antes realizado por escravos (muitos de ganho), com a Abolição, se tornou uma ocupação lucrativa e de prestígio, atraindo um significativo número de trabalhadores, principalmente negros (COTRIM & COTRIM, 2005: 9).

[103] Licinho foi amigo de infância de Tantinho e seu grande parceiro nas rodas de partido-alto, como será abordado mais adiante. Licinho era irmão de Lilico, que foi mestre-sala da Estação Primeira de Mangueira. Roberto Paulino fala de Lilico em seu livro: "cria da escola e de Delegado, veio Lilico, nascido e criado na Mangueira, filho de Irene, uma querida e saudosa pastora, moradora do Largo do Sossego. (...) Lilico quase não poderia ter sido mestre-sala. Quando tinha oito/nove anos, brincando no morro, caiu com o joelho sobre um fundo de garrafa quebrado. Fez um corte muito feio no joelho e, no Souza Aguiar, queriam amputar-lhe a perna. Usei algumas amizades que tinha no hospital e os médicos resolveram tentar uma cirurgia reparadora. Tão bem feita que Lilico chegou a mestra-sala, arrancando várias notas dez. Hoje, Lilico abandonou o samba, quando ainda estava no auge, para se dedicar a Jesus: é pastor de uma igreja evangélica, bem no pé do morro da Mangueira" (PAULINO R., 2003: 119).

lavadeira, nas tarefas domésticas. As lavadeiras da Mangueira tinham o costume de lavar as roupas em um tanque comunitário que ficava próximo ao Buraco Quente. Enquanto trabalhavam, elas cantavam os sambas tocados no morro. Tantinho conta que aprendeu muitos dos sambas antigos de Mangueira vendo sua mãe e as outras lavadeiras do morro trabalharem:

> Eu entrei para escola com dez anos, não é? (...) Mas na escola eu era bom. Eu era muito inteligente. Eu era o melhor aluno do colégio. Mas era o mais levado também. Eu não fui expulso porque eu era bom aluno. (...) Eu trabalhava, sempre trabalhei, desde os dez anos de idade. (...) E mesmo antes de eu ir para a rua trabalhar mesmo, eu ajudava minha mãe. Minha mãe lavava roupa, não é? Para fora. E eu ia fazer comida para os irmãos, arrumava a casa, jogava a minha bola, fazia minhas encrencas, aquelas coisas, fazia minhas porcarias lá pelo morro. Mas eu fazia comida, levava para ela lá na cabine, onde elas lavavam roupas. Era um grupo de lavadeiras, não é? Dez, 15 mulheres lavando roupa ao mesmo tempo. (...) Era onde eu aprendia os sambas. Porque eu ficava lá ouvindo as lavadeiras cantarem e aprendia todo samba de Mangueira ali. (...) Com 14 anos, eu fui trabalhar de carteira assinada, na Cerâmica, que era a fábrica do presidente da Mangueira, o Roberto Paulino. (...) Fiquei cinco anos na fábrica. Aí continuei... Ele pagava o meu estudo... Acabou o primário, não é? Aí ginásio já era caro, só tinha particular. O Roberto Paulino pagou para eu fazer o ginásio, aquela coisa toda. (...) Eu completei o ginásio.[104] Depois não estudei mais, porque... (...) Quando eu tinha 12 anos, já fui gravar umas coisas com o Jamelão. (...) O Jamelão escolhia os melhores ritmistas, garotos... E eu sempre gravava com ele, lá na Continental, na... Às vezes ele ia se apresentar na Mayrink Veiga com o pessoal da Mangueira, eu ia.[105] É, às vezes fazia um showzinho.

Tantinho, conforme já foi colocado, entra para a bateria da Estação Primeira aos seis anos de idade - segundo ele, porque sua mãe não tinha com quem deixa-lo para ela própria poder desfilar como baiana da Escola:

> Eu fui para a Mangueira desfilar porque minha mãe não tinha com quem me deixar. Aí ela pediu ao Tinguinha, que era o diretor da ala da bateria, o fundador da bateria.[106] Pediu ao seu Tinguinha para arrumar um jeito de eu...

---

[104] Roberto Paulino se refere a Tantinho com muita admiração e carinho em seu livro *Do Country Club à Mangueira*: "[Tantinho] foi (...) o mais moço pai de família que conheci. Seu pai morreu quando ele tinha apenas 14 anos e Tantinho ficou responsável pelo sustento da mãe e de uma irmã menor. Ele estudava - estava no ginasial – e não queria de jeito algum deixar a escola. Consegui para ele um emprego em que pudesse continuar a freqüentar o colégio e estudar durante as horas de trabalho. Ele ficava na portaria da Cerâmica, como recepcionista e, assim, podia fazer deveres de casa e preparar lições. O que mais me impressionava nele, além de seu senso de responsabilidade com a família, era a vontade que tinha de ir em frente na vida. Era um homem feito aos 14 anos" (PAULINO R., 2003: 167-168).

[105] Uma das principais rádios do país. Na década de 1940, ao lado da Rádio Nacional, a Tupi e a Tamoio, a Mayrink Veiga, era a que detinha maior índice de audiência no Rio de Janeiro (DINIZ, 2006: 57).

[106] Homero José dos Santos, o Tinguinha, nasceu em Nova Friburgo. No início dos anos 1920, ainda garoto, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, fixando-se no morro da Mangueira. Aos 11 anos

> Porque ela queria sair na Mangueira, a Mangueira queria que ela saísse, mas ela não tinha com quem me deixar... Aquela confusão...[107]

Foi da bateria até os 13 anos de idade, quando foi aprovado por Cartola para ingressar na concorrida ala de compositores da Estação Primeira. Isso graças à intermediação e ao incentivo de Neuma, como conta Tantinho:

> Emilinha era uma garotinha que morava lá perto de casa e que eu gostava dela. [risos] (...) Com 11 para 12 anos, eu fiz um samba para a Emilinha. Eu ficava cantando aquele samba, não sei o quê. Um dia falei para a Neuma: "Pô, fiz um samba para a Emilinha." Ela falou assim: "Esquece a Emilinha, volta a estudar. [risos] Pensa só na Emilinha..." Ela falou: "Mas canta o samba aí. Canta aí." Eu cantei para ela e ela falou: "Vai cantar esse samba na quadra." Eu falei: "Pô, Neuma, pô, espera aí..." [risos] (...) Eu já estava com 13 anos. Eu falei: "Ah, não vou cantar na quadra não." "Vai cantar na quadra. Você gosta de cantar, não sei o quê." Aí ela falou com o Cartola: "Cartola, ele está com um samba aí, quero que ele cante lá." Cartola falou: "Ah, tudo bem, vai lá. Se for direito, se for legal, fica. [risos] Se não for, mais um, não sei o quê." Aí eu cantei o samba e o Cartola gostou. A Mangueira ia desfilar em Brasília. (...) Ele falou: "Vamos cantar esse samba em Brasília." (...) O Zagaia já tinha feito um outro samba.[108] (...) Era recente a construção de Brasília, ainda estava meio inacabada, aquela coisa: chão de terra batida, não tinha asfalto, nada. E lá eu cantei o samba, uma farra. A Mangueira desfilou com o samba, eu conheci o Juscelino, aquela onda.[109] Eu, garoto. Eu, com 13 anos, parecia que eu tinha oito, não é? Eu era pequenininho pra caramba. Aí: "Ah, mas esse garoto já fez

---

de idade, Tinguinha já tocava tarol na bateria da Estação Primeira. Segundo Eduardo G. Florido, ali, durante anos, Tinguinha aprendeu e acumulou a experiência necessária para implantar a reformulação que faria na bateria da Estação Primeira. "Até a mudança implementada por Tinguinha, a bateria da Mangueira causava má impressão ao desfilar. Tudo era improvisado. O ritmista fazia a sua fantasia e cada um tinha que fazer um chapéu" (FLÓRIDO, 2005: 48). Elmo José dos Santos, filho de Tinguinha, foi presidente da Estação Primeira de 1995 a 2001 - ele foi reeleito em 1998. No início dos anos 1970, Elmo entrou para a bateria adulta (ele começara na bateria mirim da escola) e formou um grupo que marcou época no samba carioca - o Juventude Samba Show. (FLÓRIDO, 2005: 48 e página da Mangueira em 29/8/2005 - www.mangueira.com.br).

[107] Alípio Pereira do Carmo, em sua entrevista, conta que Tantinho busca não romantizar sua vida em Mangueira. Ele usa essa história da entrada de Tantinho na ala da bateria como exemplo disso: "Uma vez ele [Tantinho] pediu para eu escrever um *release* e aí eu fui escrever assim: 'Tantinho começou a desfilar com seis anos de idade na bateria da Mangueira. Proibido pelo Juizado de Menores...' Eu não lembro do texto. Mas eu sei que contava a história que o Tantinho me contou: que ele ia tocando tamborim. Quem fez o tamborim dele foi o Tinguinha. (...) A mãe dele, que era baiana, pediu para o Tinguinha deixar o filho dela desfilar. (...) Aí ele saía e o Juizado de Menores não autorizava criança a desfilar. Quando o Juizado de Menores vinha, a mãe dele pegava a baiana... (...) E cobria ele, com a saia da baiana. Aí eu escrevi: 'Tantinho se escondia debaixo da saia da mãe'. Tantinho olhou o *release* e disse: 'Isso está muito romântico.'"

[108] Jorge Isidoro Silva, o Zagaia, nasceu em 1922 e foi um dos fundadores da ala de compositores da Estação Primeira. Era considerado um excelente repentista e um partideiro muito conceituado, que versava com Aniceto, Xangô e outros bambas. Foi várias vezes campeão do carnaval com suas composições e foi também, junto com Pelado, puxador de samba na Estação Primeira. Trabalhou como funcionário público na prefeitura do Rio de Janeiro. Zagaia morreu em 1995. (Encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 34).

[109] Tantinho se refere aqui ao presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961). A ida da Estação Primeira de Mangueira a Brasília aconteceu em 1960. O samba composto por Tantinho e apresentando nessa ocasião chama-se *Com Emília em Brasília* (FLÓRIDO, 2005: 30).

> samba?" "É, o samba é dele, não sei o quê, vai desfilar." Aí me abraçou, me botou lá no palanque com ele. [risos] (...) Aí, fui embora, não é? A minha vida aí começou na Escola. (...) Com uns 14 anos já fui trabalhar com o Zé Kéti. Cheguei a tocar com a Elizeth Cardoso. Mais velho, fundaram Os Originais do Samba e me chamaram.[110]

Apesar do reconhecimento alcançado no meio do samba quando ainda era bem novo, Tantinho conta que nunca largou um emprego fixo para se dedicar exclusivamente à música. Para ele, o samba foi uma atividade paralela até sua aposentadoria como técnico de laboratório da Funarte. Sua atuação como sambista da Estação Primeira, de certa forma, impulsionou sua carreira profissional:

> Fiquei assim por essas coisas... Mas eu notei que, naquela época, a música não prometia muito futuro, sabe? Era muito difícil. As pessoas falavam que eu cantava bem, aquela coisa. Eu fui para o Teatro Opinião, trabalhar no Rosa de Ouro...[111] Mas eu ficava um pouco inseguro com essa coisa de hoje tem

---

[110] José Flores de Jesus, o Zé Kéti, nasceu em 16/9/1921, no Rio de Janeiro, e ficou famoso por ter cantando o samba, as favelas, a malandragem e seus amores. Fixou-se em Bento Ribeiro em 1937 e, logo depois, passou a freqüentar a Portela por intermédio do compositor Armando Santos, diretor da Escola. Em 1940, ingressou na Polícia Militar, onde serviu por três anos. Em 1945, entrou para o grupo de compositores da Portela - que ainda não era estruturado como "ala" -, escola que mais tarde assumiu como a sua de coração. Em 1950, afastou-se da escola por problemas em relação à autoria de algumas composições e foi para a União de Vaz Lobo (1954), só retornando à Portela no início da década de 1960. Em 1960, abriu uma barraca de peixes na praça Quinze, em sociedade com Luiz Paulo Nogueira, filho do senador udenista Hamilton Nogueira. No início dos anos 1970, tinha uma firma de reforma de prédios, a Ortensur. Além disso, acumulava os cargos de funcionário público e representante de um laboratório farmacêutico. Em 1974, criou o serviço de transportes marítimos São Gonçalo - Paquetá, através da Marketti Transportes Marítimos Ltda. Continuou compondo, cantando e lançou um disco. Em janeiro de 1999, recebeu a placa pelos 60 anos de carreira na roda de samba da Cobal do Humaitá. Morreu aos 78 anos, de falência múltipla dos órgãos. Informação extraída em 19/10/2006 no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Z%E9+K%E9ti&tabela=T_FORM_A)
Elizeth Cardoso Valdez nasceu em 16/7/1920, no Rio de Janeiro. Ainda menina, costumava freqüentar a famosa casa de Tia Ciata. No aniversário de seus 16 anos, a família deu uma festa e convidaram vários amigos músicos. Nessa ocasião Jacob do Bandolim teria ouvido Elizeth cantar e a convidou para um teste na Rádio Guanabara, que foi o trampolim para sua carreira. A cantora faleceu em 7/5/1990 no Rio de Janeiro. Informação extraída em 7/11/2006 no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira
(http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Elizeth+Cardoso)
Os Originais do Samba foi formado na década de 1960 no Rio de Janeiro. O seu integrante mais famoso foi Antonio Carlos Bernardes, carioca nascido em 1941, conhecido como Mussum, que, ao lado de Renato Aragão, Zacarias e Dedé Santana, formou o grupo cômico Os Trapalhões. No início da década de 1960, ainda com o nome Os Sete Morenos, o grupo se apresentou no Clube dos Baianos, na praça Tiradentes. Em 1961, o nome do conjunto mudou para Os Originais do Samba. No ano de 1968, o grupo se apresentou ao lado de Elis Regina na I Bienal do Samba, interpretando a música *Lapinha*, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro. A música foi vencedora e o grupo foi contratado pela gravadora RCA Victor. No ano seguinte, gravou o primeiro LP: *Os originais do samba*, no qual foram gravados os primeiros sucessos do grupo. Informação extraída em 7/11/2006 no Dicionário Cravo Albin da Música

[111] Rosa de Ouro, junto com Opinião, foi um espetáculo gerado no Zicartola. Em 1965, no Teatro Jovem – no bairro de Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro –, diversos artistas, dirigidos por Hermínio Bello de Carvalho, "fizeram o público e a imprensa se curvarem diante do elenco que apresentava músicas de Geraldo Pereira, Paulo da Portela, Ismael Silva, Henrique Vogeler, Lamartine Babo, Sinhô". Foi no Rosa de Ouro que Clementina de Jesus e Paulinho da Viola ficaram mais conhecidos

trabalho, amanhã não tem. (...) Naquela época, o cara ficava dois meses sem trabalhar. Eu falei: "Eu vou sair dessa." Aí eu fui trabalhar. Eu nunca larguei o emprego fixo, eu nunca larguei. Eu fazia música como bico. (...) Eu fui trabalhar no *Jornal do Brasil*, em 1969. Eu era contínuo. E aí, como eu era um cara que, graças a Deus, todo mundo sempre foi muito por mim, todo mundo sempre gostou... Lá no jornal não foi diferente. Os repórteres, fotógrafos, todo mundo parava na minha pra caramba: "Ah, cadê o Mangueira? Não sei o quê..." Aquela coisa: a Mangueira... Começaram a freqüentar a Mangueira comigo, eu levava eles para a Mangueira. Os fotógrafos do jornal, os repórteres iam comigo para a Mangueira. Não sei, iam com mais segurança, não é? Aproveitavam que eu era de lá, compositor, aquela coisa, iam comigo. O tempo passou e o Oldemário Touguinhó falou para mim:[112] "Olha, vai querer ficar de contínuo toda vida? Procura um negócio aí, vê o que você quer fazer dentro do jornal que eu dou uma força para você." Aí eu passei por vários setores do jornal, a linotipo...[113] (...) Mas eu não gostei. (...) Mas quando ele me mostrou o setor de fotografia, o que era, como era: "Olha isso aqui é assim..." A sala escura, me mostrou os ampliadores, aquelas coisas... Eu nunca que sabia... Eu ia lá, levava as coisas e voltava. Aí eu falei: "Pô, é isso aqui que eu quero." O negócio despertou logo meu interesse do caramba. (...) Me apaixonei pela fotografia. Sei lá, fiquei na fotografia 30 anos. (...) Quando eu fiquei mais ou menos conhecedor da fotografia, o Sérgio me propôs ir para um estúdio pequenininho, de um amigo dele. (...) Os caras do jornal falaram: "Ah, mas é bobagem, você sair do *Jornal do Brasil* para ir para..." Eu falei: "Ah, cara, vou para lá. Aqui eu já acho que cheguei. Vou para lá." Aí eu fui para lá e realmente... Eu aprendi realmente. E eu fui bom naquilo, eu fui bom. O pessoal falava que eu era bom. (...) Começaram a aparecer as propostas. Eu fui parar na Câmera Três, que era uma agência de fotografia famosa. Era do Cláudio Méier, que era um alemão famoso aí. De lá eu fui para a DPZ Propaganda. (...) Na DPZ eu fiquei por uns seis, sete anos. Aí um cara lá arrumou um cambalacho comigo, me mandaram embora. Da DPZ eu fui

---

pelo público. (DINIZ: 2006: 150 e 151). A peça Opinião, que tinha direção de Augusto Boal, texto de Armando Costa, Paulo Pontes e Oduvaldo Viana Filho, estreou no dia 11 de dezembro de 1964 no teatro do *shopping center* da rua Siqueira Campos, em uma realização do grupo Opinião com o Teatro de Arena de São Paulo. Foi, possivelmente, "a primeira resposta musical ao golpe militar de 1964, que depôs o presidente João Goulart. (...) A montagem era resultado do trabalho dos Centros Populares de Cultura ligados à UNE [União Nacional dos Estudantes]. Nela atuavam um compositor do morro, Zé Kéti, um do campo, João do Vale, e uma jovem oriunda da bossa nova, Nara Leão (depois substituída pela baiana Maria Bethânia), com direção musical de Dori Caymmi" (DINIZ: 2006: 152 e 153). O Teatro Opinião representou um reencontro entre Cartola e Tantinho. Segundo Tantinho, em depoimentos reproduzidos por Flórido: "Eu era tipo o mascote do show. Cartola cantava 'E no fim desse labor/ Surge outro compositor/ Com novo sangue na veia', e eu aparecia – finaliza, emocionado, Tantinho" (FLÓRIDO, 2005: 36).

[112] Oldemário Touguinhó é considerado um dos mais importantes jornalistas esportivos do Brasil. Começou a trabalhar no final da década de 1950 e cobriu dez copas do mundo (de 1962 a 1998). Trabalhou por 41 anos no *Jornal do Brasil*. Morreu por problemas cardíacos em 20/3/2003, aos 68 anos. Informações extraídas em 28/2/2007 da página Observatório da imprensa (http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp220120034.htm).

[113] A linotipo é um dos ícones da imprensa e do mundo editorial. Inventada em 1890 por Mergenthaler, fazia a composição mecânica dos textos através da fundição de caracteres, formando linhas tipográficas. Os tipos eram fundidos numa caldeira com chumbo derretido, formando a linha de matriz em uma só barra. Já resfriadas, as linhas eram reunidas numa bandeja, seguindo após para a máquina de impressão. Informação extraída em 3/5/2006 do *Diário Popular* via Internet (http://www.diariopopular.com.br/25_01_05/tc240102.html).

> trabalhar em um outro jornal dos caras que fundaram o *Pasquim*, Tarso de Castro... Aqueles malucos todos, Jaguar, não sei o quê. (...) Eu já tinha me inscrito na Funarte há uns cinco anos. Estava aguardando ser chamado. Fiquei lá por dez, 12 anos... Na Funarte me aposentei, me aposentei na Funarte. (...) Aí a música era paralela. Eu ia, fazia um trabalho à noite, aquelas coisas. (...) Naquela época eu puxava samba na Mangueira. Eu tinha que estar no ensaio, porque eu que era o *crooner* oficial, depois do Jamelão. Jamelão viajava muito e deixava tudo para mim. (...) Já aconteceu de, no carnaval, no desfile, ele não estar e eu ter que puxar o samba. (...) Então, lá no morro era essa encrenca, mas eu trabalhei muito. Eu fiz samba à beça. Eu cantava muito samba dos outros, mas cantava os meus também. Ganhei samba enredo... (...) Em 77 eu ganhei o samba enredo com o Jajá.[114] Fiz sambas à beça na Mangueira. (...) Mas eu não era um cara muito dedicado ao samba, de lutar para me colocar. Eu deixava correr. Eu deixava mais por conta dos acontecimentos. Se tiver que acontecer, vai acontecer. Eu me preocupei sempre muito em trabalhar. Até porque a minha família dependia muito de mim, não é?

Conforme já foi colocado, o pai de Tantinho, José Ferreira, era, "um arruaceiro". Ele se envolvia em brigas pelo morro, algumas, inclusive, com a polícia, e, segundo Tantinho, não gostava de trabalhar. Por uma dessas brigas, José Ferreira ficou preso muitos anos, deixando sua família em uma situação econômica ainda mais difícil. Por essa instabilidade de seu pai, Tantinho, como filho mais velho, puxou para si a responsabilidade pelo sustento de sua família:

> Minha mãe, pai, minhas irmãs, dependiam muito de mim. A minha mãe, porque quando eu fiz 12 anos, falei que ela não trabalhava mais. Ela não ia lavar mais roupas. (...) Eu falei: "Deixa comigo. Eu vou dar um jeito. A senhora já está muito cansada, não dá mais para lavar roupa, não sei o quê." Aí eu não deixei mais ela lavar roupa.
> F.C.: O seu pai era da Escola também, Tantinho?
> D.F.: Ela era. Meu pai? Não. Meu pai, não. Meu pai nunca se meteu em negócio de samba não. Ele era lá da Unidos de Mangueira, mas ele gostava de dançar, tocar calango, ele gostava de cantar. (...) O negócio dele era o calango de Minas, ele improvisava era no calango.[115] Eu falava: "Ah, pai, eu não vou nessa não. [risos] Tem a Mangueira aí, eu vou para o calango nada." (...) Meu pai gostava de brigar com a polícia à beça, batia na polícia. (...) Porque o meu pai era um... Meu pai era meio sem-vergonha, não gostava muito de trabalho.

---

[114] Samba enredo *Panapanã, o segredo do amor* (www.mangueira.com.br). Essa foi a única vitória de Tantinho na disputa de samba enredo da Estação Primeira de Mangueira. Tantinho parece querer falar pouco sobre essa vitória, provavelmente porque no carnaval de 1977 o júri do desfile deu à Estação Primeira o sétimo lugar, a pior colocação da Escola desde a sua fundação. (CABRAL, 1998: 106).

[115] Gênero típico de Minas Gerais, o calango também é encontrado em São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo. O instrumento tradicional de acompanhamento é a sanfona. No calango também existe o improviso de versos. "O desafio calangueado (...) se distingue pela obediência a uma linha ou rima, que é repetida exaustivamente. 'No título de cada composição – escreve Francisco Pereira da Silva (1976:10) – há invariavelmente uma palavra que pode sugerir um tema e fornece a rima constante, que aos contendores cumpre observar.' Assim, temos desafios na linha do á, do é, do i, do ó, do u, do ao, e por aí afora." (LOPES, 2005: 93). Referência a SILVA, Francisco Pereira da. *O desafio calangueado*. São Paulo, Conselho Estadual das Ciência e Artes Humanas, 1976.

> (...) Ele gostava de jogo, vivia de jogo. Jogarrontas, não sei o quê... Aí eu via minha mãe no sufoco, correndo pra lá e pra cá. Ela gostava de tomar a batida dela... Como é? Capilé. [risos] E ele ainda brigava com ela. Aí eu: "Qual é? O senhor quer brigar ainda com a minha mãe? Ela trabalha. Tem o direto de tomar o capilé dela." E ele aí queria bater em mim. Eu defendia a minha mãe e ele queria me bater. Era uma confusão. Não dava certo. (...) Meu pai era encrenqueiro pra caramba. Ele arrumou umas confusões lá, ficou preso uma porção de anos. Mas era porque ele brigava, era briga. Ele meteu a faca... (...) Aí minha mãe tinha que trabalhar à beça e ainda tinha que levar coisa para ele lá na cadeia. Eu ia passar todo final de semana dentro de cadeia. (...) Todo final de semana eu estava na Frei Caneca.[116] (...) Eu até gostava, davam presentes, aquelas coisas. Mas eu não achava aquilo muito legal não. [risos] Não era legal não... (...) Eu falei: "Ah, eu vou trabalhar, vou trabalhar." Falei: "Mãe, a senhora não vai trabalhar mais não." (...) Eu fiquei para sustentar todo mundo. Assumi a família. Trabalhava pra caramba. Saía do colégio e ia limpar caixa de gordura, limpar não sei o quê, capinar jardim à noite. Aí tinha um coronel que a filha dele estudava comigo, mas ele não se conformava de eu tirar nota melhor que ela.

Tantinho interrompe a narrativa sobre seu pai para contar a história da filha desse coronel, que se chamava Ana Maria. Da mesma sala de Tantinho na escola, ela não conseguia tirar notas melhores que as dele. O coronel, inconformado, passa a convidar Tantinho para ir à sua casa realizar alguns serviços e ensinar a Ana Maria as lições da escola. Essa é uma história, conforme será demonstrado, impregnada de preconceitos raciais e classistas. Mas Tantinho a conta com muita leveza e senso de humor. Talvez fortalecido pela superioridade de seu desempenho escolar, conduz bem a situação, sabendo aproveitar as recompensas oferecidas pelo coronel para beneficiar sua família. Tantinho encerra essa história contando que era Neuma quem controlava suas notas na escola. Segundo ele, seu excelente boletim era motivo de orgulho para Neuma, e, de certa forma, uma espécie de compensação pelo desempenho escolar nada bom de suas filhas naturais:

> Ele me chamava para capinar o jardim dele, mas era para eu ensinar a Ana Maria... Eu ia. Mas falei: "Pô, coronel, o senhor tem que me dar alguma coisa. Não dá para eu ficar capinando aqui. Quando eu venho capinar, eu tenho que levar dinheiro para casa." "Ah, tá. Eu vou te dar uma ajuda."Aí dava uns rangos lá para casa. Comida que sobrava da casa dele. (...) Ele roubava do quartel. Levava latas de óleo, banha... Ele me dava lá umas coisas. Mas sabe por que eu acho que ele capava no quartel aquilo? Porque ele só me dava

[116] O presídio onde o pai do Tantinho ficou preso foi criado em 2/71856, na Rua Frei Caneca, 457, no bairro do Estácio, como anexo na Casa de Detenção (atual Milton Dias Moreira). Em 1960, com a criação do estado da Guanabara passou a ser chamado de Presídio do Rio de Janeiro. Em 1966 foi transferido para o nº 505 da Rua Frei Caneca e, em 1970, recebeu a denominação de Instituto Presídio Hélio Gomes - em homenagem ao professor e Catedrático em Medicina Legal Hélio Gomes (Secretaria de Estado de Administração Penitenciária - http://www.seap.rj.gov.br/unidades/hg/hg.htm).

embalagem grande. Aquelas embalagens coletivas de banha... Tinha lata de dez quilos de manteiga. Pô, dez quilos de manteiga? Vai comer dez quilos de manteiga em um mês? Ele tirava um quilo e eu levava para casa. Aí passamos a comer pão com manteiga. Pão com manteiga, inhame com manteiga... Ih, era a maior festa. (...) Ah, mas foi bom pra caramba. Saía bolo de aipim, não sei o quê. O rango melhorou, não é? E eu ficava lá trabalhando. Eu tinha que ajudar a Ana Maria, porque ele não se conformava... (...) Mas, primeiro, ele foi lá no colégio, falou com a Dona Elza, a diretora: "Não admito que um neguinho do morro possa tirar nota melhor." Perguntou para mim o que é que eu comia: [risos] "O que é que você come?" [risos] (...) "Ah, como o que tem. Quando tem." "Seu pai faz o quê?" Eu falei: "O meu pai é pedreiro." "Tua mãe?" "Minha mãe é lavadeira." "Não pode. Como pode? Tem alguma coisa errada nesse colégio. Como é que pode um... Esse garoto não tem história na família dele, não sei o quê." Ele me levava para a casa dele e começava a me entrevistar. [risos] (...) Eu não estudava nunca. Não pegava nos livros, não pegava nada... Mas eu era bom, Flávia. Eu era bom pra caramba. Eu não sei o que é que era. (...) A diretora falou assim para mim: (...) "Você já tem nota para passar. Não precisa fazer prova." Eu falei para ela: "Mas eu quero fazer a prova." (...) "Mas você já tem nota, Devani. Não precisa. Os outros, loucos para não fazerem a prova..." Eu falei: "Mas eu quero fazer a prova." (...) A diretora, certamente de gozação, falou para mim sério... (...) "Olha, então vai prevalecer a nota que você tirar na prova." Eu falei: "É dez!" Eu falei assim para ela: "É dez, diretora. Dez! Dez!" [risos] Ela falou assim: "Mas como ele é abusado..." (...) E tirei dez. Foi dez. (...) Ah, a diretora ficava louca comigo. [risos] Aí ela foi lá, pegou a minha ficha e mostrou para o coronel: "Olha aí. Olha a ficha dele aqui." Naquela época tinha verde, amarelo, vermelho, não sei o quê. O meu boletim era verde, todo verde. Uma vez eu tirei oito. A menor nota que eu tirei foi 8.7. Eu falei: "Nunca mais eu tiro uma nota dessa." (...) Porque a Neuma quase me bateu! (...) Eu morava próximo à casa dela. Para entrar na minha casa eu passava por dentro da casa da Neuma. (...) Ela foi criada com a minha mãe. (...) Então ela falou: "Você não pode tirar..." As meninas, a Cissi, a Chininha...[117] As filhas dela, eu gozava à beça, só tiravam amarelo e vermelho. [risos] O meu boletim ela queria que fosse todo verde. Aí eu: "Não tiro mais essa nota. Pode deixar. Nunca mais."

Tantinho sai da Mangueira em 1977, aos 32 anos, após se casar com Dete, de quem era noivo há 17 anos. Toma essa decisão somente depois de seus pais terem morrido e suas irmãs casado. Ele parece ter esperado ficar livre das responsabilidades com sua família original para poder montar uma nova. Dete é neta do senhor Euclides Roberto dos Santos, dono da casa onde foi fundada a Estação Primeira de

[117] Cissi é a filha do meio de Dona Neuma. Neuma teve três filhas e um filho – o Montinho -, que morreu muito cedo. Cissi é considerada fisicamente muito parecida com a Neuma. Hoje ela é presidente da Mangueira do Amanhã (escola de samba mirim da Mangueira, parte do projeto social do morro) (PAULINO R., 2003: 68). Chininha é a filha mais velha de Dona Neuma. Chininha é hoje também considerada um símbolo da Mangueira e da Estação Primeira. Trabalhou na fábrica Cerâmica como auxiliar de escritório. Lá foi sendo promovida, até que chegou a secretária de Planejamento e Controle, um cargo de responsabilidade. Hoje é vice-presidente da Estação Primeira, com o Alvinho como presidente (PAULINO R., 2003: 67-68).

Mangueira.[118] Segundo Tantinho, a decisão de morar fora da Mangueira foi a única solução encontrada para ele conseguir "sossegar" após o casamento:

> Minha mãe morreu, minhas irmãs casaram. Eu ajudei minhas irmãs a casarem, aquela coisa. Eu falei: "Agora acho que vou sossegar." (...) Eu estava a fim de uma família. Porque minha mãe morreu e eu não gosto de passar, lavar... Então, eu falei: "Ah, vou arrumar uma mulher. Dete, é agora." (...) Fundaram a Mangueira na casa da Dete. Cartola, o avô dela, Saturnino, Maçu, seu Carlos Cachaça... Eles fundaram a Mangueira na casa dela. (...) 1928. Foi na casa do avô dela, o senhor Saturnino, que era a casa em que depois ela foi morar. (...) Eu casei e saí fora. Não quis ficar na Mangueira mais. (...) Para casar, eu falei: "Casar e mudar em Mangueira não". Está louco. Não ia dar certo. (...) Eu ia ficar no meio do inferno ali. Como é que eu ia sossegar? Cheio de namorada minha, ex-namoradas lá... Elas já perturbavam a Dete. Quando ela ia ao samba, furavam ela com alfinete. (...) Ela fazia as unhas dos pés, botava sandália, elas pisavam na unha dela. Pô, não dava, não dava. (...) Era uma loucura aquilo ali. Mas eu resolvi sossegar. E quem acreditava que eu tinha sossegado? Até hoje eles não acreditam. Dizem que eu estou dando um tempo. [risos] Não estou dando um tempo. Já parei mesmo. Acabou, já era. (...) Tivemos três filhos. Nós temos quatro. Mas tivemos três. Uma é a minha neta.[119]

Tantinho conta que não lembra como ganhou seu apelido, mas diz que, provavelmente, foi em função de sua baixa estatura:

> Eu me conheci já com o apelido de Tantinho. (...) Não sei se foi em casa ou se foi gozação de neguinho na Mangueira. [risos] Mas é Tantinho. Não sei, honestamente. Isso aí eu não sei. Não sei se era pelo meu tamanho, não é? Eu era muito pequenininho. Era não, sou pequeno até hoje. Imagina eu com dois anos, três anos... Devia ser bem... Quando eu tinha 28, 30 anos, nego achava que eu era menor. Polícia achava que eu era menor de idade. Pediam documento para eu entrar nos lugares. (...) Deve ser por isso.

Como será mostrado ao longo da dissertação, além de "Tantinho", ele também é conhecido em Mangueira por outros apelidos como "Dé Cabeção" e "Cotico".

Tantinho foi o mais jovem integrante da ala dos compositores da Estação Primeira, na qual ingressou em 1959, época em que Cartola ainda aprovava pessoalmente os novos compositores. Tantinho fala abertamente que sua relação com

---

[118] A Estação Primeira de Mangueira foi fundada na casa de Euclides Roberto dos Santos, na travessa Saião Lobato, número 21, no Buraco Quente (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 55). Euclides era casado com uma mulher conhecida como Joana Velha e pai de João Cocada e Aurora (www.mangueira.com.br). João Cocada era ao pai de Dete. Segundo Roberto Paulino, João Cocada era "um cara muito respeitado, dono de uma tendinha [na favela do Esqueleto] e com fama de valente" (PAULINO R., 2003: 169).

[119] Tantinho teve um filho com uma de suas namoradas na Mangueira. Esse filho mais tarde teve uma filha e acabou morto por pessoas envolvidas com o tráfico de drogas. Tantinho, junto com sua mulher Dete, resolveu criar sua neta como filha.

Cartola não era nada fácil e que, durante sua infância, ele o achava "muito chato". Fala ainda do importante papel desempenhado por Neuma como apaziguadora dos conflitos que surgiam:

> Acho que, até hoje, eu fui o compositor mais novo que entrou na ala. (...) Eu fui o mais novo da ala de compositores da Mangueira. E eu entrei no meio do Cartola, Carlos Cachaça, Nelson Cavaquinho, Padeirinho, Xangô, Zagaia, não sei o quê...[120] (...) Eu já andava meio abusando no meio deles. No partido-alto, aquela coisa.[121] Porque eu sempre fui bom de partido-alto, então eu era meio abusado. Com relação a isso eu era meio entrão. Eu não me assustava com ninguém. (...) Senhor Aniceto se aborreceu comigo já, aquelas coisas.[122] Mas não foi por falta de respeito a ele não. É porque ele achava que não podia um garoto cantar com ele, nunca tinha acontecido. E eu cantei e ele ficou assustado. Assustou, me deu mole - se assustou, me deu mole! [risos] Aí o Padeirinho falou para ele: "Eu te avisei que tinha um moleque lá que era danado." E ele: "Ah, mas eu não canto mais com ele, não sei o quê." Não

---

[120] Nelson Antonio da Silva, o Nelson Cavaquinho, nasceu em 1910, nas imediações da praça da Bandeira. Identificava-se com os sambistas da Mangueira, escola na qual desfilava no carnaval. Fez para a Mangueira, com o seu parceiro Guilherme de Brito, o renomado samba *Folhas secas*: "Quando eu piso em folhas secas/ Caídas de uma Mangueira/ Penso na minha escola/ E nos poetas da minha Estação Primeira." Foi redescoberto para o grande público nos anos 1960, no bar-restaurante Zicartola. Quando Nara Leão gravou seu samba *Luz negra*, em 1964, a qualidade de Nelson como grande músico e poeta tornou-se evidente. A partir disso outros sambas de Nelson Cavaquinho foram lembrados em gravações por uma nova geração de grandes nomes da música popular brasileira, como Chico Buarque, Elis Regina, Beth Carvalho, entre outros. Nelson Cavaquinho morreu em 1986 (Encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 37).

Osvaldo Vitalino de Oliveira, o Padeirinho, nasceu em 1927. Seu apelido vem da profissão do pai, que era padeiro. Membro da ala de compositores da Estação Primeira, Padeirinho é considerado um mestre do samba sincopado e um grande partideiro. Fez mais de 300 sambas gravados por intérpretes como Jamelão, Aracy de Almeida, Nara Leão, Chico Buarque e Paulinho da Viola. Trabalhou como gari, estivador e depois como funcionário da prefeitura do Rio de Janeiro. Padeirinho morreu em 1987, num leito do Hospital Pedro Ernesto, em Vila Isabel, sem ter nenhuma doença diagnosticada. Dizem que morreu de paixão, pois dois meses antes sua esposa, Cremilda, havia morrido de enfarto e ele, declarado que não queria mais viver. Cremilda e Padeirinho tiveram 12 filhos. Quatro morreram pequenos. Oito foram criados – por ordem decrescente de idade: Licimar (apelidos Titã ou Lúcia), Dagmar (Dag), Ubiricy (Birinha), Fátima (Caco), Deizimar (Pitu), Ubiratan (Bira Show), Ubirajara (Jará) e Deucimar (Bisteca) (Encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 40 e PAULINO F., 2005: 43, 44, 154 e contra-capa). Birinha e Bira Show são músicos profissionais (ritmistas), tendo Bira Show participado da gravação do CD *Tantinho, memória em verde e rosa*. Para uma visão mais detalhada sobre a vida de Padeirinho ver PAULINO F., 2005.

[121] Assim diz o livro *Heranças do samba*: "Tantinho apaixonou-se por aquilo que os mestres do Santo Antônio dominavam como poucos: o partido-alto. Embora já não seja mais um jovem herdeiro, Tantinho é um exemplar herdeiro. Em primeiro lugar, por causa da qualidade do que faz. Pouquíssimos sabem improvisar tão bem como ele. E o que caracteriza o partido-alto é a improvisação: dada uma estrofe-tema, os partideiros criam outras estrofes, seguindo a métrica e a rima da original. É algo que não tem a ver com inteligência ou musicalidade, no sentido acadêmico das palavras. Elas existem natural e atavicamente, fundido-se numa inventividade que é das coisas mais ricas do que se pode arriscar chamar de cultura brasileira" (BLANC, SUKMAN & VIANNA, 2004: 72). O destaque alcançado por Tantinho no partido-alto será mais comentado adiante.

[122] Aniceto Menezes e Silva Júnior, Aniceto do Império, nasceu em 1912 no bairro do Estácio. É considerado o maior improvisador (partideiro) da história do samba carioca. É considerado também o orador do Império Serrano, escola a que pertenceu desde a fundação. Sua discografia é reduzida, embora significativa, se considerado o caráter imprevisível do gênero, que diminui o interesse das gravadoras comerciais (CABRAL, 1996: 317 e BLANC, SUKMAN & VIANNA, 2004: 77 e 80).

queria mais cantar comigo. (...) Antigamente, para o cara entrar na ala de compositores da Mangueira era ruim. Era o terror.
J.C. (José Constant): O Cartola aprovava pessoalmente.
D.F.: O Cartola... O Cartola é muito exigente, não é? (...) Ele era chato. [risos] Era muito chato. Eu, pelo menos, para mim... Hoje eu não diria que ele é um chato. Porque eu já compreendo. Mas quando eu era garoto, ele, com aquela idade, eu achava ele um chato. (...) Achava que ele era implicante. Ele ficava lá, não é? Aquela história que eu conto que ele chamava a polícia. Mas, hoje, até isso eu entendo. Antigamente eu não entendia e nem podia entender. Não podia... (...) A gente queria limpar a rua e ele chamava a polícia, aquelas coisas... Queria trabalhar, tirar areia da rua para arrumar um dinheiro. A intenção... Nós vivíamos atrás da grana, não é? [risos] Correndo atrás da grana. Onde havia chance de arrumar um dinheiro nós estávamos lá. E o Cartola não gostava. Ficava enchendo o saco, chamava a polícia. Mas também tinha umas coisas que a gente fazia que... Ele tinha a razão dele. Às vezes o caminhão da feira passava lá e, pô, nós subíamos e jogávamos tudo para baixo. Ficavam dois, três em cima do caminhão jogando para baixo e dez lá embaixo recolhendo e entrando pelo Buraco Quente. Mas aquilo tudo era carência, falta de... Como é que nós íamos comer uma lingüiça Sadia? [risos] Como é que nós íamos comer um presunto? Um queijo? [risos] Roubando, pô. Ninguém tinha grana para comer queijo. Aí, o linguicinha passava... Linguicinha era uma Romi Isetta que tinha...[123] [risos] (...) Era uma roda só na frente. Quando passava, a gente jogava um tronco em frente a... (...) Aquilo batia na roda da frente, virava. Aí já viu. Aquilo virava de lingüiça, presunto e queijo em frente ao Buraco Quente. [risos] Pô, era uma festa. O Cartola está lá olhando... (...) Falava: "Ladrão! Cambadas de ladrão." "Vai dormir, senhor Cartola. O senhor também fica aí..." Aí ele chamava a polícia, ligava para a polícia... Ia lá na Neuma chamar a polícia. A Neuma: "Não, aqui não. Aqui você não vai ligar para a polícia (...) Deixa os garotos, deixa os garotos. Meus meninos. Deixa eles." Ele ficava pau da vida. Por isso que ele e a Neuma nunca se deram bem. (...) Depois, mais velho, eu comecei a compreendê-lo. Ele aí até pediu para eu cantar música dele na Mangueira. Eu cantei. (...) *Tempos idos*, não é? Porque *Tempos idos* é um samba enredo. (...) O enredo foi o samba. (...) Depois virou sucesso, mas esse samba é um samba enredo.[124] (...) Já tínhamos essa pendenga, eu e ele, aí ele falou para a Neuma: "Pergunta ao Tantinho se ele quer cantar o *Tempos idos*, samba enredo que eu fiz, não sei o quê..." A Neuma: "Ah, você fica brigando com ele, chamando a polícia... Agora, não sei

[123] Romi Isetta é a marca do primeiro carro produzido no Brasil.
[124] No início de 1961, Roberto Paulino, diretor da Cerâmica Brasileira, era também o presidente da Estação Primeira de Mangueira. Nessa época Cartola estava afastado da Escola e foi feito um movimento para ele voltar. Ele concordou em fazer um samba enredo para aquele ano, junto com Carlos Cachaça. Fizeram *Tempos idos*, um samba que contava a história das escolas de samba. O samba, que perdeu na quadra, ficando em terceiro lugar, dizia: "Os tempos idos, nunca esquecidos/ Trazem saudades ao recordar/ É com tristeza que relembro/ Coisas remotas que não vêm mais/ uma escola na praça Onze/ Testemunha ocular/ E perto dela uma balança/ Onde os malandros iam sambar/ Depois aos poucos/ O nosso samba/ Sem sentirmos se aprimorou/ Pelos salões da sociedade/ Sem cerimônia ele entrou/ Já não pertence mais à praça/ Já não é samba de terreiro/ Vitorioso, ele partiu para o estrangeiro/ E muito bem representado por inspiração/ De geniais artistas/ O nosso samba, humilde samba/ Foi de conquistas em conquistas/ Conseguiu penetrar no Municipal/ Depois de percorrer todo o universo/ Com a mesma roupagem que saiu daqui/ Exibiu-se para a duquesa de Kent/ No Itamarati". (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 176 e 177).

não. Vou falar com ele." (...) Falei para a Neuma: "Ah, não sei não... Não sei se vou cantar." Depois eu fui lá e falei com ele. (...) Ele estava no Buraco Quente tomando o conhaque dele e eu falei com ele. Eu é que fui falar com ele. Falei: "Ô, seu Cartola, a Neuma disse que o senhor quer falar comigo." "É, estava pensando em você para puxar o meu samba porque eu gosto muito de você cantando. E você não está concorrendo, não é? O que é que você acha? O samba é meu e do Carlos Cachaça." Ele sabia que eu gostava do seu Carlos à beça. (...) "O Carlos achou legal você..." Falei: "É, seu Cartola, por que não? Vamos lá. Eu canto. O senhor me dá a fita que eu canto." Aí: "Vamos lá em casa, não sei o quê..." Falei para ele assim: "Olha, só assim eu vou na casa do senhor, porque o senhor nunca me convidou para entrar na sua casa. Pelo menos hoje eu vou entrar." (...) Aí ele falou: "Vamos lá, não sei o quê. Realmente vai ser uma chance de você ir lá em casa." Aí, tudo bem. Fomos. Aí acabou, dali para frente não teve mais... (...)
J.C.: Mas vocês chamavam o homem de nariz de peneira, não é Tantinho? (...)
D.F.: É. A gente chamava ele de nariz de peneira. Porque eu ficava irritado com ele e ele tinha... Antes de operar, ele tinha aqueles furos no nariz.[125] Aí eu chamava ele de nariz de peneira. Ele falava com a Neuma: "Mas ele me chama de nariz de peneira." A Neuma: "Pára de encarnar nele. Você também não deixa o garoto em paz." "Mas ele passa lá, eu estou bebendo, ele fala: 'Ô Cartola, está bebendo cachaça?' E o que é que tem que eu estou bebendo a minha cachaça?" "Ué, você perturba ele de um jeito e ele te perturba de outro..." Depois isso acabou. (...) Fui crescendo, não é? Isso é muito chato e eu tenho que respeitá-lo porque ele é mais velho, essas coisas. E ele é um... Pô, um ícone na Mangueira, não é?

Esses foram os trechos mais pregnantes da narrativa de história de vida de Tantinho. Percebe-se que sua trajetória é pontuada por acontecimentos e vivências que lhe "autorizam" falar em nome da Mangueira e, de certa forma, em nome de uma realidade social das favelas cariocas distinta da que hoje predomina pela questão da violência. Atualmente, principalmente por intermédio da mídia, as favelas, via de regra, são noticiadas como um cenário de miséria e extrema violência.

Tantinho fala abertamente sobre os aspectos da pobreza de sua vida em Mangueira, como quando conta sobre sua doença, sobre a dificuldade que foi para ele estudar, da necessidade de trabalhar ainda muito jovem e mesmo na perversa questão da fome. Percebe-se em sua fala uma elaboração prévia dessas duras questões, que lhe permite abordar esses assuntos de maneira natural, direta e, muitas vezes, com humor.

[125] Cartola apresentava uma deformação no nariz, conseqüência final de uma doença benigna denominada rosácea e que a ciência chama de rinofima. Cartola realizou uma cirurgia plástica de correção no nariz em 1964. Na cirurgia foi retirado o tecido hipertrofiado (semelhante a uma couve-flor), substituído por um tecido são. (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 192).

Essa característica do discurso de Tantinho foi inclusive destacada por Alípio Pereira do Carmo em sua entrevista para essa dissertação, no trecho que aqui reproduzo:

> Eu falo isso com a maior tranqüilidade: o Tantinho não tem o menor problema de falar sobre a experiência da fome, sabe? (...) No depoimento que ele deu para o *Puxando conversa*, que foi um projeto que tem no Museu da República, no vídeo ele fala disso. O próprio Constant falou para mim: "Pô, legal. Discurso seco, duro, realista, com o pé no chão." O Tantinho tem muito isso.

Mas, além do aspecto da elaboração, nota-se no discurso de Tantinho a preocupação de trazer para essas vivências exemplos da solidariedade que existia no morro. A Mangueira narrada por Tantinho é pobre, porém solidária. Dulce Pandolfi e Mario Grynszpan tocam nesse ponto no artigo "A violência vista da favela". Com base em entrevistas de história oral com atuais moradores de favelas, eles afirmam que essas pessoas "procuravam requalificar esses espaços, invertendo a relação de casualidade correntemente aceita, ou seja, identificando o asfalto como o lugar por excelência da violência. No morro, ao contrário, regido por princípios comunitários, de amizade, vizinhança e parentesco, era bem menor a possibilidade de ocorrência de atos violentos" (PANDOLFI & GRYNSZPAN, 2005: 132). Essa percepção das favelas como locais tranqüilos e seguros, principalmente, se comparados com o restante da cidade, ainda se faz presente. O que mudou é que a "tranqüilidade" atual da grande maioria das favelas é dependente da estabilidade e do estilo de atuação do comando do tráfico de drogas no local:

> As favelas tornaram-se, assim, quando não estavam em guerra, lugares relativamente seguros, com um reduzido número de agressões, roubos ou estupros, atos que podem, muitas vezes, ser punidos com a morte pelos chefes locais. Destarte, é bastante comum, como já se destacou, ouvir-se de moradores a afirmação de que as favelas são bem mais seguras do que outras áreas da cidade, podendo-se ali dormir à noite de portas e janelas abertas. Essa tranqüilidade, contudo, é oposta a uma outra anterior, que prevalecia quando o tráfico não tinha ainda a força que hoje ostenta. Esse passado é lembrado com um tom de nostalgia (...) (PANDOLFI & GRYNSZPAN, 2005: 137).

É justamente essa favela nostálgica que Tantinho parece recordar para a construção de sua memória em verde e rosa.[126] Vale destacar que, ainda assim, a

[126] Tantinho sai da Mangueira em 1977. As músicas registradas no CD *Tantinho, memória em verde e rosa* são todas, salvo uma, da década de 1930 a 1960. Vale registrar que "foi principalmente nos anos 1980 que, no Rio de Janeiro, se assistiu a um processo de evidenciação do tráfico de drogas, que passou a ganhar visibilidade pública crescente. (...) Organizado em facções conhecidas por nomes como Comando Vermelho, Terceiro Comando e Amigos dos Amigos, apenas para citar alguns, ele passou a

violência faz parte da fala de Tantinho e surge principalmente relacionada à figura de seu pai. Mas a violência a que ele se refere é a doméstica, ou a provocada por brigas e desentendimentos entre moradores do próprio morro, ou deles com a polícia, não tendo qualquer relação com o crime organizado. A questão do roubo também aparece, porém, mais relacionada a farras infantis do que propriamente a um ato criminoso. Não por outra razão ela vem sempre acompanhada da repreensão dos "mais velhos", nesse caso, ninguém menos que Cartola.

Outro aspecto muito presente na narrativa de Tantinho é a mistura de preconceito e admiração por ele ser da favela Mangueira. É que, como dizem Alba Zaluar e Marcos Alvito: "(...) a favela sempre inspirou e continua a inspirar tanto o imaginário preconceituoso dos que dela querem se distinguir quanto os tantos poetas e escritores que cantaram suas várias formas de marcar a vida urbana no Rio de Janeiro" (ZALUAR & ALVITO, 2004: 8). A história envolvendo a filha do coronel é um retrato desse preconceito. Por outro lado, a narrativa de seu primeiro contato com a fotografia mostra como a Mangueira, provavelmente pelo destaque da Estação Primeira no carnaval, foi um fator determinante para a diferenciação de Tantinho entre os demais funcionários do *Jornal do Brasil.* Tantinho cita que era, inclusive, às vezes referido como "o Mangueira" dentro do jornal. Conforme já foi colocado, as escolas de samba desempenharam um importante papel na integração e promoção do diálogo entre os moradores das favelas cariocas e os habitantes da cidade. A própria designação "escola de samba" é representativa dessa função integradora:

> Pois trata-se de um nome fixado pelo tempo para grupos sabidamente ignorantes, sistematicamente perseguidos pela polícia e residentes nas favelas dos morros do Rio de Janeiro. Eles que, no mundo diário, vivem aprendendo nossas regras e ocupam nossas cozinhas e oficinas, surgem agora como professores, ensinando o prazer de viver atualizado no canto, na dança e no samba. Revelam, por trás de um surpreendente poder de arregimentação e ordem, uma fantástica vitalidade e amor à vida. Tudo isso que se traduz por generosidade e que é típico daquelas camadas sistematicamente exploradas. Afirmo, portanto, que o nome escola de samba tem, entre outros, um significado altamente compensatório (DAMATTA, 1997 a: 127 e 128).

Percebe-se que ser da Mangueira e, talvez ainda mais importante, ser compositor da Estação Primeira, possibilita a Tantinho vivenciar experiências e ter

---

disputar o controle de favelas, e também de seus pontos de venda de droga, promovendo as guerras" (PANDOLFI & GRYNSZPAN, 2005: 130 e 131).

acesso a realidades que ele dificilmente teria se não existisse essa forte associação entre favela e escola de samba. O encontro de Tantinho com o presidente Juscelino Kubitschek nos traz a real dimensão desse poder de integração de realidades tão distintas.

É importante chamar atenção para a ampla vivência que Tantinho teve na Mangueira e na Estação Primeira. Nascido e criado em Mangueira, Tantinho é filho de Dona Mendes, lavadeira do morro e baiana da Estação Primeira. Tem, como sua "segunda mãe", Neuma, considerada até hoje como um ícone da Mangueira. Entra para a bateria da Estação Primeira ainda criança. Adolescente, é aprovado por Cartola para ingressar na ala de compositores da Escola, onde convive com diferentes gerações de compositores do morro. Aprendeu os sambas compostos e cantados no morro desde criança, primeiro com sua mãe, e depois através de sua própria vivência no morro e pelos papéis que desempenhou na Estação Primeira. Casou-se, aos 32 anos, com Dete, sua noiva há 17 anos, também nascida em Mangueira e neta do Senhor Euclides, dono da casa onde foi fundada a Estação Primeira. Sua história de vida, portanto, nos permite entender sua aspiração de se tornar um guardião da memória da Mangueira.

Por último, vale destacar os trechos da narrativa de Tantinho onde ele claramente está elaborando uma construção de si, ou seja, conferindo à sua trajetória de vida significados importantes para seu momento presente - o início de sua "carreira" de guardião de uma memória da Mangueira. Nesse processo de construção de si, Tantinho destaca determinados elementos de sua personalidade, como sua inteligência e precocidade, exemplificados na passagem em que fala sobre a sua ida a Brasília, aos 13 anos de idade, para cantar um samba que compôs inspirado na Emilinha.[127]

[127] Conforme transcrito: "A Mangueira desfilou com o samba, eu conheci o Juscelino, aquela onda. Eu, garoto. Eu, com 13 anos, parecia que eu tinha oito, não é? Eu era pequenininho pra caramba. Aí: "Ah, mas esse garoto já fez samba?" "É, o samba é dele, não sei o quê, vai desfilar." Aí me abraçou, me botou lá no palanque com ele."

Outro elemento destacado em sua narrativa é o fato de ele ter sido uma criança muito levada.[128] Nota-se, porém, que Tantinho sempre busca um contraponto para amenizar suas "travessuras". Na escola, ele era levado, porém inteligente e no morro, ele aprontava, mas obedecia e respeitava os mais velhos.

Tantinho também se apresenta como uma pessoa corajosa. Consciente de sua inteligência, em muitas situações, ele destaca sua postura destemida ou, como ele mesmo coloca, "abusada". Seguem exemplos disso na escola, no samba e no trabalho:

> Na escola:
> Eu era bom pra caramba. (...) A diretora falou assim para mim: (...) "Você já tem nota para passar. Não precisa fazer prova." Eu falei para ela: "Mas eu quero fazer a prova." (...) A diretora, certamente de gozação, falou para mim sério... (...) "Olha, então vai prevalecer a nota que você tirar na prova." (...) Eu falei assim para ela: "É dez, diretora. Dez! Dez!" [risos] Ela falou assim: "Mas como ele é abusado..." (...) E tirei dez. Foi dez.
>
> No samba:
> Eu fui o mais novo da ala de compositores da Mangueira. (...) Eu já andava meio abusando no meio deles. (...) Porque eu sempre fui bom de partido-alto, então eu era meio abusado. Com relação a isso eu era meio entrão. Eu não me assustava com ninguém.
>
> No trabalho:
> Me apaixonei pela fotografia. (...) Quando eu fiquei mais ou menos conhecedor da fotografia, o Sérgio me propôs ir para um estúdio pequenininho, de um amigo dele. (...) Os caras do jornal falaram: "Ah, mas é bobagem, você sair do *Jornal do Brasil* para ir para..." Eu falei: "Ah, cara, vou para lá. Aqui eu já acho que cheguei. Vou para lá." Aí eu fui para lá e realmente... Eu aprendi realmente. E eu fui bom naquilo, eu fui bom. O pessoal falava que eu era bom.

Outra característica em que Tantinho se ancora para a construção de si é a responsabilidade. Consciente do mau exemplo que era seu pai, Tantinho trabalhou desde cedo e, precocemente, assumiu a responsabilidade por sua família.[129]. Ele, porém, não se mostra frustrado por não ter se dedicado exclusivamente ao samba.

---

[128] Conforme transcrito, "Minha mãe diz que foi no centro que eu fiquei bom. (...) Lá no centro falaram assim: 'Olha, ele vai ficar bom, mas sai da frente... [risos] Quer que ele fique bom? Ele vai ficar bom, mas sai daí, depois não vem reclamar não.' (...) Eu fui o terror. Era uma loucura. E na Mangueira: tudo de ruim era eu que tinha feito. (...) Porque eu tinha fama de arruaceiro, de levado. Quebravam vidro da janela dos outros, matavam os pombos, os gatos, não sei o quê... "

[129] Conforme transcrito: "Minha mãe, pai, minhas irmãs, dependiam muito de mim. A minha mãe, porque quando eu fiz 12 anos, falei que ela não trabalhava mais. Ela não ia lavar mais roupas. (...) Eu falei: 'Deixa comigo. Eu vou dar um jeito. A senhora já está muito cansada, não dá mais para lavar roupa, não sei o quê.' Aí eu não deixei mais ela lavar roupa."

Pelo contrário, demonstra orgulho por ter sustentado sua família e trabalhado até sua aposentadoria:

> Mas eu notei que, naquela época, a música não prometia muito futuro, sabe? (...) Eu falei: "Eu vou sair dessa." Aí eu fui trabalhar. Eu nunca larguei o emprego fixo, eu nunca larguei. Eu fazia música como bico. (...) Na Funarte me aposentei, me aposentei na Funarte. (...) Aí a música era paralela. (...) Eu me preocupei sempre muito em trabalhar. Até porque a minha família dependia muito de mim, não é?

Esses trechos são apenas alguns exemplos do processo de construção de si feito por Tantinho ao longo de sua entrevista. Eles são interessantes, pois nos permitem perceber os momentos em que o *relato* de Tantinho é também um *resíduo* de sua ação de construção dessa memória.[130]

5.4 - Mangueira*, um celeiro de sambistas*[131]

Nessa dissertação, além de Tantinho, pedimos para os demais entrevistados que viveram em Mangueira - intérpretes convidados para participar do CD e Amaury Sebastião Raposo - que narrassem suas histórias de vida. Com isso, buscamos aprofundar nossa visão sobre o contexto em que se deu a trajetória de vida de Tantinho e contar um pouco da história de um tempo em Mangueira, escolhido para ser rememorado e fixado no CD. O tempo escolhido é o das décadas de 1930 a 1960.

> A memória (...) é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. Portanto toda memória é, por definição, "coletiva", como sugeriu Maurice Halbwachs. Seu atributo mais imediato é garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao "tempo que muda", às rupturas que são o destino de toda vida humana; em suma, ela constitui – eis uma banalidade – um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros (ROUSSO, 2005: 94-95).

---

[130] Ver os conceitos de resíduos de ação e de relatos de ação, de Peter Huttenberger, tratados no início desse item. Neuma é uma figura muito importante para Tantinho, nesse processo de construção de si. Como *Tantinho, memória em verde e rosa* é dedicado a ela, esse aspecto será abordado no item 5.5 – Neuma, "referência indiscutível dessa história".

[131] Menção ao samba *Boa noite*, de Enéas Brites e Aluísio da Costa, gravado como faixa 1 do primeiro CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*. A letra diz: "Boa noite chegou/ A Estação Primeira meu senhor/ Com a cadência da sua bateria/ Suas pastoras cantando com harmonia/ Para saudar este bom povo/ Eu escrevi esta linda melodia/ Laia lalaiá/ Lalaiá, lalaiá/ Lalaiá, laia/ Esta é a velha Mangueira/ Um celeiro de sambistas/ Com a ala de seus compositores/ Mais uma vez/ Boa noite, Senhores."

Conforme já foi observado, todos os intérpretes convidados por Tantinho para participar do CD foram entrevistados. A escolha dessas pessoas, assim como o envolvimento de Amaury Sebastião Raposo no projeto, já fazem parte do processo de enquadramento dessa memória. Portanto, suas narrativas de história de vida representam uma parte importante da Mangueira que Tantinho deseja preservar. Em um primeiro momento, serão reproduzidos e brevemente comentados, separadamente, trechos da entrevista de cada um deles. Em seguida será feita uma análise dos principais aspectos da Mangueira que Tantinho procurou preservar nesse trabalho de memória.

Antes, porém, vale registrar aquilo para que Verena Alberti, com base em considerações de Lutz Niethammer, chama atenção, quando se refere aos "textos" de uma entrevista: toda entrevista de história oral contém "histórias" e:

> "Essas histórias", diz Niethammer, "são o tesouro da história oral, porque nelas se fundem, esteticamente, declarações objetivas (podemos dizer: os acontecimentos) e de sentido." "Boas histórias", continua, não se deixam *traduzir* por uma "moral", porque o significado do que é narrado se cristaliza no conjunto da narrativa. E porque, nessas histórias, o sentido é apreendido do conjunto, elas são especialmente "citáveis", tem força estética. Apresentadas ao público juntamente com propostas de interpretação histórica, permitem que haja uma ampliação do conhecimento (ALBERTI, 2004: 84).

As narrativas que se seguem são cheias dessas "histórias". Os entrevistados serão apresentados na ordem em que se deram suas entrevistas. Foram reproduzidos aqui apenas trechos das entrevistas, de forma a enriquecer e ilustrar as trajetórias de vida narradas.

5.4.1 - Nelson Sargento[132]

Nelson Sargento, em sua entrevista, conta que chegou em Mangueira aos 13 anos de idade, em função do casamento de sua mãe com o Alfredo Português.[133]

---

[132] Um resumo da biografia de Nelson Sargento consta no Anexo I. A entrevista foi realizada em 21/4/2006, em sua casa em Copacabana. Meu pai, José Constant Amorim Neto, participou da entrevista. A entrevista foi filmada.

[133] Nelson Sargento nasceu em 1924. Sua chegada na Mangueira deve ter ocorrido, portanto, por volta de 1937. Antes ele morava com seu pai no Leme e passava os sábados com sua mãe na favela Salgueiro. Nelson Sargento saiu da Mangueira nos anos 1970, devido à morte de sua primeira esposa. Ele teve sete filhos naturais e criou outros quatro.

Alfredo era um dos muitos portugueses que moravam em Mangueira e sua casa ficava na localidade do Santo Antônio, próxima à da família de Tantinho. Alfredo Português era pintor de paredes e um compositor de muito prestígio na Mangueira, amigo de Cartola e de outros sambistas importantes do morro. Ele fazia parte da escola de samba Unidos de Mangueira, que depois se juntou com a Estação Primeira, onde foi presidente da ala dos compositores.

Nelson Sargento se refere a Alfredo Português com muito carinho e admiração. Para ele, Alfredo foi seu segundo pai e não seu padrasto. Por sua relação com o Alfredo Português, Nelson teve uma trajetória em Mangueira privilegiada, não tendo maiores dificuldades para se firmar como compositor da Estação Primeira, como ele mesmo conta:

> Eu cheguei na Mangueira com 13 anos de idade e fui morar na casa do Alfredo Português. Ele era radicado com todos os compositores da época: Cartola, Carlos Cachaça, Aluísio Dias, Geraldo Pereira...[134] E, eu cresci naquele meio, não é? Todo sábado e domingo, final de semana, tinha samba lá em casa. (...) O Alfredo era um bom letrista. Ele tem letra musicada pelo Nelson Cavaquinho, Cartola... (...) Agora, era também uma época em que o samba enredo não era quesito obrigatório. O samba nem se chamava samba enredo, chamava-se samba de concurso. (...) Havia pouca disputa. Havia poucos compositores fazendo samba de enredo lá na Mangueira. Era eu e o Alfredo, Cartola e o Carlos. Mas o Carlos e o Cartola... O Cartola já tinha se afastado da Escola e o Carlos resolveu não fazer também, sozinho. (...)
> F.C. (Flávia Constant): Então... [risos]
> N.S. (Nelson Sargento): Só se eu perdesse para mim mesmo, o que não era possível. (...) O Alfredo foi presidente da ala dos compositores em 50 e a gente ampliou a ala. Então a gente colocou os compositores que ainda estão aí hoje, vivos, que é o Hélio Turco, Darcy... Todos esses compositores entraram na ala por intermédio do Alfredo Português.[135]

---

[134] Aluísio Dias nasceu em 1911, no Rio de Janeiro. Foi compositor, violonista autodidata, intérprete e servente de obras na prefeitura do Rio de Janeiro. Em 1924, aos 12 anos, foi morar na Mangueira. Casado com Tia Zélia, também compositora e uma das pastoras da Escola, foi chamado de "Professor" por ter ensinado violão a vários compositores, entre eles Nelson Sargento e Geraldo Pereira. Aluísio Dias faleceu em 12/6/1991 também no Rio de Janeiro. Informação extraída em 16/10/2006 no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Alu%EDsio+Dias&tabela=T_FORM_A)

[135] Darcy Fernandes Monteiro, o Darcy da Mangueira, nasceu em 15/8/1932, no morro da Formiga, na Tijuca, Rio de Janeiro. Filho de Benedito Monteiro, um dos fundadores do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Unidos da Tijuca, desde cedo freqüentou com o pai a Escola e outros ambientes de sambistas no morro. Compôs sambas enredo para a Unidos da Tijuca e logo depois foi levado por Zagaia, Pelado e Hélio Turco para a ala dos compositores da Estação Primeira de Mangueira. Informação extraída em 16/10/2006 no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Darcy+da+Mangueira)

A Mangueira venceu os carnavais de 1949 e 50 desfilando com sambas de Nelson Sargento e Alfredo Português.[136] Nos quatro anos seguintes, eles perderam as disputas de samba enredo para os compositores Cícero e Pelado, mas em 1955 vencem novamente, dessa vez em parceria com Jamelão, com um samba que marcou a história da Estação Primeira:

> Em 55, eu fiz um samba enredo, com o Alfredo Português e o Jamelão, que é considerado ainda hoje o melhor samba da Escola. Que é o *Primavera* ou *Cântico da natureza* ou *As quatro estações do ano.* [risos] Ele ganhou isso tudo de título, entendeu? Ganhou isso tudo de título.[137] (...) É um samba que até hoje é conhecido. Até quem nasceu depois diz: "Ah, eu ouvi muito o meu pai cantar esse samba. Ah, eu ouvi a minha mãe cantando esse samba. Eu era criança eu ouvia cantar o samba..." Esse samba tem 23 regravações diferentes. E eu continuo pobre.

A figura de Alfredo Português parece ter influenciado positivamente a relação de Nelson Sargento com Cartola. Como mostraremos adiante, Nelson é o único entrevistado que se refere a Cartola sem um "porém" ou ressentimentos. Ele, inclusive, conta como, ainda que indiretamente, se tornou parceiro de composição de Cartola:

> A pessoa de quem eu mais me aproximei foi o Cartola, porque ele era a pessoa que mais ia lá em casa, entendeu? (...) O Alfredo gostava muito do Cartola também. Então eu fui muito chegado. O Alfredo e ele almoçavam juntos. (...) Um dia 1º de Maio, não sei de que ano, o Cartola estava lá em casa e o Alfredo começou a ler. Estavam discutindo: trabalhador para cá, trabalhador ali, 1º de Maio, não sei o quê. (...) O Alfredo, quando morava em Portugal, era anarquista. (...) Então, ele fez uma letra: "Se o operário soubesse reconhecer o valor que tem seu dia/ por certo que valeria duas vezes mais o seu salário/ Mas como não quer reconhecer/ é ele escravo sem ser de qualquer usuário." Ele fez essa parte e o Cartola: "É, vou pôr a música." E botou a música na primeira parte. (...) O cabeça boa era ele. Mas não puseram a segunda parte. Passado um tempo, o Alfredo já estava velho, já não estava mais trabalhando, eu disse: "Olha, tenho um samba aí para terminar."[138] Aí eu cantei o samba para ele. Quando cantei a letra ele falou assim: "Olha, a segunda parte está pronta." E a segunda: "Que hoje em dia não se pode trabalhar/ trabalho com a minha mão/ sofro exploração em todo lugar..." Bom, automaticamente eu deveria pegar

---

[136] Sambas enredo da Estação Primeira *Apologia ao mestre*, de 1949, e *Plano salte-saúde, lavoura, transporte e educação*, de 1950. Informação extraída em 16/10/2006 da página da Mangueira (http://www.mangueira.com.br/2007/Historia.asp?id=28)

[137] Samba enredo da Estação Primeira de 1955, chamado oficialmente de *As quatro estações do ano*, de autoria do Nelson Sargento, Alfredo Português e Jamelão. Apesar do sucesso do samba enredo, a Escola não venceu o carnaval desse ano. Informação extraída em 19/10/2006 da página da Mangueira (http://www.mangueira.com.br/2007/Historia.asp?id=28)

[138] Nelson Sargento se refere ao mesmo samba composto por Alfredo Português e Cartola no dia 1º de Maio, que tinha ficado apenas com a primeira parte pronta.

> essa segunda parte e levar para o Cartola musicar. Mas eu musiquei. [risos] Eu musiquei e esse samba está gravado naquele disco *Cartola entre amigos*.[139]

Além de samba, Alfredo Português ensinou a Nelson Sargento sua profissão de pintor de paredes. Nelson conta que não estudou muito, preferindo começar a trabalhar e investir em sua carreira de sambista:

> Quando eu saí do Exército, fui ser pintor de parede, porque era a única coisa que eu sabia fazer. Só sabia pintar parede. Apesar de eu ter... (...) Eu ter feito o ginasial incompleto, naquele Artigo 99.[140] (...) Cada um valia dois. Quer dizer em dois anos você fazia quatro anos de ginásio. Mesmo assim eu achei que era ruim. Eu fiz um ano e meio só. Mas eu continuei sempre fazendo samba, continuei no samba. Cantando na noite sem compromisso ou com compromisso.

Nelson se refere ao espetáculo Rosa de Ouro como um marco muito importante na sua carreia, principalmente por ter lhe permitido conhecer e reconhecer pessoas de talento. O episódio do convite para ele participar do espetáculo é significativo de como deve ter sido surpreendente esse acontecimento em sua vida. Nelson, em um primeiro momento, entende que o convite era para pintar o teatro:

> O Rosa de Ouro foi para mim um negócio espetacular. (...) Eu fui me dando com o Hermínio, com o Kleber Santos.[141] Eu aprendi muita coisa. Muita coisa que eu até sabia, mas não sabia discernir. Conversando com eles eu consegui assimilar coisas: a importância do samba, a importância das pessoas... (...) Quem me levou para o Rosa de Ouro, na verdade, foi o Élton Medeiros.[142] O Élton foi quem me indicou ao Hermínio para participar e cantar. (...) Eles foram lá em casa falando para eu ir no teatro. Eu não tinha idéia do que seria, não é? Digo: "Eu não sei pintar teatro, não vou..." Não fui. Aí, voltaram duas vezes. Na terceira ele disse: "Ó, ou você vai amanhã ou não vai mais." [risos]

---

[139] Nelson Sargento aqui se refere ao *Samba do operário*, dele, do Alfredo Português e do Cartola, gravado no disco *Cartola entre amigos*, da gravadora Funarte/Instituto Itaú Cultural, lançado em 1984 no formato de LP e depois em 1997 como CD. Informação extraída em 19/9/2006 da pagina Discos do Brasil (http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00738).

[140] Referência ao exame de madureza que maiores de 16 e de 19 anos eram autorizados a fazer para a obtenção de certificados de conclusão do curso ginasial e colegial, respectivamente, mesmo sem terem freqüentado regularmente a escola. A medida foi fixada pelo Decreto-Lei nº 709, de 28 de julho de 1969, que modificou a redação do Artigo 99 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional então em vigor, a LDB de 20/12/1961 (ver www.senado.org.br, "Legislação", acesso em 12/2/2007).

[141] Kleber Santos, junto com Hermínio Bello de Carvalho, dirigiu o musical Rosa de Ouro, apresentado no Teatro Jovem do Rio de Janeiro. Informação extraída em 7/11/2006 no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. (http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Clementina+de+Jesus&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art)

[142] Élton Antônio Medeiros nasceu em 22/7/1930 no Rio de Janeiro. Aos oito anos começou a compor os primeiros sambas. No colégio interno onde estudou na adolescência, aprendeu a tocar saxofone e trombone, participando da banda do colégio. Também tocava bateria em um conjunto que animava bailes. Aos 18 anos largou os estudos e, aos 20, começou a trabalhar como funcionário público. Nessa época, conheceu Zé Kéti, futuro parceiro. Informação extraída em 19/10/2006 no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Elton+Medeiros&tabela=T_FORM_A)

> E eu, pensando que era um serviço de pintura, disse: "Não vou perder esse serviço." Mas cheguei lá não era serviço de mão-de-obra. Era justamente para participar do espetáculo.

Foi no Rosa de Ouro que o, até então, Nelson Mattos ganhou o apelido pelo o qual é conhecido até hoje:

> Quando saí do Exército... (...) Eu servi de 45 a 49 e meio. E era o Nelson, simplesmente. Mas quando eu fui para o Rosa de Ouro... Naquele tempo, antigamente, o teatro fazia uns livretozinhos com a peça, com o elenco, com a história, fotografia. Então, botaram lá: Nelson Sargento.
> F.C.: Foi assim?
> N.S.: Foi. [risos]

Nelson aproveita para falar sobre sua experiência no Exército. Segundo ele conta, serviu por sua própria vontade, para fugir do controle rígido de sua mãe. Nelson, lembra, inclusive, o episódio de uma punição que recebeu, em 1948, por carregar um violão no quartel:

> Eu fui voluntário para o Exército. (...) Fui por vontade própria, eu não fui convocado. (...) Porque eu saí de uma prisão para uma liberdade. Eu sou do tempo em que a mamãe não dorme enquanto eu não chegar. [risos] (...) Mãe não adianta... (...) Inclusive eu tive uma punição por entrar no quartel com um violão debaixo do braço. (...) Estava em uma farra qualquer e fui para o quartel com o violão debaixo do braço. (...) O oficial do dia deu parte. Aí veio a quarta parte do boletim de justiça, que dizia: o sargento número 66, Nelson Mattos, da segunda companhia, por transpor os portões da armas sobraçando um violão fica repreendido. [risos] (...) Sobraçando um violão fica repreendido. E uma repreensão por boletim te estragava a vida, viu? (...) Você precisa de dois anos para limpar aquela repreensão. Pelo menos na época precisava, eu não sei como é que está isso daí hoje.

Nelson Sargento teve sucesso em outras atividades artísticas, além do samba, como o cinema, as artes plásticas e a literatura. Ele é hoje um dos compositores da Mangueira mais requisitado pela mídia, tendo algum espaço para divulgação de seus trabalhos nesses diversos campos. Nelson atribui esse prestígio a seu êxito como compositor:

> Eu acho que o samba me ajudou muito, tanto no cinema, como nas artes plásticas. Sei que foi o samba. Se eu não soubesse fazer samba isso talvez não tivesse acontecido, sabe? Eu trabalhei com bons cineastas, não é? O Estevão Pantoja, Walter Salles, Cacá Diegues.[143] (...) E nas artes plásticas eu fiz esses... O Sérgio Cabral fez a minha primeira exposição em 73 na casa dele. O

[143] Nelson Sargento participou como ator dos filmes *Perdi minha cabeça na linha do trem*, *Nelson Sargento no morro da Mangueira*, ambos de Estevão Pantoja; *Contagem regressiva*, de Walter Salles Junior, e *Orfeu do carnaval*, de Cacá Diegues (DINIZ, 2006: 108).

> primeiro cliente foi o Paulinho da Viola. Pagou cem cruzeiros, cem cruzeiros em um quadro chiando, não é? [risos]

Nelson diz não ter a intenção de escrever uma autobiografia, mas conta um pouco sobre alguns de seus outros projetos:

> Por que eu editei um livro de poesia? Não fui eu que editei, foi a Evonete[144] Eu comecei a escrever poesia e ia botando em um canto. (...) Quando eu fui para o Japão a primeira vez, em 1990, eu já estava namorando a Evonete. Aí deixei esse catatau para ela ler. Quando voltei ela estava empolgada: "Meu Deus, o que nós vamos fazer com isso?" "Ah, joga essa porcaria fora." Ela disse: "Não, vamos editar, vamos editar." Até que a gente conseguiu um patrocínio e editamos. Editamos 3.000 livros. (...) Depois eu fiz esses de pensamentos e estou tentando...[145] Eu estou tentando acabar um monólogo para ser interpretado no teatro. (...) O assunto é o trabalhador autônomo. O famoso biscateiro. (...) O *free lancer* é um biscateiro. Ou não é? (...) O *free lancer* é um biscateiro. O limoneiro de panela é um biscateiro. Se ele vender panela vai ganhar, se não vender não ganha. Eu acho que todo mundo devia ser biscateiro. [risos] Trabalhou, ganha. Não trabalhou, não ganha. [risos] (...) Eu tenho 81 anos de idade e tenho um defeito comigo: eu não tenho pressa para nada. Eu não tenho pressa para nada. Eu não planejo a minha vida. Mas aproveito o momento que acontece. Entendeu? Eu não digo: "Eu quero ser isso, eu quero ser aquilo, eu quero ser artista plástico, eu quero ser compositor..." Compositor não. Compositor eu queria ser. [risos] Mas eu comecei compositor por quê? Porque eu via aquele pessoal compositor tratado com um respeito no morro: seu Cartola... (...) Seu Cartola, seu Agenor, seu Geraldo Pereira, seu Carlos Cachaça, seu Babaú, todo mundo tratado...[146] "Pô, eu vou ser compositor para ser tratado bem." [risos] Mas o resto não. Pintura eu fui pintar parede mesmo.

A participação de Nelson Sargento em *Tantinho, memória em verde e rosa* é de grande importância para legitimar, tanto o CD como um *lugar de memória*, quanto

---

[144] Evonete Belisário é a atual esposa de Nelson Sargento.

[145] Nelson Sargento se refere aos livros *Prisioneiro do mundo*, de 1994, e *Pensamentos*, de 2005.

[146] Waldomiro José da Rocha, o Babaú da Mangueira, nasceu em 23/1/1914, na travessa do Saião Lobato número 24, hoje Buraco Quente, no morro da Mangueira, Rio de Janeiro. Foi carregador de sacos e depois chaveiro dos bondes na Light. Fez parte do bloco dos Arengueiros e presenciou a fundação da Estação Primeira de Mangueira, pertencendo à ala de compositores da Escola. Em 1993, já cego por um glaucoma, fundou a Escola Unidos de Vila Valqueire. Sua vida e sua obra foram registradas no livro *Tempos de outrora. Vida e obra de Babaú da Mangueira*, de Andréa Ribeiro Alves, em 1994. No ano de 2005 entrou em cartaz no Cine Odeon e no Estação Botafogo, ambos no Rio de Janeiro, e ainda no "Première Brasil do Festival do Rio de Cinema", o curta-metragem *Babaú na casa do Cachaça*, de Luiz Guimarães Castro. O curta, filmado em 1992, documentou a visita do sambista ao velho amigo Carlos Cachaça no morro da Mangueira. Ficaram também documentados vários sambas inéditos do compositor. Morreu em 3/7/1993. Informações extraída em 20/10/2006, no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Cyro+Monteiro&tabela=T_FORM_A).

Tantinho como um guardião da memória da Mangueira.[147] Isso porque Nelson Sargento é considerado por muitos como um guardião dessa memória, por suas atitudes e por sua conhecida habilidade para lembrar sambas já esquecidos em Mangueira. Na biografia de Cartola, ele é citado como a "enciclopédia do samba": "Nelson Sargento sabe os sambas de todo mundo. Cartola, quando queria relembrar suas composições, pedia a ele para cantar" (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 13). Tantinho e Alípio Pereira do Carmo falam abertamente sobre a importância da participação e da "aprovação" de Nelson Sargento para a construção dessa memória.

> A.C. (Alípio Pereira do Carmo): E o Nelson Sargento, porque também é outro símbolo da Mangueira, não é? Outro símbolo da Estação Primeira de Mangueira. E o Nelson nessa história toda, no meu entendimento, simboliza as duas primeiras gerações: que é Cartola, Carlos Cachaça, Alfredo Português – que era o padrasto dele, da Unidos de Mangueira. Ele conviveu com Geraldo Pereira, que também é da segunda geração. O Nelson, mal comparando, ele foi o Tantinho... (...) Quando o Cartola tinha seus 25 anos, o Nelson era um molequinho pequeno, não é? Então ele conviveu com essa geração. Essa memória que o Tantinho tem da geração mais nova, o Nelson é o cara que tem das gerações anteriores. Aqueles sambas antigos do Cartola, do Chiquinho Modesto, do Geraldo Pereira, do José Ramos... E ao mesmo tempo ele também é um compositor dessa época, junto com o Pelado, com o Cícero, com o Marreta, não é?

Alípio, de certa forma, descreve um processo de passagem do papel de guardião da memória da Mangueira de Nelson Sargento para o Tantinho:

> A.C.: O Tantinho é guardião da tradição. E isso é meio que consciente do Nelson Sargento. O Nelson Sargento, quando ouve o CD dentro do estúdio, se encanta pela proposta, vê o que está acontecendo e fala para o Tantinho: "Tantinho, gostei muito do que você fez. Eu podia ter feito isso. Agora é com você." Ele falou isso, entendeu?

Tantinho, em sua entrevista, fala, ainda que indiretamente, sobre o processo de enquadramento de memória e expressa a importância, para ele, da aprovação de Nelson Sargento para sua atuação como um guardião da memória da Mangueira:

> Eu tenho tanto prazer de falar das coisas da Mangueira que... (...) Porque a gente nunca fala detalhadamente, porque fica sempre preocupado com o tempo, não é? Nunca fala. Se for contar mesmo, vamos levar todo dia, durante uma semana, fazendo isso. Porque é muito legal, não é? É, porque a gente fala de coisas que eu noto que aconteciam de uma maneira que não acontecem mais hoje. E nem vão mais acontecer. Então eu acho legal deixar isso

[147] *Tantinho, memória em verde e rosa* contém dois sambas de autoria de Nelson Sargento: *Pobre milionária*, gravado como faixa 6 do CD 1, e *Continente negreiro*, de Nelson Sargento e Marreta, gravado como faixa 16 também do CD 1. Na faixa *Pobre milionária*, Nelson participa, junto com Tantinho, como intérprete.

> registrado, porque tudo passa, não é? [risos] Eu estou aí. Vou passar. (...) O Nelson Sargento falou para mim essa semana: "Tantinho, agora é contigo." (...) O Nelson, ô Constant, falou assim: "Tantinho, agora é contigo. A bola está para o teu lado." [risos] (...) "A bola está contigo. Ainda bem que chegou você, porque eu já estou cansado." (...) É. Ele falou assim: "Ainda bem que... Porque eu já estou cansado, Tantinho. Eu já estou cansado. E você está com uma memória muito melhor do que a minha."

Durante a gravação de *Tantinho, memória em verde e rosa*, Tantinho recorda que Alfredo Português só o chamava pelo apelido de "Cotico". Esse assunto surgiu no estúdio, entre os músicos e a equipe de produção. Dias depois, Bira Show, percussionista do CD, filho do compositor Padeirinho e morador da Mangueira, ao encontrar Tantinho no morro, chama-o de "Cotico". Tantinho, provavelmente para ilustrar como sua memória de fato ainda está boa, conta essa história, ressaltando que o próprio Nelson Sargento não lembrava mais desse apelido usado por Alfredo Português:

> E o Bira Show que essa semana lá em Mangueira... Eu estou na Mangueira, aí vem: "Ô Cotico!" Pô, Cotico? Tomei o maior susto, não é? (...) Eu parei. "Ô Cotico!" Foi a segunda vez. Eu olhei. "Ô Cotico!" Falei: "O que é isso?" Era o Bira Show, safado. Falei: "Ah, só podia ser." Imagina uma coisa que... (...) O seu Alfredo que me chamava de Cotico em 1948, 49, porque ele era português. Não sei se era porque ele tinha dificuldade de falar Tantinho, aí ficou Tico. Ele chamava Cotico: "Ô Cotico; Ô Cotico, não sei o quê. Ô Cotico, vens comer, Cotico." (...) O Nelson Sargento nem lembrava mais disso. O Nelson falou: "É, realmente, a memória mais jovem é privilegiada. Eu não lembrava disso." Eu falei: "É, Cotico... Ele só me chamava de Cotico, Nelson." (...) O Alfredo Português, todo dia, o tempo inteiro, toda vez que eu passava, ele: "Ô Cotico!" Aí minha mãe: "Alfredo, já falei para não chamar ele de Cotico." [risos] Era a maior graça.

Nelson Sargento usa essa mesma história para exemplificar a boa memória de Tantinho. E fala abertamente de sua aprovação para a passagem do papel de guardião da memória da Mangueira dele para Tantinho:

> O Tantinho tem uma memória espetacular, porque esteve perto disso, ele foi criança nisso. O Alfredo não chamava ele de Tantinho, chamava de Cotico: "Ô Cotico, já comeste? Almoçaste?" Então, hoje a memória da Mangueira é realmente o Tantinho, não é? Porque ele teve perto, assimilou muita coisa. (...) Ele começou a aparecer tarde, agora, não é? Mas apareceu em uma hora boa, em que ele sabe realmente, está acimentado, sabendo do que vai fazer e o que vai dizer. Eu acho que, no momento, ele é a memória da Mangueira. Eu sou a memória de um tempo. Agora ele é a memória desse tempo que eu estou contando também, só que ele não participava. Ele era criancinha, mas ele... (...) O Dr. Alfredo chamava ele de Cotico e não de Tantinho: "Ô Cotico, o almoço!" Era uma baderna. Realmente o Tantinho tem ainda muita coisa para

> ser feita e que ele pode fazer, viu? Que ele pode realizar, certo? Ainda está em uma idade boa, cabecinha nova e boa vontade. E ele realmente sabe das coisas.

Nelson fala ainda sobre a surpresa que foi, para ele, saber do projeto *Tantinho, memória em verde e rosa* e da importância que ele atribui a Tantinho para a memória da Mangueira:

> Olha, nunca me passava... Sabe aquela coisa que não te passa pela idéia? Eu via o Tantinho garoto, criança, coisa e tal, vira e mexe... (...) Mas eu nunca pensei que um dia o Tantinho ia me chamar para fazer parte de um disco que ele estava fazendo, inclusive cantando música da minha autoria. (...) Se o Tantinho dissesse um dia assim: "Olha, eu vou gravar um samba seu." "Ah, vai tomar banho, pô!" [risos] Então quando isso aconteceu, para mim, foi uma grata surpresa. (...) Flávia, ele hoje é a memória da Mangueira. Ele lembrou de um samba meu que eu não ia lembrar nunca. Agora, eu também já fiz isso com o Cartola. Eu também lembrei muito samba do Cartola, do Aluísio, do próprio Geraldo Pereira, entendeu? (...) Então, hoje, ele é uma pessoa muito importante sim, em matéria de memória. Agora eu não sei se tem seguidores lá.

5.4.2 - Amaury Sebastião Raposo[148]

Amaury nasceu em 1947 em Mangueira, onde vive até hoje. Durante sua infância, morou na localidade de Santo Antônio, próximo à família de Tantinho, de quem é amigo desde criança. Talvez por ter nascido e ainda morar em Mangueira, sua entrevista nos traz uma visão muito rica sobre a história dessa favela. É como se ele, através de sua narrativa, trouxesse para o presente a "atmosfera" de um tempo em Mangueira. Nota-se que a história da família de Amaury se confunde com a da favela, tendo em vista que seu avô chega no morro quando esse ainda era pouco ocupado:

> F.C. (Flávia Constant): Você nasceu aqui na Mangueira mesmo, não é?
> A.S. (Amaury Sebastião): É, eu sou cria da Mangueira. (...) Nós somos raiz, não é? Eu sou sobrinho do Geraldo Pereira, outro ícone da música, da própria história da Mangueira, não é isso?
> F.C. (Flávia Constant): Amaury, sua família chegou na Mangueira como?
> A.S.: (...) Através do meu avô, meu avô mineiro, Manoel Araújo, que vem a ser o irmão de Geraldo Pereira. Eles gostavam de fazer barraco e encontraram esse imenso morrão aí perdido e fizeram... Diz um primo meu, o Menininho, que tomava conta dos barracos do meu avô, que ele chegou a ter 35 barracos no morro. Eles alugavam. (...) Para melhorar um pouco a vida. Assim que começou a história da minha família. (...) Sempre foi uma família de construir.

[148] Um resumo da biografia de Amaury Sebastião Raposo consta no Anexo I. A entrevista foi realizada em 29/4/2006, na quadra da Estação Primeira de Mangueira. Meu pai, José Constant Amorim Neto, participou da entrevista. A entrevista foi filmada.

> Faziam muitos barracos de zinco, não é? (...) Telhado de zinco, assoalho de chão. [risos] É... Inclusive tem uma música, não é? Do Geraldo.[149]

Outro aspecto muito interessante da trajetória de Amaury é que ela nos apresenta o universo dos compositores de samba do morro através de uma visão de fora, ou melhor, de um não compositor. Amaury nos conta que ele era mais "para o lado do futebol", enquanto Tantinho era mais "para o lado do samba". Mas esses dois mundos não eram excludentes. Pelo contrário:

> Como o Tantinho foi para o lado da música, nós já fomos mais para o lado do futebol. (...) Com 17 anos a gente já era do time da Mangueira, entendeu? Então, quando nós íamos jogar por aí pelos subúrbios, levávamos o Tantinho. Tinha a nossa torcida, não é? (...) Então, quando acabava o jogo, rolava o pagode. (...) A gente acabava de jogar bola e ele cantando e a gente batia nas... A gente fazia o samba. Não levava nem instrumento. Era improvisado, era batendo no caixote, lata, o que tivesse a gente ia. Era o famoso samba de improviso mesmo. Tudo improvisado. Muito bonito. (...) Aí o Tantinho botava para o verso. [risos]

Através da narrativa de Amaury, é possível perceber o respeito e a admiração que o ofício de compositor tinha em todo morro. O fato de ele, mesmo não sendo compositor, se apresentar como sobrinho do famoso Geraldo Pereira só reforça isso. Amaury fala sobre a convivência com Cartola e com outros compositores do morro. Percebe-se, inclusive, uma hierarquia dentro desse próprio grupo:

> O seu Cartola eu via muito de longe, porque, inclusive, ele era um cara que não gostava muito de conversa. Porque eu acho que ele só andava pensando. Porque o cara que é compositor, a mente dele está sempre viajando. Mas nós não entendíamos isso. A gente achava que ele era... Ele parava muito em um bar, em um botequim que tinha lá, o botequim de seu Almeida, onde eles ficavam. Eles biritavam lá, entendeu? Era um grupo seleto. Era ele, o seu

---

[149] Amaury aqui se refere ao samba *Escurinha*, de Geraldo Pereira e Arnaldo Passos. A letra diz: "Escurinha, tu tens que ser minha de qualquer maneira/ Te dou meu boteco, te dou meu barraco/ Que eu tenho no morro de Mangueira/ Comigo não há embaraço/ Vem que eu te faço meu amor/ A rainha da escola de samba/ Que o teu nego é diretor/ Quatro paredes de barro, telhado de zinco/ Assoalho no chão, só tu escurinha/ É quem está faltando no meu barracão/ Deixa disso bobinha, só nessa vidinha levando a pior/ Lá no morro eu te ponho no samba/ Te ensino a ser bamba, te faço a maior Escurinha, vem cá!" Informação extraída em 19/10/2006 da página de letras de músicas do Terra (http://geraldo-pereira.letras.terra.com.br/letras/217049/).
Vale registrar o que Franco Paulino escreve sobre o avô de Amaury, Manoel Araújo, na biografia de Padeirinho: "Pouco mais acima da Caixa d´Água, ainda no morro de Santo Antônio, um dos núcleos residenciais que integram a Mangueira, ficava a tendinha do Manoel Araújo. Mané-Mané – como a ele se referia o Padeirinho – era o irmão mais velho e padrinho de batismo do compositor Geraldo Pereira (...). Mineiro de Juiz de Fora como o irmão, Geraldo Pereira tinha menos de 10 anos quando chegou à Mangueira, para ser criado pelo Mané (...). Cheio de dinheiro e de mulheres, Manoel Araújo dividia o sacrossanto lar com três delas. (...) Ele foi, de fato, um manda-chuva no pedaço. Vivendo no morro desde o início dos anos 1920, além de explorar o lucrativo comércio de birita, Mané alugava barracos, emprestava dinheiro a juros e ainda mantinha seu excelente emprego na Estrada de Ferro Central do Brasil" (PAULINO F., 2005: 22).

> Carlos Cachaça, seu Nelson Sargento. Também ia para lá o seu Marreta. Esse lado era um lado mais seleto. E eu já trabalhava com 16 anos, tomava conta de um bar, de um barzinho, tipo um varejo. (...) Nesse varejinho meu é que paravam os que estavam começando. Os compositores da Mangueira que estavam começando, como, por exemplo, o Nei. (...) Que é dono do *Tem capoeira* [cantarolando]: "Tem capoeira na Bahia..."[150] O Batista, o seu Padeiro, seu Padeirinho. Seu Padeirinho descia com um samba na mente, quando ele voltava o samba já estava pronto. De excelente qualidade também, viu? (...) Inclusive, essa eu não esqueci, o seu Padeiro... Essa música *Uma vasta extensão*. [cantarolando] "Uma vasta extensão/ Onde não há plantação..." Ele fez lá, no balcão desse varejo, entendeu?[151] Porque ele era gari, o seu Padeiro, entendeu? Ele às vezes mandava a gente escrever para ele, porque a inspiração é o seguinte... Ele falava o seguinte: "Se não botar logo no papel, ela pode fugir, não é?"[152]

Apesar da forte presença do samba na cultura do morro, percebida claramente na fala de Amaury, é interessante notar a forma com que ele lembra de sua juventude. Amaury cita a influência das músicas tocadas nos festivais e de compositores de outros gêneros que não o samba, como Jorge Ben e Simonal, nessa fase de sua vida.[153]

---

[150] Amaury cantarola o samba *Tem capoeira*, de Batista da Mangueira. A letra diz: "Tem capoeira da Bahia na Mangueira/ Breque: Tem capoeira tem/ Tem capoeira da Bahia na Mangueira/ Quem mandou você pedir (Capoeira)/ Cuidado senão 'cê' pode cair (na poeira)/ Vamos fazer um carnaval legal/ Sambar é a nossa tradição/ Cuidado que a Mangueira vem aí/ E é bom se segurar/ Breque: Tem capoeira tem/ Que a poeira vai subir..." Informações extraída em 20/10/2006 da página http://www.musicasantigaseletras.com.br/indmus_t/tem_capoeira.htm.

[151] Amaury se refere ao samba *Favela*, de Padeirinho e Jorginho. Letra: "Numa vasta extensão/ onde não há plantação/ Nem ninguém morando lá/ Cada um pobre que passa por ali/ Só pensa em construir seu lar/ E quando o primeiro começa/ Os outros, depressa, procuram marcar/ Seu pedacinho de terra pra morar/ E assim a região sofre modificação/ Fica sendo chamada de nova aquarela/ E aí que o lugar então passa a se chamar/ Favela." A letra desse samba serviu de enunciado para uma questão do vestibular para "ciências humanas e suas tecnologias" da Uerj em 2002 (questão 61). Informação extraída em 20/10/2006 na página http://www.vestibular.uerj.br/vest2002/files/2002eq1_3de3.pdf. Vale ressaltar que o fato dessa letra ser usada em uma questão de vestibular de uma das mais disputadas faculdades do Rio de Janeiro demonstra o poder do samba como forma de expressão das culturas das favelas, inclusive, na visão do "asfalto".

[152] Vale registrar que Franco Paulino, na biografia de Padeirinho, registra que ele foi analfabeto até os 15 anos de idade: "Dez anos após sua morte, em reportagem no Jornal do Brasil, edição de 5 de março de 1997, ocupando quase toda uma página, há uma declaração do próprio Padeirinho: 'Foi com essa mania de ficar procurando rimas, burilando as letras, que eu aprendi a ler e escrever.' Certamente um desses exemplos raros e bem-sucedidos de alfabetização solitária" (PAULINO F., 2005: 51).

[153] Wilson Simonal de Castro nasceu em 26/2/1939, no Rio de Janeiro. Em 1963, lançou seu primeiro LP. Em 1966 e 1967, comandou o programa Show em Si Monal, transmitido pela TV Record (SP). Registrou vários sucessos com sua interpretação de músicas como *País tropical* (Jorge Ben), *Mamãe passou açúcar em mim*, *Meu limão, meu limoeiro* e *Sá Marina* (Antonio Adolfo e Tibério Gaspar). Em 1969, no encerramento do IV Festival Internacional da Canção, destacou-se por reger um coro formado pela platéia de 15.000 pessoas que lotavam o Maracanãzinho. Faleceu no dia 25 de junho de 2000.
Jorge Duílio Lima Menezes, o Jorge Ben, nasceu em 22/3/1942 , no Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira artística em 1961, como pandeirista, ao lado do Copa Trio. Em 1963 foi contratado pela gravadora Philips, e gravou um 78 rpm com duas músicas suas. O disco obteve muito êxito. Nesse mesmo ano gravou seu primeiro LP, *Samba esquema novo*, que veio consolidar seu sucesso como cantor e compositor. Em 1968, foi convidado para apresentar-se no programa Divino Maravilhoso, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, transmitido pela TV Tupi. No ano seguinte, participou do IV Festival Internacional da Canção (TV Globo), interpretando *Charles, anjo 45*, música de sua autoria, incluída

E Tantinho, mesmo sendo um sambista desde bem novo, segundo ele, compartilha dessa diversidade de gosto musical na juventude. Dessa forma, Amaury desmistifica um pouco a imagem das favelas como um universo à parte do restante da cidade. Não só o samba transpunha as divisas do morro, mas criações externas também influenciavam a cultura das favelas, pelo menos através da juventude:

> Eu comprei uma Sonata.[154] Então, nós ouvíamos música de segunda a segunda. (...) Nós ouvíamos disco, tínhamos nossos ídolos: Simonal, Jorge Ben, entendeu? A gente gostava muito do pessoal do Festival da Canção, não é? A gente aprendia aquelas músicas quase no mesmo dia. (...) Às vezes comprava-se os Lps, não é? Aquele grandão, para ouvir música durante a noite. A gente até perturbava um pouquinho. (...) Mas sempre naquela... Pacificamente.

Isso tudo já ocorria no Buraco Quente, pois tanto ele quanto Tantinho se mudaram para essa localidade quando eram adolescentes. Amaury fala também sobre a dificuldade que era estudar, principalmente após o primário:

> Eu já estudava na Olímpia do Couto. Porque naquele tempo tinha que fazer admissão, não é? Então, quando chegava na admissão, as coisas começavam a... (...) O ginásio antigamente era todo pago, não é? Não tinha ginásio público. (...) Ginásio era particular. Então ali já complicava para nossa classe, que era um pouco mais...
> F.C.: Tinha mais dificuldade, não é?
> A.S.: Mais dificuldade, exatamente. Por isso que muitos... (...) Eu fiz a quinta série, que era a admissão, e fiz o básico no Senac, que eu não sei o que era.[155] (...) Mas eu fui acima do... Eu fiz mais um ano lá no Senac e um ano de básico. E saí também porque complicou. (...) Passagem, não sei o quê. Entendeu? Aí já houve esse pequeno problema. Aí já me desinteressei pelo estudo.

Amaury, como Tantinho, sempre teve um emprego fixo.[156] Foi aprendiz de sapateiro, aos 16 anos trabalhou no já citado bar em Mangueira e depois serviu o Exército. Por causa desse bar, que era de seu padrasto, recusou uma proposta para jogar futebol no Flamengo:

> Aí fui para esse varejo que era do meu padrasto. Fiquei por ali. Mas como eu jogava bola, o Jordan, hoje tricampeão pelo Flamengo, quis me levar para o Flamengo. E aí eles falaram para mim que eu tinha que escolher: ou eu

---

no LP *Jorge Ben* (1969). Em 1970, participou do V Festival Internacional da Canção, como autor de *Eu também quero mocotó*. Informações extraídas em 20/10/2006 do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Wilson+Simonal&tabela=T_FORM_A e http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Jorge+Benjor&tabela=T_FORM_A).

[154] Marca de vitrola.

[155] Senac - Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (http://www.senac.br/).

[156] Amaury trabalha há 31 anos na Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, como carteiro.

trabalhava no varejo ou eu ia para o Flamengo.[157] Porque não tinha ninguém para ficar no meu lugar. (...) Eu tive que ficar ali. Perdi uma... (...) Aí servi o Exército. Continuei trabalhando direto, não parei mais.

Toda a narrativa de Amaury é muito rica em histórias e personagens do morro. Seguem algumas histórias muito significativas do dia-a-dia daquele tempo em Mangueira:

Filha da Dona Mocinha no testamento de Judas

A.S.: Quando eu vim para cá, para o Buraco Quente, devia ter 18 anos. (...) Mas eu conheci uma menina. Essa menina vinha a ser a filha da Dona Mocinha.[158] Nos envolvemos, não sei o quê... Naquele tempo, a gente não tinha esse preparo que tem agora: preservativo, pílula... Aí a menina engravida. Mas ficou só entre mim e ela, aquele terror. Como ela era magrinha, ela conseguiu esconder cinco meses. (...) Ela andava só com camisa de elástico, entendeu? Tudo bem. Mas sabe quem foi que revelou essa história? Nesse tempo, usava-se muito esse negócio de malhar o Judas. Tinha um testamento...

J.C. (José Constant): Botavam um Judas no poste com um papel, um testamento, falando mal da rua inteira.[159]

A.S.: Foi esse testamento que falou. (...) Aí a mãe [a Dona Mocinha] soube e apertou. (...) Não deu para sair, foi o terror. (...) Não cheguei a casar não. (...) Porque as pessoas não pensavam nem tanto em casamento. Pensavam mais em deixar a filha [morando] contigo.[160]

---

[157] A página do Clube de Regatas do Flamengo assim se refere ao time integrado por Jordan em início dos anos 1950: "Em 1953, chega à Gávea aquele que iria conduzir o Flamengo ao segundo tricampeonato da sua história. O paraguaio Fleitas Solich contrata os conterrâneos García, Chamorro e Benítez e junta-os a uma geração maravilhosa formada na Gávea. Na defesa, a virilidade de Pavão e a habilidade de Jordan; no meio-campo, a técnica de Dequinha, Rubens, Paulinho e Moacir; na frente, um ataque habilidoso e goleador, formado por Joel, Índio, Henrique, Evaristo, Zagallo e Dida; destaques da campanha do segundo tri conquistado em 1953/54/55." Texto extraído da página do Clube de Regatas do Flamengo em 20/10/2006 (http://flamengo.globo.com/historia/fla_historia_7.html)

[158] Rivailda do Nascimento Souza, a Mocinha da Mangueira, nasceu em 1926, no Rio de Janeiro. Aos dez anos já participava dos ensaios da Estação Primeira. Em 1952 tornou-se segunda porta-bandeira da Escola. Em 1980 ganhou o seu primeiro prêmio Estandarte de Ouro – ganharia um total de três ao longo de sua carreira. No ano seguinte tornou-se a primeira porta-bandeira. Seu principal parceiro foi o mestre-sala Delegado. Em 1988, por problemas de saúde, teve que se afastar da função que a consagrou como símbolo da Escola. Morreu em 26/7/2002, no Rio de Janeiro. Informação extraída em 20/10/2006 do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Wilson+Simonal&tabela=T_FORM_A).

[159] Costume trazido pelos portugueses e espanhóis para toda a América Latina, desde os primeiros séculos da colonização européia. Malhar o Judas ainda é uma prática comum no Brasil, apesar do costume estar desaparecendo das grandes cidades. A brincadeira acontece na Semana Santa, especificamente no sábado de Aleluia. Bonecos de palha ou de pano, pendurados em postes de iluminação pública, galhos de árvores, porteiras, currais, são rasgados e queimados. O Judas representa o personagem bíblico, Judas, que traiu Jesus Cristo, arrependeu-se e acabou se enforcando. A brincadeira seria uma maneira de católicos se vingarem da traição do Judas. No Brasil, faz-se também o julgamento de Judas, antes da sua condenação e execução. O "testamento" é adaptado ao folclore de cada região. Alguém o retira normalmente do bolso do boneco e o lê. Trata-se de uma sátira das pessoas e coisas locais. Informações extraídas em 20/10/2006 da página da Fundação Joaquim Nabuco (http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=309&textCode=4960&date=currentDate).

[160] Amaury, quando diz "deixar a filha contigo", se refere a situação dos pais da futura criança vivendo juntos, na mesma casa, ainda que não casados oficialmente. A filha de Dona Mocinha perdeu essa

Manoel de Araújo, o Boca de Ouro

O seu Carlos Cachaça, se não me engano, é compadre do meu avô. Eles iam muito lá para cima.[161] Seu Cartola, eu não me lembro, mas o seu Carlos ia. Porque o meu avô tinha uma tendinha e gostava de calango. Ele era metido a calangueiro. Como ele tomava um negócio, ele aí pegava a sanfona e botava um três oitão. Não para fazer mal a ninguém, mas porque, naquele tempo, quem tinha um oitão era o cara. Ele botava um oitão só para impressionar e ia tocar. (...) Manoel Araújo, o Manoel Mané, Boca de Ouro. O meu avô tinha a boca toda de ouro. (...) Quando morria gente aqui, os caras logo mandavam lá no Caju: "É seu Manoel Mané que está vindo?"[162] [risos] (...) Isso virou folclore. (...) Ele tinha a boca toda de ouro, rapaz. Incrível isso. Eu não sei como é que ele conseguiu fazer aquilo.

Etelvina

A.S.: A minha mãe é a Etelvina daquele samba do Geraldo Pereira: "Etelvina, acertei no milhar..."[163] (...)

J.C.: No disco tem outra referência a ela, na música *Fofoca no morro*[164], do Padeirinho.

A.S.: É. Do seu Padeiro. O seu Padeiro era um gozador, não é? Ele não podia ver nada que ele fazia um samba. Essas mulheres ele catalogou elas todas. [risos]

Praia do Calabouço

O Broto, dono do [cantarolando]: "Oh, que horas tem?/ Faltam poucos minutos..."[165] Pô, esse samba era do Chuca Chuca, o bloco Chuca Chuca, que

---

gravidez, mas teve outra filha com Amaury, a Érica. Amaury atualmente é casado com a Rosa. Eles se casaram quando ela tinha 21 anos e, segundo Amaury, já era viúva. Eles tiveram mais um casal de filhos. Os três filhos de Amaury moram até hoje em Mangueira.

[161] Amaury, quando diz "lá para cima", se refere à localidade do Santo Antônio, no lugar mais alto do morro da Mangueira, onde ele morou quando criança.

[162] Amaury aqui se refere ao Cemitério São Francisco Xavier, localizado no bairro Caju. A expectativa pela morte de seu avô, Manoel Mané, se dava pela oportunidade de roubar o ouro de seus dentes após o enterro.

[163] Amaury se refere ao samba *Acertei no milhar*, de Wílson Batista e Geraldo Pereira. A letra diz: "Etelvina (minha nega)/ Acertei no milhar/ Ganhei 500 contos, não vou mais trabalhar/ Você dê toda a roupa velha aos pobres/ E a mobília podemos quebrar/ Etelvina vai ter outra lua-de-mel/ Você vai ser madame/ Vai morar num grande hotel/ Eu vou comprar um nome não sei onde/ Vou ser Barão Moreira de Visconde/ Um professor de francês, mon amour/ Eu vou mudar seu nome pra madame Pompadour/ Até que enfim agora eu sou feliz/ Vou percorrer a Europa toda até Paris/ E nossos filhos, oh, que inferno/ Eu vou pô-los num colégio interno/ Me telefone pro Mané do armazém/ Porque não quero ficar devendo nada a ninguém/ E vou comprar um avião azul/ Para percorrer a América do Sul/ Mas de repente, mas de repente/ Etelvina me acordou está na hora do batente/ Mas de repente, mas de repente/ Etelvina me acordou, foi um sonho, minha gente" (VIEIRA, PIMENTEL & VALENÇA, 1995: 44 e 45).

[164] O samba *Fofoca no morro*, de Padeirinho, foi gravado como a faixa 4 do CD 1 de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

[165] Amaury aqui se refere ao samba *O bobo do rei*, de Broto. Esse samba foi gravado como a faixa 15 do CD 1 de *Tantinho, memória em verde e rosa*. A letra do samba diz: "Que horas tem?/ Onde o povo está/ Faltam poucos minutos/ Pro bobo do rei chegar/ Você fica aí de bobeação/ Sai dessa onda vai procurar viração/ Isso não é onda pra otário/ Vê se te manca vai procurar um trabalho/ Você não sabe o que é colubidê/ No Chuca Chuca não tem vaga pra você." O encarte do CD traz uma história sobre esse samba: "A música é uma provocação ao sobrinho do temido "Rei do bode", líder dos valestes da favela do Esqueleto. O garoto, que se aventurava na malandragem, foi preso em flagrante com produtos

era excelente. (...) A gente ia da Mangueira ao largo da Carioca de bonde, subindo e descendo, e eles armavam a bateria ali... (...) Por exemplo, o bonde estava indo para a cidade, essa parte de trás ficava livre. Era ali que ficava a bateria do bloco. Nós íamos da Mangueira ao largo da Carioca. Naquele tempo, como é que era chamado o largo da Carioca? Tabuleiro da baiana. (...) Quando a gente chegava lá, parecia até que a gente ia se perder. Um largo imenso. (...) Uma porção de gente. (...) Ali acabava o nosso gás, não é? (...) Nesse tempo, praia só em dia de carnaval, sinceramente. (...) Nós não tínhamos hábito de ir à praia, porque era muito longe. Para você ver: a Zona Sul era longe, Botafogo era longe. Aí o que é que nós fazíamos? Íamos para o famoso Calabouço. (...) Nós íamos para lá tomar banho nas pedras, apanhar marisco, entendeu? Aquilo para a gente era uma festa. Acho que não tinha nem o MAM.[166] Era o Calabouço. Depois a gente chegava, tudo cansadão. Andávamos de novo a Rio Branco todinha, a Presidente Vargas, e vínhamos de trem.

Paquetá e os Cabritos de Aniversário

A.S.: Se for falar de Paquetá, tem história para três dias.[167] Porque Paquetá era aquilo: tinha jogo de ronda na barca, entendeu? Era namoro, era encontro, desencontro, entendeu? (...) Saíam três, quatro barcas super-lotadas. Quando chegava lá, aquele povo que morava em Paquetá já ficava: "Meu Deus, o que é que está acontecendo? Já vem esse povo para cá." [risos] Aí tomavam Paquetá. Porque Paquetá é um lugar pequeno. (...) O cara ia lá, ficava rolando na areia. Aquele tipo de suburbano. (...) A comida era aquela famosa: galinha com farofa. [risos]

J.C.: Cabrito roubado.

A.S.: Cabrito roubado. [risos] Cabrito roubado. Isso aí, cabrito roubado. Era o cabrito do aniversário. Todo aniversariante tinha que roubar um cabrito. [risos] (...) No morro, tinha muitos cabritos. A gente ficava a noite inteira atrás dos cabritos. Às vezes a gente agarrava um cabrito, aí o cabrito às vezes era cabrita, estava grávida, tinha que soltar. Ficava a noite inteira... Aí conseguíamos pegar um cabrito e a gente comia o cabrito do aniversário. [risos] (...) O cara não dava nem falta dos cabritos, porque ele tinha mais de 30. (...) E ia nascendo. Daqui a pouco, quando ele vai ver, tinha 35, entendeu? Aí 35, saía um, ele não notava. [risos] A gente fazia tapete do couro do cabrito. [risos] Era muito legal isso. Mas o cabrito era mais para aniversário, porque para levar para Paquetá era... (...) Era muito ovo cozido, não é? Porque antigamente tinha essa onda de comer ovo cozido colorido. (…) Aí tinha ovo cozido verde... [risos] Verde, rosa... [risos] Não tinha como.

---

ilícitos e logo ganhou o apelido de "bobo do rei". De autoria de Broto, o samba tornou-se o hino do bloco 'Chuca Chuca' do Esqueleto. Conhecido pela arruaça e pela presença marcante dos malandros entre seus integrantes, o 'Chuca Chuca' mantinha vivo o espírito transgressor dos primórdios do carnaval carioca. No início dos anos 60, quando o 'Chuca Chuca' passava, o comércio arriava suas portas" (CARMO, 2006: 25). A favela do Esqueleto, conforme já foi mencionado, ficava onde hoje está a Uerj.

[166] MAM - Museu de Arte Moderna -, criado em 1948 na Candelária. Em 1958 foi transferido para o Aterro do Flamengo, onde está localizado até hoje. Mais informações disponíveis na página do Museu - www.mamrio.com.br.

[167] Ilha localizada na baía de Guanabara com acesso através de barcas que saem da praça XV de Novembro, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

Essas histórias e, especialmente, o detalhe dos ovos cozidos verdes e rosas servidos nos piqueniques de Paquetá, são relevantes, uma vez que "as narrativas na história oral (...) se tornam especialmente pregnantes, a ponto de serem 'citáveis', quando os acontecimentos no tempo se mobilizam em imagens que nos informam sobre a realidade. É neste momento que as entrevistas nos ensinam algo mais do que uma versão do passado" (ALBERTI, 2004: 89).

Na narrativa de Amaury, chama atenção também a forma de ele se referir a Cartola e a importância dele para a identidade da Mangueira:

> A.S.: Porque o seu Cartola veio como o homem que fundou e deu as cores à Escola, não é isso? (...) O nome dele é praticamente imortal, não é? Dificilmente vai aparecer outro nome aqui para suplantar o seu Cartola. Dificilmente, porque ele tem... É a mesma coisa que o Getúlio Vargas, que inaugurou a...
> J.C.: CSN.[168]
> A.S.: É. (...) A grande obra. Então, é o caso do seu Cartola. (...) Quer dizer, fica para sempre, não é isso? (...) É difícil você tomar o lugar de um homem desses, não é? Queira ou não queira, tem que respeitar esse cara. (...) Igual ao seu Cartola, muito difícil. (...) A Mangueira fez 78 anos. O nome dele está aí. (...) Não tem como você tirar o prestígio de um homem desse. Aí você está negando a tua própria origem, não é? Isso até nos fortalece, saber que um homem desse, que bota umas cores dessas – verde e rosa -, que as pessoas dizem que é isso e que é aquilo... Mas para mim é uma das cores mais bonitas, porque o verde é a natureza e o rosa é sublime, não é? O rosa é sublime, é aquele que toda mulher gosta, não é? Toda mulher adora o rosa, entendeu? Então ele puxa essas duas cores. Não sei da onde ele puxou: verde e rosa. E dá o nome de Estação Primeira de Mangueira, que também... (...) Porque essas duas cores você só encontra na Mangueira. Então, se uma pessoa me vê de verde e rosa, só pode dizer... (...) Não tem como. Agora, por exemplo, se a pessoa te vê de azul e branco, pode ser Portela, pode ser... Entendeu? Vermelho e branco, uma hipótese... (...) Mas verde e rosa, não tem.

Amaury, mesmo ainda morando em Mangueira e convivendo com uma realidade da Estação Primeira muito diferente da do tempo de Cartola, o classifica como *o* fundador, como um nome "praticamente imortal", inclusive comparando seu gesto de fundação da Estação Primeira com o de Getulio Vargas na fundação da CSN. Amaury se fixa especialmente na acertada escolha de Cartola pelas cores verde e rosa, que, segundo ele, representam "a natureza e o sublime" e que "só se encontram na Mangueira".

---

[168] Getúlio Vargas assinou, em 30 de janeiro de 1941, um decreto-lei determinando a criação da CSN - Companhia Siderúrgica Nacional. Informação extraída da página do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, em 23/10/2006. (http://www.cpdoc.fgv.br/nav_fatos_imagens/htm/fatos/csn.htm)

Amaury teve uma participação, ainda que informal, muito importante na confecção do CD *Tantinho, memória em verde e rosa.* Além de ter contribuído na pesquisa para o levantamento dos sambas, atuou como um facilitador e um elo entre, de um lado, o próprio Tantinho, Alípio e meu pai e, de outro, os compositores da Mangueira ainda vivos e, principalmente, as famílias dos compositores já falecidos, escolhidos para serem gravados no CD. Alípio Pereira do Carmo fala um pouco de Amaury e de sua participação no CD:

> A.C. (Alípio Pereira do Carmo): Quando nós chegamos no estúdio, que gravamos *Fofoca no morro*, uma das personagens... (...) *Fofoca no morro* fala de várias lavadeiras. Fala de uma que é a mãe do Amaury, que foi uma pessoa fundamental nesse trabalho.[169] (...) O Amaury é cria do Santo Antônio, da Unidos de Mangueira, junto com o Tantinho. (...) Ele não é compositor. (...) Mas ele viveu o samba. Família do Geraldo Pereira, enfim, viveu a vida do morro da Mangueira. (...)
> F.C.: E ajudou no CD como?
> A.C.: Primeiro, que cantou as músicas, vários sambas. (...). Vários sambas ele ajudou a lembrar, tem várias fitas com a voz dele. Inclusive o *Boa noite* foi ele que cantou, que é um sambaço que abre o disco.[170] E ajudou a localizar os herdeiros, os filhos dos compositores falecidos. Ele correu aquele morro todo, batendo de porta em porta, porque ele conhece todo mundo. Ele merece uma medalha. (...) Ele é uma figura maravilhosa.

Amaury também fala sobre sua participação no CD e faz questão de ressaltar a amizade da equipe envolvida como o principal fator que o levou a contribuir com o projeto. Através dessa sua narrativa é possível perceber a importância de sua credibilidade e de seu conhecimento sobre o funcionamento atual das favelas para a viabilização do CD:

> F.C.: Amaury, você lembra como você soube do CD do Tantinho? (...)
> A.S. (Amaury Sebastião): Sim, sim. Porque ele estava sempre aí falando alguma coisa, sempre me ligando: "Amaury, vamos fazer isso? Vamos..." Foi aí que eu conheci o Alípio e o nosso grande amigo aqui, o Constant, que é teu pai, entendeu? (...) Aí comecei também a dar mais atenção, porque eu senti que não tinha aquele cunho de ganhar dinheiro, está entendendo? (...) Eu vi que estavam vindo aqui para fazer um trabalho para o Tantinho e não para

[169] A letra de *Fofoca no morro diz*: "Mais uma fofoca lá no morro/ E tem gente para cachorro/ Que já quer se estourar/ É só você levar um papo com a Etelvina/ Sobre o caso da Marina pra ver o rolo que dá/ Ela vai dizer que está por fora/ E quem está por dentro agora/ É Vandéia com Nana/ Mas é tudo papo da Etelvina/ É que o caso da Marina tem um pára para acertar/ Sei que na tendinha do Adelino/ Quem chegou com 'Baratinho'/ Foi a Rosa e a Neném/ Mas o que não está dando para entender/ É que nesse fuzuê o seu nome figura também/ Pergunte à Neném." Conforme já foi mencionado, a mãe de Amaury é a Etelvina.

[170] *Boa noite*, de Enéas Brito e Aluísio da Costa, foi gravado como a faixa 1 do CD 1 de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

levantar dinheiro. Porque geralmente sempre tem uma jogada que você está ali, mas está ganhando um dinheiro, não sei o quê. Aí quer que eu vá também. Porque às vezes você quer me dar um dinheiro, mas eu não estou nem a fim do dinheiro. Porque eu, sinceramente, prefiro mais a amizade do que... Porque o Tantinho, eu faço qualquer coisa por ele pela amizade; pelo dinheiro de repente eu falo: "Tantinho, pô, com a gente não vale. Eu sou teu amigo não vou ficar..." (...) Então é amizade pura. Eu comecei logo a ver que esse grupo era de amigos puros. (...) Está correndo um dinheiro mais para as pessoas, por exemplo, que liberam as músicas [direito autoral]... Fomos atrás delas. (...) Porque o Tantinho às vezes me levava para dar credibilidade no assunto, entendeu? Por quê? (...) Porque a maior parte das pessoas nos conhece e sabe da nossa índole. Sabe que a gente não vai... (...) Eu não tenho essa linha, essa conduta, entendeu? (...) Porque amanhã ou depois vão descobrir. Sabe que morro é... Daqui a pouco vão dizer: "Está vendo. Eles vieram aqui deram 1.000, ganharam 10.000, ganharam 5.000." Sei lá, assim, como se fosse... (...) Fomos em um lugar e passamos da casa da pessoa, quando a pessoa soube que nós fomos lá em cima, falou: "Meu Deus do céu, vocês foram lá?" "Fomos." Porque nós entramos, quando subimos, não tinha mais como voltar. Tínhamos que fazer a volta lá no final da rua. (...) Perguntamos. Os caras com medo de falar, não é? Porque sempre tem esse lance. (...) Pode chegar aí [na Mangueira] e perguntar: "Onde mora o Amaury?" (...) Ninguém fala. Ninguém vai falar porque ninguém sabe o que vai acontecer. O que está se passando, entendeu?
F.C.: Então o seu papel para dar essa credibilidade foi importante, não é?
A.S.: Foi... Não. (...)
J.C.: Muito importante.

Esse trecho, entre outras coisas, mostra como a ascensão do samba a "bem cultural", consumido pelas camadas médias "do asfalto", modificou as relações dentro da própria favela, gerando desconfianças recíprocas. Chama atenção o fato de Amaury, como um morador atual da favela, mesmo nos dias de hoje, ser uma figura determinante para o estabelecimento de uma comunicação de confiança entre os compositores e a equipe envolvida na produção do CD, o que inclui o próprio Tantinho.

5.4.3 - Preto Rico[171]

A narrativa de Preto Rico traz uma nova perspectiva da vida em Mangueira. Ele chega ao morro já adulto e através de uma mulher, a Maria da Glória, mais conhecida como Maria Piloto, que, segundo ele, era muito respeitada e admirada em Mangueira e na Estação Primeira. Preto Rico, quando se muda para Mangueira, já

[171] Um resumo da biografia de Preto Rico consta no Anexo I. A entrevista foi realizada em 7/5/2006, em sua casa, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Meu pai, José Constant Amorim Neto, participou da entrevista. Xangô também estava presente e participou de parte da entrevista. A entrevista foi filmada.

compunha e conhecia, das rodas de samba, alguns compositores e integrantes da Estação Primeira:

> Eu fui morar na Mangueira porque eu comecei a gostar de uma senhora que morava na ladeira [no Buraco Quente], está compreendendo?[172] E ela era uma senhora bem considerada na Mangueira. O nome dela era Maria da Glória. (...) Ela saía de baiana e tinha um nome conceituado lá, e eu também, rapaz, querendo ficar bem com aquele pessoal de lá. Eu comecei fazendo o meu: tratando bem um, respeito pelo outro, está me entendendo? E daí eu fui chegando. Já tinha conhecimento com o Moacir, com o Delegado, o Nelson Sargento, está compreendendo? (...) Ah, mas a gente se divertia pra caramba.

Preto Rico viveu 25 anos com a Maria Piloto, até que ela faleceu, sem que se casassem oficialmente. Atualmente Preto Rico é casado com a Martha, com quem vive há mais de 30 anos. Antes da Martha, ele conta ter tido 7 mulheres, todas já falecidas. Preto Rico diz, ainda, não saber quantos filhos teve:

> Não pergunte em filhos para mim, porque eu devo ter por aí que eu não sei. Não sei mesmo. (...) Tive sete mulheres. (...) Pode perguntar à minha mulher, toda segunda-feira eu acendo vela para elas. Elas não estão lá sem vela não. Toda segunda-feira eu acendo vela para as almas, eu sou obrigado.

Embora já conhecesse algumas pessoas e compositores do morro, Preto Rico conta como foi difícil e gradual a conquista de seu espaço na ala de compositores da Estação Primeira de Mangueira. Antes, ele compunha para uma outra escola, a Filho do Deserto, hoje Lins Imperial. Depois dos ensaios da Filho do Deserto, Preto Rico passava na Estação Primeira, isso ainda na época em que os ensaios aconteciam na fábrica Cerâmica. Segundo ele, sempre que chegava no ensaio da Estação Primeira, Dico, locutor dos sambas em Mangueira, o "provocava":

> Hoje qualquer um pode ir na Mangueira. Mas naquele tempo, não era qualquer um que chegava na Mangueira. (...) A ala dos compositores da Mangueira era considerada pra caramba, respeitada. Porque você, para entrar para a ala dos compositores na Mangueira, tinha que passar pelo Cartola. (...) Tinha um teste. Tinha que passar pelo Cartola. (...) Eu morava com a Dona Maria lá [em Mangueira], mas eu ia no Filho do Deserto. Quando saía do Filho do Deserto, eu terminava o samba na Mangueira, porque lá sempre terminava mais tarde. Aí o Dico chegava e falava o meu nome: "Preto Rico... Esse tem que estar na Mangueira. Ele não tem que fazer samba em outra escola. Tem fazer aqui na Mangueira." [risos] O Dico falava que eu tinha que ir para a Mangueira. (...) Todo domingo eu chegava e tinha aquela história. Aí um dia eu cheguei perto do Nelson Sargento, do Cícero, daquele pessoal todo que eu conhecia, não é? Eu conhecia uma porção de compositores de lá. Eu disse: "O Dico fica falando esse negócio para mim de uma maneira, poxa! Eu não posso ir para a

[172] Preto Rico morou na localidade do Buraco Quente, em Mangueira.

> Mangueira, porque não posso... As pessoas merecem respeito. Aqui tem você, Cícero e tal. Todo mundo." (...) Você sabe o que eles falaram para mim? "Você pode vir para a Mangueira a hora que você quiser. Aqui na Mangueira é o seguinte: você tem que fazer o teu." [risos] Eles disseram: "Cada um de nós faz o nosso. Você tem que fazer o teu. Faz o teu e acabou."[173] Aí, me deu aquela força. Eu digo: "Então está bom". Aí eu vim para a Mangueira e começou aquele negócio de primeiro samba... Cresceu, aí fui embora. Também eu sempre caprichando, sempre caprichando. E hoje eu sou o Preto Rico da Mangueira por causa disso.

Preto Rico entra para a ala de compositores da Estação Primeira em 1959, mesmo ano que Tantinho. Era um período em que a disputa do samba enredo era muito acirrada, principalmente pela atuação do compositor Hélio Turco.[174] Somente em 1973, ele, junto com seu irmão, Manoel, e com Jajá, ganham a disputa com o samba *Lendas do Abaeté*. Nesse ano a Estação Primeira vence o carnaval. Em 1974, novamente o trio vence a disputa de samba enredo com *Mangueira em tempo de folclore*.

Mesmo após a morte de Maria da Glória e não mais morando em Mangueira, Preto Rico nunca deixou de freqüentar e desfilar pela Estação Primeira. Ele conta que se afastou da Escola somente por um período, em função de um "golpe" que sofreu em um desfile de carnaval. Por motivos profissionais, ele passou a viajar muito. Aproveitando uma de suas ausências, algum membro da Estação Primeira teria vendido sua fantasia da ala de compositores, sem o seu consentimento, para um político desfilar. Preto Rico lembra disso como um acontecimento muito triste de sua vida:

> Ah, eu fiquei fora da Mangueira eu acho que uns quatro anos. Porque eu comecei a trabalhar com negócio de roupa. (...) Aí cheguei lá no alfaiate, tirei a medida da fantasia direitinho e do sapato. Tirei tudo direitinho e fui embora. Disse assim para o alfaiate: "O negócio é o seguinte: estou trabalhando viajando, talvez não dê tempo de tirar a segunda prova. Mas você é malandro..." Falei para ele: "Você é malandro, faz o seguinte: você fecha a roupa. É melhor você fechar um pouquinho mais larga do que apertada." [risos] Falei assim, brincando com ele. (...) Quando eu fui buscar a minha

[173] Com a expressão "fazer o teu", Preto Rico quer dizer que, para ser compositor da Mangueira, era preciso manter o padrão de qualidade dos sambas produzidos. Essa era a preocupação de todos os compositores do morro, explicitada na frase: "Cada um de nós faz o nosso". Essa preocupação aumentava quando o assunto era fazer parte da ala dos compositores da Estação Primeira, como era o interesse de Preto Rico nessa época. Nesse caso, "fazer o teu" incluía passar pelo critério de qualidade de Cartola.

[174] Hélio Turco venceu, com diferentes parceiros, 16 disputas de samba enredo, nos anos de 1959, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 71, 84, 85, 88, 90, 91 e 92. Informação extraída da página da Mangueira em 4/12/2005 (http://www.mangueira.com.br/2007/Historia.asp?id=28).

> fantasia, a roupa não chegou. (...) Fui apanhar o sapato e o sapato também já tinha ido. Sumiu. Eu digo: "Ih, caramba." Daquela fantasia eu só apanhei a correia. (...) Fiquei triste pra caramba. Eu estava morando aqui no Rio Comprido com a Martha... (...) Cheguei na quitanda para comprar um bagulho, aí tinha uma revista. Comecei a ler: um deputado saiu na Mangueira na ala dos compositores. Só pode ter sido a minha fantasia. (...) Ô, a Mangueira me deu um prejuízo tremendo nesse ano. Porque comprei ingresso para ver a Mangueira e fiquei todo rasgado. Roubaram um casaco meu, uma sandália que eu estava e... O que mais? Um banquinho que eu levei, porque é a noite toda lá. Noite toda para comprar ingresso. (...) Puxa, quando a Mangueira chegou, estava passando, eu chorando... (..) Eu só vim a saber do negócio da venda da fantasia uns três ou quatro meses depois, quando eu peguei a revista na quitanda. (...) Comecei a ler e vi que aquele deputado saiu. Eu digo: "Ah, sem-vergonha." É, eu tinha mágoa. [risos] (...) Aprontaram em cima de mim.

Antes de trabalhar com comércio de roupas, Preto Rico conta que trabalhou em uma fábrica de vidro por mais de 20 anos. Trabalhou também na fábrica Cerâmica, nessa última ajudado por Roberto Paulino. Recebeu ainda uma ajuda de Sérgio Cabral para fazer parte do Teatro Opinião:

> Trabalhei na fábrica de vidro. (...) Trabalhei na Cerâmica de Mangueira que é do Roberto Paulino. Eu agradeço a ele, porque na época em que eu fui para lá eu estava mal pra caramba. A fábrica de vidro fechou. Eu estava com a falecida Maria. Graças a Deus, sempre fui agraciado com as amizades, entendeu? Tenho que agradecer, às vezes, a uma porção deles que me deram a mão. (...) Eu trabalhei no Teatro Opinião. (...) O Sérgio Cabral que me levou. (...) Encontrei com o Sérgio: "Como é que está, Preto Rico?" Eu digo: "Ih, rapaz, está mal pra caramba. Estou mal. O dinheiro que eu estou ganhando por semana é R$ 15 no Zicartola e dez no Estudantina." (...) Na segunda-feira eu fazia o Zicartola, na terça Estudantina. Era o dinheiro que eu ganhava por semana. Aí o Sérgio: "O negócio é o seguinte: quarta-feira você vai lá." Aí nós fomos. Todo mundo para o Teatro Opinião. (...) Lá ele pagava 40. Melhorou pra caramba. [risos] Chegou lá eu encontrei o Padeiro, o Xangô… Aí, então, eu tinha que fazer o meu. Fazia a minha parte, eles faziam a deles. [risos]

Ao longo de toda a entrevista de Preto Rico é possível perceber a grande admiração e respeito que ele tem pelos compositores da Mangueira daquele tempo. Preto Rico também faz questão de falar sobre o respeito que desfrutava Xangô - o diretor de harmonia da Escola que substituiu Cartola. Vale esclarecer que Xangô estava presente na entrevista de Preto Rico, o que, certamente, influenciou sua narrativa sobre ele. Mas, ainda assim, percebe-se em seu discurso uma admiração e respeito genuínos pela autoridade de Xangô. Preto Rico, inclusive, conta que se inspirou nessa autoridade para compor um samba de exaltação à Mangueira. Ao se referir a Cartola, Preto Rico demonstra uma espécie de respeito formal, sem muita emoção. É curioso notar como Preto Rico, no trecho reproduzido a seguir, interrompe,

com aparente alívio, sua reticente fala sobre Cartola, para apenas concordar com uma dura afirmação de Xangô:

> O Xangô era o homem que todo mundo respeitava dentro da Escola. A Escola inteira. (...) Estávamos no botequim, todo mundo, Mangueira inteira. O Xangô não precisava chegar lá: "Vamos embora!" Não. Xangô botava o apito na boca [risos]: "pi, pi, pi". [risos] Todo mundo se organizava. [risos] Entendeu? Por causa dessa história eu fiz um samba com referência a... Eu me inspirei também no apito do Xangô. Para mim, é um hino que eu fiz da Mangueira. (...) [cantarolando] "Todos nós somos soldados..." [Preto Rico pára para explicar que os soldados são da Mangueira]: Da Mangueira. [cantarolando novamente] "Todos nós somos soldados/ E estamos preparados/ Para lutar sem temer/ Cada uma pastora é uma barreira/ Ela se sente orgulhosa em defender/ A majestosa Mangueira/ Todos nós somos soldados/ E estamos preparados/ Para lutar sem temer/ Cada uma pastora é uma barreira/ Ela se sente orgulhosa em defender/ A majestosa Mangueira." Segunda [volta a cantarolar]: "Nossa sede é o quartel/ Cada compositor um coronel/ Não usamos o clarim/ Mas respeitamos o apito e o couro do cabrito/ Toda a escola avante/ No terreiro do samba, nosso sobrevivente é o comandante/ Toda a escola avante/ No terreiro do samba, nosso sobrevivente é o comandante/ É por isso é que eu digo: que todos nós somos soldados..." [risos] Era o apito do Xangô. (...) E o Cartola, eu conheci o Cartola. O Cartola era um respeito que às vezes a gente dava porque era o Cartola. Ele merecia respeito mesmo, porque de fato ele era... Ele fazia por onde ser respeitado.
> O.F. (Olivério Ferreira, o Xangô): Mas ele não apitava nada. [risos] Era o comandante, mas não apitava. Eu que fazia o trabalho.
> J.H. (Jorge Henrique, o Preto Rico): Então, a sua resposta já foi dita.

A narrativa de Preto Rico se concentra muito mais na Estação Primeira do que propriamente em sua vida no morro. Isso talvez se dê por ele já ter chegado em Mangueira adulto e com a aspiração de se tornar um compositor da Escola. Porém, sobre as lembranças de Preto Rico, outro fator deve ser considerado. Ele demonstrou grande alegria e entusiasmo ao dar sua entrevista, parecendo ser uma pessoa que gosta de contar e lembrar casos do passado. No entanto, por sua idade já avançada, ele teve dificuldades para lembrar alguns acontecimentos e, principalmente, datas. Sua memória parece mais organizada, ou mesmo cristalizada, para suas vivências mais marcantes na Estação Primeira ou com os sambistas da Escola. A seguir reproduzo duas das histórias que, como ele mesmo coloca, são boas "para citar porque eu gosto". São histórias que Preto Rico sempre conta e que, inclusive, eu já conhecia através do meu pai. Embora cristalizadas, elas nos trazem uma visão interessante do universo do samba em Mangueira. A primeira, que chamei de "samba e comida", conta um pouco sobre o dia-a-dia dos compositores da Estação Primeira fora da Escola. E a segunda, sobre a ala dos aliados, descreve como era o funcionamento da Estação Primeira

naquele tempo, quando o sucesso da Escola dependia da mobilização e da criatividade de seus integrantes. Essa história mostra que havia uma competição também bastante importante entre as alas da própria Escola.

> Samba e Comida
> Também tinha outra coisa que a gente ganhava nome: em matéria de comer. Matéria de comer a gente também não brincava em serviço. [risos] (...) Teve uma dessas que eu... Essa é boa para citar porque eu gosto. Eu gosto de citar essa mesmo. Todo domingo tinha comida. A gente podia sair de casa sem comida, porque sabia que comia. (...) O Moacir foi convidado por amigo para levar a gente para almoçar na casa deles, Constant. Ah, fomos. (...) Chegamos. Meia hora depois o cara estava bêbado. (...) Aí a mulher dele despachou a gente. Nós viemos embora. (...) A gente aí chegou no Unidos de Lucas, não tinha nada. E a hora batendo, a tarde chegando. A gente foi no Capela.[175] Chega lá, não tinha nada. A tarde está aí, a barriga reclamando. Fomos embora. Eu queria ir embora, mas chegou no meio do caminho: "Ah, Preto Rico, Padeiro, Moacir, que beleza! Puxa, que bom. (...) Olha, tem um pagode na casa do Esquerdinha e lá tem um angu à baiana." (...) Ih, caramba, quando falou que tinha o angu, a gente: "Ah..." A barriga da gente floriu, cresceu pra caramba. "Vamos pra lá." Mas eu sempre tive mania de lavar a mão, em qualquer lugar, lavar a mão antes de comer. Desde garoto eu tive essa mania. Eu fui lá lavar a minha mão, coisa e tal. Aí chegavam: "Preto Rico..." Aquele negócio. Eu fui perdendo tempo. Nisso o Moacir e o Padeiro fizeram o primeiro prato. Eles pá, comeram. O segundo prato, eles pá de novo. Aí eu sentei na mesa, estou esperando, o meu prato não vem. Eu estou esperando e o meu prato não vem. Eu digo: "Mas e o meu?" Ele disse: "Ih, rapaz, espera aí. O Preto Rico... O Preto Rico não... O Preto Rico..." Aí uma dona, nunca mais eu esqueço dessa, levantou a panela assim: "Acabou o angu! [risos] Acabou o angu." Aí eu: "Puxa vida, como é que pode? E agora?" Mas a educação também... A gente pode perder, tem que aprender a perder também, não é? (...) Começou o samba. (...) Eu, o Moacir e o Padeiro, todo mundo cantando. Quando chega lá pelas tantas, a barriga reclamando pra caramba, eu digo: "Ô compadre Padeiro, vamos embora, eu não comi nada." (...) E eles: "Quá, quá, quá, quá, quá..." Não deram bola. (...) E eu cantando também. [risos] A barriga numa reclamação danada. (...) Não comemos nada, porque não tinha nada para comer. (...) Aí viemos embora. Essa foi uma história que...
> J.C. (José Constant): Nunca mais você lavou a mão antes das refeições, não é Preto Rico?
> J.H.: Não. No pagode dos outros eu não lavo a mão não. [risos] Primeiro eu como, depois eu lavo a mão.

> Ala dos Aliados
> Tem uma ala na Mangueira, a ala dos aliados. Essa ala eu fundei na Mangueira. Eu saía na ala dos aliados e era compositor. (...) Eu, o irmão do Elmo, o Sidnei e o Jorge, Jorge Paixão. A moçada que formou a ala. (...) Ficou bacana pra caramba, com respeito. Todo mundo respeitava, porque a ala foi fundada na minha casa. (...) A melhor ala que tinha na Mangueira era a ala do

[175] O Nova Capela é um tradicional restaurante localizado na rua Mem de Sá, na Lapa, centro do Rio de Janeiro.

> Galego. (...) A que se vestia mesmo, a que ia no respeito, era a ala do Galego. O Jorge Paixão era vaidoso pra caramba e ele fundou a ala [dos aliados] comigo. (...) Aí quando chegou o Galego, o Jorge Paixão falou: "Nós fundamos a ala dos aliados agora, mas não temos medo de ala nenhuma. Vamos sair mais bonitos que vocês, coisa e tal." O Galego disse: "O negócio é o seguinte..." (...) [risos] Apostou uma caixa de cerveja como a ala dele vinha mais bonita do que a nossa. Aí o carnaval chega. Nós... De fato, nós caprichamos pra caramba. Caprichamos pra caramba. A rapaziada chegou, mandou fazer roupa... (...) Rosa, com uns bordados. Os bordados bonitos pra caramba. (...) Puxa vida, nós viemos para cima. Viemos para cima mesmo. A gente botou cabeleira verde e rosa. [risos] Nunca tinham feito uma cabeleira assim. Quando chegou no sapato... Botamos a cabeleira verde e rosa e viemos: "Não tem ala do Galego, nem nada. Não tem nada, vamos embora." Quando nós chegamos no botequim da Dona Efigênia: "É, nós estamos aí! A ala dos aliados." Aí a ala do Galego chegou também. O Galego olhou e disse: "Puxa vida. Vocês capricharam mesmo. (...) Vocês estão bonitos pra caramba, mas eu ganhei." Sabe onde é que ganhou? Ganhou no sapato. Ele veio lindo pra caramba, a roupa deles. E a gente também linda à pampa. A diferença nós notamos: como estava muito verde e rosa, o que fizemos? Pegamos um sapato verde e colocamos um broxe grande pra caramba em cima, que é para exaltar. Mas eles vieram com um sapato, entendeu? [risos] Um sapato que, nossa senhora, todo bordado, todo pintado, todo... Quando ele chegou, disse assim: "Olha, vocês estão bonitos, mas bonitos mesmo. Merecia..." Apertou até a mão do Jorge Paixão: "Mas olha, eu ganhei, olha. Olha só!" De fato. (...) Aí não quis nem que o Jorge Paixão pagasse a caixa de cerveja.

Esse episódio da ala dos aliados também chama atenção para um outro aspecto que permeia toda entrevista de Preto Rico: sua vaidade e preocupação com a boa educação ou "bons modos". Essa é uma característica que o acompanha por toda vida, até hoje. A mãe de Preto Rico trabalhou durante sua infância como doméstica em uma casa de família. Preto Rico lembra com carinho da patroa de sua mãe, que tinha um filho do mesmo "tamanho" que ele. Segundo Preto Rico, ele aprendeu a ter educação e a se vestir bem com sua mãe, mas também com essa patroa, que lhe dava roupas e sapatos que foram de seu filho. A história de como Preto Rico recebeu seu apelido ilustra muito bem esse período de sua formação:

> Mas o negócio é o seguinte: eu sempre, desde garoto, fui caprichoso. (...) Quando eu era garoto, minha mãe trabalhava em uma casa de família. Sabe como é que é? A patroa da minha mãe gostava muito de mim. (...) E ela tinha um filho. O meu nome é Jorge. Jorge Henrique dos Santos. (...) Então, a patroa da minha mãe tinha um filho do tamanho do Jorginho. Presta atenção. [risos] Do tamanho do *Jorginho*, do corpo do *Jorginho*, com o *Jorginho* calçando igual ao filho dela. [risos] Você sabe como é que é? (...) Então, toda roupa que tinha, ela mandava: "Dá para o Jorginho. Dá para o Jorginho." (...) Eu jogava uma bola bonitinho também. (...) Eu era bom de bola. Era bom de bola mesmo. (...) Aí lá eles me mostraram o campinho. (...) E sempre um dos primeiros a ser

> escolhido era eu. Quando chegou um dia, um cara chegou, tirou no par ou ímpar e, na hora de escolher, disse: "Eu quero o Preto Rico." Esse garoto falou: "Eu quero o Preto Rico." Naquele entusiasmo da bola, eu não liguei para o meu apelido, sabe? Eu fui escolhido, estou satisfeito. (...) No dia seguinte, eu fui jogar de novo, aí: "Preto Rico! Preto Rico! Me dá, Preto Rico... Me dá, Preto Rico, a bola!" O apelido foi pegando. Aí eu comecei a brigar por causa do apelido. Eu queria ser Jorginho. (...) Cheguei em casa e falei: "Mamãe, ai..." "Que foi?" Eu digo: "Os garotos lá estão me chamando de Preto Rico." [risos] Mamãe chegou: "Estão chamando você de quê?" "De Preto Rico." A minha mãe: "Que apelido bonito. Ih, deixa de ser besta." Minha mãe: "Deixa de ser besta. Se eles botassem em você apelido de pau de gaiola, de pau queimado... [risos] Era muito pior." A minha mãe aceitou o Preto Rico. Eu aí aceitei também. E eu sou o Preto Rico até hoje. (...) E eu me vestia direitinho. Sempre me vesti. Porque a educação de pequeno, lá com a dona, me ensinou como é que eu tinha que chegar. De tarde tomava banho, coisa toda, me vestia. Todo mundo de noite ia brincar lá na porta e eu já ia todo bonitinho. Por isso que me chamavam de Preto Rico, não é?

Preto Rico faz parte do CD *Tantinho, memória em verde e rosa* como compositor e intérprete convidado da faixa *Mulher comprometida*.[176] A participação de Preto Rico no CD, assim como a escolha desta sua música para ser gravada, serão mais discutidas no item 5.6 - O CD *Tantinho, memória em verde e rosa.*

5.4.4 - Xangô [177]

Xangô é uma figura de destaque na história da Mangueira, pois foi ele quem substituiu, e com muito sucesso, Cartola na função de diretor de harmonia da Estação Primeira.[178] Xangô é, portanto, um entrevistado importante. Mas é preciso esclarecer que ele, como Preto Rico, tem uma idade avançada e a memória muito cristalizada. No caso de Xangô, sua memória parece muito presa aos acontecimentos registrados no livro *Xangô da Mangueira, recordações de um velho batuqueiro* (COTRIM &

---

[176] O samba *Mulher comprometida* foi gravado em *Tantinho, memória em verde e rosa* como faixa 4 do CD 2.

[177] Um resumo da biografia de Xangô da Mangueira consta no Anexo I. A entrevista foi realizada em 20/5/2006, na casa de meus pais, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro. Meu pai, José Constant Amorim Neto, participou da entrevista. Preto Rico, Amaury Sebastião Raposo e suas esposas estavam presentes. A entrevista foi filmada.

[178] "Nos dias que correm, com as escolas congregando, em seus desfiles, milhares de componentes, a função dos diretores de harmonia é a de agirem como coordenadores da massa desfilante, esforçando-se, principalmente, para mantê-la compacta entre as enormes alegorias e cumprir o tempo regulamentar. Nos primeiros tempos, não! Nos anos 30, as escolas de samba não tinham 'diretores' e sim 'mestres', como nas corporações medievais. De canto, para comandar o coral de pastoras; de sala, para coordenar a dança; e de harmonia, (...) para organizar e liderar todo o grupo. Em pouco tempo, entretanto, o 'mestre' deu lugar ao 'diretor'. E, ao que parece, as funções do antigo ensaiador da massa coral confundiram-se um pouco com as da harmonia e dos antigos versadores, que eram os encarregados de solar, ao improviso, a segunda parte dos sambas, e 'entregar' a primeira ao coro afinado das pastoras. E isso, o jovem Xangô tinha aprendido muito bem, tanto com Lilico, em Rocha Miranda, quanto com Seu Paulo, na Portela. Repita-se agora que, à época da chegada de Xangô [em 1944], tanto a Mangueira quanto o genial Cartola já eram mitos" (COTRIM & COTRIM, 2005: 27).

COTRIM: 2005). Esse livro, que traz Xangô como o narrador de sua própria história, é baseado em entrevistas não só dele, mas também de outras pessoas ligadas ao samba, todas indicadas pelo próprio Xangô. Tantinho, inclusive, é uma delas. Em vários momentos foi preciso que recorrêssemos ao livro para que ele pudesse lembrar de palavras ou nomes para finalizar sua narrativa.

Ainda assim, a narrativa de Xangô é como um passeio pela história das escolas de samba cariocas. Antes, porém, de iniciar sua vivência nesse universo, Xangô viveu no meio rural, onde passou a maior parte da sua infância. Ele e sua família se mudavam constantemente para acompanhar seu pai:

> O.F. (Olivério Ferreira, o Xangô): O meu nome é Olivério Ferreira, nasci na rua Aristides Lobo, no hospital Hahnemaniano, em 1923. (...) 19 de janeiro de 1923. Meu pai, Olívio Ferreira. Minha mãe, Nair de Oliveira. (...) Minha mãe era mineira, não é? O meu pai era paulista, campista.[179] (...) O meu pai veio trabalhar no Cais do Porto, como... (...) Agora perdi só uma parte... (...)
> F.C. (Flávia Constant): Diz, no livro *Xangô, o velho batuqueiro*, que ele era paulista, da roça campineira, e era um fiel do Cais do Porto.
> O.F.: Isso. (...) Eu queria lembrar o nome fiel. Eu me esqueci. Porque o fiel do Cais do Porto é o elemento que manda no armazém, não é? É o cara. É o presidente, quer dizer... (...) É o chefão. E ele foi fiel do Cais do Porto muitos anos.[180] Depois ele quis ser sitiante. Comprar sítios para... (...) Para plantar. (...) A minha mãe sempre foi lá em casa, tal... (...) Nós fomos para Éden; de Éden eu fui a Paracambi;[181] de Paracambi fomos para Mangaratiba. Ele cismou de... Porque ele era aventureiro. [risos] Ele cismava de fazer um negócio e ia fazer. E foi para Mangaratiba com um amigo que ele tinha, um japonês, para fazer peixe seco para mandar para o Japão. (...) Ele dava preferência mais para a sardinha. Eles cortavam elas e botavam para secar no sol. (...) Dali empacotava e mandava para o... Levou um tempo e ele parou. Dava muito trabalho. (...) É, é... Ele gostava mais de plantar laranja. Exportou muita laranja.

Xangô conta que nessa realidade foi muito difícil para ele e suas duas irmãs estudarem.[182] Por isso, estudou muito pouco, completando somente o primário.

---

[179] A mãe de Xangô era mineira de Ubá e seu pai paulista de Campinas. (COTRIM & COTRIM, 2005: 12)

[180] "Um fiel, no âmbito dos trabalhos marítimos, ou é uma espécie de intendente ou é um auxiliar de tesoureiro. (...) Seu Olívio, como fiel, não era um estivador ou arrumador de carga e, sim, um funcionário da burocracia. (...) Por isso ele pôde comprar um ou vários sítios, como o de Paracambi, onde se tornou plantador de banana" (COTRIM & COTRIM, 2005: 9 e 10).

[181] "O atual município de Paracambi nasceu da fusão, no final do século 19, de dois distritos: Paracambi, desmembrado em Itaguaí, e Tairetá, desvinculado de Vassouras" (COTRIM & COTRIM, 2005: 10).

[182] As irmãs de Xangô se chamavam Teula, que ainda é viva, e Zenaide, que já faleceu.

Curiosamente, Xangô ainda recorda o nome de duas professoras que teve, quando morava em Éden:

> O.F.: Estudar foi muito difícil para mim, tanto que eu estudei muito pouco, pelo motivo de acompanhar o meu pai. (...) Naquela época para estudar... Professor era difícil. Em Éden eu cheguei até o quatro primário. Consegui. Porque lá tinha mais escolas, não é? E eu tive duas professoras em Éden: Dona Flailde e Dona Éster. Até hoje elas... [risos]
> F.C.: Você lembra delas. [risos]
> O.F.: Até hoje.

Quando Xangô ainda era criança, seus pais resolveram se mudar para São Paulo. Ele então foi morar com uma tia, a Dona Clara de Oliveira, em Rocha Miranda. Foi por intermédio dessa tia que Xangô teve seu primeiro contato com o samba, na escola Unidos de Rocha Miranda. Depois, Xangô ainda teve uma importante passagem pela Portela, até chegar à Estação Primeira, já com experiência e alguma reputação no meio do samba:

> Quando cheguei em Rocha Miranda, minha tia morava perto da escola de samba Unidos de Rocha Miranda. E eu comecei a ouvir os batuques da bateria. Perguntei a minha tia: "E aí?" Minha tia disse: "Isso é a escola de samba Unidos de Rocha Miranda." "A senhora me leva lá um dia?" "Levo." Aí a minha tia me levou, não é? (...) E quando chegou lá, me apresentou aos presidentes, diretores. (...) E eu já comecei... Porque garoto quando chega na escola de samba começa logo a pegar nos instrumentos. [risos] Eu já comecei a pegar nos instrumentos e tal. (...) Comecei a freqüentar a Escola e o diretor da harmonia, que era quem dirigia a Escola, chamava-se Lilico Papai. Ele era um sujeito muito prestativo. (...) Começou a me orientar, me ensinar. (...) Comecei a fazer as perguntas e ele me passou como é que funcionava. Primeira coisa era a harmonia, não é? [risos] (...) Como é que se organizava uma harmonia, como é que se fazia a harmonia das escolas, como é que se montava uma escola. E ele foi me explicando. Como é que funcionava a parte de improviso. A parte de improviso ele também passou, não é? Resultado: eu comecei como improvisador na Escola. (...) Garoto ainda. E tudo de escola, por incrível que pareça, o falecido Lilico me passou, me passou tudo. (...) Então, dentro de um curto tempo, eu saí da... Fui obrigado a sair da Unidos de Rocha Miranda, porque fui convidado a participar em um grupo na Portela. (...)[183] Portela, escola grande. Naquela época já era grande. Portela devia ter umas 280 pessoas. (...) Na Portela fiquei três para quatro anos. Fui campeão três anos na Portela. Ali comecei a me enturmar também, igual eu fiz em Rocha Miranda. (...) Já cheguei lá improvisando bem. (...) E o falecido Paulo da Portela começou a ouvir. Ele era outro sujeito prestativo demais, não é? Gostava de ensinar. Porque a maior parte dos sambistas não gostava de ensinar não. Não gostavam de ensinar. (...) Quando a gente chegava perto deles, tal,

[183] Isso ocorreu em 1939. No carnaval desse ano, a Unidos de Rocha Miranda classificou-se em 19º lugar, entre 25 concorrentes. Campeã e vice-campeã do desfile daquele ano foram, respectivamente, Portela e Estação Primeira de Mangueira. (COTRIM & COTRIM, 2005: 18).

> eles diziam: "Vai procurar a turma de vocês." (...) Eu ficava chateado porque eu queria aprender. (...) Mas o Paulo não. O Paulo era diferente. Ele ensinava também, quase idêntico ao Lilico. E assim aconteceu. (...) Naquela época quem era o diretor [de harmonia da Portela] não era o Paulo. O Paulo era o sujeito que tratava da disciplina na harmonia. Toda essa preparação, canto, pastoras, tudo era com ele. Mas a parte de disciplina geral era o... (...) Manoel Banbanban. E o Manoel Banbanban era um sujeito ignorante à beça. (...) Conclusão: ele discutiu com o Paulo. Disse que o Paulo tinha que sair. O Paulo também disse: "Eu aceito sair mesmo porque não vai casar nós dois aqui."[184] Assim ele saiu. Me chamou e disse: "Olha, lamentavelmente, vou... Queria continuar te assistindo porque você tem um futuro muito grande pela frente." Eu digo: "Por quê?" "Por tudo. Porque você tem uma boa voz..." Foi me explicando: "É inteligente, nesse ponto de vista. Toma bem sentido nas tonalidades das músicas, canta bem. Quer dizer que tem tudo pela frente. Você abraça isso com carinho que você vai ter um futuro bom pela frente." "Está bem." Aí: "Se você depender de mim, qualquer coisa, me procure. Eu vou para uma escola pequena, se você quiser me acompanhar. Eu vou para a Lira do Amor." Eu disse: "Professor, vou dizer com sinceridade, tem uma escola que eu admiro. Não quero desfazer da Portela, absolutamente, mas tem uma escola que eu admiro" "E qual é? Qual é a escola?" Eu digo: "A escola que eu admiro é a Mangueira." Ele disse: "É uma grande escola, boa escola. Eu tenho um grande conhecimento lá, grandes amigos. O que precisar de mim, disponha-se que eu estou aí para... Não é?" (...) E eu fui, como uma gentileza, não é? Acompanhar ele até a Lira do Amor. Mas quando você sai de uma escola para outra, você já tendo alguma coisa em mão, você chega... (...) Tem aquela conversa fiada, não é? "Esse aí é o..." "Ah, ele era o bamba lá, tal."[185] "Ele é assim, assim..." (...) Tanto que o Paulo não ficou. Paulo ficou lá uns tempos só. Um mês ou dois. E não dá.

Xangô faz questão de reforçar a importância da generosidade de Lilico, da Unidos de Rocha Miranda, e de Paulo, da Portela, para sua formação. Ele usa esses exemplos também para ilustrar como o ambiente na Mangueira era diferente, em grande parte pela postura distante e "vaidosa" adotada por Cartola. Mesmo Xangô, um personagem conhecido no meio do samba e respeitado pela sua trajetória, precisou fazer um teste, encomendado por Cartola, para entrar para a Estação Primeira. Entra,

---

[184] Isso ocorreu em 1941. Paulo da Portela viajou para São Paulo com Heitor dos Prazeres e Cartola para realizar apresentações do Conjunto Carioca. Eles retornaram para o Rio de Janeiro no dia do desfile de carnaval e seguiram direto para a praça Onze. Os três vestiam roupas listradas em preto e branco, utilizadas nas apresentações do conjunto. "E antes de entrarem na corda da Portela, desfilam na Paz e Amor, escola de Heitor, e na Mangueira de Cartola, a título de confraternização. Na Portela, entretanto a coisa foi diferente. Manoel Bambambam, o diretor valentão da escola, tinha uma 'bronca' antiga com Heitor dos Prazeres (...) Usando como pretexto a roupa preto e branca, fora dos padrões da escola, Bambambam proíbe Heitor e Cartola de entrarem 'na corda', na área isolada do público dentro da qual as escolas se exibiam. E Paulo, (...) sentindo-se desautorizado, resolve sair também. E no ano seguinte, 1942, já está na Lira do Amor (...). Curioso é que esse carnaval de 1941 inaugura a série de sete títulos consecutivos conquistados pela Portela, celebrada por vários compositores portelenses como os 'sete anos de glória' da escola" (COTRIM & COTRIM, 2005: 18 e 19).

[185] Segundo Nei Lopes, a palavra bamba "vem do quimbundo *mbamba*, que significa algo como 'mestre consumado, muito exímio e sabedor'" (LOPES, 2005: 160).

porém, já com um cargo importante e, com o tempo, assume o lugar de Cartola como diretor de harmonia.[186] Xangô muito rapidamente se torna uma autoridade e uma referência muito respeitada na Estação Primeira. O respeito conquistado por Xangô é sempre lembrado e citado na figura de seu famoso apito.

> Aí, fui para a Mangueira. (...) Umas amigas minhas me encontraram: "Vai na Mangueira? Vamos lá. Vai lá para ver o samba. Vai para você cantar aquele samba que você canta. Vai..." (...) Resultado, quando cheguei na Mangueira: "Esse é o Xangô da Mangueira e tal." (...) Aí já viu, botaram fogo para eu... (...) "É, ele canta. Tem que ver ele cantar. Canta!" Cantei os pagodes da Portela, tal, e ali comecei, não é? Aí chegaram perto do Cartola, já era o Cartola, e disseram: "Tem um maluco aí que veio cantar coisas da Portela." Ele: "Não." "É muito bom, é muito bom..." (...) Aí o Cartola: "É bom, mas aqui tem que... É bom, mas a Mangueira é melhor. [risos] Aqui tem que fazer um teste. Faz um teste com ele." Arranjaram o teste. (...) Mas eu estava preparado, não é? Estava preparado para o que der e vier. (...) Aí já viu. Fiz o teste com uns dez, não é? E os dez eram bons mesmo. Eram bons. Eram bons, mas eu era melhor. [risos] E assim aconteceu. (...) Quando eu cheguei lá, já me enturmei com o grande Mário Nogueira. (...) Fiquei eu e ele. Mário Nogueira como o segundo e eu como terceiro [diretor de harmonia]. (...) Eu era terceiro por causa do Cartola. (...) Agora você vê: entrei como terceiro diretor. (...) Assim aconteceu a minha entrada na Mangueira. Mas com um teste. Fazendo um teste.
>
> F.C.: Como era o teste, Xangô? Era de improviso?
>
> O.F.: (...) O teste era dois a dois. Cantavam uma música e você e ele que versavam. Cantavam outra música, você e o outro versavam. (...) Aí os que iam perdendo, iam sendo eliminados. [risos] (...) Não é mole. Improviso. Tem que botar o improviso dentro da melodia, dentro de tudo. Saiu fora da... Aí é outra história. Estão testando. (...) Já dentro da Escola... (...) Eu passava para eles uma disciplina. Fazia com que eles seguissem a disciplina com o corretivo, não é? Então: "Vamos considerar isso. Vamos respeitar isso." (...) "Isso é seu." Eles aceitavam. Botava a responsabilidade na mão deles. [risos]
>
> A.S. (Amaury Sebastião): Estava todo mundo lá no bar, todo mundo bebericando, pintando o caneco. Daqui a pouco se escuta aquele apito: pi, pi, pi, pi... Aí parava o apito, já estava todo mundo lá. (...)
>
> J.H. (Jorge Henrique, o Preto Rico): Inclusive eu, não é? Ficava no botequim com rapaziada, tudo bebericando, daqui a pouco escutava o apito. Era, pô... Galinha de um olho só o que é que faz? Procura poleiro cedo. [risos]

Xangô, apesar de não concordar com o estilo de liderança e com algumas atitudes tomadas por Cartola, fala que sempre almejou ter um papel de destaque em uma escola de samba como Cartola tinha:

> Com o Cartola a convivência era regular. O Cartola não era muito de ensinar, nem muito de falar, ele era... Ele fazia as coisas e: "Está aí. Se você quiser fazer... Tem que fazer, ou senão..." Está entendendo? (...) Ele é um pouco...

[186] Em 1951, Xangô substituiu Cartola como primeiro diretor de harmonia (COTRIM & COTRIM, 2005: 47).

> (...) Vaidoso, é. Era mesmo. (...) A vaidade dele foi que tirou ele de Mangueira. Ele cismou que tinha que ser *o* Cartola sem comparecer. Ficou uma coisa meio... E não botou ninguém no lugar. Não explicou a ninguém como é que se fazia aquilo. Então o pessoal se chocou com ele. (...) Foi quando eu fui obrigado... (...) A entrar no lugar dele. (...) Por incrível que pareça, eu quando via no jornal a fotografia dele, eu dizia: "Pô, podia, um dia, ser um caras desses." [risos] (...) "Um dia eu queria ser um cara desses. Pô, é legal, não é? O estilo dele." Mas não tinha... Pô, nunca tinha entrado dentro da minha cabeça que eu tinha que fazer esse trabalho. (...) Tanto que quando aconteceu, eu disse: "Como é que eu vou fazer isso? Não posso fazer isso." "Não, não... É com você. A gente não entende nada disso, não sabe nada disso. É você que vai resolver os problemas."[187]

Apesar de ser conhecido até hoje como o Xangô da Mangueira, é curioso notar que ele morou no morro por muito pouco tempo:[188]

> Ah, eu fui morar lá, porque eu digo: "Bom, eu vou para o morro porque lá eu fico mais perto das informações, do que tem que fazer." Mas foi o contrário. Lá ficou pior, porque tudo era comigo. Eu estava dormindo... Eu estava em casa era meia-noite, uma hora, duas horas, dormindo, eles batiam lá: "Quem é? O que é?" "A gente queria uma informação..." "Bom, mas isso é hora de pegar informação aqui?" "É..." Aí eu tinha que dar a informação, não é? Eu era obrigado a dar a informação. Conclusão: "Eu vou mudar daqui. Eu tenho que mudar daqui para ficar legal." [risos]

Essa passagem ilustra como o dia-a-dia do morro se confundia com o da Escola. Pois a posição de liderança e de respeito que Xangô tinha na favela se devia, principalmente (se não exclusivamente), à sua atuação na Estação Primeira.

Xangô teve vários empregos ao longo de sua vida. Seu primeiro trabalho foi na Companhia de Tecidos Nova América, onde trabalhou por alguns anos.[189] Foi lá que ele, acostumado a colocar apelidos nos outros, recebeu o seu:

> Isso foi quando eu trabalhava na fábrica de tecido em Del Castilho. Lá tinha uma turma de garoto, não é? Porque o inglês lá [dono da fábrica] foi malandro. Em vez de ele colocar adultos para empurrar aqueles carrinhos, ele diminui os carrinhos e botou o garoto. Ah, e garoto faz do trabalho uma fanfarra danada, não é? Era uma gritaria danada, um corre, corre para lá. Resultado: o adulto ia na moleza, no come-dorme. (...) Aí: "Vamos botar apelido nessa turma. Cada um vai botar..." (...) "Você vai ser o Carranca, você o seu Quinta-feira, você é o Chupeta." E assim fui: "Jamelão e Cafuso..." E fui botando. Aí, um dia,

---

[187] Cartola, a partir de 1949, começa a se afastar da Mangueira. Em 1951, Xangô substitui Cartola como primeiro diretor de harmonia. "Nas décadas seguintes, Xangô firmou-se como um dos principais personagens do carnaval carioca, introduzindo mudanças na organização da Mangueira que seriam mais tarde copiadas pelas outras escolas" (COTRIM & COTRIM, 2005: 29 e 47).

[188] Xangô conta ter morado na travessa Martins, uma rua depois do Buraco Quente.

[189] Atualmente um *shopping center*, também chamado Nova América, se estabeleceu no local.

chegou lá um escurinho mais forte do que eu. Disseram assim: "Chegou um aí mais forte." (...) Quero ver se você vai botar apelido nele." [risos] Todo mundo... "Por causa de que eu não vou botar? Todo mundo tem apelido e ele vai levar o apelido dele também." Eu disse: "Manda ele chegar para cá." Ele chegou e disse: "O que é? É o senhor que bota apelido?" Eu digo: "Sou eu mesmo." Falei com ele. Ele disse assim: "Como é o meu? Qual é o meu apelido." Olhei ele de cima em baixo: "Você tem uma cara de macumba. [risos] Você vai ser o Macumba." "Eu vou ser o Macumba? Está bom. Olha aí rapaziada, eu sou o Macumba. Agora e o seu?" (...) Eu digo: "Eu não. Eu o que? Eu não tenho." [risos] "Você não tinha." [risos] Ele para mim: [risos] "Você não tinha. Mas agora você vai ter. Porque eu vou ser o Macumba e você vai ser o Xangô." (...) E estou aí até hoje: [risos] Xangô da Mangueira. (...) Por botar apelido nos outros. [risos] Mas gostei, gostei.

Xangô trabalhou no Teatro Opinião por 19 anos e recorda esse tempo com nostalgia e saudade. Para ele é clara a importância que o samba e, também, o Teatro Opinião tiveram em sua vida:

J.C. (José Constant): O que você diria do Teatro Opinião nesses 19 anos?
O.F.: Uma saudade danada. [risos] Não é? Uma saudade danada, porque naquele teatro estava muita gente: Preto Rico, todo mundo participou daquele teatro, não é? E muita gente hoje que está aí, que são os bambas, devem àquele teatro. Porque ele foi um ponto de encontro entre todo mundo. (...) É. O teatro não dava para todo mundo, não é? Ele tinha quantidade certa, mas o pessoal ia para lá. Se você tinha que encontrar comigo, você marcava: "Ó, vamos fazer o seguinte: segunda-feira no Teatro Opinião." "Está bom." Ia lá e encontrava. (...) Então, você via, aquilo estava repleto. Aqueles bares, aquilo tudo. (...) Todo mundo, como eu, agradece ao Teatro Opinião. (...) O Teatro Opinião era conhecido no exterior. (...) Eu não estou dizendo a você que eu estive no Japão. Eu fui. Os caras disseram assim: (...) "Hoje vai ter Teatro Opinião aqui no Japão." Eu digo: "Que isso? Aqui no Japão? Japonês?" Porque era difícil dialogar com eles. (...) Eu já estava apavorado com... De ver tanto japonês na minha frente. [risos]

Xangô demonstra muita consciência de que muitas das oportunidades que surgiram em sua vida foram conseqüências de sua boa atuação na Estação Primeira de Mangueira:

Mangueira tem muita... Ela tem uma sorte fora de série. (...) Porque a Mangueira fez vários países. Teve uma época em que eu chegava aqui no Brasil, daqui a um bocado: "Vai para a Itália, vai para a Espanha." (...) Ia mesmo. Teve uma vez que eu cheguei no Santos Dumont: "Você vai para a Itália." Porque houve um festival de cinema na Itália, não é? (...) "Vou fazer o que na Itália?" "Vai para lá fazer isso assim, assado. Tem uma apresentação e o grupo é esse. E o cônsul já está te esperando lá." "O cônsul me esperando? Eu não conheço cônsul, não conheço nada. Nem sei o que é cônsul." [risos] (...) E não deu outra. (...) Chegando na Itália, o cônsul estava me esperando: "Oi, tudo bom? Quem é o chefão que está dirigindo o grupo?" "Ah, é o Xangô." Aí: "Tudo bem? É um prazer, Xangô. Satisfação, não sei o quê."

> [risos] A satisfação foi mais minha do que dele. Sem saber de nada, estou chegando... [risos] (...) Ele disse: "O caso é o seguinte: tem um problema aqui para resolver e eu estava esperando o senhor chegar. O senhor que vai ter que resolver." Eu disse: "Eu não! O que é? Que negócio é esse?" Ele disse: "É o seguinte: foram contratados vinte e tantos atores e atrizes. E quando acaba não veio nenhum. Nenhum." Eu digo: "Ué. Não veio nenhum por quê? Não mandaram transporte para eles? [risos] Mandaram para mim. Não mandaram para..." "Não é nada do transporte." E contou a história, não é? (...) Em virtude desse pessoal não comparecer, eu vim pedir para vocês fazerem o trabalho dos atores." [risos] "E eu sei alguma coisa de..." "Não, você vai fazer o trabalho que você veio para fazer." (...) "Está bom." Aí chamei a rapaziada: "Vamos fazer esse negócio aí." "Que isso, senhor Xangô? Tal..." "Ó, tem que fazer. Tu está aqui. Ou você faz ou vai em cana. Pô, está doido? Recebe x para..." "Ah, mas não avisarem..." "Agora Inês é morta. Vamos fazer o negócio." Aí fomos. Batedor, carro oficial, a rapaziada toda espantada. [risos] Em vez de estar sorridente, estava tudo espantado. (...) Fomos e fizemos o trabalho. Em cada cinema a gente tinha que se apresentar. (...) Nem apagavam as luzes, a gente desaparecia. [risos] A gente saía fora, já ia para outro cinema. Era cansativo. Mas foi bom. (...) Pior disso tudo foi o dia do... Como é que se diz? No dia que terminou, eles me deram um ticket do banquete. (...) Preparam tudo e todo mundo de fraque, coisa assim. [risos] E a gente na pelada. A gente com aquela roupa de... [risos] Eles não foram não. Nessa não foram. (...) "Onde já se viu? A gente com essa roupa ir lá? Camarada de fraque. [risos] O garçom está de fraque e cartola. E a gente..." [risos] Não foram não. (...) [risos] Foi bom. (...) Aproveitei muita coisa da Mangueira. Fiz muita coisa em prol da Mangueira também. (...) Eles me deram isso tudo. Esses princípios todos...[190]

Xangô faz parte do CD *Tantinho, memória em verde e rosa* como intérprete convidado da faixa *Vem rompendo o dia*, de sua autoria em parceria com Tantinho.[191] Como será feito com Preto Rico, a participação de Xangô no CD, assim como a escolha de sua música para ser gravada, serão mais discutidas no item 5.6 - O CD *Tantinho, memória em verde e rosa.*

5.4.5 - Jurandir [192]

Embora com 9 anos a mais, Jurandir, como Amaury Sebastião Raposo, é amigo de infância de Tantinho. A entrevista de Jurandir serviu de motivo para reunir esses três amigos na quadra da Estação Primeira de Mangueira. A presença dos três

---

[190] Essa viagem de Xangô à Itália foi matéria no jornal *O Globo* de 23/5/1972. A manchete dizia: "Xangô vai a Roma mostrar samba em festival de cinema". Um trecho da matéria aponta como eram freqüentes as viagens internacionais de Xangô nessa ocasião: "(...) o partideiro Olivério Ferreira, o Xangô da Mangueira, inicia hoje, viajando para Roma, a sua segunda excursão à Europa em um mês (...)" (COTRIM & COTRIM, 2005: 79).

[191] O samba *Vem rompendo o dia* foi gravado em *Tantinho, memória em verde e rosa* como faixa 11 do CD 1.

[192] Um resumo da biografia de Jurandir da Mangueira consta no Anexo I. A entrevista foi realizada em 8/6/2006, na quadra da Estação Primeira de Mangueira. Meu pai, José Constant Amorim Neto, Amaury Sebastião Raposo e Tantinho participaram da entrevista. A entrevista foi filmada.

fez com que a entrevista, muitas vezes, se tornasse um grande bate-papo. Jurandir é conhecido por seu jeito alegre e piadista e por sua forma "malandra" de se expressar. Essas suas características apareceram logo no início de sua entrevista, quando foi perguntado o local onde nasceu:

> Eu nasci meio... Eu não sei, não é? [risos] Eu não sei. Mas contam uma história sobre os campistas. (...) Um dia pintou um esquema [oportunidade para sambistas que eram de Campos]: "Você é de Campos também?" "Sou sim." Porque falou em didim [dinheiro], eu falei: "Eu não vou ficar fora dessa." [risos] "Sou sim." (...) Aí fomos fazer o trabalho e eu fiquei sendo de Campos. Eu gosto de Campos. Campos é um bom lugar. Eu adoro os campistas, sabe? Então eu fiquei muito satisfeito quando eu soube que eu fui de lá. [risos] E fiquei com uma graninha no bolso, não é? [risos]

Em seguida, Jurandir esclarece que nasceu no município de Cambuci, no Rio de Janeiro, e que foi ainda criança viver no morro da Mangueira, na localidade chamada Candelária. Em Mangueira, Jurandir estudou no mesmo colégio em que também estudaram Tantinho e Amaury, o Olímpia do Couto:

> Na verdade eu nasci mesmo em Cambuci. (...) Naquela área ali. (...) Vim para Mangueira ainda criança. (...) Vim com meus pais. (...) Eu vim com nove para dez anos. A minha mãe fez a minha matrícula no Olímpia do Couto. De forma que eu estudei no Olímpia do Couto.

Jurandir conta que, antes do colégio, já conhecia Tantinho do morro e que eles sempre foram grandes amigos, irmãos de consideração. Tantinho lembra que ele e Jurandir, mais tarde, se tornaram *crooners* da Estação Primeira:

> J.P. (Jurandir Pereira): Ah, o Tantinho eu conheci aqui na Mangueira, pela Mangueira. Grande amigo e praticamente meu irmão. [risos]
> D.F. (Devani Ferreira): A gente era *crooner* daqui da Escola.
> J.P.: A gente trabalhava junto. Cantávamos juntos e tudo. (...) A gente já se encontrava no futebol, nas peladas, nas festas. A gente sempre foi unido, entendeu? A gente sempre foi muito unido. E no colégio também. A gente estudava junto. Pois é.
> D.F.: Olímpia do Couto. (...) Rua Oito de Dezembro. Amaury estudou, Jurandir estudou lá...

Jurandir estudou até a quinta série. Depois foi fazer um curso no Senai, onde aprendeu a profissão de sapateiro.[193] Para ajudar em casa, antes mesmo de se tornar sapateiro, Jurandir vendia biscoitos nos finais de semana para ganhar algum dinheiro:

> Fui até a quinta série, não é? Da quinta série eu fui para o Senai fazer o curso, não é? Para ajudar em casa. A coroa não dormia: "Vai, porque já é um dinheirinho que entra. Já ajuda em casa". "Está bom, mãe. Eu vou, mãe." É, a

[193] Senai - Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (http://www.senai.br/br/home/index.aspx).

gente estava com dificuldade. Eu vendia biscoito no final de semana. (...) Eu vendia biscoitos na Quinta [da Boa Vista] na parte da manhã. (...) Biscoito tringuilingue.[194] Eu ia de manhã, vendia no jardim zoológico para as crianças. Aí vinha, enchia a lata e ia para a praia. Da praia, quando era meio-dia e pouco, eu ia para casa, almoçava, tomava banho, enchia a lata e vendia no Maracanã. Na saída do Maracanã. Entendeu? Eu fazia três viagens. (...) Eu tinha mais ou menos uns 13 para 14 anos. Então arrumava um dinheirinho. (...) A minha mãe dizia assim: "Hoje você não vai vender esse biscoito. Tem que arrumar um trabalho, carteira assinada." Aquilo era uma aventura. Era ou não era? Quando eu saía para vender, se o guarda me pegasse... "Enquanto o guarda não me pegar, está tudo certo." Era uma responsabilidade. "Ô mãe, Deus ajuda." Aí eu comecei a trabalhar também e entrou um dinheirinho a mais. Mas ainda vendia o biscoito. Até 17 anos. (...) Vendia pirulito também. Teve uma vez que a mamãe estava precisando de dinheiro: "Pô, meu filho, acabou tudo, não tem nada para..." "Mãe, tudo bem. Espera aí." Aí eu falei com o seu Joaquim [fornecedor dos biscoitos e pirulitos]: "Seu Joaquim, me arruma uma latinha aí, uns biscoitinhos, para ver se eu arrumo alguma coisa." "Quer, Jurandir? Está legal." Eu já vendia para ele durante os finais de semana. Peguei uma lata de biscoito e fui embora. Fui para o Maracanã. Fui para o Grajaú. Entrei em uma avenida. Eu estava a pé. (...) Entrei em uma avenida, estava cheia de criança: "Dá um biscoito, mãe! Dá um biscoito, mãe!" Aí eu dei o biscoito: "Mas eu não tenho dinheiro. Como é que você foi fazer isso?" Eu falei: "Não tem problema." Antigamente ainda havia honestidade. Olha bem: "A senhora dá os biscoitos para os garotos. O que eles quiserem. A senhora marca o dia e eu venho aqui buscar o dinheiro." "Ah, moço, então está bom." Acabaram com o meu biscoito. [risos] Eu vim embora: "Pirulito!" A lata vazia pesa menos. Aí o Joaquim: "Jurandir, já veio?". "Já. Vendi tudo, seu Joaquim." "Já terminou?" "Vendi tudo. Mas vendi fiado." "O que? Vendeu fiado, rapaz! E agora? E a mercadoria? Só vai me aparecer aqui com esse dinheiro! Se aparecer com o dinheiro tudo bem. Mas se não aparecer, está despedido!" Eu falei, assim: "Saio na maior boa vontade para vender os biscoitos e, pô..." [risos] Fui me embora. Ela [a mãe das crianças que comeram os biscoitos] mandou na semana seguinte eu voltar lá que estava tudo certo. Aí eu fui lá. Rapaz, ela chegou com o dinheiro na mão: "Aqui. Confere." Enchi os dois bolsos. Com aquelas notas amarelas. Ih, enchi os dois bolsos. Cheguei lá no Joaquim: "Ô Joaquim, está vendo?" Aquelas minhas calças curtas, com os bolsos cheios. "O que houve?" "Você está olhando para os meus bolsos, é? Vamos sentar. Vamos fazer um confere." Porque eu já tinha dividido meio a meio. "Esse bolso é o teu." [risos] Tirei o dele, ele conferiu. "É mesmo, te pagaram direitinho." "Agora quem não quer mais [vender os biscoitos do Joaquim] sou eu. Também não quero. Vou vender para outro. Você não acreditou em mim." É ou não é? Porque tinha uma porção de concorrentes. Eu vendia muito. Eu vendia muito mesmo. "Também não quero mais trabalhar para o senhor. O senhor não acreditou em mim." Foi assim. Essa é a nossa infância. Nossa infância... (...) Era boa, era boa, era boa...

[194] O biscoito era conhecido pelo nome de "tringuilingue", pois os vendedores, como Jurandir, usavam um "instrumento" de percussão (pedaço de madeira com uma espécie de fivela de metal) para fazer barulho e chamar atenção dos clientes. O barulho tirado desse instrumento improvisado se assemelhava à pronuncia de "tringuilingue".

Tantinho concorda com seu amigo e constata como, apesar da pobreza a que estavam submetidos, eles tiveram uma infância feliz. Amaury também parece concordar e os três amigos passam a lembrar suas travessuras de criança, que envolviam pequenos roubos pelo morro:

> D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): Eu fico imaginando a gente. Como é que a gente conseguia ser feliz, não é?
> J.P. (Jurandir Pereira): A gente era feliz.
> D.F.: Porque quem assovia é porque está feliz. E a gente só vivia assoviando. Quem assovia está feliz. [risos] A gente só vivia assoviando. Às vezes com uma fome desgraçada, mas assoviando. Aí dava fome, ia lá no... Eu comia muito na rua. Roubava.
> A.S. (Amaury Sebastião): Roubava aquele biscoito...
> D.F.: Naquela padaria ali em cima...
> J.P.: É. [risos]
> A.S.: Pudim de pão.
> D.F.: Já foi. Pudim de pão.
> J.P.: Pudim de pão era mole na padaria, não é? [risos]
> D.F.: A gente ia para o colégio, não tinha uma merenda para levar. Passava na padaria: está o pudim lá. Ah... [risos]
> A.S.: Não tinha vitrine, não é?
> D.F.: Não tinha vitrine.
> J.P.: Depois inventaram aquele negócio de botar vidro, não é? Quando a gente passava: já foi. [risos]
> D.F.: Chegava no balcão, o português falava: "O que tu queres? Tu queres o quê?" "Nada. Vim olhar só o doce." Aí ele: "Ó! O gato!" [risos] Corria, não é? Doce, pudim de pão... Pô, era uma refeição. Cada pedaço desse tamanho... Mas eu comi muita merenda de graça. Tomei muita merenda de graça.
> J.P.: Quando não era pão. A gente passava pelos caras, não é? Vendiam pão e leite.
> D.F.: Aquela carrocinha vinha: "Olha o leite!". Não sei o quê... Ia deixando nos portões. A gente ia atrás só catando. [risos]
> J.P.: O leite e o pão. Pão debaixo do braço. Não tinha água, cara. Não tinha água.
> D.F.: A gente conseguia ser feliz. Coisa impressionante. A gente era feliz. Vivia cantando.

Conforme colocado, Jurandir saiu do colégio para aprender, no Senai, a profissão de sapateiro:

> Do Olímpia do Couto, minha mãe arrumou para eu estudar no Senai. Porque no Senai tinha uma vantagem: eles pagavam a metade do salário a aqueles que queiram aprender a profissão. Minha mãe, rapidamente, para arrumar um troquinho para ajudar em casa, não é? O negócio lá estava sempre ruim. [risos] Já me jogou no Senai: "Vai aprender, meu filho. Vai aprender lá no curso e tal. Porque a graninha que entrar já ajuda em casa." Eu falei: "Tudo bem, mãe". Entrei para lá e peguei um curso de sapateiro. Com 13 para 14 anos eu já tinha terminado o curso. Aí fui mandado para uma fábrica de calçados. (...)

> Trabalhei muitos anos ali, de sapateiro, sabe? (...) Aí começou a surgir esse negócio de samba, porque eu vim para as rodas [de samba] de Mangueira.

Jurandir conta que, inspirados na Estação Primeira, ele e seus amigos da Candelária montaram um bloco. Foi para esse bloco que Jurandir compôs seu primeiro samba:

> Ficou aquela animação. Final de semana, a gente jogava o nosso futebol, não é? E depois a turma toda ia para lá direitinho, para assistir o samba na Mangueira [na Estação Primeira]. Aí empolgou a gente. E o que aconteceu? Reunimos o pessoal e compramos a bateria, não é? Fizemos nosso ritmo. Aprendemos a bater com o pessoal da Mangueira e tal. Aí já veio a idéia: "Olha, cada um vai ter que fazer um samba. Porque a gente não pode ficar só batendo e cantando samba da Mangueira." Foi aí que eu descobri que tinha uma tendência a compositor. [risos] Entendeu? Porque eu fiz um trabalho e esse trabalho surtiu efeito. (...) O bloco era "Juro, mas não digo". Esse bloco já não existe mais. [risos] Mas o nome do bloco era "Juro, mas não digo" mesmo. (...) Era da Candelária.

Xangô foi o grande incentivador de Jurandir em seu processo de se tornar compositor da Estação Primeira de Mangueira. Nessa ocasião, Jurandir era conhecido no morro pelo apelido de Dante:

> Porque o Xangô chegava cedo [nos ensaios da Estação Primeira]. Xangô sempre com aquele jeito dele, não é? (...) Chegava cedo e batendo papo. Aí ouviu o meu samba: "Pô, esse samba é bom, hein? Quem é o dono desse samba?" "Esse samba é do Dante". Meu apelido naquela época era Dante. "Esse samba é do Dante." (...) "Então vamos fazer o seguinte: já que ele fez o samba com o nome do bloco, ele tira o nome do bloco, bota o nome da Mangueira, porque a Mangueira está precisando de compositor. E esse samba já vai ser um passo para ele entrar na ala dos compositores." Quando ele veio falar isso, eu fiquei todo satisfeito, não é? Vou ser compositor da Mangueira. [risos] Fiquei na maior alegria, não é? Conforme ele foi falando, deu a deixa para mim: "Vou fazer o seguinte: vou tentar fazer um outro samba, já com o nome da Mangueira. Porque aí já vou chegar com mais força, não é? Eu não vou tirar da letra do samba o nome do bloco para botar o nome da Mangueira. Já chego com o samba..." (...) Então eu fiz um samba com o nome da Mangueira. E o samba eles cantam até hoje. Aí o Cícero para mim: "Pô, Jurandir, o pessoal está cantando o samba e... Eu vou dar um retoque aí".[195] Eu falei: "Ah, dá. Pode dar mesmo". Ele deu um retoque e o samba ficou mais bonito ainda. Eu falei: "Ah, então, agora eu vou chegar com pé direito na Mangueira. Vou levar para Mangueira um piso fino." E aconteceu. Cheguei na Mangueira já com o samba. (...) Cheguei na Mangueira com o samba, aí todo

[195] Cícero dos Santos, o Cícero, nasceu em 1923. Importante compositor da Estação Primeira, deu a vitória à Mangueira nos carnavais de 1954 e 1961. Compôs inúmeros sambas em parceria com Pelado. Ganhou a vida como estivador no cais do porto. Cícero morreu em 1994 (Editorial do encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 29). *Tantinho, memória em verde e rosa* tem dois sambas desse compositor: *Meu segredo*, em parceria com Hélio Turco e Tantinho, e *Gonçalves Dias*, em parceria com Pelado.

> mundo, inclusive o... Ô, meu Deus... O... (...) Cartola! O Cartola: "Vamos dar uma passada. O garoto está com um samba aí. Vai dar uma passada". Quando eu passei o samba, que ele passou o violão: "Mas não precisa mexer em nada. Já está certinho. Já está na ala". [risos] Passei no teste! Então está bom. Já estou na ala, já estou dentro. E foi assim que eu entrei para a ala dos compositores da Mangueira.[196]

Xangô deu a Jurandir confiança e coragem para enfrentar o exigente Cartola. E Cícero contribuiu para que o segundo samba de Jurandir se tornasse, até hoje, um dos mais lembrados da Mangueira daquele tempo. A dupla Jurandir da Mangueira e Cícero dos Santos faria outros sambas "memoráveis" em Mangueira:

> J.P. (Jurandir Pereira): Esse samba é assim: [cantarolando] "Minha companheira foi embora/..." [risos]
> A.S. (Amaury Sebastião): É! Esse samba estourou mesmo...
> J.P.: Porque o retoque que ele deu [Cícero]... Eu não tinha experiência. Eu quase não tinha experiência, porque eu estava começando a fazer. Mas ele já tinha.
> D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): Cícero era muito bom de letra.
> J.P.: Muito bom letrista. Pô, ele deu um impulso danado. E o samba, quando bateu na quadra, foi sucesso. (...) Até hoje.
> D.F.: Até hoje. Até hoje.
> A.S.: Esse samba é um dos melhores.
> D.F.: É verdade.
> J.C. (José Contant): [cantarolando] "Minha companheira foi embora/..."
> J.P.: Isso. [cantarolando] "A solidão veio comigo morar/ Já não tenho mais os lindos sonhos/ Não há ninguém a me esperar/ Quando me lembro/ Daqueles olhos tristonhos/ Sinto até vontade de chorar/ Quando me lembro/ Daqueles olhos tristonhos/ Sinto até vontade de chorar/ Não me dá mais prazer/ De contemplar o luar/ Pelos buracos do teto do meu barracão/ Que já não é mais palácio encantado/ Pois estou magoado, ferido no coração/ Até esta vida que eu tanto amo/ Sinto que está chegando ao fim/ O meu barracão de madeira/ Lá em Mangueira/ Sem ela não é nada para mim/ O meu barracão de madeira/ Lá em Mangueira/ Sem ela não é nada para mim." Isso. Foi por aí. [risos] Aí eu não parei mais. [risos] (...) Eu não me preocupava com a letra, era mais a parte musical. Porque musicalmente ele [o Cícero] era devagar. Mas letra era com ele mesmo. Escrevia muito. [risos] (...) Aí fizemos *Colibri*. (...) [cantarolando] "Apareceu em meu jardim/ Um colibri encantador/ (...) Semeando o amor/ Ele logo desapareceu/ Nunca mais ele voltou/ Nem chamou flores sem fim/ Num já triste jardim/ As flores desiludidas/ (...) Jogadas ao léo/ O girassol entristecido/ Num pranto mudo implora ao senhor/ Que mande o colibri encantador/ Pois aquele jardim tão florido/ É hoje um deserto esquecido/ Até o chafariz desgostoso secou/ A saudade de saudade desfolhou/ Pois aquele jardim tão florido/ É hoje um deserto esquecido/ Até o chafariz desgostoso secou/ A saudade de saudade desfolhou/ A saudade de saudade desfolhou." (...) *Colibri.*
> A.S.: A letra... Tinha um português...

[196] Jurandir entra para a ala dos compositores em 1959, com o samba *Transformação*.

J.P.: Tinha um português correto. Ele tinha vocabulário e não esquentava, não esquentava... Então, quando eu chegava, dava duas, três linhas [melódicas] e está pronto. "Vamos devagar, meu compadre. Devagar." [risos] "Se não eu não vou achar música para botar nessa poesia." Não é?
A.S.: Era uma poesia mesmo.
J.P.: Poesia. Só poesia.
A.S.: Cícero era um poeta mesmo.
D.F.: É. Ele era muito bom. (...) E o samba que ele cantou há pouco, o *Colibri*, tem uma das frases mais bonitas que eu já ouvi: "A saudade de saudade desfolhou".
J.C.: Ah, é lindo. É lindo esse verso.
D.F.: Maravilhoso. "A saudade de saudade desfolhou."
J.C.: É um achado mesmo.
D.F.: Está no seu baú, não é?
J.P.: Já está lá. [risos]

É interessante notar que Xangô desempenhou com Jurandir um papel semelhante ao que Lilico, da Unidos de Rocha Miranda, e que Paulo da Portela desempenharam em sua formação como sambista.[197] Segundo Jurandir:

> Se não fosse aquele negócio que aconteceu lá na Candelária, eu jamais ia descobrir que tinha tendência a fazer música. (...) O Xangô gostou do meu trabalho e me convidou. (...) Eu nem pensava em ser compositor da Mangueira. (...) Foi assim que eu descobri que tinha tendência. (...) A gente jogava nosso futebol, aí o Macumba, que era o presidente [da Estação Primeira] na época: "Não quero vocês sujos aqui. O negócio é vir limpinho, com chinelinho, que aí eu deixo vocês entrarem. Mas se vierem sujos, com pé no chão, não vão entrar". Macumba já dava um esporro na gente. Aí eu já sabia: chegava em casa, tomava o meu banho, botava o meu chinelinho. Calça curta, não é? E ia para o samba. A gente começou a ser animar, não é? Vendo os compositores. Naquele tempo tinha compositor muito bom. Muito bom. Era cada samba lindo, não é? Cada samba lindo. Samba da Mangueira começava às dez horas e acabava às 11 horas do outro dia. Ou quando acabava a cerveja. Ainda tinha essa. (...) Uma loucura. Quando acabavam os sambas das outras escolas, vinha todo mundo para aqui. Vinha tudo para a Mangueira. Terminava aqui. Terminava aqui. Seis, sete horas a bilheteria da Mangueira estava funcionando. Não é mole. Enquanto as outras... As outras ficavam: "Pelo amor de Deus, olha a bilheteria da Mangueira".

Ajudado por Xangô e Cícero, Jurandir passa pelo "teste" de Cartola sem maiores dificuldades e estabelece com ele uma relação cordial. Ainda assim, sem esconder o orgulho por essa sua proeza e apoiado por Tantinho e Amaury, Jurandir se refere a Cartola como uma pessoa séria e distante:

F.C. (Flávia Constant): E como era a convivência com ele [Cartola]?
J.P. (Jurandir Pereira): Era boa. Porque, quando eu cheguei com o samba, eu passei para ele... Ele mandou eu passar. "Menino, canta aí o seu samba." Aí:

[197] Ver item 5.4.4 – Xangô.

pá, pá, pá... "Está legal. Não tem nada para mexer. Está tudo bom. Já está na ala." "Que beleza!" [risos]
D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): Porque era um problema para entrar na ala.
J.P.: Ah, era. Ele era muito duro. Tinha que ser bom mesmo. Senão, não entrava.
A.S. (Amaury Sebastião): Passar pelo seu Cartola era muito difícil.
J.P.: Eu não falava quase com o Cartola. Ele só mergulhava no violão. Não falava. Muito difícil. Sempre com aquela cara dele fechada, pô. Era difícil ver o Cartola sorrir, não é?
A.S.: Muito difícil.

Jurandir entrou para a ala de compositores da Estação Primeira em 1959, mesmo ano que Tantinho, e se tornou um dos maiores vencedores de samba enredo da Escola, só perdendo para Hélio Turco, seu parceiro na composição de vários sambas.[198] Jurandir conta que o formato de parceria que estabeleceu com Cícero – na qual ele se preocupava com a parte musical dos sambas, enquanto seu parceiro se concentrava na letra – foi determinante para sua trajetória de vitórias de sambas enredos. Ele repetiu esse mesmo formato com os compositores Cláudio e Hélio Turco, ambos reconhecidos como excelentes letristas. Hélio Turco, antes de se tornar parceiro de Jurandir, foi seu grande rival. Os dois disputavam com freqüência as finais da seleção do samba enredo da Estação Primeira. Com o falecimento do compositor Cláudio, Jurandir se une ao seu maior oponente, Hélio Turco. Juntos vencem nove sambas enredo. Em 1984, ano de inauguração do Sambódromo, a Estação Primeira se consagrou "super-campeã" com o samba *Yes, nós temos Braguinha*, da dupla Hélio Turco e Jurandir[199]:

---

[198] Jurandir venceu a disputa de 12 sambas enredo em Mangueira: em 1966, com o samba *Exaltação a Villa-Lobos* (Jurandir e Cláudio); em 1967, com *O mundo encantado de Monteiro Lobato* (Hélio Turco, Darci, Jurandir, Batista e Luiz); em 1969, com *Mercadores e suas tradições* (Hélio Turco, Darci e Jurandir); em 1971, com *Os modernos bandeirantes* (Darcy da Mangueira, Hélio Turco e Jurandir); em 1978, com *Dos carroceiros do imperador ao palácio do samba* (Rubem da Mangueira e Jurandir); em 1981, com *De Nono a J.K.* (Jurandir, Comprido e Arroz); em 1984, com *Yes, nós temos Braguinha* (Jurandir, Hélio Turco, Comprido, Arroz e Jajá); em 1985, com *Abram alas, que eu quero passar* (Helio Turco, Jurandir e Darcy); em 1988, com *Cem anos de liberdade, realidade ou ilusão* (Hélio Turco, Jurandir e Alvinho); em 1990, com *E deu a louca no barroco* (Hélio Turco, Jurandir e Alvinho); em 1991, com *As três rendeiras do universo* (Hélio Turco, Jurandir e Alvinho), e em 1992, com *Se todos fossem iguais a você* (Hélio Turco, Jurandir e Alvinho). Informação extraída em 3/3/2007 na página da Mangueira (http://www.mangueira.com.br/2007/Historia.asp?id=28).

[199] Segundo Sérgio Cabral, "O Sambódromo era uma velha aspiração dos sambistas, que há muito tempo sonhavam com um local fixo para os desfiles (...) A obra foi realizada em tempo recorde. Em setembro [1983], Darci [Darci Ribeiro, na época vice-governador e secretário de cultura do estado do Rio de Janeiro] encomendou um projeto ao arquiteto Oscar Niemeyer e, no mesmo mês, o trabalho foi iniciado com todos os custos por conta do governo estadual e da prefeitura. (...) Outra novidade do carnaval de 1984 foi a divisão do desfile principal em dois dias. (...) Haveria uma escola campeã no domingo e outra na segunda-feira. O desfile marcado para sexta-feira, depois do carnaval, serviria de tira-teima, com o júri apontando a grande vencedora de 1984" (CABRAL, 1998: 115-118). Mangueira

F.C. (Flávia Constant): E Jurandir você ganhou uma porção de sambas enredo aqui na Mangueira, não foi?
J.P. (Jurandir Pereira): É, cheguei a ganhar alguns sambas enredo.
D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): Alguns? [risos]
J.P.: Se aqueles todos que eu fui para a final ganhassem...
D.F.: Ganhou muitos.
J.P.: Ganhei com... Porque o meu parceiro era o Cláudio. O Cláudio, então, faleceu. E o Hélio Turco me chamou para parceiro. A gente sempre batia na final. Sempre eu e o Hélio Turco. (...) Sempre a final. (...) Aí o Hélio Turco: "Pô, em vez da gente se digladiar, vamos ser parceiros para ganhar deles, meu amigo." [risos] "Então, está bom." Ele virou meu parceiro. Ganhamos uns oito... Com o Hélio Turco eu tenho uns nove sambas enredo. É, eu me preocupava mais com a parte melódica. Ele é letrista também. É tranqüilo.
F.C.: A Mangueira foi campeã com um samba seu também. Não é, Jurandir?
J.P.: Foi. (...) Ganhamos com *Yes, nós temos Braguinha*, não é? Super-campeã com esse samba. (...) Porque a Mangueira foi a última a desfilar e o Brizola, então, mandou fechar a saída para a Mangueira ir e voltar. Para os turistas descerem e brincarem com a Mangueira. (...) Brizola era o governador na época. (...) Foi o primeiro ano da Apoteose: 84. (...) A Mangueira foi e voltou. O governador mandou descer todo mundo para brincar com a Mangueira. (...)
D.F.: Como a Mangueira era a última escola, o pessoal da cadeira pulou e veio atrás. Ih, rapaz. Demos a volta. Porque primeiro dissolveu e depois reagrupou. (...) O Xangô era o diretor de harmonia. A Mangueira ia e voltava. (...) O samba era dele [Jurandir]. O samba era dele![200]

Jurandir conta que conheceu sua esposa na favela do Esqueleto que, segundo, ele, era conhecida por nela morarem muitas mulheres bonitas.[201] Tantinho logo concorda, pois Dete, sua esposa, também era de lá:

J.P. (Jurandir Pereira): Eu comecei a namorar a minha senhora que é do Esqueleto. Comecei a namorar ali no Esqueleto e tal. Passava por ali, ela foi gostando, eu também fui; resultado... [risos]
D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): O Esqueleto era bom, não é?
J.P.: Pois é. Era ótimo.
D.F.: Era ótimo. [risos] (...)
J.C. (José Constant): O Tantinho também ancorou por lá.

---

venceu o desfile de segunda-feira e a Portela o de domingo. No desfile de sexta-feira, a vitória foi dada a Mangueira, que se consagrou super-campeã desse ano.

[200] Esse foi um desfile marcante na história da Estação Primeira. COTRIM & COTRIM se referem assim a esse dia: "Nesse ano histórico de 1984, a Mangueira homenageava o compositor João de Barro, ou Braguinha, autor de obras imortais do cancioneiro popular brasileiro (....) e o samba levava as assinaturas de Jurandir, Hélio Turco, Comprido, Arroz e Jajá. A 'passarela do samba' fora projetada com uma grande praça no final, a Praça da Apoteose (...) Várias escolas, há várias décadas acostumadas ao simples cortejo, sem saber o que fazer naquela arena despropositada, rodopiavam desorientadas ou se dispersavam, vencidas pelo cansaço. Mas aí vieram Mangueira e a harmonia de Xangô. 'A velha Mangueira – conta Roberto M. Moura, testemunha ocular da história – deu a volta na praça e retornou pelo mesmo caminho, numa decisão surpreendente e absolutamente sincronizada, com todas as suas alegorias, destaques e bateria', para se confraternizar com o público, num espetáculo final de desfile de que não se tem outra notícia no carnaval carioca. Resultado: Mangueira, primeira campeã da Passarela do Samba, o popular Sambódromo (...)" (COTRIM & COTRIM, 2005: 38).

[201] A esposa de Jurandir é conhecida como Dona Cleonice.

J.P.: O Tantinho também passou por lá. Tantinho também passou por lá. [risos] Negócio meio perigoso...
J.C.: Escapou da morte na mão do senhor João Cocada [pai da Dete], não é?
J.P.: João Cocada. Quando ele resolveu colocar uma peixeira [o Tantinho teria dito]: "Não! Eu caso". [risos][202]

Após se casar, Jurandir sai da Candelária e passa a viver, com sua esposa, na favela do Esqueleto. Nessa ocasião ele ainda trabalhava como sapateiro:

Casei e passei a morar no Esqueleto, não é? (...) Pertinho. Atravessou a linha, está em casa. [risos] Vinha do trabalho na canela [a pé] também. Vinha batucando na marmita, fazendo um sambinha, quando chegava no Esqueleto, o samba já estava pronto. [risos] (...) Na época do samba enredo, eu gostava de vir a pé. Nem queria condução, vinha a pé. Começava trabalhando, parava, rabiscava lá... Eu trabalhava na máquina que fechava o serviço [de sapateiro]. O sapato sempre tinha aquela costura e eu trabalhava na máquina que fechava o serviço. Essa parte aqui levantada [mostrando em seu próprio sapato] é costurada por dentro. (...) Quando a cola estava molhada... Eu não podia trabalhar com a cola molhada. Aí eu ficava lá em um cantinho só...[risos] O pessoal: "Fazendo o seu sambinha?" "É. Passei a cola, está molhada. Eu vou trabalhar com ela amanhã mesmo." "Esta certo." (...) Fábrica Petrônio. Na Doutor Satamini, 64. Quase em frente ao campo do América. Não tem aquela praça?[203] Praça bonita. (...) Foi ali que eu comecei a saber o que é o trabalho.

Jurandir conta que teve que sair da favela do Esqueleto na época de sua demolição para construção da atual Uerj (1969). O governo, então, cedeu para ele e sua família uma casa na Vila Kennedy, onde vivem até hoje:

J.P. (Jurandir Pereira): O Lacerda construiu umas casas na Vila Kennedy, bairro do sapateiro, Cidade Alta, não é? Pasmado. (...) Nova Holanda.[204] Então

---

[202] Os amigos de Tantinho gostam de comentar o medo que ele sentia, quando jovem, de João Cocada, pai de Dete. Roberto Paulino fala sobre isso em seu livro, contando como ele ajudou Tantinho a resolver essa questão: "Em certa época, ainda mocinho (uns 18/19 anos), começou a namorar uma moça do Esqueleto, filha do Cocada (...). Tantinho morria de medo do Cocada, mas estava apaixonado mesmo. Um dia, chamei-o para ir até o Esqueleto. 'Vamos lá tomar uma cerveja.' Tantinho, meio desconfiado, perguntou: 'Onde?' 'Sei lá, numa tendinha qualquer.' Atravessamos a linha do trem e entramos no Esqueleto. Fui caminhando para os lados da birosca do Cocada. Tantinho ia quieto, mal falava. Já desconfiava o que eu ia fazer. (...) Chegamos à tendinha do Cocada e começamos a tomar cerveja (...) Logo, como não podia deixar de ser, o samba começou. Partido-alto. Tantinho, como sempre, logo se destacou. (...) Seus versos eram inteligentes, bem humorados e, quando o assunto permitia, eram apaixonados, românticos. (...) Chamei o Cocada de lado e disse-lhe: 'O Tantinho tá namorando tua filha; ele é um gente boa, muito legal, estudioso e responsável; fica tranqüilo; ele tá muito apaixonado e quer casar com ela.' 'Se você está dizendo isso, tudo bem', respondeu o Cocada. Daí para frente, não houve mais problema" (PAULINO R., 2003: 168-169).

[203] Jurandir se refere à praça Castilhos França, mais conhecida como Afonso Pena, localizada no bairro Tijuca, no Rio de Janeiro. Essa praça é cercada pelas ruas Campos Sales, Afonso Pena, Doutor Satamini e Martins Pena. O América Futebol Clube fica na esquina da rua Campos Sales.

[204] A Vila Kennedy (1964) foi construida pelo governardor Carlos Lacerda para que houvesse a remoção de algumas favelas do Rio de Janeiro. A verba usada para erguer as casas populares da Vila Kennedy veio da Aliança para o Progresso, programa criado pelo então presidente norte-americano John Kennedy. O novo bairro se chamaria Vila Progresso, mas devido à morte, em 1963 – um ano antes da inauguração - do presidente americano, o nome foi alterado para Vila Kennedy em sua homenagem. No fim da década de 1960, um embaixador norte-americano doou para o bairro uma

foi dividindo o pessoal. (...) Eu fui para a Vila Kennedy. (...) Onde moro até hoje.

Mais tarde, a fábrica de calçados onde Jurandir trabalhava faliu. A partir daí, ajudado por um freqüentador da Estação Primeira, Jurandir, que havia passado em um concurso público, passa a trabalhar para a prefeitura:

> Aí a firma de calçado foi à falência. Eu falei: "Talvez agora, se pintasse um padrinho para dar uma força..." Porque naquela época eu já tinha três ou quatro filhos, tudo pequeninho, não é? E à falência... (...) Eu falei: "Caramba, agora tenho que tentar..." Eu passei no concurso e chego lá: "Não. Vem hoje, vem amanhã, vem hoje... Não. Amanhã." Tive que arrumar um padrinho para resolver o problema. Aqui no samba, eu estava um dia batendo papo. (...) "E aí, Jurandir? Como é que está? Tudo bem?" "Não. Não está tudo bem, rapaz. Eu trabalhava em uma firma que foi à falência. Pô, eu fiz um concurso para a prefeitura, estou aguardando: 'Vem hoje, vem amanhã, vem hoje, vem amanhã...' Esse negócio está meio enrolado." "Ah, você fez concurso? Então você vai fazer o seguinte: você tem o número da matrícula?" "Eu tenho tudo direitinho. Eu passei. Está tudo direitinho." "Então, passa no meu escritório que eu vou ver se dou uma força para você." "Pô, tudo bem. É uma idéia." Batemos um papo, tomamos umas cervejas e tal. (...) Segunda-feira eu parti para lá. Cedinho eu já estava no escritório dele. "E aí? Tudo bem?" "Legal. Senta, espera um instantinho". Foi lá e chamou o doutor Jordan: "Esse é o rapaz que eu falei contigo do negócio da prefeitura." "Ih, já está empregado. Já está empregado." "Bom, você vai fazer uns exames ali no Pedro Segundo." (...) Pedro Segundo era um hospital que tinha... Não sei se funciona mais, tem tantos anos. (...) "Só me apareça aqui com os exames prontos na mão." Chegando lá, já estava tudo certo. (...) "Entra aí. Vira para mim, deita. Já está. Assina aí. Vai lá na sala do..." Fui numas cinco ou seis salas. (...) Um monte de papel. "Agora você apresenta lá no doutor Jordan esses papéis todos." Cheguei lá com os papéis: "Está tudo certo. É para se apresentar amanhã, sem falta, no Caju. Você já vai começar a trabalhar amanhã. Não tem moleza." Eu falei: "Que beleza". [risos] Comecei a trabalhar no Caju. (...) "Jurandir, você quer aprender a lidar com a caldeira?" "Quero. Eu faço qualquer coisa. Eu quero trabalhar. Ganhar meu dinheirinho." Eu sei que com uma semana eu já estava ligando e desligando a caldeira. Ia lá: "Como é que está o vapor?" "Tudo certo. Tudo certinho." [risos] (...) Pintou mais um dinheirinho. "Mas que beleza." [risos] (...) Trabalhei 11 anos lá. Depois me mandaram para o Hospital Salgado Filho. (...) Também já estava no final de carreira. Estava para me aposentar. (...) Sempre com a calderaria. Fazia nada. A caldeira é automática, não é? Abastecia ela, jogava no automático: "Vamos ler um jornalzinho, vamos fazer um sambinha..." [risos]

---

réplica da Estátua da Liberdade, produzida pelo criador da estátua original, localizada em Nova Iorque. A Vila Kennedy fica em Bangu, às margens da Avenida Brasil e é sub dividida em áreas com nomes próprios. Informação extraída em 3/3/12007 da página http://pt.wikipedia.org/wiki/Vila_Kennedy.

Jurandir faz parte do CD *Tantinho, memória em verde e rosa* como intérprete convidado da faixa *Maria*, de sua autoria em parceria com Irson Pinto.[205] Ao falar sobre o CD de Tantinho, Jurandir revela que, em sua visão, fazer um disco é o sonho de qualquer compositor:

> Tantinho sempre teve a idéia de fazer um CD. A idéia do compositor sempre é fazer CD. (...) Nosso sonho sempre foi o CD. Conforme eu fiz o meu CD, o Tantinho fez o dele também. O CD do Tantinho está uma coisa de louco. (...) É o sonho de compositor de escola de samba. Eles quase não dão oportunidade, aí quando dão a gente segura com unhas e dentes. [risos]

Nesse trecho, Jurandir faz referência ao seu CD, que leva seu próprio nome, gravado em 2006, com patrocínio da Petrobras. Diferentemente de *Tantinho, memória em verde e rosa*, esse CD contém somente sambas de autoria do próprio Jurandir. Ele, assim como Tantinho e Amaury, demonstra, no diálogo a seguir, preocupação com a preservação da tradição do samba de morro em Mangueira:

> J.P. (Jurandir Pereira): Naquela época, o samba segurava em Mangueira, não é? Fazia sucesso em Mangueira e morria em Mangueira, porque quase não tinha gravadora. Era difícil pintar uma gravadora que dissesse: "Vamos gravar o Jurandir. Vamos gravar o Tantinho. Vamos gravar..." Aqui era assim: "Muito bonito..." (...) Mas nunca chamavam você para fazer um trabalho. A gente com um repertório desses, não é? Chamavam para colocar uma música. Mas tem que colocar a música que eles escolheram. Não é você escolhendo o seu repertório. Quer dizer, a gente vai desanimando, não é?
> D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): É. Eles [executivos da indústria fonográfica] queriam o que eles gostavam. Mas não era o que a gente gostava. A gente queria cantar o que era nosso.
> J.P.: Pois é. A gente queria mesmo era cantar o que era nosso. Fazer um bom CD. Naquela época era LP. LP, não é?
> A.S. (Amaury Sebastião): *Long play*.
> J.P.: *Long play*. [risos]
> J.P.: Hoje só entram para a ala [dos compositores da Estação Primeira] com a intenção de samba enredo. Não fazem um samba de terreiro, não mostram as qualidades deles em um samba de terreiro. (...) Porque só tem samba enredo. (...)
> D.F.: Eles [novos membros da ala de compositores da Estação Primeira] não sabem fazer samba de terreiro.
> J.P.: Não sabem fazer. Não sabem. Mas não sabem mesmo. Não adianta, porque só vão fazer besteira.
> A.S. (Amaury Sebastião): Ó, poderia fazer uma escolinha aqui de samba de terreiro.
> J.P.: Podia. Podia fazer. O Hélio [Turco] mesmo tem vontade. O Hélio mesmo tem vontade.
> D.F.: É. Eu mesmo sugeri ao Hélio fazer. Uma escolinha de samba de terreiro, de partido-alto.

[205] O samba *Maria* foi gravado em *Tantinho, memória em verde e rosa* como faixa 10 do CD 2.

J.P.: Isso. Chamava o Hélio, o Tantinho, eu vinha também para colaborar e botava o garoto, não só para aprender o cavaquinho, mas para aprender a fazer música também.
D.F.: É. Incentivar, forçar, despertar os garotos a... De repente um talento que ele tem que está embutido. E ele nem sabe. O Jurandir mesmo...

5.4.6 - A Mangueira em verde e rosa de Tantinho

As narrativas registradas são muito ricas, tanto em histórias da Mangueira, como em vivências particulares de cada entrevistado. Elas ilustram e enriquecem em vários aspectos a Mangueira apresentada por Tantinho. A favela é recordada por todos como um local pobre, porém tranqüilo e regido por "princípios comunitários". A violência quase não é citada, surgindo apenas em poucos momentos e sempre através de uma visão amena, quase romântica. Um exemplo é o trecho em que Amaury Sebastião se refere a seu próprio avô:

> Porque o meu avô tinha uma tendinha e gostava de calango. Ele era metido a calangueiro. Como ele tomava um negócio, ele aí pegava a sanfona e botava um três oitão. Não para fazer mal a ninguém, mas porque, naquele tempo, quem tinha um oitão era o cara. Ele botava um oitão só para impressionar e ia tocar.

Outro exemplo é uma parte da entrevista de Xangô, ainda não reproduzida, em que ele fala sobre Beleléu, um antigo presidente da Estação Primeira:

> O.F. (Olivério Ferreira, o Xangô): Beleléu era um camarada que fez muita bobagem na Mangueira. (...) Mas no outro lado ele era um elemento bom. Está entendendo? Elemento bom. Na verdade, Beleléu nunca matou ninguém. Beleléu nunca feriu ninguém. Beleléu só tinha aquele negócio...
> J.C. (José Constant): Era valente, não é?
> O.F.: Da boca para fora, para falar. Mas para fazer não tem nada. Ele levava todo mundo na sugestão. Está compreendendo? [risos] (...) Agora, nós agradecemos muito ao Beleléu. (...) É. Porque ele expulsava os caras, muita gente ele expulsou de lá. E a Mangueira é que foi beneficiada, não é? Ele tinha uma coisa que favorecia ele: ele amava a Mangueira. Ele adorava a Mangueira. Fazia tudo em função da Mangueira. Então, o português que era dono da área lá pegou o Beleléu e empurrou o Beleléu. Botou o Beleléu para receber os... (...) Os aluguéis dos barracos que o português tinha. O Beleléu, aí, já viu: recebia e expulsava também os camaradas. (...) Foi expulsando aqueles que... E a Mangueira foi se beneficiando nesse ponto.

É sabido que as favelas, desde seu surgimento, serviram como local de moradia de trabalhadores, pessoas honestas, mas também de contraventores. Mesmo Roberto Paulino, conforme já foi apresentado, um grande admirador da favela da Mangueira e da Estação Primeira, reserva em seu livro *Do Country Club à Mangueira*

um capítulo exclusivamente para abordar essa questão. Esse capítulo, denominado "A barra pesada", busca esclarecer a natureza da violência em Mangueira antes da intensificação da presença do tráfico:

> O malandro não é necessariamente um bandido. Ele vive de espertezas, de pequenas contravenções, de delitos mais de ética do que de crime propriamente dito. (...) O bandido é aquele que assalta e mata, que está sempre bem armado, que vive fugindo da polícia, condenado ou ainda não. (...) Conheci, na Mangueira, muitos deles, de todas as categorias, desde os mais *lights* até os mais barra pesada. Há também os valentes. São aqueles que não levam desaforo para casa, brigões. Podem andar armados ou não. (...) São respeitados por sua valentia, temidos, mas nem sempre são queridos, ao contrário dos malandros, que são bem aceitos e a maioria das pessoas gosta deles. Hoje a situação mudou muito. Com o crescimento do negócio do tóxico, as fronteiras ficaram mais delimitadas. (...) O chamado crime organizado desorganizou a vida tranqüila dos favelados. (PAULINO R., 2003: 148)[206]

A visão amena com que Tantinho e os demais entrevistados abordaram a questão da violência em Mangueira no passado pode ter, ao meu ver, duas explicações não excludentes: primeiro, o efeito da comparação com a situação atual das favelas, muito mais violentas e perigosas, o que pode acentuar a nostalgia e a idealização da favela rememorada. E, segundo, a intenção, consciente ou não, de utilizar a construção dessa memória para reforçar ou fixar a Mangueira como um lugar não naturalmente violento. Independente da motivação de cada entrevistado, percebe-se nas narrativas a recordação de uma Mangueira essencialmente pacífica e segura para viver e se divertir.

Diferentemente da entrevista de Tantinho, nas demais narrativas, a pobreza não é abordada de forma direta – as entrevistas sugerem uma vida simples, porém, de certa forma mais estruturada e sem miséria. Os aspectos da pobreza se evidenciam apenas pelas dificuldades em se estudar, pela moradia na favela ou mesmo pelo estilo de vida narrado. Nota-se, inclusive, que de fato Tantinho parece ter tido uma vida

[206] Roberto Paulino cita alguns dos bandidos e malandros "famosos" na Mangueira. Como exemplo de malandros ele cita Valter Policarpo – "fazia o gênero valente, sempre de cara amarrada" - e Dalmo, malandro que na ocasião da publicação de seu livro, 2003, ainda morava no morro: "Dalmo vivia de dinheiro que lhe era dado por mulheres que trabalhavam em prostituição, mas que eram perdidamente apaixonadas por ele". Entre os considerados bandidos, ele cita, entre outros, o Cabo Luís, "muito simpático, um negro bonito, mas matador". Cabo Luís teria matado Caveirinha, "que era o segundo homem do bando de Mineirinho" (PAULINO R., 2003: 149, 150, 151 e 152). Mineirinho vivia em Mangueira e era um dos criminosos mais procurados pela polícia. Cita ainda o bandido Manuel Cara de Cavalo. Segundo Paulino, "Cara de Cavalo foi o típico criminoso criado pelos policiais. Dizem que sequer ele matou o detetive Le Cocq, crime pelo qual acabou sendo covardemente assassinado, com mais de 200 tiros, num barraco miserável de Cabo Frio" (PAULINO R., 2003: 29).

mais dura do que a dos demais entrevistados, talvez em função da instabilidade de seu pai. Além disso, é provável que Tantinho, consciente de seu papel de guardião dessa memória, tenha se sentido na obrigação de não negligenciar as faces da pobreza de sua experiência de vida em Mangueira - uma vez que "quem aceita fazer o trabalho da memória, o faz por alguma ordem de razões importantes, dentre as quais estão a busca de novos conhecimentos, realização de encontros com outros e consigo mesmo, de forma que os resultados sejam enriquecedores sob o ponto de vista individual e coletivo" (GOMES, 1996: 6).

Outro aspecto presente na narrativa de Tantinho e ratificado pelos demais entrevistados é a importância do samba, e da Mangueira, para o estabelecimento de *relações* fundamentais, que permitiram a vivência de experiências de certa forma extraordinárias para um morador comum de uma favela:

> Nelson Sargento
> Eu acho que o samba me ajudou muito, tanto no cinema, como nas artes plásticas. Sei que foi o samba. Se eu não soubesse fazer samba isso talvez não tivesse acontecido, sabe?
>
> Preto Rico
> Graças a Deus, sempre fui agraciado com as amizades, entendeu? Tenho que agradecer, às vezes, a uma porção deles que me deram a mão. (...) Encontrei com o Sérgio [Cabral]: "Como é que está, Preto Rico?" Eu digo: "Ih, rapaz, está mal pra caramba. Estou mal. (...) Aí o Sérgio: "O negócio é o seguinte: quarta-feira você vai lá." Aí nós fomos. Todo mundo para o Teatro Opinião.
>
> Xangô
> Mangueira tem muita... Ela tem uma sorte fora de série. (...) Porque a Mangueira fez vários países. Teve uma época em que eu chegava aqui no Brasil, daqui a um bocado: "Vai para a Itália, vai para a Espanha." (...) Aproveitei muita coisa da Mangueira. Fiz muita coisa em prol da Mangueira também. (...) Eles me deram isso tudo. Esses princípios todos...

Ao longo da entrevista de Jurandir, houve um diálogo dele com Tantinho, ainda não reproduzido, que, de certa forma, sintetiza essa questão:

> D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): Agora, Jurandir, tem uma coisa também que acontecia... A gente que era compositor, por exemplo, tinha uma facilidade de arrumar emprego.
> J.P. (Jurandir Pereira): Facilidade. Sempre tinha um padrinho para nos ajudar. (...) Sempre tinha um padrinho.
> D.F.: Sempre tinha padrinho que oferecia emprego. Por isso que a maior parte do pessoal de escola de samba, pessoal da favela mesmo, é funcionário público.

J.P.: É verdade. Você vê, quando eu cheguei lá para fazer os exames [para começar a trabalhar na prefeitura][207]: "Ah, seu Jurandir, senta aqui. Está tudo certo. Vai naquela sala ali agora." O cara até me levava. "É o Jurandir?" "Jurandir, deita aí. Como é que está? Como está o coração? Vamos embora." De repente veio um monte de papel: "Pode entregar para o doutor Jordan". Já conheciam o doutor Jordan. "Vai começar a trabalhar agorinha." [risos]
D.F.: O cara chegava na quadra, a gente: "Tem um emprego lá para mim?" "Ué, tem, claro. Onde você quer trabalhar?"
J.P.: É verdade. Eles tinham prazer em ajudar a gente. (...)
D.F.: Todo mundo tinha admiração pelo compositor. Admiração, respeito.
J.P.: Até hoje, até hoje. Até hoje tem gente que quer ajudar a gente.

Na história de vida de Amaury já não se percebe esse tipo de acontecimento "extraordinário" ou o estabelecimento de *relações* diretas com pessoas ou instituições influentes em nome da Mangueira. Isso nos permite dimensionar o prestígio relacionado à função do compositor. Ser reconhecido como um compositor da Mangueira, para esses entrevistados, foi uma aspiração, uma conquista e não simplesmente uma conseqüência natural de seus talentos:

Nelson Sargento
Eu não digo: "Eu quero ser isso, eu quero ser aquilo, eu quero ser artista plástico, eu quero ser compositor..." Compositor não. Compositor eu queria ser. [risos] Mas eu comecei compositor por quê? Porque eu via aquele pessoal compositor tratado com um respeito no morro: seu Cartola...

Preto Rico
Hoje qualquer um pode ir na Mangueira. Mas naquele tempo, não era qualquer um que chegava na Mangueira. (...) A ala dos compositores da Mangueira era considerada pra caramba, respeitada. Porque você, para entrar para a ala dos compositores na Mangueira, tinha que passar pelo Cartola. (...) Tinha um teste. Tinha que passar pelo Cartola.

Xangô
Aí o Cartola: "É bom, mas aqui tem que... É bom, mas a Mangueira é melhor. [risos] Aqui tem que fazer um teste. Faz um teste com ele."

Jurandir
Se não fosse aquele negócio que aconteceu lá na Candelária, eu jamais ia descobrir que tinha tendência a fazer música. (...) O Xangô gostou do meu trabalho e me convidou. (...) Eu nem pensava em ser compositor da Mangueira. (...) Vendo os compositores. Naquele tempo tinha compositor muito bom. Muito bom. Era cada samba lindo, não é? Cada samba lindo.

Nelson Sargento, Preto Rico e Xangô, sambistas de gerações anteriores à de Tantinho, destacaram sua revelação ou diferenciação dentro do morro através do

[207] Mais detalhes no item 5.4.5 – Jurandir.

samba. Foi ao se provar como compositor, principalmente para as gerações mais velhas, que Tantinho ganhou notoriedade em Mangueira. O trecho a seguir da entrevista de Nelson Sargento aponta isso com clareza:

> Nelson Sargento
> F.C. (Flávia Constant): Como é que você conheceu o Tantinho? (...)
> N.S. (Nelson Sargento): Eu não sei. Eu não conheci ele, eu conheci os pais dele. Eu conheci os pais dele. Pai e mãe eu conheci bem, a irmã. Agora você não nota, não repara em uma criança, coisa e tal. (...) Eu comecei mais a reparar nele quando ele ganhou um samba enredo, não é? Aí ele ganhou um samba enredo. Em uma competição, ele ganhou um samba enredo. Daí, pô o Tantinho, coisa e tal. Mas quando é criança é criança. Falava: "Vai lá no boteco comprar cerveja." [risos][208]

Mas antes de ganhar samba enredo, Tantinho se destaca por seu especial talento para improvisação no chamado partido-alto. Segundo Nei Lopes, "o partido-alto sempre foi visto, sem contestação, como um samba de estatuto superior, apanágio dos sambistas não só mais inspirados como mentalmente mais ágeis" (LOPES, 2005: 18).[209] As rodas de partido-alto, por serem essencialmente locais desafiantes e de competição, são ideais para o surgimento e a conquista de respeito pelos novos talentos. E, sem dúvida, foi isso que ocorreu com Tantinho. Preto Rico e Xangô contam duas histórias marcantes na vida de Tantinho sobre o seu processo de conquista, através do partido-alto, de um espaço e de respeito no universo do samba em Mangueira. Essas histórias foram contadas em um primeiro momento por Tantinho, em sua própria entrevista, e abordadas depois espontaneamente por Preto Rico e Xangô. Seguem essas histórias nas visões de Preto Rico, Xangô e Tantinho:

> Preto Rico:
> O Tantinho veio depois da seguinte forma. Porque andava eu, o Moacir e o Padeirinho, a gente rodava muito nessas escolas de samba por aí, está compreendendo? (...) No partido-alto. (...) O Tantinho era garoto e um dia apareceu, parece que foi em Unidos de Bangu. E estão as feras de Unidos de Bangu, jogando sério para cima da gente, sabe? (...) E o Tantinho era garoto, ele e um outro... (...) O Licinho. (...) Aí o Tantinho começou. Está olhando a

[208] Nelson Sargento aqui se refere ao samba enredo da Estação Primeira de 1977, o *Panapanã, o segredo do amor*, de Tantinho e Jajá. Informação extraída da página da Mangueira em 18/10/2006 (http://www.mangueira.com.br/2007/Historia.asp?id=28). Vale esclarecer que Nelson Sargento, compositor de sambas enredo e de terreiro, não é adepto do partido-alto. Talvez por isso ele tenha se referido diretamente a Tantinho como vencedor de samba enredo em Mangueira.

[209] É interessante observar que Nei Lopes, no próprio livro *Partido-alto: samba de bamba*, relativiza um pouco essa sua afirmação ao dizer: "Mas a unanimidade do respeito à tradição do partido-alto por parte dos sambistas cariocas e o elevado status desfrutado por ele nos redutos do samba são surpreendentemente derrubados por Silas de Oliveira (1916-1972). Legendário compositor de sambas enredo, todos para a escola de samba Império Serrano (...), Silas, assim como Agenor de Oliveira, o Cartola, absolutamente não valorizava essa forma de se fazer samba" (LOPES, 2005: 134).

gente, coisa e tal. Nós estamos brigando [no improviso do partido-alto]. De repente, o Tantinho se meteu. A gente não deu sinal para ele. Deu uma vagazinha e ele... (...) Caiu dentro. A gente aí... Porque a gente ganhava sempre, a gente confiava na gente, entendeu? Mas não tinha confiança nele, para ser franco. Não tinha, não tinha. (...) Ele se meteu, aí o outro... (...) O Licinho vai. (...) Ih, caramba, a gente aí ficou com medo que, na volta, eles não acompanhassem o mesmo lance, está compreendendo? (...) É, porque era roda, era roda. (...) Aí, daqui a pouco o Tantinho vinha rápido e mandava também. A gente aí ficou animado. Quando viu que os garotos seguraram a conversa direitinho, a gente aí confiou neles. Quando terminou aquilo nós ficamos satisfeitos, apertamos a mão do Tantinho, coisa e tal, aquela satisfação, está compreendendo? Dali foram começando as rodas e o Tantinho aparecia. (...) Eu já conhecia o Tantinho da Mangueira. Mas o Tantinho... Para respeitar ele, conforme ele começou a merecer o nosso respeito, foi daquele dia em diante.

Tantinho conta esse mesma história, só que em sua perspectiva:

F.C. (Flávia Constant): E o Preto Rico era seu amigo, Tantinho? (...) Porque ele é bem mais velho.
D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): Não. Eles mantinham uma distância. (...) De idade, porque... Ah, não, eles eram meio machistas, meio marrentos. (...) É que uma vez eu quebrei o reinado deles. Eles foram para um samba e não queriam que nós fôssemos, eu e o Licinho. Nós fomos. Porque era uma disputa de partido-alto e a Mangueira ia disputar. (...) Não era uma coisa oficializada. Mas a Mangueira disputava. Império, Mangueira, Portela, Salgueiro... (...) Escolas assim. (...) E eles não queriam que eu e o Lucinho fôssemos. [risos] Eles achavam que o Licinho, principalmente, chegava querendo arrepiar todo mundo. (...) Um dia, eles foram para Unidos de Bangu. Nós fomos depois, eu e Licinho. Deixamos eles irem e fomos. Quando chegou lá, a Mangueira estava apanhando à beça. A Mangueira estava próxima a ser desclassificada. Nós ficamos lá, só tomando cerveja, eu e o Licinho. Eu falei: "Licinho, olha o que está acontecendo. A Mangueira vai perder para o Tupi de Brás de Pina." Aí ele: "Que isso?" Preto Rico, com Pelado, Padeirinho, tudo apanhando à beça. (...) Eu falei: "Vamos entrar nessa briga." (...) Aí, na hora deles entrarem, entramos eu e Licinho. Eles ficaram super-surpresos, porque nós estávamos na festa. O cara entrou e eu respondi. (...) O Licinho aí: pimba. Aí, pum, virou. Pá, pá. Ganhamos o festival. Aí o Padeirinho falou: "Ah, não sei o quê, vem cá." "Não, nós não queremos falar com você." [risos] "Nós viemos aqui para defender a Mangueira. Vocês são fracos." [risos] O Preto Rico: "É, compadre, eu tenho que reconhecer." Aí o Padeirinho falou assim: "Esse moleque já é folgado. Agora então. Vai chegar lá no morro, não sei o quê." Eu falava: "Folgado não sou eu. Folgado é o Licinho." O Licinho: "Vocês não estão com nada. Vocês têm que aprender a cantar partido-alto com a gente." [risos] Começou a tirar onda, não é? Aí eles chegaram no morro e o pessoal do morro: "Como é? Como é que foi lá a Mangueira?" Eles: "É, o Tantinho e o Licinho chegaram..." [risos] (...) Aí falavam: "Quando for partido-alto tem que levar o Tantinho e o Licinho. Vocês não... Não inventa história." Pô, mas foi uma roda, partido-alto... Só nego bom. Só cara bom.

Segue o episódio em que Xangô parece ter se dado conta do talento de Tantinho, através do partido-alto:

> O Tantinho foi criado lá. Nascido e criado. (...) Era pirralho lá dentro da casa da Neuma. (...) Ele sempre foi pequenininho. [risos] Nunca cresceu. [risos] Mas o Tantinho era bom. Ele é inteligente. E foi inteligente, aprendeu sambas, pagodes. E era educado também, não é? (...) Quem quer pegar galinha não diz xô. [risos] Isso eu sempre falo. [risos] (...) A mesma coisa é a rapaziada. Em tratando eles legalzinho, tal, eles chegam com educação também. Com moral também. E o Tantinho andava com o... Como é? O filho da... (...) Esqueci o nome dele. (...)
> J.C. (José Constant): Licinho. (...)
> O.F. (Olivério Ferreira, o Xangô): É, Licinho. (...) Eram os dois, não é? Andavam juntos à beça. Teve uma vez que eles me desafiaram em um samba. Tinha uma roda de samba, aí eu vi os dois desafiando nos versos, não é? Eles versavam direitinho. Safados. [risos] Aí o Licinho veio. Desafiaram, aí eu fiquei nervoso. Depois deixei eles para lá. "Ô, Seu Xangô, a gente quer falar com o senhor." "O que é?" "É que a gente está vendo que o senhor ficou zangado com a gente." "Não, é a conversa que vocês disseram. Mas está tudo certo. Está..." [risos]

Tantinho também conta essa história, porém com muito mais detalhes e emoção, revelando, inclusive, que Xangô, naquela ocasião, andava armado no morro:

> Licinho era bom partideiro. Bom partideiro. (...) Eu chegava para amansar. Ele chegava batendo e eu amansando. (...) Já chegava: "Você não está com nada, que não sei o quê. Isso aqui é Mangueira." Ih, nego ficava... Eu chegava aliviando. Padeirinho não gostava. Xangô uma vez meteu a mão no revolver para nós dois. Nós vazamos. [risos] (...) O Licinho, instigando o Xangô. Eu falei: "Licinho, olha, ele é..." Naquela época ele andava armado. "Olha que ele é invocado." Xangô é invocado pra caramba. (...) O Licinho começou a encher o saco dele. [risos] Ali perto da Iracema, onde a gente pára, Constant. (...) Ele falava: "Estou de olho, hein moleque! Olha ai, hein moleque! Pára de palhaçada, hein..." A gente estava cantando partido, não sei o quê. Mas eu não estou mexendo com ele. Eu só estou... Aí o Xangô mandou o verso lá e o Licinho respondeu não sei o quê para o Xangô. Ah, mas ele se invocou: "Tu me respeita, hein rapaz!" E partiu para cima do Licinho. Eu disse: "Calma!" "O que é?" E meteu a mão no revólver. Aí eu também vazei junto. [risos] Eu falei: "Pô, ribanceira!" Descemos e subimos ali na... Ali naquela escada na casa da Neuma. Nem tinha escada, era barranco ainda. "Qual é, Xangô? O que é isso?" Subimos por ali e ele com revólver na mão. "Vê lá, hein!" E deu um tiro – pá – para o chão. Aí é que nós corremos mais ainda. [risos] Aí dei uma volta pelo Buraco Quente, não sei o quê. Esperamos acalmar. Acho que o partido-alto acabou. Aí nós voltamos. Eu voltei, o Licinho não: "Xangô, o que houve? Sei lá..." Mas eu com um medo danado dele, não é? "O que houve?" "Não é nada com você." Eu: "Ah, ainda bem. Não é comigo." [risos] "Não é com você. É com aquele safado daquele... Eu vou pegar ele." Era o Licinho. Mas depois ele se dava bem com o Licinho também, pra caramba. Depois ele acalmou.

Esses episódios ilustram ainda mais como era difícil e exigia coragem a tarefa de se fixar como um compositor de respeito na favela da Mangueira, principalmente, no caso de jovens talentos oriundos do próprio morro e, portanto, criados dentro daquele ambiente de enorme prestígio por parte dos compositores já consagrados. Nota-se que a figura de Tantinho nas rodas de partido-alto aparece sempre muito relacionada com a de Licinho, seu amigo de infância, hoje já falecido. No entanto, ao se referir a Licinho, Tantinho parece tentar destacar as diferenças entre os perfis deles:

> O Licinho era agressivo mesmo. Eu não. Eu sempre fui maneiro. (...) Porque eu pego, mas só na ponta do pé. O Licinho não. O Licinho saía dando rasteira. (...) Ele era verso agressivo. Ele fazia verso para desestruturar o cara. O cara ficava nervoso, perdia a rima. Não rimava mais. Não conseguia versar mais. Aí ele... Era assim que ele peitava.

Tantinho, apesar de reconhecer o enorme talento de seu amigo no partido-alto, destaca sua postura de atrevido e de brigão. É como se Tantinho tivesse consciência do espaço que desejava conquistar entre os compositores da Mangueira, enquanto Licinho vivenciasse essas experiências de uma forma mais aventureira e inconseqüente. Outra grande diferença entre os dois amigos é que Tantinho logo começou a se destacar também como compositor de qualidade de outros tipos de samba – samba enredo, samba de terreiro, de bloco, entre outros. Licinho, ao que parece, se destacou mesmo como improvisador de partido-alto. Alípio Pereira do Carmo aborda essa questão ao explicar por que o CD não traz nenhuma composição de Licinho:

> F.C. (Flávia Constant): O Licinho era muito amigo do Tantinho, ele participava das rodas de partido-alto. (...) Ele não tem nenhuma música aqui. Por quê? Ele não compunha?
> A.C. (Alípio Pereira do Carmo): Ele compunha. Até conversei com o Tantinho: "Bota uns sambas aí." Mas o Tantinho tem os critérios dele, entendeu? Como compositor. Todo compositor tem um critério, entendeu? O bom compositor tem critério. O mau compositor é mau porque não tem critério, não é? Não tem critério para fazer coisa boa nenhuma. O Tantinho é um cara criterioso pra caramba. (...) Eles faziam muito partido-alto. (...) No improviso, em uma roda de samba, partido-alto, tal. Eu falei: "Pô, não tem nenhum samba teu com Licinho." Ele tentou lembrar um samba. Falou: "Alípio, o negócio do Licinho era partido-alto. O negócio dele era partido-alto." Aí meio que o *Pesca do dourado* entrou um pouco por isso também. Primeiro porque é maravilhoso. (...) Maravilhoso. E o Licinho foi o cara que ensinou essa música para o Tantinho.[210]

[210] O partido-alto *Pesca do dourado*, de Rubens da Mangueira e Zuzuca, foi gravado como faixa 8 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*. O refrão diz: "É com a lua cheia que se pesca dourado/ Siri da praia, sardinha, miúda e pescado/ E até sereia se a noite for dos namorados/ Não chora

O encarte do CD *Tantinho, memória em verde e rosa* traz, próximo à letra do partido-alto *Pesca do dourado*, um texto que fala sobre a amizade de Tantinho com Licinho e conta um pouco de sua história no morro:

> Tantinho aprendeu o mote deste partido-alto com seu amigo Ulisses Gomes da Costa, o Licinho, que foi tesoureiro da Mangueira e presidente da Ala Pobres de Paris. Ainda menino, Licinho já era considerado um partideiro atrevido e que não levava desaforo para casa. Em companhia de Tantinho, se arriscava a enfrentar nomes como Padeirinho, Xangô e Aniceto. (...) (CARMO, 2006).

Outro aspecto interessante das narrativas de Nelson Sargento, Amaury, Preto Rico, Xangô e Jurandir e que merece ser comentado é que elas chamam atenção para a existência de outras manifestações culturais fortes na Mangueira, independentes ou apenas correlacionadas com o samba. Uma delas é o calango. Conforme já foi observado, na Mangueira, assim como em todo Brasil, existia a prática de uma extensa gama de manifestações da cultura popular. Com o tempo e, certamente, por influência da ascensão do samba a símbolo da identidade nacional brasileira, essas outras manifestações foram perdendo espaço, enquanto o samba alcançava sua hegemonia, principalmente como repertório musical das favelas. Tantinho se refere à prática do calango na Mangueira, sem grande entusiasmo, ao falar de seu pai:

> Meu pai nunca se meteu em negócio de samba não. (...) O negócio dele era o calango de Minas, ele improvisava era no calango. Eu falava: "Ah, pai, eu não vou nessa não. [risos] Tem a Mangueira aí, eu vou para o calango nada."

Ao falar simplesmente "Mangueira", Tantinho se refere ao samba e à Estação Primeira de Mangueira. Amaury Sebastião, em sua entrevista, também cita o calango ao falar de seu avô. E Nelson Sargento, significativamente mais velho que Tantinho e Amaury, ao contar a história registrada a seguir, se refere ao calango como uma manifestação cultural já praticamente esquecida na Mangueira de seu tempo:

> Eu vou te contar um negócio, Flávia. O Geraldo Pereira freqüentou muito a casa do Alfredo, não é? [211] (...) O Geraldo, sempre que fazia um samba novo, ia lá mostrar. E ele chegou lá com *Escurinho*. Mostrou *Escurinho*. Eu disse assim: "Ô, Geraldo, esse samba está quebrado. Esse samba está quebrado." Ele

---

amor, pra que chorar?/ Sou jangadeiro e nasci para viver no mar." Os demais versos gravados no CD foram compostos por Tantinho especialmente para esta gravação.

[211] Em 1983, Nelson Sargento foi co-autor de uma biografia sobre Geraldo Pereira: *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro, FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular. Informação extraída do Editorial do encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 38.

disse: “Como está quebrado? (...) Não está quebrado não.” O Alfredo: “Bonito samba, bonito samba.” Ele falou o seguinte: “Esse samba eu vou dar para o Cyro Monteiro quando ele sair do hospital.” O Cyro estava internado porque tirou um pulmão.[212] “Quando o Cyro sair ele vai gravar esse samba e vai ser sucesso.” Não deu outra. “O escurinho era um escuro direitinho/ Agora está com a mania de brigão...”[213] Anos mais tarde eu ouvi o samba. O Geraldo na época usava uma divisão diferente e aquela divisão era a do calango. Coisa que já praticamente... Nem eu lembro mais como se faz calango. [risos] Então, o *Escurinho* tem a divisão do calango mineiro, que mineiro ele era também.

Segundo Nei Lopes, “o calango e principalmente o desafio calangueado foram fatores decisivos na formatação do partido-alto (...)” (LOPES, 2005: 98). Tantinho, inclusive, apesar de não ter demonstrado maior entusiasmo com o calango, já declarou em outras entrevistas “ter herdado do pai (...) a verve do improviso” (LOPES, 2005: 172). A perda de prestígio do calango na Mangueira é um aspecto interessante para lembrarmos que, conforme já foi colocado, o samba não é uma manifestação cultural natural das favelas, descoberto e alçado a símbolo da identidade nacional brasileira. Ele, como outras manifestações culturais, apenas se desenvolveu nesse ambiente que está em constante transformação. Destaco isso, pois o CD *Tantinho, memória em verde e rosa* se dá justamente em um momento em que o samba perde espaço nas favelas para outras manifestações culturais, como o *hip hop*, o *funk* e para a própria massificação do samba enredo. Não pretendo aqui discutir esse momento, nem tampouco essas novas manifestações culturais. Pretendo apenas chamar atenção para importância de se considerar as condições sociais em que essas mudanças ocorrem,

[212] Cyro Monteiro nasceu em 28/5/1913, no Rio de Janeiro. Sobrinho do grande pianista de samba Nonô (Romualdo Peixoto, conhecido como o "Chopin do samba") e primo de Cauby Peixoto, de Araken Peixoto, de Andyara Peixoto e do pianista Moacyr Peixoto, passou a infância e a juventude em Niterói (RJ), para onde se mudou com a família quando tinha apenas dois anos. Estudou no Grupo Escolar Alberto Brandão, na Escola Profissional Washington Luís e posteriormente no Instituto de Humanidades. Sobre ele, Vinicius de Moraes escreveu na contracapa do LP *Senhor samba*, lançado pela Columbia em 1961: "Uma criatura de qualidades tão raras que eu acho improvável qualquer de seus amigos não se haver dito, num dia de humildade, que gostaria de ser Cyro Monteiro. Pois Cyro, pra lá do cantor e do homem excepcional, é um grande abraço em toda a humanidade." Desde os fins da década de 1940 começou a apresentar problemas respiratórios. Faleceu no Rio de Janeiro, em 13/7/1973, com apenas 60 anos. Foi sepultado, com grande acompanhamento, no cemitério São João Batista, no bairro de Botafogo, na Zona Sul do Rio de Janeiro, coberto com as bandeiras rubro-negra, de seu clube, e verde e rosa, da Estação Primeira de Mangueira. Informação extraída em 19/10/2006 no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Cyro+Monteiro&tabela=T_FORM_A)

[213] Letra: “O escurinho era um escuro direitinho/ Que agora tá com essa mania de brigão / Parece praga de madrinha ou macumba/ De alguma escurinha que lhe fez ingratidão/ Saiu de cana ainda não faz uma semana/ Já a mulher do Zé Pretinho carregou/ Botou embaixo o tabuleiro da baiana/ Porque pediu fiado e ela não fiou/ Já foi no Morro da Formiga procurar intriga/ Já foi no Morro do Macaco e lá bateu num bamba/ Já foi no Morro dos Cabritos provocar conflitos/ Já no foi no Morro do Pinto pra acabar com o samba.” Informação extraída em 19/10/2006 da página MPBnet (http://www.mpbnet.com.br/musicos/geraldo.pereira/letras/escurinho.htm).

principalmente quando se trata de cultura popular, pois, "analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido" (CANCLINI, 2006: 151). A ascensão do samba, nos anos 1930, a símbolo da identidade nacional, apesar das influências que recebeu, contribuiu para a perda de prestígio do calango e de outras manifestações culturais populares na favela da Mangueira. Da mesma forma, o *hip hop*, o *funk* e mesmo o samba enredo vêm contribuindo para a extinção da prática do samba de terreiro, de bloco, partido-alto etc, nos morros cariocas.

E, mesmo na Mangueira rememorada por Tantinho, onde o samba indiscutivelmente predominava na produção musical do morro, existiam outras manifestações que, embora muitas vezes viessem acompanhadas do samba, também representam fortes elementos culturais da favela daquele tempo. Exemplos são a comida e o futebol:

> *Sobre a comida:*
>
> J.H. (Jorge Henrique, o Preto Rico): Também tinha outra coisa que a gente ganhava nome: em matéria de comer. Matéria de comer a gente também não brincava em serviço. [risos]
>
> A.S. (Amaury Sebastião): Cabrito roubado. [risos] Cabrito roubado. Isso aí, cabrito roubado. Era o cabrito do aniversário. Todo aniversariante tinha que roubar um cabrito. [risos] (...) No morro, tinha muitos cabritos. (...) Aí conseguíamos pegar um cabrito e a gente comia o cabrito do aniversário. [risos] (...) A gente fazia tapete do couro do cabrito. [risos] Era muito legal isso.
>
> *Sobre o futebol:*
>
> A.S. (Amaury Sebastião): Como o Tantinho foi para o lado da música, nós já fomos mais para o lado do futebol. (...) Com 17 anos a gente já era do time da Mangueira, entendeu? Então, quando nós íamos jogar por aí pelos subúrbios, levávamos o Tantinho. Tinha a nossa torcida, não é?

Por último, é importante reforçar que, conforme já foi observado, a escolha dessas pessoas para participarem do CD *Tantinho, memória em verde e rosa* é uma etapa significativa do processo de enquadramento dessa memória. De forma mais abrangente, a escolha de todos os compositores que foram registrados no CD mostra a afinidade de Tantinho com um período da produção musical da Mangueira e o seu desejo de pertencimento a um grupo específico. É como Roberto Moura colocou sobre

a já citada música *Bebadachama* de Paulinho da Viola: essas escolhas têm a função simbólica de caracterizar o universo no qual o artista procura inserir sua obra e a si mesmo (MOURA, 2004: 53). Muitos dos compositores gravados já são falecidos. Entre os que ainda estão vivos, Tantinho selecionou alguns (todos entrevistados nessa dissertação) para participarem do CD também como intérpretes. O único convidado que não aceitou participar foi Jamelão, alegando que não fazia mais participações, só gravava os seus próprios CDs. Alípio Pereira do Carmo fala um pouco sobre isso, lamentado a recusa dele, mas dizendo que sua ausência não compromete o resultado final do CD:

> Nós fizemos o convite para o Jamelão. O Jamelão não aceitou participar. (...) Não quis: "Ah, eu não gravo mais. Só gravo meu CD. Não participo mais do CD de ninguém." (...) Eu acho que o Jamelão é um símbolo e a idéia é de que ele estivesse. Agora, não compromete o CD de maneira nenhuma. Eu acho que não compromete. Mas a presença dele seria um símbolo, sabe? Acho super-importante. [214]

Alípio também conta sobre o processo de escolha dos compositores que aceitaram participar. Em sua fala, ele, de certa forma, destaca a importância de Xangô, não só para o CD, mas, principalmente, para a história das escolas de samba:

> O Xangô é muito importante na história das escolas de samba, não é? A importância dele é muito grande. (...) Ele ajuda a reformatar a maneira como as escolas desfilam, sabe? (...) As escolas desfilavam assim: nas laterais das escolas, em fila indiana, desfilavam as baianas. (...) Tinha uma corda. (...) Nas laterais vinham as baianas, que, na verdade, eram as pastoras fantasiadas de baianas. (...) A função da pastora era cantar. Aqui no fundo tinha a bateria, que não era essa bateria que está aí hoje, de 300 pessoas. A percussão, o ritmo, vinha aqui atrás, certo? (...) Depois a escola de samba começa a se organizar em alas, não é? (...) Uma ala, a bateria, outra ala, carro alegórico. (...) O Xangô foi um dos caras que criou o fundamento disso, entendeu? Essa organização espacial se dá pela questão musical, tá? Porque não tinha microfone, não tinha carro de som. (...) Então as mulheres cantavam em fila indiana, para pegar toda a extensão da escola. (...) Era o coro, tá? E o samba só tinha a primeira parte, tá? (...) O resto era versado na hora. Era versado, não é? (...) Tinha dois diretores: o diretor de harmonia e o ensaiador. (...) O diretor de harmonia era responsável pela parte musical, pelo canto. E o ensaiador era responsável pela dança. Depois isso se funde na figura do diretor de harmonia. Hoje em dia o diretor de harmonia é responsável pelos dois. O Xangô, Waldir 59, mestre Fuleiro... É uma geração importante de diretores de harmonia. É a terceira geração. (...) Então, o Xangô tem essa importância. É importante para a

[214] O CD também não traz nenhuma composição de Jamelão, pois é sabido que muitas das músicas que ele assinou em parceria são, na verdade, resultado de um acordo com o compositor original. A assinatura era uma contrapartida para que Jamelão gravasse o samba. Alípio Pereira do Carmo citou esse fato, mas preferiu não falar muito em respeito ao talento de Jamelão como intérprete.

> história das escolas de samba. (...) Ele simboliza muita coisa, o Xangô da Mangueira, não é?

Sobre a escolha dos demais convidados, Alípio ressalta que um critério importante foi, além da relação com a história de vida de Tantinho, a habilidade de cantar. Isso para preservar um critério de qualidade do CD:

> O Preto Rico (...) também é bem cascudo. (...) É vencedor de samba na Mangueira, conviveu com essa geração super-importante que é a do Padeirinho, do... E ele canta. Então, nós escolhemos também o Preto Rico. (...) Jurandir tem 12 sambas enredo na Mangueira. É o segundo maior vencedor, depois do Hélio Turco. (...) É um grande cantor. (...) O Tantinho e o Jurandir eram os *crooners* da Escola. Eles chamavam de *crooner*. Hoje em dia é puxador. Eles eram os caras que cantavam no terreiro da Mangueira. O terreiro é o que hoje em dia é a quadra, não é? Porque era chão de terra. (...) O Jurandir tem também essa importância na história pessoal do Tantinho. (...) O Nelson Sargento é outro símbolo da Mangueira, não é? Outro símbolo da Estação Primeira de Mangueira. (...) Mas a escolha, eu acho, não se dá simplesmente pelo fato das pessoas serem símbolos. Se dá também por uma questão técnica. Por que não o Hélio Turco? Porque o Hélio Turco não canta. Por que não o Moacir, que também foi um compositor super-importante na história da Mangueira e que é um nome super-apagado? Porque o Moacir também não canta, sabe? (...) O problema também é que morreu muita gente, não é?

Esse critério de seleção estético – saber cantar - chama atenção para o fato de *Tantinho, memória em verde e rosa*, apesar de ter sido concebido essencialmente como um lugar de memória da Mangueira, ser também um "produto cultural". O registro da interpretação de alguns sambas por seus próprios compositores não foi realizado com o objetivo de preservar um critério de qualidade técnica que, de certa forma, obedece à lógica do mercado. Esse aspecto é mais discutido no item 5.6 - O CD *Tantinho, memória em verde e rosa*.

5.5 - Neuma, "referência indiscutível desta história"[215]

Tantinho, memória em verde e rosa é dedicado a Neuma Gonçalves da Silva, mais conhecida como Dona Neuma. As primeiras páginas do encarte do CD foram destinadas a essa homenagem: a contra-capa traz a frase "Este projeto é dedicado à Dona Neuma Gonçalves". E a página subseqüente tem uma caricatura do Lan,

[215] Citação à música Neuma, de Tantinho, gravada como faixa 1 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

retratando Dona Neuma na favela da Mangueira, falando ao seu famoso telefone. Além disso, Tantinho abriu uma exceção nos critérios de seleção do repertório gravado, que contém somente sambas compostos nas décadas de 1930 a 1960, para incluir o samba *Neuma*, como a faixa 1 do segundo disco de seu CD. Esse samba, de sua autoria, foi composto poucas semanas antes do falecimento de Neuma, em 2000. O encarte do CD conta um pouco da história dessa música, que também foi narrada por Tantinho em sua entrevista. O texto do encarte diz:

> Poucas semanas antes de Neuma falecer, Tantinho mostrou a ela o esboço inicial desta música. Naquele momento, não poderia imaginar que seria seu último encontro com aquela que sempre esteve ao seu lado. Neuma foi sua incentivadora, conselheira, amiga e mãe. Durante várias décadas, Dona Neuma exerceu sua liderança em Mangueira, defendendo a união da comunidade e lutando pela consagração dos mais jovens (CARMO, 2006: 27).

Neuma é figura obrigatória em qualquer bibliografia sobre a Mangueira. Ela é filha de Saturnino Gonçalves, que além de um dos fundadores do bloco dos Arengueiros, foi fundador e o primeiro presidente da Estação Primeira de Mangueira. É curioso notar que Saturnino morou em Mangueira por muito pouco tempo. Ele, que sofria de tuberculose, se muda para o morro somente em 1933, quando sua doença se agrava. Neuma, em depoimento publicado em biografia de Cartola, de quem seu pai era muito próximo, conta que Saturnino, percebendo que sua doença se agravava, teria dito: "Estou doente, Cartola. Sei que vou morrer. E quero morrer em Mangueira. Quero que meu corpo saia de lá. Você tem que me arranjar uma casa lá." (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 90). Cartola, que havia se mudado do morro, consegue uma casa para Saturnino na rua Visconde de Niterói e também resolve voltar a viver em Mangueira. Assim, ele fica cada vez mais próximo da família de Neuma. Em 1935, Saturnino morre. Em outro depoimento publicado na biografia de Cartola, Neuma conta como foi a morte de seu pai, quando ela tinha apenas 13 anos de idade: "no dia 29 de abril ele morreu, nos braços de Cartola e Alfaiate. Na hora de morrer, pediu a Cartola para olhar pelas três filhas e pela mamãe. (...) O Cartola ficou no lugar do papai, tomando conta da gente" (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 102). Neuma, apesar de muito nova, gradativamente assume, como seu pai, um papel de liderança em Mangueira. Ela morou a vida inteira no morro, na mesma casa conseguida por Cartola para seu pai. Hoje, nessa casa, que se tornou uma referência no morro, vivem suas filhas. Neuma se dedicou exaustivamente à Estação Primeira e

aos moradores da favela, principalmente as crianças. Roberto Paulino, em seu livro, registra, de forma um pouco romanceada, a forte liderança exercida por Neuma na Mangueira, destacando a importância de seu famoso telefone para o morro:

> Filha de Saturnino Gonçalves, fundador e primeiro presidente da Estação Primeira, Neuma cresceu no amor à escola, sua grande paixão. Saiu na Mangueira desde muito menina e logo sua liderança se impôs. Quase tudo girava em torno da Neuma. Onde está a Neuma? O que pensa a Neuma? Como faz a Neuma? O que quer a Neuma? Personagem central, amiga total. (...) Naquela época, Neuma tinha o único telefone do morro. Ali se concentrava tudo. Dali se chamavam médicos e ambulâncias. Dali se pedia socorro para os partos. Tinha centenas de afilhados. Muitos deles nasceram e cresceram porque havia o seu telefone. Quem queria falar com a Mangueira ligava para a Neuma. Jornalistas, amigos, pessoas que queriam informações. O mundo inteiro falava com aquele telefone sempre colocado no parapeito da janela, do lado de fora da casa, para que todos tivessem acesso (PAULINO R., 2003: 65, 66 e 67).

O telefone de Neuma é, de fato, emblemático na história da Mangueira. Ele, de certa forma, simboliza a personalidade e, principalmente, a generosidade de Neuma com todos no morro. Segundo consta, Neuma teria conseguido "o único" telefone de Mangueira da seguinte forma:

> Certo dia, dois trens se chocaram em frente ao morro. Uma grande tragédia com muitos mortos e feridos. Foi no dia 8 de maio, justamente o dia do aniversário de Dona Neuma. Muita gente precisava de socorro e não havia como avisar, já que o comércio estava fechado. A casa de Dona Neuma, tornou-se, então, o ponto de encontro das equipes de socorro. O leitão que estava pronto para comemorar o seu aniversário foi servido como sanduíche para os bombeiros, junto com o leite-de-onça que era servido nos ensaios. No meio da confusão, chegou o governador da Guanabara, Negrão de Lima, que lhe perguntou o que ela queria de presente de aniversário. Sem pensar duas vezes, pediu um telefone para ajudar a comunidade (FLORIDO, 2005: 97).[216]

Neuma, ao que parece, se colocou como um contraponto à liderança exercida por Cartola, mais rígida, distante e concentrada no samba. Ela, com toda sua generosidade e carisma, se envolvia também com o dia-a-dia dos moradores do morro e, principalmente, se preocupava em cuidar de suas crianças. Pelo passado de seu pai, Neuma tinha livre acesso a Cartola e conseguia influenciá-lo de alguma forma. É curioso notar que, apesar de Cartola ter assumido o papel de pai na família de Neuma,

216 Francisco Negrão de Lima foi governador do estado da Guanabara de 1965 a 1971. Informação extraída em 8/12/2006 da página da prefeitura do Rio de Janeiro (http://www.rio.rj.gov.br/arquivo/governantes.htm#GEG).

ela não estabeleceu com ele uma relação de temor ou de obediência. Pelo contrário, conforme foi mostrado na história de vida de Tantinho, ela muitas vezes se colocava contra ele ou agia como uma apaziguadora dos conflitos dele com os outros, inclusive com Tantinho.

É conhecido, o importante papel desempenhado pelas mulheres ao longo de toda história do samba carioca. Isso, apesar de uma aparente predominância do elemento masculino. Mônica Pimenta Velloso, em seu texto *As tias baianas tomam conta do pedaço*, procura explicar a liderança atribuída à mulher, principalmente baiana e negra, nas camadas populares e aborda também essa questão:

> Quem não conhece os nome de João da Baiana, Donga e Heitor dos Prazeres? Na história da música popular brasileira eles são referência obrigatória. No entanto, suas respectivas mães – Perciliana, Amélia do Aragão e Celeste – foram figuras que passaram desapercebidas em termos de registro. Entretanto, essas mulheres foram elementos que se destacaram na comunidade baiana, fortalecendo seus elos, preservando e divulgando os valores culturais do grupo (VELLOSO, 1990: 17).

Para a autora, é justamente essa suposta invisibilidade que faz com que a mulher, paradoxalmente, apareça, pois "ela consegue captar e exprimir toda uma forma de comunicação que foge aos códigos dominantes. 'Alma do bairro' ou 'dona do pedaço', a mulher fala a linguagem das ruas simplesmente porque está em sintonia com elas" (VELLOSO, 1990: 17). Aparentemente era isso que acontecia com Neuma.[217]

[217] Vale destacar que Neuma não era baiana e tampouco pode ser identificada como indubitavelmente negra. O conceito de "negro indisfarçável" do antropólogo Kabengele Munanga não se aplica a ela (ver MUNANGA, Kabengele. *Redescutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, Vozes, 1999). Sua liderança, conforme já foi colocado, se deve a sua personalidade e à influência da história de vida de seu pai. Mas é importante lembrar que na Mangueira, em um período anterior ao de Neuma, também existiu a liderança de "tias baianas". Mônica Pimenta Velloso, em seu texto, se apoiando em depoimento de Zica, destaca a liderança das "tias baianas" Tomásia e Fé em Mangueira: "Quando a Mangueira ainda nem existia enquanto escola de samba, tanto a tia Fé como Tomásia já tinham seus próprios blocos carnavalescos, onde saíam os seus 'filhos de santo', com elas à frente, sempre vestidas de baiana" (depoimento de Zica in VELLOSO, 1990: 7). Possivelmente, a existência de líderes femininas ao longo da história da Mangueira tenha facilitado a ascensão e a consolidação de Neuma na posição de liderança que ela, indiscutivelmente, alcançou. Vale ainda ressaltar que o texto de Mônica Pimenta Velloso, embora se concentre principalmente nas mulheres baianas e negras, moradoras do Rio de Janeiro no início do século XX, em diversos momentos extrapola suas análises para a camada popular como um todo, como ao se referir ao conceito de "grande família". Roberto M. Moura também faz isso quando afirma: "(...) a casa do mundo do samba tem a porta quase sempre aberta. Há um entra-e-sai contínuo e que não causa nenhum mal-estar aparente, numa intimidade que tem seu preço – uma assumida falta de privacidade incorporada aos hábitos das pessoas com total naturalidade. Tal como as casas das velhas tias baianas, a casa de Dona Neuma, na Mangueira, era assim" (MOURA, 2004: 39).

Com o tempo, Neuma se tornou, além de uma referência para os moradores do morro, um elo de comunicação da Mangueira com o restante da sociedade, inclusive com autoridades do governo. De certa forma, a imagem de seu telefone também representa esse importante papel mediador por ela desempenhado. Conforme já foi colocado, Roberto Damatta enfatiza em sua sociologia o papel crítico da *relação* na sociedade brasileira. Partindo dessa visão, ele destaca a importância das *práticas moderadoras* em nossa sociedade. "O ponto é utilizar consistentemente a descoberta de que a sociedade brasileira é relacional. Um sistema onde o básico, o valor fundamental, é relacionar, juntar, confundir, conciliar. Ficar no meio, descobrir a mediação e estabelecer a gradação, incluir (jamais excluir)" (DAMATTA, 1997 b: 108). Nesse contexto, o autor chama atenção para a importância da mulher como um elemento relacional básico na estrutura ideológica brasileira – "as mulheres são mediatrizes (e meretrizes = mediadoras) no Brasil. Ligam o interno (o ventre, a natureza, o quarto, as matérias-primas da vida que sustentam a vida: alimentos em estado bruto) com o externo. (...) A mulher é básica porque ela permite relacionar e, quase sempre, sintetizar antagonismos e conciliar opostos" (DAMATTA, 1997 b: 129 e 130). Neuma, sem dúvida, desempenhava esse papel para a Mangueira, tanto nas relações dentro da própria favela, como para o estabelecimento de suas relações externas.

É sabido que Neuma, além de suas três filhas, criou e ajudou a criar inúmeras crianças da Mangueira.[218] Tantinho foi uma delas. Vale lembrar que a mãe de Tantinho, Dona Mendes, foi amiga de Neuma e também viveu entre sua casa e a casa de Saturnino. Neuma, portanto, foi socializada nessa cultura de "casa de portas abertas" ou de "grande família". Mônica Pimenta Velloso, em uma de suas análises sobre a liderança da mulher baiana e negra, destaca a importância da solidariedade e da união na determinação da "família" nas camadas populares. Segundo a autora, esses elementos, muitas vezes, se tornam mais importantes do que os laços consangüíneos. "Assim é muito comum que alguém assuma o papel de mãe sem sê-lo realmente. Não há nenhum problema traumático em se ter, por exemplo, duas mães.

[218] Conforme já foi mencionado, Neuma teve três filhas e um filho naturais. Suas filhas, Chininha, Cissi e Guesinha, já referidas anteriormente, hoje são lideranças na Mangueira. Seu filho, que era chamado Montinho, morreu cedo. Ver PAULINO R., 2003: 67.

Na ‘grande família’, as referências e contatos são consideravelmente ampliados” (VELLOSO, 1990: 7). A autora também discute o papel da moradia para as camadas populares: “as moradias populares normalmente não são vistas como espaço da privacidade – conforme o modelo burguês – mas sim da reunião, do convívio social e da luta cotidiana” (VELLOSO, 1990: 8).

Esses são aspectos facilmente identificáveis na fala de Tantinho sobre Dona Neuma. Ele, embora fale de Dona Mendes com muito carinho, se refere a Neuma como sua segunda mãe. Como colocado no encarte do CD, Neuma foi para ele sua “incentivadora, conselheira, amiga e mãe”. Tudo isso se evidencia ao longo de sua narrativa de história de vida. A casa de Neuma era um dos lugares certos para se comer e, mais tarde, quando Tantinho se muda para o Buraco Quente, uma passagem obrigatória para ele chegar em sua própria casa – ele efetivamente passava por dentro da casa da Neuma para chegar em casa. Além disso, Neuma era quem acompanhava seu desempenho escolar e, talvez o mais marcante, foi quem o encorajou e possibilitou a apresentar um samba ao temido Cartola, resultando em sua entrada na ala dos compositores aos 13 anos de idade. Antes disso Neuma já atuava como uma defensora de Tantinho em sua relação com Cartola. Ela sempre tomava partido dele, ou melhor, de “suas” crianças, o que incluía *a priori* todas as crianças do morro.

Segue a emocionante narrativa de Tantinho sobre Neuma e sobre a composição do samba que fez em homenagem a ela. Conforme descrito no encarte do CD, o dia em que Tantinho mostrou o seu samba para Neuma, foi a última vez em que eles estiveram juntos. Ela morreu semanas depois, em decorrência de um acidente vascular cerebral:

> A *Neuma* [composição] foi uma coisa intuitiva, uma coisa... Porque eu tenho essa ligação toda com a Neuma, não é? E filho, não sei o quê. Eu fui criado lá com ela, com os outros filhos. Fui criado lá mesmo. Na casa da Neuma. Eu tenho um carinho pela Neuma muito grande. Muito grande. Tenho tanto que eu nem... Eu falo da Neuma no presente. Gosto da Neuma. (...) A Neuma não tem explicação. (...) Aí eu não sei por que, de repente, me bateu uma coisa de fazer um samba para a Neuma. (...) A música da Neuma tem uma coisa interessante. Eu nunca fiz uma música separada da letra e vice-versa. Sempre eu faço letra e música juntas. A música da Neuma eu fiz a letra primeiro e depois musiquei. (...) Falei: “Ah, eu vou tentar fazer uma letra e depois música, não é? Foi a primeira música que eu fiz assim. (...) Aprontei a música e fui lá na Mangueira. Manuscrito, botei no bolso e fui para lá. Quando eu cheguei na Mangueira, a Neuma estava na porta da quadra porque ia ter uma reunião. (…) Eu falei: “E

aí? Tudo bem?" Beijei a mão: "Como é que está?" "Tudo bem. E você meu filho? Está bom?" Eu falei: "Pô, a senhora não vai lá em casa, não sei o quê." "Eu vou lá. Fala para a Dete que eu vou lá, porra, mas eu vou lá o dia que eu puder fazer um... A hora que eu puder comer um feijão." "Está legal." "Agora eu não estou podendo, não sei o quê." Ficamos naquele papo. Eu falei: "A senhora vai para onde?" "Eu vou subir." "Como vai subir? Vai lá para cima?" "É. Vou para a sala de convenção. Vai ter uma reunião agora e eu gosto de chegar primeiro." "Então vamos embora. Eu vou subir com a senhora." Ela deu o braço e eu fui puxando. Tem que subir degrau por degrau. Subir cada degrau em duas, não é? Pô, levamos meia hora para chegar. Eu subindo com ela: "E aí? Como é que está? E os filhos? Não sei o quê. E meus netos? Você..." Eu falei: "Tudo bem, está tudo bem." "Você está bem?" "Estou, graças a Deus. Tudo em paz." "É isso que eu quero. Ver vocês bem, não sei o quê." Aquela história de mãe com crianças. "Está bom. Mas... Ó Dé, você está sossegado, não é? Não está sacaneando a Dete, não é?"[219] "Não. Não estou sacaneando a Dete." "A Dete é a tua mulher, hein? [risos] Não vai sacanear ela." "Sim senhora. Eu sei. Pode deixar. Está tudo certo." Quando ela chegou na sala, sentou, eu sentei... Ela fala cada palavrão que era assim: "Ah, cheguei." Aí senta um palavrão e: "Cheguei! Senta aí, senta aí." Eu falei: "Eu não vou demorar. Mas tem uma coisa aqui que eu queria lhe mostrar. Eu fiz uma música para a senhora. "Ah é?" "É. Não sei por quê." "Ah, me mostra, não sei o quê. Me mostra essa porra aí." Ela falou assim para mim: "Mas por quê?" Eu falei: "Ah, sei lá. Bateu de eu fazer uma música para a senhora. Eu fiz a música." Cantei para ela a música. Falei: "Ó, está aqui. Até manuscrito." Ela: "Porra, finalmente me valorizaram." [risos] "Me valorizaram. Ah, mas eu gostei muito. Ainda mais do meu filho que fez para mim, não sei o quê, aquela coisa." Eu falei: "Está legal. Vou acabar de dar uma ajeitada, depois..." "Me dá uma fita, hein?" Eu falei: "Depois eu mando a fita para a senhora." Bom, aí eu fui embora. Pô, nunca mais eu vi a Neuma. (...) Nunca mais. (...) Acabou, acabou... Nunca mais eu vi a Neuma. Eu não gosto nem de falar disso, porque eu me emociono. Nunca mais eu vi. Foi para o hospital, não sei o quê, ficou lá. Eu querendo ir lá e não podia ver. Só podia entrar a Chininha, porque ela estava em coma, aquela coisa toda... E eu numa inquietação... Pô, e a Neuma morreu. [emoção] (...) Aí eu falei: "Aquela música teve alguma coisa a ver. Já era um toque que..." (...) Falei: "Pô, eu estava devendo essa a Neuma." Mas eu... Fico emocionado. [emoção]

J.C. (José Constant): O trabalho é em homenagem a Dona Neuma. Mais do que merecida. (...)

D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): É. Mas aí ficou... [emoção] (...) Falar da Neuma é difícil, não é?

J.C.: É, aquilo era um coração do tamanho de um trem, não é Tantinho? Emociona mesmo.

D.F.: É... (…)

F.C. (Flávia Constant): E ela representava a Mangueira, não é Tantinho? (...)

D.F.: Pô, a Neuma era... A Neuma era a Mangueira. [risos] Você falou certo. Você olhava para a Neuma, estava a Mangueira. A Mangueira é toda a Neuma. (...) Mas a Neuma me deu muito esporro. Brigou muito comigo. Mas tinha um

[219] Conforme já foi colocado, Tantinho também é conhecido em Mangueira pelo apelido de Dé.

> carinho por mim. Ela... (...) Era um negócio assim impressionante. Nós éramos unha e carne. [emoção]

Na fala de Tantinho, além do enorme carinho que ele tinha por Neuma, chama atenção o fato de ele ter querido destacar que o processo de composição do samba que fez em homenagem a ela foi diferente. Tantinho conta que *Neuma* foi o único samba em que ele escreveu primeiro uma letra para depois musicá-la. A criação conjunta de letra e melodia é muito comum no processo de composição da música popular brasileira e principalmente do samba de morro. Como coloca Roberto M. Moura, "o samba não é apenas um gênero musical, mas um fato social total, a expressão cultural de uma comunidade" (MOURA, 2004: 50).[220] Alípio Pereira do Carmo, em sua entrevista, também fala sobre isso, não se referindo ao samba *Neuma*, mas ao explicar por que desejava incluir no CD sambas feitos para os clubes de futebol da Mangueira:

> Por exemplo, eu vou dizer para você, nós levantamos sambas de times de futebol da Mangueira. (...) Eu queria botar um samba, mas o Tantinho não deixou. Falou assim: "Esse samba é muito ruim." Mas o samba é legal, sabe? (...) Eu acho que foi uma bola que a gente perdeu de fazer um gol, sabe? "Não, isso não, Alípio. Isso não tem nada a ver." Mas eu acho que era legal. Porque era uma forma de mostrar como o samba era uma forma de expressão. A forma de expressão artística que aquela comunidade tinha. A expressão artística deles era a música, era o samba, entendeu?

Dessa forma, o detalhe de Tantinho ter diferenciado em sua entrevista o processo de composição do samba *Neuma* ganha relevância. Como ele mesmo diz, a composição de *Neuma* "foi uma coisa intuitiva".

Aos demais entrevistados também foi pedido que falassem sobre Dona Neuma.

> N.S. (Nelson Sargento): Eu fui pouco na casa da Neuma, mas eu posso dizer duas coisas dela. Desde que o pai dela fundou a Escola, ela nunca mais abandonou a Escola. Desde criancinha, desde 1928, ela ficou colada com a Mangueira. O pai dela morreu. Saturnino morre, parece, com 37, 38 anos, e ela, tudo em que a Mangueira se enfiou ela guardou, foi guardando. Agora, ela se projetou mais depois que a Teresa Goulart dormiu na casa dela. (...) Dormiu dois dias na casa da Neuma. Imagina você! Aquele montão de segurança, armas. Ela ficou dois dias lá. (...) Na época era primeira dama, claro. (...) E outra coisa: o primeiro telefone que teve no morro da Mangueira foi na casa dela. (...)
> F.C. (Flávia Constant): É verdade que o telefone ficava na janela?

[220] Roberto M. Moura se refere a fato social total como aquele que é "caracterizado por ter simultaneamente dimensões religiosas, econômicas, políticas, morais, estéticas e ideológicas" (MOURA, 2004: 51).

> N.S.: É verdade. Todo mundo telefonava, lógico. O telefone era da Mangueira. [risos] Não era dela. O telefone era da Mangueira. E outra coisa, qualquer coisa que acontecia: 'Telefona para a Neuma. Telefona para a Neuma." Então, realmente é uma homenagem muito bem prestada, não é?

Sobre a visita à Mangueira de Maria Teresa Goulart, esposa do então presidente da república João Goulart (1961-1964), vale esclarecer que Nelson Sargento parece ter exagerado ao dizer que ela dormiu dois dias na casa da Neuma. A visita de fato ocorreu, durante o mandato de Roberto Paulino como presidente da Estação Primeira, e foi organizada por Neuma. Foi nessa ocasião, inclusive, que Neuma recebeu o apelido de "primeira dama" da Mangueira pelo qual também é constantemente citada. Roberto Paulino em seu livro fala sobre esse episódio:

> Íamos receber a primeira dama do país e tomamos várias precauções para que tudo corresse da melhor forma. Uma das maneiras de se ter certeza de que tudo sairia certo era botar a Neuma à frente da coisa. Eu disse a ela: "Neuma, você vai ficar responsável por tudo. Vai recebê-la oficialmente pela escola. Se ela é a primeira dama do país, você é a primeira dama da Mangueira. Vocês são colegas. Vai em frente. E, claro, tudo correu às mil maravilhas, Dona Teresa chegou a ensaiar uns passinhos de samba e saiu de lá encantada, prometendo voltar. O que aconteceu anos depois." (PAULINO R., 2003: 69 e 70)

Preto Rico e Xangô também lembram de Neuma como um símbolo da Mangueira. Além de citarem seu famoso telefone, eles ressaltam a enorme atenção e carinho que Neuma tinha com as crianças do morro:

> J.H. (Jorge Henrique, o Preto Rico): A Neuma era uma pessoa na Mangueira que o morro inteiro respeitava. Está compreendendo? Porque ela tinha um coração divino, enorme. Os filhos chegavam... Botavam lá uma porção de crianças. Está entendendo? Uma porção de crianças chegava lá e ela tomava conta. Independente de tudo, ela ainda tinha... Um valor maior que ela tinha é que o único telefone no morro era o dela. [risos] Era. (...) O único telefone que tinha no morro era o dela. Então: "O fulano assim, assim, assim." "Espera." Aí ela mandava chamar o fulano assim. Está compreendendo? E tinha o marido dela também que era... Como é? Ele era uma dama.[221] (...) Ela trabalhava por lá e aquela porção de criança atrás dela. Ela tomava conta, vigiava, entendeu? Era boa, o berço dela era do reino da glória, não é? Fez o que pôde por muita gente da Mangueira.
>
> O.F. (Olivério Ferreira, o Xangô): A Neuma era a rainha da Mangueira, não é? Com a gente toda ela era a rainha da Mangueira. Neuma sabia de tudo, tudo era com a Neuma, qualquer recado que você tinha era com a Neuma, qualquer

[221] O marido de Dona Neuma chamava-se Alcides Bernardino da Silva. Segundo Roberto Paulino, ele, apesar de ser tímido e calado, era muito respeitado em Mangueira. Não era compositor, mas foi diretor da Estação Primeira de Mangueira (PAULINO R., 2003: 66 e 67).

> problema, qualquer pessoa que você queria conhecer, falar ou qualquer coisa era com a Neuma. Telefone era na Neuma, não é? Qualquer indicação de qualquer pessoa era com a Neuma. Neuma sabia de tudo. (...) E outra coisa: a casa dela era uma creche, não é? A casa dela era uma creche. Toda criança que passava ficava lá na casa. Era: "Ô Dona Neuma, eu vou deixar essa criança e depois na volta eu apanho ela, tá?" [risos] E às vezes ficava. Não ficava um não, ficava dois, três dias e ficava toda vida. É, e ali era o ponto de informação, de encontro.

> Jurandir, como Tantinho, foi uma dessas crianças.

> J.P. (Jurandir Pereira): Dona Neuma era a nossa casa. Era a nossa casa. Eu ria muito, eu ria muito. Ela contava uns dois, três casos. O resto tudo era palavrão. [risos] Tinha gente que vinha de Copacabana para o samba, os caras iam comer na casa da Dona Neuma. Casa da Dona Neuma. [risos]

Neuma é vista, com unanimidade, como uma porta-voz, uma importante liderança para a Mangueira. Evidentemente que muitas das falas e das citações a ela em livros e textos contêm um pouco de idealização, conseqüência do enorme carinho e respeito que ela conquistou dentro e fora da Mangueira. Alípio Pereira do Carmo, consciente dessa inevitável idealização da figura de Neuma, conta em sua entrevista uma passagem engraçada sobre sua primeira ida à Mangueira, na qual ele também acaba tendo que se render ao mito da casa de Neuma:

> A.C. (Alípio Pereira do Carmo): Então, eu acho que a Neuma tem essa força da comunidade da Mangueira. (...) Você vê como é que são as coisas. O romantismo é uma merda. Desculpa eu falar assim. Porque é impressionante como, quando você cria uma verdade, é tudo... O Sérgio Cabral, enfim, todo pessoal que escreve livros sobre história de escolas de samba, que são interessantíssimos, trabalhos muito bacanas, pioneiros, maravilhosos, tal. A gente tem que aplaudir o trabalho desses caras, mas eles todos dizem: a casa da Neuma é a sala de entrada da Mangueira, a sala de recepção; todo mundo conhece a Mangueira por causa da Neuma. A primeira vez que eu fui a Mangueira foi para ir na casa da Dona Zica. Batemos lá e não tinha ninguém, a casa estava fechada. Aí a filha da Neuma: "Pô, chega aí, a Dona Zica deve estar chegando, espera aí." Nós entramos na casa da Dona Neuma. [risos] A primeira casa que eu fui na Mangueira foi a casa da Dona Neuma. Entendeu? Foi meio que o discurso romântico. (...) Isso não é uma verdade. Claro que não é uma verdade, não é? Isso é um ícone. Mas essa coisa da Neuma ter a casa aberta, isso demonstra a relação da casa aberta, não é? A pessoa está na rua batendo na porta do vizinho e: "Chega aqui, espera, porque daqui a pouco o vizinho está aí."

Transcrevo a seguir a letra do samba *Neuma*, de autoria de Tantinho, pois ela expressa de forma poética o sentimento de Tantinho ao prestar essa homenagem:

Neuma
Tantinho
O que seria desse mundo verde e rosa
Sem esta mulher maravilhosa?
Rainha, mãe, sambista, guerreira
Que cedo nos ensinou a amar a Mangueira
Com toda doçura do seu coração
Influenciou cada jovem sambista
Na busca da nossa consagração
Para torná-los mais tarde os grandes artistas
Neuma referência indiscutível dessa história
Que a Mangueira envaidecida guardará em sua memória
Neuma, uma luz na trajetória da Mangueira
Neuma é o enredo mais belo da Estação Primeira
Estrela resplandecente da nossa constelação
Defensora permanente da nossa união
As crianças o seu mundo
A Mangueira o seu amor
Neuma se não fosse um astro seria uma flor

5.6 - O CD *Tantinho, memória em verde e rosa*

Há muito já se falou que a memória é a presença do passado.

> Um indivíduo, quer fale espontaneamente de seu passado e de sua experiência (...), quer seja interrogado por um historiador, não falará senão do presente, com as palavras de hoje, com sua sensibilidade do momento, tendo em mente tudo quanto possa saber sobre esse passado que ele pretende recuperar com sinceridade e veracidade (ROUSSO, 2005: 94 e 98).

Com *Tantinho, memória em verde e rosa* não é diferente. O CD é um lugar de memória da Mangueira, construído através da escolha, no presente, de um repertório de compositores e de sambas do morro das décadas de 1930 a 1960. É importante esclarecer que os arranjos das músicas e as técnicas utilizadas para a gravação se deram com base em critérios estéticos atuais. Não se buscou reproduzir no CD a forma como os sambas eram cantados e tocados na Mangueira daquele tempo. O resultado é uma releitura, com os olhos do presente, de parte da produção cultural de um passado da Mangueira. Alípio Pereira do Carmo, em sua entrevista, fala um pouco sobre isso, apontando Paulão Sete Cordas, diretor musical do projeto, como o responsável técnico pela determinação do padrão estético do CD:

> Porque a memória são as gerações que vão criando, vão contando a sua história. (...) Do ponto de vista da gravação, ela serve a um critério técnico, não é? O Paulão tem critérios técnicos, estéticos e artísticos, não é? Um critério estético de: "Aqui a levada vai ser essa, aqui o instrumento é o tal." Como artista, ele arruma. Arranjador, criador... Então tem esse lado também. A gente não pode ter, de maneira nenhuma, uma visão de que o registro dessa música é tal como era cantado no morro. Não é. É uma música feita para ser cantada no CD.

Tantinho também fala sobre isso, destacando sua preocupação com a qualidade do CD. Mesmo sendo um CD de sambas da Mangueira, Tantinho não faz nenhuma exigência de que os músicos convidados sejam todos do morro ou da Estação Primeira. Ele delega essa escolha a Paulão Sete Cordas, fazendo questão apenas de centrar a percussão em dois ritmistas da Mangueira: o Bira Show e o Jaguara.[222] Com isso, ele garante que o CD "passará a imagem da Mangueira" e será gravado de forma profissional, por profissionais da música:

> Todo mundo que está no disco tocando é de escola de samba. Todo mundo. Não são todos da Mangueira, mas são todos de escola de samba. (...) Um da Portela, outro da Império... Pegamos e centramos o ritmo da Mangueira, não foi Constant? A determinação é essa: que o disco passe a imagem da Mangueira. Então pega-se o Bira Show, o Jaguara, coloca no centro do estúdio. (...) O Jaguara é cria do morro. É um dos maiores, dos melhores ritmistas e o disco é um trabalho sério. O disco é profissional. Um trabalho profissionalizado. Não é disco de... Pegar uma porção de nego e botar para bater. Não podíamos pegar um cara da bateria da Mangueira e botar lá só porque é da Mangueira. Não. Tem que botar pessoas que estão habituadas a estúdio, fazer gravações, trabalhar no sistema de estúdio. (...) São profissionais. São profissionais de samba, de estúdio. Estão habituados. (...) Nós procuramos os melhores e colocamos lá. Centramos o negócio no Jaguara e no Bira Show, que são as duas referências da Mangueira. (...) Foi assim porque são bons pra caramba. São dos melhores mesmo. (...) Não quero também radicalizar: "Tem que ser da Mangueira." Não tem que ser da Mangueira. Tem que ser sambista. Tem que saber tocar samba bem, profissionalmente. Então, foi o que nós fizemos. (...) As pastoras da Mangueira: está bom, elas são muito bonitas cantando na quadra. Dentro de um estúdio é diferente. Tem que saber. Tem que obedecer um critério de ordem, de até... O que o Paulão estabelece... Até verbal: uma coisa que tem que ser minimamente cantada na mesma hora. As palavras pronunciadas juntas. Isso você tem que ser profissional para fazer. Eu não posso pegar as pastoras da Mangueira e botar dentro de um estúdio. (...) Então, não tem essa.

[222] Bira Show e Jaguara, que nasceram e ainda moram na Mangueira, se tornaram músicos profissionais. Eles participaram da gravação de todas as faixas de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

José Reginaldo Gonçalves, em seu texto *Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais*, discute a questão da autenticidade dos patrimônios culturais modernos. Para o autor, em função da reprodutibilidade técnica, alguns patrimônios ou bens culturais tendem a desenvolver uma forma "não-aurática" de autenticidade (GONÇALVES, 1988: 265). Neles, o aspecto da "recriação" é mais forte que o aspecto da "herança" (GONÇALVES, 1988: 268). Mas, ainda assim, enquanto patrimônios, mantêm sua função de estabelecer uma ligação autêntica entre passado, presente e futuro. A principal diferença é que eles "tornam explícito o caráter artificial, construído ou tecnicamente reproduzido, dos chamados patrimônios culturais. Sua autenticidade é 'não-aurática'. Ela está fundada não numa relação orgânica com o passado, mas na própria possibilidade de reprodução técnica desse passado" (GONÇALVES, 1988: 272). Nesse sentido, *Tantinho, memória em verde e rosa* é um exemplo de patrimônio ou bem cultural não-aurático. O CD sequer foi produzido para preservar os sambas nos formatos praticados no passado.[223] Conforme já foi apontado, o CD, além de um lugar de memória, é um "produto cultural", criado para ser "consumido" no mercado contemporâneo. Ainda que sem propósito comercial, ele foi produzido de forma a poder ser apreciado por qualquer admirador do gênero musical samba, mesmo aqueles sem conhecimento ou interesse específico pela produção de sambas da Mangueira.[224]

A seleção do repertório gravado em *Tantinho, memória em verde e rosa* é uma oportunidade muito rica para analisar um processo de enquadramento de memória. O repertório final fixado no CD oculta as escolhas, omissões e contingências necessárias para sua definição. A análise desse processo se torna ainda mais interessante por se tratar de um repertório de samba de morro, que é uma cultura essencialmente oral. Alípio Pereira do Carmo, ao se referir ao samba *Pranto do poeta*, do compositor Hélio Cabral, gravado em *Tantinho, memória em verde e rosa*, fala abertamente sobre as

[223] Vale registrar que o CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, produzido por Hermínio Bello de Carvalho em 1999, para o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, muito citado nessa dissertação, tem uma abordagem diferente dessa. Ele inclui, inclusive, encontros informais, reuniões de amigos na casa de Cartola, que Hermínio havia gravado (PAULINO F., 2005: 90 e Encarte do próprio CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999).

[224] O CD teve uma tiragem de apenas 3.000 cópias. Dessas, 25% foram entregues ao patrocinador, 5% destinadas a divulgação e promoção, 10% doadas para escolas de música, instituições de pesquisa ligadas ao gênero musical do samba e apenas 60% destinadas a comercialização. A venda do CD se deu de maneira bastante informal: em shows, na página criada exclusivamente para o projeto na internet e através do próprio Tantinho, de Alípio Pereira do Carmo e de meu pai. A receita gerada com a venda dos CDs foi usada para custear parte dos shows de lançamento e o restante foi para Tantinho.

dificuldades e riscos de se construir uma memória, especialmente de uma tradição oral. O processo de escolha dessa música para gravação no CD será melhor descrito a seguir. Por ora busco somente justificar a analogia do samba com a tradição oral que estou sugerindo. Segundo Alípio:

> (...) um trabalho de memória é uma coisa viva, que está ali presente, que poderia passar. Então, todos os erros podem acontecer, uma palavra errada, um... Tudo pode acontecer nesse disco. Tem música que o autor é outro, entende? (...) É cultura oral, informal, enfim. A forma como esse troço era produzido era meio que coletivamente, entendeu? (...) O Tantinho não lembrava da segunda parte da música do Hélio Cabral [*Pranto do poeta*], uma das músicas mais bonitas do disco. (...) O Tantinho não lembrava da segunda parte, gravamos só a primeira. Quando a filha do cara ouviu, falou: "Pô, cadê a segunda parte?" Aí cantou só um verso, cantou o primeiro verso. O Tantinho cantou a segunda parte toda. (...) E detalhe. Ela falou: "Tantinho, você está cantando essa primeira diferente." O Tantinho: "Não. Lá no morro era cantada assim."

Para Verena Alberti a tradição oral deve ser entendida com base em duas premissas, em princípio, contraditórias:

> 1. Os objetos transmitidos pela tradição oral não são imutáveis. (...) Como sua forma de transmissão é oral, para que se atualizem e se manifestem, precisam do momento, da contingência, que irá influir na sua manifestação, pois é o momento que determina, em grande parte, para que e como algo é narrado.
> 2. A tradição oral, como as tradições de modo geral, está calcada na repetição.
> Em princípio, ambas as premissas são contraditórias – se digo que o fundamental é a repetição, como posso dar espaço para a invenção no momento da atualização? Esse talvez seja o grande fascínio exercido pela tradição oral: o fato de se tratar de um patrimônio coletivo comum, que, no entanto, não existe sem a ação permanente daqueles que o repetem e, portanto, o transformam (ALBERTI, 2005b: 17 e 18).

É como diz Julie Cruikshank: "Se verificarmos como a tradição oral é utilizada na prática, veremos que, para a maioria das pessoas, ela não é um conjunto de textos formais: é uma parte viva, vital da vida" (CRUIKSHANK, 2005: 159). É evidente que a gravação de sambas não representa nenhuma novidade.[225] Na verdade, essa prática

[225] Conforme já foi colocado, a gravação de *Pelo telefone* aconteceu em 1916. Apesar de ser atualmente considerado um maxixe, *Pelo telefone* foi registrado como samba carnavalesco, se tornando oficialmente o primeiro samba gravado (REIS, 2003: 253). Vale esclarecer que antes dele, foram gravados discos com músicas hoje classificadas como sambas, mas que não foram registradas como tal. Foi a partir de *Pelo telefone* que "samba" passou a ser reconhecido pelas gravadoras como um gênero musical.
A primeira gravação de um samba de Cartola acontece em 1933. O samba foi o *Divina dama*, gravado por Francisco Alves pela Odeon (SILVIA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 91). Antes deles outros

sempre coexistiu com a tradição oral. Na Mangueira, inclusive, existiam regras que diferenciavam e privilegiavam a execução dos samba de circulação oral: na quadra só era permitido apresentar sambas inéditos, ou seja, aqueles ainda não gravados. Segundo consta, esse teria sido um dos motivos do afastamento do compositor Geraldo Pereira da Estação Primeira.[226] Geraldo Pereira fez sucesso cedo no rádio e, por isso, seus sambas eram logo procurados pelas gravadoras. Ele, assim, não tinha tempo de apresentá-los na quadra da Estação Primeira com a antecedência e o ineditismo necessários. (Encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 31). O CD *Tantinho, memória em verde e rosa* também traz um pouco dessa história. No encarte, próximo à letra do samba *A voz do morro,* de Geraldo Pereira e Moreira da Silva, há o seguinte texto:

> Em 1943, após gravar *A voz do morro* com Moreira da Silva, Geraldo Pereira lançou esse samba no terreiro da Estação Primeira. A música fez sucesso em Mangueira até Cartola e Carlos Cachaça descobrirem que já havia sido gravada. A canção foi proibida de ser executada nos ensaios pelo então presidente Angenor de Castro, pois era obrigatório o ineditismo dos sambas de terreiro. Depois desse episódio, Geraldo se afastou aos poucos do convívio da escola (CARMO, 2006).[227]

Vemos aqui um exemplo de problematização da relação entre o oral e o registrado. De forma certamente intuitiva, as regras estabelecidas por Cartola e Carlos Cachaça para a Estação Primeira corroboram a tese dos que defendem que a tradição oral prescinde do registro, pois é justamente através de sua circulação oral que ela fica guardada na sua pluralidade (ALBERTI, 2005b: 23). Nesse sentido, a gravação de um CD de memória de sambas de morro é um paradoxo, uma vez que o registro de tradições orais elimina a necessidade da circulação oral para sua preservação, e sua fixação em determinado formato, de certa forma, limita a criatividade e constante transformação inerentes ao processo de repetição exclusivamente oral.

---

compositores, como Gradim, em 1928, por exemplo, já haviam gravado. Informação extraída da página da Mangueira (www.mangueira.com.br).

[226] Franco Paulino, em sua biografia de Padeirinho, aponta como causa do afastamento de Geraldo Pereira da Mangueira, além do sucesso precoce, sua difícil relação com seu irmão mais velho, Manoel Araújo, avô de Amaury Sebastião, entrevistado dessa dissertação: "Cedo deslumbrou-se com o próprio sucesso como compositor e, cansado de engolir desaforos do irmão mais velho, também foi se afastando da comunidade. (...) Com apenas 22 anos, em 1940, seu samba *Acabou a sopa* estourou no rádio na voz do Ciro Monteiro. Todos queriam gravar o Geraldo" (PAULINO F., 2005: 23).

[227] É importante registrar que existe uma inconsistência desse texto do encarte com as informações publicadas na página da Mangueira. Na relação dos presidentes da Estação Primeira, publicada na internet, consta que Agenor Murilo de Castro teria exercido seu mandato de 1937 a 1938. Em 1943 o presidente seria o Marcelino José Claudino (1942-1950). Marcelino foi eleito novamente em 1952, exercendo seu segundo mandato até 1958. Informação extraída da página da Mangueira em 17/1/2007 (http://www.mangueira.com.br/2007/Historia.asp?id=30).

Mas aqui é importante, mais uma vez, resgatar o momento em que ocorre a gravação de *Tantinho, memória em verde e rosa* - momento em que a prática do samba de morro se torna cada vez mais rara nas favelas cariocas, cedendo espaço, conforme já foi colocado, para outras manifestações culturais. Esse contexto torna ainda mais complexo o paradoxo anteriormente levantado, considerando que "se não foi registrada, a peça da tradição oral corre o risco de se perder, caso nenhum falante se encarregue de atualizá-la." (ALBERTI, 2005b: 24). Em um primeiro momento, a opção pelo registro de tradições culturais que estejam em processo de desaparecimento parece ser a escolha correta, principalmente considerando a multiplicidade de meios para isso disponíveis hoje. O importante é não perder de vista que tradição não é "antônimo de mudança, pois, como vimos, é próprio da tradição oral a inovação e o esquecimento" (ALBERTI, 2005b: 24). Qualquer que seja a decisão, o fundamental é reconhecer esses dilemas para a análise dos registros de tradições orais, principalmente quando o que se busca é uma compreensão do passado. A análise que se segue, além de retratar um processo de enquadramento de memória, é cheia de exemplos das dificuldades de se fixar uma tradição oral, tendo inclusive um caso de omissão por esquecimento.

Alípio Pereira do Carmo é quem conta esse caso, que envolve o compositor Moacir. Embora classificado pelo próprio Alípio como um importante nome da história da Mangueira muitas vezes esquecido, Moacir ficou de fora do CD, por não "saber cantar" e também por não conseguir lembrar nenhum samba inédito seu:[228]

> O Moacir é um caso a parte, é um caso especial. (...) Porque o Moacir não lembrou de uma música dele. (...) Ele tem um problema de esquecimento, entendeu? (...) A gente queria botar um samba do Moacir, sabe? "Pô Moacir, lembra um samba teu com o Cícero." Porque ele falou: "Pô, eu tenho um samba com o Cícero, mas eu não consigo lembrar." "Pô, lembra um samba seu com o Zagaia." (...) Entendeu? E aí meio que não rolou. Foi na casa dele. A gente levou gravador. O curioso é que tinha sambas que a gente não sabia a autoria e ele sabia: "De quem é o samba tal?" Ele falava: "Do fulano de tal." Até letra de samba ele corrigiu. (...) E o Tantinho só lembrava dos sambas do Moacir que já foram gravados pelo Martinho da Vila, pela Elza Soares. E aí

[228] Conforme já transcrito: "Por que não o Moacir, que também foi um compositor super-importante na história da Mangueira e que é um nome super-apagado? Porque o Moacir também não canta, sabe?" Vale registrar que Alípio Pereira do Carmo, em sua carta de apresentação do CD *Tantinho, memória em verde e rosa*, publicada no encarte, faz um agradecimento especial a algumas pessoas, entre elas Moacir, por terem relembrado canções e ajudado a localizar herdeiros de alguns autores falecidos (CARMO, 2006).

também não fazia muito sentido, entendeu? Colocar sambas que já foram gravados no mercado fonográfico.

Outra omissão relevante no repertório de *Tantinho, memória em verde e rosa* é o samba originalmente escolhido para abrir o CD, que fazia várias referências e homenagens ao morro da Mangueira. Por problemas relacionados aos direitos autorais, não houve outra escolha senão excluir a música, da qual Tantinho é um dos compositores. Em sua entrevista, ele não fala abertamente sobre esse problema, apenas o cita quando se refere ao processo de escolha do repertório, que, segundo ele, foi sério e criterioso e teve como principal preocupação a qualidade final do projeto. Tantinho lamenta a omissão desse samba que, para ele, "é uma música maravilhosa".

> Não tem uma música ali que tenhamos gravado por simpatia. Não. Em todas elas nós fomos bem criteriosos. Nos reunimos: eu, Constant e Alípio. Foi sugestão. Sugeriu-se isso. Todo mundo opinou. Teve música minha que foi tirada do disco, pô. Tiramos na última hora música minha. Porque ia causar problema para o disco. (...) Não posso comprometer o projeto. (...) "Ah, mais a música é tua." "Dane-se. É como uma música de um outro qualquer." Não é porque é maravilhosa. (...) A música é maravilhosa. Todo mundo gosta. Eu adoro a música. Mas o projeto... A prioridade é o projeto. Música maravilhosa temos 180 lá. Temos 33 gravadas e ainda vão ficar 150...

A abertura do CD ficou então a cargo do samba *Boa noite*, de Enéas Brites e Aluísio da Costa, também compositores do famoso samba de exaltação *Mangueira, teu cenário é uma beleza*.[229] Segue a letra de *Boa noite* que, por contingência, ficou registrada como a primeira música do CD 1 de *Tantinho, memória em verde e rosa*:

Boa noite
Enéas Brites e Aluísio da Costa
Boa noite chegou
A Estação Primeira, meu senhor
Com a cadência da sua bateria
Suas pastoras cantando com harmonia
Para saudar este bom povo
Eu escrevi esta linda melodia
Laiá lalaiá
Lalaiá lalaiá
Laiá lalaiá

[229] A letra dessa famoso samba de exaltação a Mangueira diz: "Mangueira teu cenário é uma beleza/ Que a natureza criou/ O morro com seus barracões de zinco/ Quando amanhece, que esplendor!/ Todo mundo te conhece ao longe/ Pelo som do teu tamborim/ E o rufar do teu tambor/ Chegou/ A Mangueira chegou/ Mangueira teu passado de glória/ Está gravado na história/ É verde e rosa a cor da tua bandeira/ Pra mostrar a essa gente/ Que o samba é lá em Mangueira". Vale registrar que essa foi a música de encerramento do show de lançamento de *Tantinho, memória em verde e rosa*, que ocorreu no teatro Rival, em 18/7/2006, no Rio de Janeiro.

Esta é a velha Mangueira
Um celeiro de sambistas
Com a ala dos seus compositores
Mais uma vez
Boa noite, Senhores

Conforme foi colocado, a música originalmente escolhida para abrir o CD fazia diversas referências e homenagens ao morro da Mangueira. Apresentava uma Mangueira poética, destacando outros aspectos do morro que transcendem a Estação Primeira. Já *Boa noite* é um samba centrado na escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Alípio Pereira do Carmo foi o responsável pela redação do encarte do CD e é quem assina sua carta de apresentação. Nessa carta ele conta um pouco como se deu a concepção do projeto *Tantinho, memória em verde e rosa* e explicita o principal objetivo do CD:

> (...) Passei a acreditar na possibilidade de uma outra abordagem sobre a produção da favela, que registrasse, além dos sambas da Estação Primeira, as músicas da extinta escola Unidos de Mangueira e dos blocos carnavalescos da localidade. *Tantinho,memória em verde e rosa* trabalha, portanto, com a diversidade da tradição musical de Mangueira. O repertório, relembrado pelos antigos moradores ao longo da pesquisa, foi o resultado de um processo de seleção do que existiu de mais significativo para cada um e, conseqüentemente, expressa parte da história do morro. (...) (CARMO, 2006).

Considerando isso, a escolha do samba *Boa noite*, com sua abordagem centrada na Estação Primeira, para abrir o CD ganha outra dimensão. Aos mais atentos, essa escolha pode, inclusive, parecer um pouco incoerente. Essa aparente incoerência, no entanto, nos permite uma retomada conceitual sobre a importância de se tratar a memória como um fato social e de analisar *como* ocorre o processo de sua construção:

> Porque o conhecimento do passado dito "objetivo" não basta para explicar o presente, sendo preciso acrescentar-lhe o conhecimento da percepção presente do passado. Esse "presente do passado" é precisamente a memória, e o estudo acadêmico dessa última permite melhor compreender a identidade que ela tem por função estruturar (FRANK, Robert *apud* ALBERTI, 2004: 40).

Isso porque "conceber o passado não é apenas selá-lo sob determinado significado, construir para ele uma interpretação; conceber o passado é também negociar e disputar significados e desencadear ações" (ALBERTI, 2004: 33). Alípio Pereira do Carmo, agora em sua entrevista para essa dissertação, conta um pouco

como se deu a pesquisa para seleção do repertório de *Tantinho, memória em verde e rosa*. Essa pesquisa foi uma etapa decisiva do enquadramento dessa memória e é um exemplo da multiplicidade de memórias que estavam em disputa naquele momento:

> 26 de dezembro de 2003, nos encontrarmos na quadra da Mangueira. Tem até uma foto, eu de cabelão. [risos] Nos encontramos: eu, Constant e Tantinho. O Tantinho ia cantar um monte de samba naquele dia com um gravadorzinho. Ficou cantando um monte de samba: pá, pá, pá, pá, pá. (...) Foi um encontro, não é? Que o Tantinho trouxe um monte de amigo dele, botou sentando, ligou o gravador e vamos cantar. Cerveja, moela, sardinha, o pessoal comendo e cantando. (...) Então já tinha esses sambas que o Tantinho levantou, os sambas que levantaram nesse dia. O Tantinho já tinha feito um levantamento antes com alguns amigos para botar em uns shows. Tinha alguns sambas que eu vinha pesquisando, levantando em acervo: Fundação Joaquim Nabuco, Fundação da Imagem e do Som, levantando partitura, tal.[230] Nós conseguimos chegar ao total de 190 músicas. 190 músicas, entre sambas da Mangueira gravados e não gravados. (...) Eu e Tantinho, a gente se encontrava de 15 em 15 dias para tomar cerveja e eu ficava: "Aí, Tantinho, canta um samba." [risos] Ficava: "Vai lá." (...) Aí, pegava mais um e anotava, sabe? Muito da memória dele e tal. Sempre que a gente ia lá na Mangueira tomar uma cerveja, se vinha com dois, três sambas, aquela coisa toda. (...) Aí fomos na casa do Constant. Passamos uma tarde de domingo lá, ouvindo aquela coisa toda e o pessoal tomando cerveja. Fomos tirando algumas músicas. Tiramos umas 60, eu acho. Ia fazendo reunião, cantava uma, cantava outra. Essa é melhor do que aquela. (...) Agora para a definição a gente estabeleceu alguns critérios, não é? Quais foram esses critérios? Primeiro, tentar colocar o maior número possível de compositores, não é? Então vamos fazer um disco que tenha o maior número possível de compositores. Nada de botar uma pessoa com quatro músicas. (...) O outro critério: tem samba de bloco, tem samba enredo, tem samba de terreiro, da Unidos e tem samba da Mangueira, tá? Então a gente colocou isso.

A seguir serão discutidos os principais motivos e fatores que foram decisivos para a escolha das músicas gravadas em *Tantinho, memória em verde e rosa.* Eles reforçam ou trazem à tona novas realidades da Mangueira que Tantinho buscou preservar na construção dessa memória. São histórias extraídas, tanto do encarte do CD, como de trechos das narrativas dos entrevistados dessa dissertação:

<u>*Eu vou subir tia*</u> (Manoel Ramos)[231]

Nelson Sargento é quem fala um pouco sobre essa música, cuja letra cita pessoas e reproduz diálogos que faziam parte do dia-a-dia do morro no passado:

---

[230] A Fundação Joaquim Nabuco é um centro de pesquisa do Recife, Pernambuco, que conta com acervo de informações históricas e culturais. Mais informações na página http://www.fundaj.gov.br.

[231] Samba gravado como faixa 3 do primeiro CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*. Os sambas *Boa noite*, de Eneás e Aluísio Costa, e *A voz do morro*, de Geraldo Pereira e Moreira da Silva, gravados como faixas 1 e 2 respectivamente, já foram comentados anteriormente.

> Tem uma coisa que o Tantinho colocou naquele disco... (...) Porque cada samba ali tem uma história real. Aquele tal do Manoel Ramos, o Manoel do Pau Pereira... Ele subia com Pau Pereira mesmo. (...) Ele era um serviçal do morro, não é? E a tia dele chamava-se Paulina. Essa Paulina vinha a ser sogra do Zagaia [compositor também gravado no CD]. (...) E o [cantarolando]: "Manoel não sobe/ Eu vou subir..." Era esse diálogo. [reproduzindo o diálogo falado] "Manoel, não sobe, Manoel." "Eu vou subir, tia." [risos] (...) Ele tomava Pau Pereira, não é? Tomava Pau Pereira. Esse Geraldo [outro nome citado na letra] também existiu. (...) Geraldo da Tamarineira. Pô, esse samba tem mais de 20 anos. Tem mais.

Embora não seja intenção dessa dissertação analisar as composições gravadas em *Tantinho, memória em verde e rosa* (letras e músicas), aqui cabe uma exceção, pois *Eu vou subir tia*, um samba aparentemente simples, sem grande sofisticações poéticas ou melódicas, se destaca por sua capacidade de traduzir o dia-a-dia do morro em uma linguagem essencialmente coloquial. Além da letra, que simboliza um diálogo real que ocorria em Mangueira, sua melodia é muito similar à da própria fala, principalmente no refrão: "Manoel, não sobe!" "Eu vou subir, tia". A fala de Nelson Sargento confirma isso. Ao citar espontaneamente esse samba, ele demonstra como sua gravação fez com que ele relembrasse esse diálogo corriqueiro em Mangueira. Segue a letra desse simples, porém emblemático samba:

> **Eu vou subir tia**
> *Manoel Ramos*
> Manoel são sobe!
> Eu vou subir tia
> De qualquer maneira
> Vou chegar lá no Geraldo da Tamarineira
> Eu vou tomar tia um Pau Pereira
> Depois então passo
> No velho Mario
> O homem que conhece meu passado
> Eu vou tomar tia um Pau Pereira fiado

O encarte do CD *Tantinho, memória em verde e rosa* traz um texto sobre essa música que também destaca seu caráter coloquial e que esclarece o período em que ela foi composta. Nelson Sargento não erra quando diz: "Pô, esse samba tem mais de 20 anos. Tem mais." De acordo com o encarte do CD, tem muito mais:

> Paulina era o nome da tia citada por Manoel Ramos. A história se passou nos anos 50, quando Manoel trabalhava como carregador de cerveja. O caminhão estacionava no pé de Mangueira e lá ia ele carregar os engradados para abastecer as tendinhas. Enquanto subia as ladeiras, cantarolava suas canções. Manoel Ramos cumpria seu dever

> rigorosamente, entregava as cervejas sem beber nenhuma. Após o trabalho, preferia bebidas mais fortes (CARMO, 2006).[232]

O CD traz outro samba de Manoel Ramos: *Faltavam cinco para as cinco horas*.[233] E o encarte, próximo a essa música, conta um pouco da história desse compositor, muitas vezes esquecido por não ter sido membro da Estação Primeira de Mangueira:

> Manoel Ramos compôs diversos sambas para os blocos do morro. Talvez, pelo fato de não ter pertencido à ala dos compositores, seja um nome esquecido na história da Mangueira. A espontaneidade de suas canções expressa o descompromisso com os padrões musicais utilizados por boa parte dos compositores. *Faltavam cinco para as cinco horas* foi samba do bloco do Cruzeiro no Buraco Quente na década de 50 (CARMO, 2006).

Fofoca no morro (Padeirinho)[234]

Tantinho fala sobre essa música em sua entrevista, contando que Padeirinho fez esse samba em provocação às mulheres que viviam na localidade do Santo Antônio, no morro da Mangueira. A letra do samba cita o nome de várias delas como as "fofoqueiras" do morro. Dona Mendes, mãe de Tantinho, embora fosse do grupo dessas mulheres, não é citada na letra, segundo Tantinho, provavelmente pelo medo de Padeirinho de arrumar encrenca com José Ferreira, seu pai. Já a mãe de Amaury Sebastião Raposo, a Etelvina, não escapou da sátira de Padeirinho:

> D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): Como eu estava dizendo, o Padeirinho fez esse samba em "homenagem" às mulheres que bebiam e perturbavam no morro. (...) Ele fala da Vandéia, Naná, Etelvina... (...) Eram as mulheres, donas de casa, que lavavam roupa para fora, aquela história toda. Mas gostavam de tomar as canas delas e perturbar. (...) O Padeirinho era do Santo Antonio, não é? E o Padeirinho fez mais para as mulheres do Santo Antônio. (...) Lá do alto do morro. Elas não saíam quase daquele reduto. Ficavam perturbando por ali.
> F.C. (Flávia Constant): E a sua mãe estava nessa?
> D.F.: Minha mãe estava. Mas eu acho que ele não botou ela para não brigar com meu pai. Não brigar com ele. Ela também tomava umas canas legal. [risos] (...) Esse samba o Padeirinho fez em homenagem a elas. Tanto que ele se escondeu três dias lá pelo centro da cidade. Uns três ele ficou sumido, porque as mulheres queriam bater nele. (...) Malandro, quando havia problema no morro, se mandava para o centro da cidade e se escondia por lá.

---

[232] Por bebida mais forte, entende-se o "Pau Pereira", citado por Nelson Sargento e na própria letra do samba. Trata-se de uma infusão de cachaça com a casca da árvore Pau Pereira muito popular na Mangueira até os dias de hoje.
[233] Samba gravado como faixa 15 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.
[234] Samba gravado como faixa 4 do primeiro CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

Alípio também fala sobre esse samba, contando um episódio engraçado que ocorreu durante sua gravação, quando o Jaguara, já citado percussionista da Mangueira, revela que sua mãe também era uma das "fofoqueiras de Padeirinho". Segundo Alípio, ao gravar *Fofoca no morro*, Jaguara "foi tomado por essa memória", passando a compartilhar no estúdio suas lembranças de um passado em Mangueira:

> Quando nós chegamos no estúdio, que gravamos *Fofoca no morro*... (...) Música do Padeirinho, pai do Bira. O Bira estava tocando e o outro ritmista da Mangueira era o Jaguara. *Fofoca no morro* fala de várias lavadeiras. Fala de uma que é a mãe do Amaury (...) Uma das fofoqueiras era a Etelvina, a mãe dele. E a gente já sabia disso. Quando acabou de gravar a música, o Jaguara levanta o braço e fala assim: "A Marina é minha mãe." Que era outra fofoqueira do morro. [risos] O Jaguara lembrava de todas aquelas mulheres e começou a imitar o jeito delas. Começou uma coisa muito bacana: o Jaguara saía de dentro da sala de gravação e ia falar com o Tantinho: "Tantinho, tu lembra do fulano de tal? O barbeiro que tomava o copo de cachaça e pegava a navalha para fazer a barba? O fulano de tal..." Aí o samba de bloco tocava: "Esse bloco só tinha bandido, tal." Ficou um clima super-bacana. E o Jaguara gravou todas as músicas do disco, não é? Então, ele foi tomado por essa memória. (...) A coisa da relação de pertencimento falou alto no sangue do Jaguara. Falou alto no sangue do Tantinho, do Amaury, entendeu? Para mim... Sabe uma coisa que me dá muita satisfação? Por exemplo, no sábado retrasado nós fomos na Mangueira. A gente sentou lá na barraca da Iracema, botamos [o CD] e tocou o *Boa noite*. Tinha duas senhoras tomando cerveja que começaram a cantar o samba. Isso me dá uma satisfação do caramba, sabe? A maior satisfação que dá, porque eu vejo que realmente aquilo fala alguma coisa.

Episódio (Tantinho e Djalma Baiano)[235]

Esse samba traz mais um exemplo da questão do esquecimento nas tradições orais. Alípio Pereira do Carmo conta que Tantinho, ao gravar essa música, sequer lembrava que ela era de sua autoria:

> Ele nem lembrava que a música era dele. (...) Quem lembrou foi o Onésimo Meireles, irmão do Ivan Meireles, que foi um compositor da Mangueira. (...) Lá na gravação, o Onésio... (...) Eu voltei a fita e o Onésio: "Isso é do Tantinho, isso é do Tantinho." Aí cantou. Eu falei: "Essa música é tua, Tantinho?" "Não, é do Padeirinho. Não é minha não." Eu falei: "Tantinho, essa música é tua?" Ele aí falou: "Essa música é minha com o Djalma Baiano. Quando nós fizemos essa música, mostramos para o Padeirinho, que falou: 'Finalmente vocês aprenderam.'" (...) O nome da música é *Episódio*. Ela tem uma melodia do caramba. (...) Eu acho que o Tantinho reconhece essa música como a sua maturidade como compositor, porque ele recebeu um elogio do Padeirinho, que era um mala. (...) Que pegava no pé dele. (...) O primeiro dia de gravação foi um dia mágico. Eu acho que começou tudo muito bem, sabe? (...) E o Mauro Diniz, que é filho do Monarco, um grande cavaquinista,

[235] Samba gravado como faixa 5 do primeiro CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

> violonista e compositor, um músico importante do samba no Rio de Janeiro, vibrava a cada música, não é? Vibrava a cada música. (...) Ele perguntava: "De quem é essa?" "Ah, essa é do Padeirinho." Aí, pô: "Padeirinho é uma fera." Vinha outra: "E essa é de quem?" "Essa é de fulano de tal." Quando chegou em *Episódio*, ele perguntou: "De quem é essa, Tantinho?" Não, ele perguntou assim: "Tantinho, de quem é essa obra-prima?" O Tantinho: "Essa aí é minha." [risos] Ele: "Porra, Tantinho, não sabia que tu era um compositor assim, tal." Isso foi uma coisa que me marcou muito, sabe? Então acho que também é o momento do Tantinho se mostrar como compositor.

Para Alípio, portanto, foi com o samba *Episódio* que Tantinho teria reconhecido sua maturidade como compositor, provavelmente influenciado pela aprovação de Padeirinho, que, segundo consta, "pegava no seu pé". É curioso notar que Tantinho, em um primeiro momento, tenha atribuído a autoria desse samba ao próprio Padeirinho. Talvez isso só reforce a importância que sua aprovação teve para ele. Tantinho, em sua entrevista, não cita o fato de ter esquecido que esse era um samba seu. Pelo contrário, ele parece lembrar em detalhes o dia em que o compôs em parceria com Djalma Baiano:

> Esse samba foi um samba que eu terminei, porque o Djalma já chegou com o samba começado. (...) O Djalma tinha uns trambiques no Cais do Porto. Ele arrumava uísque, arrumava uma porção de coisas. O Djalma era meio esperto. Ele disse para mim que tinha duas garrafas de uísque para beber. Eu falei: "Ué, uísque..." Naquela época eu bebia, eu gostava. Falei: "Uísque, ué. Agora. Cadê?" (...) Aí nós fomos para a frente da casa do Carlos Cachaça. Sentamos lá é começamos pá, pá, pá, pá... Começamos a beber, comer lingüiça, beber uísque. Uísque com lingüiça assada no álcool. (...) As garrafas estão lá em casa até hoje. Tem duas garrafas: 1961... 60 e 61 (...) Porque eram umas garrafas de louça, bonitas. Uma é azul e branca, outra é marrom e branca. Duas garrafas bonitas, tipo umas moringas. (...) Estão lá as duas garrafas, Constant. (...) Quando acabou a primeira garrafa, a gente já... Todo mundo já... (...) E Dona Menina, mulher do senhor Carlos [Cachaça], falando assim: "Vocês vão ficar bêbados, hein? [risos] Vocês vão ficar bêbados. [risos] Vocês ficam bebendo esse negócio. Bebe cerveja. Isso aí fica bêbado, não sei o quê." Quando terminou a primeira garrafa e fomos beber a segunda, o Djalma falou... Aí já começou o negócio do samba, não é? Compositor... Djalma falou assim: "Rapaz, estou com um samba. De repente tu podia... Estou com uma entrada de primeira." (...) Aí pediu lá um lápis, não sei o quê. Começou a escrever e falou: "Bem, terminei a primeira. Agora faz a segunda." Foi esse samba, *Episódio* [cantando o samba]: "A minha vida é um episódio/ Neste drama de amargura, de amor e ódio." (...) Eu tinha 15 para 16 anos. Eu compunha à beça. Nessa época é que eu estava produtivo. Eu falei para o Djalma: "Djalma, está certo isso: 'episódio'?" E o Djalma: "É, está." [Cantando o samba]: "A minha vida é um episódio/ Neste drama de amargura, de amor e ódio." (...) Eu lembro que eu fiz isso e ele falou: "Pô, ficou bonito, ficou bonito." No dia seguinte ele foi lá para casa e nós terminamos, lapidamos. Mais um. (...)

> Agora, quando foi gravar o disco, eu falei: "Pô, esse samba é bonito. Vamos botar esse samba porque..."

Continente negreiro (Marreta e Nelson Sargento), *Pobre milionária* (Nelson Sargento) e *Lá se foi a Maria* (Alfredo Português):[236]

É Nelson Sargento quem fala sobre essas três músicas, uma de autoria de Alfredo Português, considerado seu segundo pai, e duas de sua autoria, sendo uma em parceria com o compositor Marreta:

> Olha, *Continente negreiro*, se ele não lembra, morre. Acabava aí. (...) Acabava aí. O samba do Alfredo: "Lá se foi a Maria/ com tudo que era meu..." É, o Alfredo, independente de ter letras e musicas com o Cartola, Nelson Cavaquinho, comigo, Geraldo [Pereira], ele fez dois sambas sozinho. Um é esse, não é? (...) "Chega, bate a porta/ Uma duas e três/ A companheira que fez/ Fui com ela bailar/ Lá se foi Maria com tudo que era meu." [risos] E fez um outro que ele dizia: "Que malandro não bobeia/ E eu fiquei a bobear." (...) E o *Pobre milionária* era um samba que eu tinha. Ele [Tantinho] disse: "Nelson, me manda dois sambas para eu escolher." Aí ele escolheu. (...) Mandei *Pobre milionária* e um outro samba que fiz com um menino aí. Ele escolheu *Pobre milionária*. (...) No meu tempo de cinema, teve um filme chamado A *pobre menina rica*, que foi feito por aquela atriz mirim Shirley Temple.[237] Ela que fazia o filme. E mais tarde eu digo: "Pobre menina rica, pobre milionária." (...) Porque a garota era rica, mas não tinha felicidade. Não se sentia feliz. Tem gente que tem tudo e não é feliz. Tem gente que não tem nada e é feliz. (...) Conseqüências...

Nessa narrativa de Nelson Sargento dois aspectos chamam atenção. Um quando ele diz que se não fosse por *Tantinho, memória em verde e rosa* o samba *Continente negreiro* seria esquecido. Pelo menos nesse caso, o CD comprovadamente livra do esquecimento, pelo menos por parte de seu compositor, um samba da Mangueira. O encarte do CD traz, próximo a essa música, um texto que fala sobre o já falecido compositor Carlos Moreira, o Marreta, parceiro de Nelson Sargento nesse e em outros sambas:

> Cartola em 1967 no seu depoimento ao Conselho Superior da Música Popular Brasileira apontou Carlos Moreira como um dos grandes compositores da nova geração mangueirense. Com Nelson Sargento, seu principal parceiro, Marreta compôs, entre outras, *Papel reclame*, *Cuidado* e *Quando Xangô pegar o apito* (CARMO, 2006).

---

[236] Sambas gravados respectivamente como faixas 16 e 6 do primeiro CD e faixa 9 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

[237] Shirley Jane Temple nasceu em 23/4/1928, em Santa Mônica, na Califórnia (EUA). Foi a artista de cinema mais jovem a ganhar um Oscar (EUA - 1934) – ela tinha apenas seis anos e dez meses. Nessa idade, já era conhecida mundialmente. Em 1936, Shirley fez o musical A Pobre Menina Rica, citado por Nelson Sargento. Informações extraídas em 18/1/2007 da página do Telecine (http://globosat.globo.com/telecine/servicos/artista.asp?id=2180).

O segundo aspecto que chama atenção na narrativa diz respeito à letra do samba de Alfredo Português citada por Nelson Sargento: "Chega, bate a porta/ Uma duas e três/ A companheira que fez/ Fui com ela bailar/ Lá se foi Maria com tudo que era meu.". A letra desse mesmo samba registrada no encarte do CD é:

> **Lá se foi a Maria**
> *Alfredo Português*
> Ao chegar em casa
> Não encontrei ninguém
> A chave estava na porta
> Eu abri, entrei
> Ao ver a casa vazia
> O meu coração bateu
> Lá se foi a Maria com tudo que era meu

Trata-se da mesma música, embora lembrada por Tantinho e Nelson com letras significativamente diferentes. Essa é mais uma evidência da dificuldade de se registrar tradições orais. É como coloca Verena Alberti sobre o registro escrito delas: "É como se fosse impossível trazer para o escrito a multiplicidade do oral, as diferentes narrativas. Sempre ficará faltando algo, sempre algo ficará de fora" (ALBERTI, 2005b: 14).

Sofrer como eu já sofri (Pelado - com versos de Tantinho)[238]

Esse é um exemplo de samba de desfile antes da invenção do samba enredo, quando a música tinha apenas o refrão, chamado de primeira parte. O restante era improvisado durante o desfile pelos versadores das escolas. Por conta disso, Tantinho precisou criar os versos da segunda parte, antes improvisados, exclusivamente para a gravação do CD. É o próprio Tantinho quem esclarece esse fato:

> Essa foi uma música daquelas que não tinha segunda parte. Era uma daquelas músicas que a Escola desfilava e os compositores vinham improvisando. (...) Era o Cartola, Carlos Cachaça, Zagaia, Padeirinho... (...) Xangô. (...) Ih, vários. Os compositores vinham praticamente... Quem era de improviso vinha improvisando a segunda parte. Tanto que para essa música eu tive que fazer uns versos para complementar. A cabeça da música, o refrão, é do Pelado. No disco, os versos são meus. (...) O Pelado era daquela família tradicional que eu te falei do Zé da Pastorinha. Dona Cecília, a mãe dele, era baiana número um da escola. Eles são do Santo Antônio também. Foram criados todos comigo lá no Santo Antônio.

[238] Samba gravado como faixa 7 do primeiro CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

O encarte do CD traz mais informações sobre a família de Pelado, inclusive esclarecendo que ela foi importante não só para a Mangueira, mas também para a história da escola de samba Império Serrano:

> Pelado fez parte de uma das famílias mais importantes da história do samba. Na Serrinha, seus primos Molequinho, Gradim e Tia Eulália fundaram o Império Serrano. No Santo Antônio, seu pai, Zé das Pastorinhas, fundou e presidiu a Unidos de Mangueira. No início da década de 30, Pelado estreou como compositor do bloco "Depois das Sete". Anos depois, se tornou vencedor de sambas enredo da Estação Primeira (CARMO, 2006).

Meu amor foi-se embora (Chiquinho Modesto e Germano Augusto)[239]

Esse é um samba muito antigo, ainda da fase em que os ensaios da Estação Primeira aconteciam no Buraco Quente. Quando Tantinho ainda era criança, os ensaios já ocorriam na quadra de esportes da fábrica Cerâmica onde, segundo ele, esse samba já não era mais cantado.[240] Mas Tantinho conta que, ainda assim, "ouvia comentários" sobre os sambas daquele tempo e, mesmo sem ter presenciado sua execução na quadra da Escola, sabia cantá-los:

> O Chiquinho não cantou na quadra essa música. Na quadra da Mangueira não. Mas é música dele. É música dele. (...) Porque as músicas que cantaram na quadra mesmo eu lembro todas. Na quadra da Mangueira. Agora tinha o Buraco Quente, onde era a sede antigamente, onde eram os ensaios. Muita música cantou-se lá e eu não sei. Já era um tempo... Mas comentavam. Eu ouvia comentários. Sei quais são as músicas. (...) Eu sei cantar.

Isso demonstra como, de fato, o samba em Mangueira era uma cultura oral que ultrapassava as fronteiras da escola de samba, vinculando o presente ao passado do morro, inclusive na construção da história da própria Estação Primeira.

---

[239] Samba gravado como faixa 8 do primeiro CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.
Francisco Modesto, o Chico Modesto, nasceu em 1917 e foi um dos integrantes da primeira ala de compositores da Estação Primeira. Foi um dos primeiros compositores a gravar no rádio, na década de 1930. Vendia verduras em uma barraca na própria Mangueira. Chico Modesto morreu em 1998 (Editorial do encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 30).

[240] Os ensaios da Estação Primeira de Mangueira passaram a acontecer na quadra de esportes do Esporte Clube Cerâmica, da fábrica Cerâmica, no início da década de 1950, por intermédio de Roberto Paulino. Segundo ele próprio: "Até então os ensaios eram feitos na sede velha, no Buraco Quente. (...) Naquela época o dinheiro era curtíssimo. A sede era muito pequena: caberiam, no máximo, umas 50 pessoas. A Rua Saião Lobato, onde ficava, sequer era calçada e duas valas negras cortavam-na de alto a baixo. Lá não dava pé de fazer ensaio" (PAULINO R., 2003: 25-26).

Azul anil (Autor desconhecido)[241]

Esse é o único samba de autor desconhecido gravado em *Tantinho, memória em verde e rosa.* Mesmo depois de pesquisar, ninguém foi capaz de identificar a autoria dessa música. A opção por gravá-la mesmo assim se deu por ser um samba da extinta escola Unidos de Mangueira e também por sua importância na história de vida de Tantinho. Alípio Pereira do Carmo, fã assumido desse samba, conta um pouco dessa história:

> E o *Azul anil* é uma música super-interessante, primeiro porque é uma música linda. Ela não chamou muita atenção na gravação, mas é uma música que eu gosto pra caramba. [risos] *Azul anil*. É uma música que tem uma história super-bonita, porque o Tantinho ouvia essa música da mãe dele. Ela cantava essa música. E a música é da Unidos de Mangueira, então, pô, ia ter que entrar de qualquer forma. E o autor é desconhecido. Sabe-se lá quem fez isso, não é? A gente não sabe quem foi. De repente é de um grande nome desses aí, mas a gente não sabe. Ninguém sabe no morro da Mangueira quem é o autor.

O encarte do CD traz um pouco dessa história, registrada de forma bastante romanceada:

> Tantinho acompanhava todos os dias o trabalho de sua mãe. Enquanto lavava roupa, Dona Mendes fazia questão de manter seu filho por perto, cantando diversos sambas para distrair o menino. No ponto das lavadeiras do Santo Antônio, Tantinho teve seu primeiro contato com a música. Ali aprendeu a cantar esse samba de terreiro da Unidos de Mangueira (CARMO, 2006).

Tantinho também fala sobre esse música, destacando como ela é uma referência para ele da história da Unidos de Mangueira:

> *Azul anil* é uma música que eu aprendi com a minha mãe na Mangueira. Essa música era cantada no Unidos de Mangueira. E eu não me lembro quem é o autor. Não sei realmente quem é o autor. Procurei, consultei várias pessoas em Mangueira. Mas já não tem quase ninguém que possa responder sobre essa época. (...) Mas é uma música bonita. É uma música bonita. Eu aprendi essa música no Unidos de Mangueira com as lavadeiras cantando. (...) Não existem mais as lavadeiras que cantavam essa música. Mas essa música eu ouvi a primeira vez no Unidos de Mangueira. A escola de samba Unidos de Mangueira, que era lá... A tal Escola que era azul e rosa. (...) Depois a Mangueira [Estação Primeira], através do Cartola e do Carlos Cachaça, foi ao morro, pediu uma reunião. Convocou uma reunião para convencer esses compositores, que eram do Unidos de Mangueira, a passarem para a Estação Primeira. Porque eram os compositores mesmo... Realmente... (...) Bons pra caramba. (...) Porque aí veio o Santo Antônio, não é? Que era lá onde eu morava. Aí veio o Padeirinho, Zagaia... (...) Zagaia, Padeirinho, Cícero,

[241] Samba gravado como faixa 10 do primeiro CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*. O samba *Estou vivendo na floreta*, de Chiquinho Modesto e Germano Augusto, gravado como faixa 9, não foi citado nas entrevistas.

> Marreta. Olha, vieram compositores bons pra caramba, viu? Deu um reforço na Mangueira.

Como já mencionado no capítulo 4 - Mangueira, a favela e a sua Estação Primeira, a Unidos de Mangueira surgiu em 1937, na localidade do Santo Antônio, e se uniu à Estação Primeira em 1940. Tantinho, portanto, não chegou a conhecer a Unidos de Mangueira pessoalmente, pois ele nasceu cinco anos após sua extinção. Mas, por sua fala, é possível perceber a importância dessa Escola no morro, principalmente para aqueles que, como ele, moraram na localidade do Santo Antônio. Tantinho fala como se tivesse efetivamente freqüentado a Escola: "Porque essa música eu ouvi a primeira vez cantar no Unidos de Mangueira." Essa clara distorção de sua memória mostra como a união das duas escolas não deu fim à rivalidade entre as localidades da Mangueira. A existência de uma escola própria do Santo Antônio, unida à Estação Primeira a pedido de Cartola e Carlos Cachaça, parece servir de comprovação da qualidade dos compositores dessa localidade do morro. Tudo indica que, mesmo sem disputar diretamente o carnaval, a competição pela superioridade dos compositores oriundos de cada local se manteve em Mangueira e ainda é forte na memória de Tantinho.

O encarte de *Tantinho, memória em verde e rosa* traz um texto sobre o samba *Não posso demorar*, que fala sobre seu compositor, Geraldo das Neves, destacando o fato de ele ser oriundo da Unidos de Mangueira.[242] Esse texto também dá a entender que Tantinho teria freqüentado a quadra dessa Escola:

> O compositor Geraldo das Neves iniciou sua carreira na Unidos de Mangueira. Tempos depois se transferiu para a Estação Primeira junto com Pelado, Marreta e Padeirinho. Geraldo teve músicas gravadas por Paulinho da Viola, Beth Carvalho, Elza Soares e outros renomados artistas. Embora tenha sido sucesso na Estação Primeira, Tantinho conheceu o samba *Não posso demorar* na quadra da Unidos de Mangueira (CARMO, 2006).

<u>*Vem rompendo o dia*</u> (Xangô e Tantinho)[243]

Esse é um partido-alto de autoria de Xangô e Tantinho. É importante esclarecer que esse samba era originalmente apenas de Xangô, responsável pela composição de seu refrão. O restante da música era improvisado nas rodas de partido-alto em Mangueira. Xangô, que gravou essa música junto com Tantinho como

[242] Samba gravado como faixa 11 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.
[243] Samba gravado como faixa 11 do primeiro CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

intérprete, conta que quem escolheu esse samba para ser gravado foi meu pai e que Tantinho precisou escrever os versos, antes improvisados, exclusivamente para a confecção do CD. Foi, portanto, em momentos cronológicos absolutamente distintos que se deu essa parceria, que é também uma homenagem de Tantinho a Xangô:

> F.C. (Flávia Constant): E entrou uma música sua, não é Xangô? Foi você que escolheu?
> O.F. (Olivério Ferreira, o Xangô): Não. Quem escolheu foi você. [para meu pai]
> J.C. (José Constant): Na verdade, a gente gostava muito da música e queria. Eu só telefonei, não é Xangô? (...) [cantarolando] "Vem rompendo o dia/ Não tarda surgir aurora/ E a moçada do samba não bebeu nada até agora." Samba bom.
> O.F.: É. Agora a segunda [parte] é do Tantinho. Meu parceiro também, não é? (...)
> J.C.: [cantarolando] Trataram a rapaziada mal/ Eles reclamaram é natural/ Todo mundo deve compreender/ A cozinha também quer beber/ Se não na próxima, sabe como é que é/ Só vai ter samba se rolar um capilé.
> O.F.: Um capilé. [risos]

Capilé é um nome genérico usado para se referir a bebidas alcoólicas. Vale lembrar que Tantinho conta que sua mãe gostava de tomar capilé, o que muitas vezes gerava brigas dela com seu pai.[244]

<u>*Meu segredo*</u> (Cícero dos Santos, Hélio Turco e Tantinho)[245]

Essa música também tem uma questão interessante relativa a sua autoria. A parceria de Cícero, Hélio Turco e Tantinho ocorreu por intermédio exclusivo de Cícero. Tantinho e Hélio Turco só se descobriram parceiros de composição em função da gravação de *Tantinho, memória em verde e rosa*. Tantinho contou essa história em sua entrevista:

> Eu achava que [o samba] era meu e do Cícero, mas o Hélio Turco também... (...) Ele deve ter feito uma parte do samba com o Cícero e eu não sabia. (...) Nós fizemos esse samba no "Pára quem Pode", que era um bar em Mangueira. O bar mais famoso de Mangueira. Nós fizemos esse samba lá, eu e o Cícero. (...) Não sei, alguma paixão que ele estava, que ele passou bêbado uns três dias querendo fazer esse samba. Alguma coisa ele fez lá. Algum perigo. Andou escorregando lá pelo morro. (...) Esse samba é assim [cantarolando]: "Eu não devo revelar o meu segredo." Ele pulou algum muro. Traiu algum amigo. Ele não quis me falar quem era. Traiu alguém, mas não quis me dizer quem era. Ele sentou comigo e começou a falar do samba: "Vamos fazer esse samba.

[244] Conforme já transcrito: "Ela gostava de tomar a batida dela... Como é? Capilé. [risos] E ele ainda brigava com ela. Aí eu: 'Qual é? O senhor quer brigar ainda com a minha mãe? Ela trabalha. Tem o direto de tomar o capilé dela.' E ele aí queria bater em mim. Eu defendia a minha mãe e ele queria me bater. Era uma confusão. Não dava certo."

[245] Samba gravado como faixa 12 do primeiro CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

Estou com um início na cabeça. Saindo da cabeça, não sei o quê." Falei: "Vamos. Senta aí. Vamos fazer." E começamos a escrever. Aí deixamos o samba com uma parte para acabar. Ele deve ter acabado com o Hélio Turco. Depois ele cantou para mim de novo, eu aprendi o samba. Agora eu não sabia que o Hélio Turco tinha participação nesse samba. Eu botei o samba no disco. Aí, o Hélio falou: "Ó, mas esse samba é meu também." "Ah é? Então bota aí. É seu também." O samba então é do Hélio Turco também. Até porque o Hélio não mente com relação a isso. O Hélio não tem essas pretensões. Essa pretensão de, pô, assumir um samba que não seja dele. Ele não faria isso de jeito nenhum.

Alípio Pereira do Carmo também fala sobre a autoria desse samba. Mas conta uma história diferente da de Tantinho sobre o fato que inspirou sua composição. Segundo Alípio, o próprio Tantinho é que teria "traído" seu amigo e não o Cícero:

A.C. (Alípio Pereira do Carmo): *Meu segredo* é uma história... (...) A música tem uma história curiosa também. (...) Eu só conhecia os sambas enredo do Cícero. Aí o Tantinho: "Eu vou cantar *Meu segredo.*" (...) Eu ouvi embasbacado, porque a melodia da música é linda. (...) E a música tem um verso que eu também acho fabuloso, que é o seguinte: "Eu não devo revelar o meu segredo/ Um romance foi o palco desse enredo/ Uma história que tanto me faz sofrer/ Já perdi toda a alegria de viver / Foi a fascinação de uma mulher/ Que me fez trair um grande amigo/ Seu nome jamais eu revelarei/ Pois o silêncio é o meu castigo." Esse verso é do caramba: "O silêncio é meu castigo." Porque no samba (...) é sempre a dor que é o castigo, não é?
F.C. (Flávia Constant): O Tantinho falou que ele não sabe quem foi o traído.
A.C.: Ele sabe, ele sabe. Mas não quer dizer quem foi. [risos] Porque o traído... Foi ele que pegou a mulher do cara. Ele me contou isso. (...) Ele é que pegou a mulher do amigo dele.
F.C.: (...) Ele falou que tinha sido o Cícero.
A.C.: (...) Para mim ele contou outra história. [risos] (...) Ele contou que era: "Eu não devo revelar o meu segredo/ *O ciúme* foi o palco desse enredo/ Uma história que tanto me fez sofrer/ Já perdi toda alegria de viver". A primeira parte. O desfecho da história é que é mais interessante, que é o curioso. Segundo ele conta, o Cícero ficava lá encostado em um latão de lixo: "Ô moleque..." Ficava cantando para o Tantinho, porque o Tantinho era o *crooner*. Aí cantava "*o ciúme*". Um dia o Tantinho pediu: "Pô, deixa eu fazer a segunda." Ele: "Faz aí." O Tantinho fez a segunda parte e mudou *o ciúme.* (...) *O ciúme* foi trocado por *um romance*. E fez a segunda parte, entendeu? Essa é a história que ele me contou. Que ele saiu com a mulher de um amigo dele. Ele não diz quem foi o amigo, porque o silêncio...
F.C.: É o castigo dele. [risos]
A.C.: É o castigo dele, entendeu? (...) Essa história eu gravei, então eu posso provar. [risos] O Tantinho falou para você outra coisa, talvez ele não queira falar. (...) O curioso é o seguinte: depois do disco gravado, autorias batidas, tudo direitinho, Tantinho vira para o Hélio Turco e fala: "Ô Hélio Turco, eu preciso encontrar a família do Cícero, porque nós gravamos duas músicas do Cícero." O Hélio Turco com aquele jeito dele: "Eu te dou o telefone da Dalvinha, filha do Cícero, vai lá. Pode dizer o que tu gravou." O Tantinho falou: "Gravei *Gonçalves Dias* e gravei *Meu segredo*." Aí o Hélio falou: "Essa

> música é minha também." O Tantinho: "Pô, essa música é tua?" Aí o Hélio cantou, não é? "Eu não devo revelar o meu segredo." Cantou a primeira parte toda da música. (...) E é provável, porque tu vê: o Cícero foi a ponte, não é? O Cícero fez a primeira com o Hélio Turco em um canto. E, em um outro momento, deu a segunda parte para o Tantinho fazer, entendeu? E isso não foi a primeira vez na história do samba que aconteceu. Isso acontece aos montões porque é uma coisa muito informal, sabe? (...) Eles foram parceiros sem saber. A primeira parceria dos dois. (...) Enfim, é um negócio bem interessante, não é?

Aqui mais uma vez se evidenciam as questões inerentes às tradições orais. Tanto a parceria indireta de composição, como as versões da história contada por Tantinho e Alípio mostram as variações e aperfeiçoamentos a que estão constantemente sujeitas as histórias transmitidas oralmente.

Meu amor já foi embora (Cartola) e *Brasil, terra adorada* (Cartola, Carlos Cachaça e Arthurzinho)[246]

Essas são duas músicas importantes de *Tantinho, memória em verde e rosa*, pois foram as escolhidas para representar a obra de Cartola no CD. Conforme já foi discutido, Tantinho não esconde que sua relação com Cartola foi bastante complicada, principalmente durante sua infância, e a importância de Dona Neuma para a aproximação deles. Mas ao falar sobre a escolha dessas músicas, Tantinho cita apenas a beleza e a capacidade de emocionar que a obra de Cartola possui, principalmente para quem é do morro, pois, segundo ele: "Música do Cartola tem alguma coisa que mexe com a gente." Vale destacar que, até no processo de escolha das músicas de Cartola para serem gravadas, Neuma surge como uma influência importante: Tantinho conta que *Brasil, terra adorada* não é uma música de seu tempo, mas que ele conhecia porque a Neuma gostava muito:

> *Brasil, terra adorada* foi um samba que eu nem ouvi na Mangueira. Esse samba [cantarolando]: "Brasil, terra adorada/ Jardim de todo estrangeiro/ És a estrela que mais brilha/ No espaço brasileiro/ Braço é braço." Esse samba eu não lembro dele em Mangueira.[247] Porque eu acho que esse era samba que cantavam o Zé Ramos, o Cartola, na época deles.[248] Quer dizer, eu não lembro de ter ouvido. Eu conheço o samba. Até porque a Neuma gostava muito desse

---

[246] Sambas gravados respectivamente como faixas 13 e 14 do primeiro CD de Tantinho, memória em verde e rosa.

[247] É importante esclarecer que, aqui, Tantinho ao dizer "Mangueira" se refere à quadra da Estação Primeira, e não ao morro como um todo.

[248] José Marcelino Ramos, o Zé Ramos, nasceu em 1913, em Campos dos Goitacazes, no estado do Rio de Janeiro. Foi presidente da ala dos compositores e está entre os grandes sambistas da Estação Primeira, com extenso repertório de sambas de terreiro que alcançaram grande sucesso nas décadas de 1930 e 1940. Aposentou-se como funcionário da Fábrica Colombo (Editorial do encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 35).

> samba. (...) Agora, é bonito. Eu gostei. Eu gravei porque ele é muito bonito. (...) Ele é muito bonito. O Alípio até comenta sobre esse samba com relação a mim. Ele fala: "Pô, você gosta muito desse samba." Eu gosto. Muito bonito. É música do Cartola, não é? Música do Cartola é sempre... (...) Sempre tem alguma coisa que mexe com a gente. Eu não sei, principalmente... Não todo mundo... Mas eu sou Mangueirense, conheço aquelas músicas deles que ninguém conhece e tem sempre alguma coisa que parece que... (...) Traz uma coisa de felicidade para a gente ao ouvir. Mas não sei falar muito dessa música não. Eu sei que eles cantavam isso: o seu Zé Ramos, Cartola, seu Carlos. Mas não era da minha época. (....) Isso é anterior à minha época.

Tantinho continua sua narrativa reconhecendo o papel de destaque desempenhado por Cartola na história da Mangueira e sua preocupação em destacá-lo também em *Tantinho, memória em verde e rosa*. Mas, em sua fala, é possível notar uma preocupação maior em dar visibilidade para outros compositores, segundo ele, "de qualidade indiscutível" e que, diferentemente de Cartola, foram muitas vezes esquecidos. Tantinho parece buscar compensar a pouca atenção que muitos desses outros talentos receberam, em parte, pela própria dimensão do reconhecimento alcançado por Cartola:

> Porque eu não posso falar em Mangueira sem o Cartola. (...) Se é Mangueira eu tenho que falar do Cartola. Mais nele até do que de todo mundo. Tem até duas músicas do Cartola. Poderia ter cinco. Mas como o espaço no disco é pouco e nós tínhamos muito compositor de... Não é? Eu acho, de uma qualidade indiscutível. Então... Vamos botar duas do Cartola. Até porque o Cartola todo mundo canta. No projeto do Hermínio, o Cartola gravou um disco quase inteiro, não é Constant?[249] Um disco quase inteiro o Cartola gravou. Eu falei: "Ah, vamos gravar essas duas músicas do Cartola." Porque também não pode ser uma música só do Cartola.

O encarte de *Tantinho, memória em verde e rosa* traz um texto sobre Cartola, que reconhece sua importância não só para a Mangueira, mas também para a própria música popular brasileira:

> A biografia de Angenor de Oliveira, o Cartola, expressa a história do samba enquanto gênero musical. Cartola participou da folia dos blocos de rua na época em que o carnaval dos negros era reprimido pelo Estado. Anos depois ajudou a criar uma escola de samba, a sua Estação Primeira. Em pouco tempo, se tornou compositor da indústria de entretenimento, sendo gravado pelos principais intérpretes dos anos de 1930. Nas décadas de 60 e 70 se consagrou como artista e virou referência para as elites pensarem a música popular brasileira. Durante

[249] Nova referência ao CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, produzido por Hermínio Bello de Carvalho em 1999, para o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

> seus 72 anos de existência, Cartola teve papel fundamental para a criação da tradição musical de Mangueira (CARMO, 2006).

Chama atenção a linguagem utilizada nesse texto – muito menos emocional e romântica do que o restante do encarte. Esse aspecto só reforça a idéia de que Tantinho buscou, nesse CD, não ofuscar outros compositores e canções do morro com o já reconhecido brilhantismo de Cartola.

Dá Licença que eu quero passar (Tantinho) [250]

Esse é um dos sambas de bloco gravados em *Tantinho, memória em verde e rosa*. O encarte do CD traz um pouco da história dessa música, que teve uma importância significativa na história de vida de Tantinho:

> Com *Dá licença que eu quero passar* Tantinho venceu a disputa de sambas do "Olha essa Língua", bloco de cores preta e branca que reuniu nos anos 60, nomes de destaque da Estação Primeira como a porta-bandeira Neide, o compositor Padeirinho e o ex-presidente Roberto Paulino (CARMO, 2006).

O que o encarte não revela é que o compositor Padeirinho, que, conforme já foi colocado, "pegava no pé" de Tantinho, também estava nessa disputa. Além da composição do samba *Episódio*, comentada anteriormente, essa parece ter sido outra ocasião marcante na vida de Tantinho pelo reconhecimento, ainda que forçado, de Padeirinho a seu talento. Tantinho fala muito pouco sobre essa sua vitória, mas não disfarça seu orgulho de ter vencido o renomado Padeirinho:

> Quando nós fizemos o samba do "Olha essa Língua", que ele [Padeirinho] perdeu para mim, ele não se conformava: "Pô, eu não posso perder para esse moleque." (...) Ele ficava pegando no meu pé porque ele era partideiro, gostava de cantar partido-alto e começou... Comecei a surgir no morro como partideiro e todo mundo falava: "Pô, esse moleque, o Tantinho, está danado, não sei o quê. (...) Aí ele começou a ficar incomodado com esse negócio.

Recordar é viver (Padeirinho)[251]

Essa música de Padeirinho traz à tona a conhecida questão do plágio no universo do samba carioca. O encarte de *Tantinho, memória em verde e rosa* busca esclarecer a questão:

---

[250] Samba gravado como parte da faixa 15 do primeiro CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*. Essa faixa é composta por esse samba e mais *O bobo do rei*, de Broto. *O bobo do rei* foi citado na entrevista de Amaury e comentado em nota no item 5.4.2 Amaury Sebastião Raposo.

[251] Samba gravado como faixa 2 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*. O samba *Neuma*, de Tantinho, gravado como faixa 1, já foi comentado no item 5.5 - Neuma, "referência indiscutível desta história".

> *Recordar é viver*, de Aldacy Louro foi sucesso no carnaval de 1954. A melodia e a letra das duas primeiras frases têm enorme semelhança com o samba de terreiro *Recordar é viver* de Padeirinho. Segundo muitos moradores da Mangueira, Aldacy teria se inspirado no compositor mangueirense para criar sua música. O fato é que Padeirinho compôs seu samba após o carnaval de 1952 e Aldacy Louro, que foi seu parceiro em *A situação do escurinho*, só lançou o seu *Recordar é viver* dois anos depois (CARMO, 2006).[252]

Seguem as letras desses dois sambas:

Recordar é Viver
Padeirnho
Recordar é viver
Não podemos esquecer
Devemos guardar como lembrança
Aquele domingo de carnaval
Quando a chuva desabou
E a Mangueira entrou no concurso oficial
Debaixo de um forte temporal
Nem sequer a chuva estiou, vejam vocês
E a Mangueira não desanimou
Apesar da chuva que caía
Mangueira desfilava com toda harmonia
Prestando homenagem a Gonçalves Dias

Recordar[253]
Aldacir Louro, Adolfo e Aluísio Martins
Recordar é viver
Eu ontem sonhei com você,
Recordar é viver
Eu ontem sonhei com você.
Eu sonhei
Meu grande amor
Que você foi embora
E nunca mais voltou, meu amor.

As datas atribuídas a essas respectivas composições no encarte de *Tantinho, memória em verde e rosa* evidenciam o plágio nesse caso. Mas é importante chamar atenção para a dificuldade que muitas vezes existe para se "provar" as acusações de plágio em composições de sambas de morro. Além das premissas da tradição oral - repetição e a transformação -, o samba de morro tem como característica a informalidade do seu processo de composição.[254] Sinhô, em sua famosa resposta a

[252] Aldacir Evangelista de Mendonça (a grafia correta do nome do compositor é Aldacir e não Aldacy como saiu no encarte de *Tantinho, memória em verde e rosa*), o Aldacir Louro, nasceu em 22/4/1926 no Rio de Janeiro. Freqüentou desde cedo escolas de samba, tocando tamborim, e depois se tornou compositor e cantor profissional. Embora não tenha estudado música, tocava violão de ouvido. Seu maior sucesso foi o samba *Recordar*. Em 1988, a música *Recordar* foi gravada por Agepê no disco *Canto pra gente cantar.* Aldacir Louro morreu em 15/6/1996. Informação extraída em 26/2/2007 no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Aldacir+Louro&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art).

[253] Letra da música extraída da página http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/05/recordar.html, em 26/2/2007.

[254] Vide o exemplo do processo de composição do já comentado samba *Meu segredo*, de Cícero dos Santos, Hélio Turco e Tantinho.

uma acusação de plágio feita por Heitor dos Prazeres, conseguiu definir bem essa questão: "Samba é como passarinho: é de quem pegar" (DINIZ, 2006: 37).[255]

As datas de composição desses sambas marcaram Tantinho porque o samba *Recordar é viver*, de Padeirinho, conforme conta sua letra, foi feito em referência a um ano em que um forte temporal desabou sobre a cidade na hora dos desfiles. Por conta disso, o julgamento foi anulado e não houve escola vencedora nesse carnaval. A Estação Primeira chegou a desfilar, mesmo sob a forte chuva. Isso aconteceu no carnaval de 1952, primeiro ano em que Tantinho desfilou pela Mangueira. O samba enredo desse ano foi *Gonçalves Dias*, citado na letra de Padeirinho e gravado como a última faixa de *Tantinho, memória em verde e rosa*. É o próprio Tantinho quem conta essa história:

> *Recordar é viver* também foi samba de terreiro. (...) Sambão. Estourou na quadra. Bateu. (...) Samba de terreiro. [cantarolando]: "Recordar é viver/ Não podemos esquecer." (...) Esse do Padeirinho foi 53. (...) Porque esse samba, eu me lembro... Eu comecei a sair na Mangueira em 52. Quando eu saí em 52, choveu muito. (...) A Mangueira, então, entrou para a Central do Brasil. E ficou toda ali dentro. Chuvarada. Mas muita chuva. (...) A Mangueira invadiu ali e não tinha jeito. Ninguém segurava. Escola de samba. (...) A chuva não passava. (...) O pessoal: "Está na hora, começou, não sei o quê." O Xangô: pi, pi, pi; pi, pi, pi. Nego começou: "O Xangô está apitando." Começava aquele agito: "O Xangô apitou, não sei o quê." (...) Começou aquele agito dentro da Central. Um tumulto danado. A bateria começou a esquentar os instrumentos dentro da Central. Porque naquela época era no fogo. Acendia jornal. E, pô, pegou fogo no troço lá. Incendiou a porcaria. Deu uma confusão. A Mangueira largou a coisa incendiando e foi embora. "Vamos embora." "Está na hora?" "Vamos embora." Veio bombeiro. (...) Um tumulto. Pô, eu pequenininho, eu me lembro disso. E minha mãe não podia me largar que eu vazava. Minha mãe me procurando apavorada, coitada. (...) No ano seguinte, o Padeirinho fez esse samba: [cantarolando] "Recordar é viver/ Não podemos esquecer/ Devemos guardar como lembrança/ Aquele domingo de carnaval/ Quando a chuva desabou/ E a Mangueira entrou no concurso oficial/ Debaixo de um forte temporal." Então eu me lembro que esse samba veio no ano seguinte. Eu sei que é de 53, porque o primeiro ano que eu saí foi 52. (...) Ele estava se referindo à chuva do ano anterior, não é? (...) E foi um samba bom. Era do Padeirinho, não é? Padeirinho só compunha para incendiar a quadra.

[255] Heitor dos Prazeres acusou Sinhô de ter plagiado mais de um samba seu, como: *Ora, vejam só*, *Gosto que me enrosco* e *Dor de cabeça*. "Heitor respondeu à suposta afronta de Sinhô com dois sambas, *O rei dos meus sambas* e *Olha ele, cuidado!* (DINIZ, 2006: 37).

Pranto do poeta (Hélio Cabral)[256]

Esse samba entrou no CD depois de o repertório já estar fechado para início da gravação. O que motivou sua inclusão foi um sonho que Tantinho teve e contou para meu pai e Alípio. Alípio Pereira do Carmo é quem narra essa história:

> A maneira como essa música foi lembrada é interessante. Ela entrou aos 45 do segundo tempo. Faltando uma semana para entregar o repertório ao Paulão, o Tantinho falou assim: "Sonhei com uma música." Sonhou com duas: uma do Leléo e outra do Cabral. Aí cantou as duas. A do Leléo era muito boa. Mas estava faltando entrar uma do Hélio Cabral no disco, entendeu? Porque ele era um cara muito ligado ao Tantinho e é um compositor também do caramba. E ele era de Caxias. O Constant conheceu ele. O Constant: "Tem que ter uma música do Hélio Cabral."[257] Eu também acho que o Hélio Cabral compõe pra caramba. (...) Aí o Tantinho cantou esse samba, falou: "Pô, samba bonito. Pena que vai ficar de fora." Eu falei: "Ah, não vai não, Tantinho. Não vai não." Ele: "Dá para botar?" Eu falei: "Pô, Tantinho, é só mudar. A gente risca aqui e dá para o Paulão. Paulão muda semana que vem." "Então tá bom. Vamos botar esse samba. Porque se eu sonhei com esse negócio é porque o Cabral quer que eu grave." (...) Falei: "O Leléo também foi lá soprar no seu ouvido. Mas ele vai ficar com a música de fora, viu?" (...) O Leléo entrou com a *Vivo em paz*, entendeu?[258]

Incluída na última hora, *Pranto do poeta* foi gravada por Tantinho antes mesmo de conseguir a liberação dos direitos autorais. Para isso, ele teve que contactar a filha de Hélio Cabral, que autorizou a gravação, mas, conforme já foi colocado, sinalizou que Tantinho havia gravado somente a primeira parte do samba e, ainda assim, com uma letra diferente da que ela lembrava.

Mulher comprometida (Preto Rico)[259]

Ao falar sobre esse samba, Tantinho aborda uma questão muito interessante, que diz respeito ao papel das mulheres no dia-a-dia da Estação Primeira de Mangueira. A importância das mulheres na história do samba carioca já foi abordada no item 5.5 - Neuma, "referência indiscutível dessa história". Mas aqui Tantinho não se refere a nenhum nome ou liderança específicos, como Neuma, e sim às mulheres como um grupo, nomeando somente o gênero:

> É um samba também de terreiro. (...) E foi um samba muito bom. (...) Samba que as mulheres gostavam. As mulheres, não é? Eu vou falar sempre: as mulheres. Quem determina... (...) Então esse samba foi um que bateu na

[256] Samba gravado como faixa 3 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.
[257] Meu pai, que nasceu em São Paulo, mudou-se para o Rio de Janeiro ainda bem novo e morou em Duque de Caxias até se casar com minha mãe, na década de 1970.
[258] *Vivo em paz* foi gravado como faixa 5 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa* e será comentado adiante.
[259] Samba gravado como faixa 4 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

> quadra e as mulheres assumiram. O Preto Rico, quando começava a cantar... Quando elas gostavam do samba, tomavam a frente e o cara não precisava nem cantar mais. Esse samba era um samba daqueles que eu não me desgastava. Porque eu era o *crooner* da Escola. (...) Eu tinha que estar ali a noite toda cantando samba. Porque quando o compositor não queria cantar, quem cantava era eu porque eu era o *crooner*. Naquela época era *crooner*, não era puxador. O Preto Rico puxava e a gente fazia assim para as mulheres [gesto com as mãos] e elas iam embora. (...) Não precisava nem mais cantar.

Os demais entrevistados também citaram o papel determinante das mulheres nas escolas de samba. Preto Rico, por exemplo, antes de falar sobre a música *Mulher comprometida*, conta o episódio de um concurso de samba que ele venceu, onde sua confiança vinha da certeza de que seu samba era um daqueles que "as mulheres vão cantar":

> Lá dentro da sede [da Estação Primeira], tem dois canecões desse tamanho, grandes. Um eu ganhei com o Zagaia e outro eu ganhei em um programa de televisão. (...) É que aconteceu o seguinte: eu dei sorte que a Mangueira estava começando a fazer a quadra, essa quadra da Mangueira hoje. (...) Escola nenhum tinha. (...) Então a Mangueira estava com tudo por causa da quadra que estava linda pra caramba. [risos] (...) Foi aí que eu fiz esse samba: [cantarolando] "Todos nós somos soldados..." (...) Digo para o Tinguinha: "Agüenta, que o nosso samba... (...) O nosso samba as mulheres vão cantar. Está na boca das mulheres." [risos] (...) Quando começamos a cantar o samba, as mulheres começaram... Começou todo mundo cantando, todo mundo cantando. (...) Quando chegou no final: (...) "Primeiro lugar: samba da Mangueira." Nossa senhora! Está lá até hoje.

As mulheres também demandavam atenção e um tratamento especial por parte de Xangô, diretor de harmonia da Estação Primeira. Nesse caso, ele se refere especificamente ao grupo de pastoras da escolas:

> As pastoras, às vezes, eram dessas que não gostavam de entrar na quadra na hora. Ficavam remancheando um pouco. Aí eu dava uma volta na quadra e encontrava elas: "Chega aí. Vamos tomar uma cervejinha aqui." Elas: "O que é? O que é, chefe?" "Aquilo ali, aquela quadra ali é sua, não é minha. É nossa. Entendeu? Você é que enfeita aquela quadra. Vocês é que têm que entrar dentro daquela quadra." Pô, então ela saía dali... Está entendendo? Saía baixinha. (...) Então, já viu. (...) Eu dava uma volta na quadra, não era? (...) A quadra estava vazia. Aí eu dava outra volta, quando eu voltasse para a entrada, a quadra já estava... (...) As pastoras todas já estavam na quadra.

Nelson Sargento também fala sobre as pastoras, atribuindo a elas, no passado, o papel de definição do formato final que os sambas assumiam. No processo de circulação oral dos sambas pelo morro, as mulheres eram responsáveis não só pela

escolha dos que se tornariam sucesso, mas também cumpriam, ainda que coletivamente, uma etapa importante no processo de composição:

> Primeiro é o seguinte: você passa o samba para a pastora de uma maneira, mas ela bota o samba no estilo delas. Bota no jeito delas. Aí não tem mais. Hoje não. Hoje o samba já está gravado e não tem mais antes da gravação. Mas naquele tempo, a pastora era o equilíbrio da escola de samba.

Por ironia, essa questão da importância das mulheres na Estação Primeira surgiu quando Tantinho falava sobre a música *Mulher comprometida*, de Preto Rico. Preto Rico e Xangô, ao falarem sobre esse samba, abordam novamente o assunto "mulheres", mas num contexto totalmente diferente:

> F.C. (Flávia Constant): Preto Rico, você que escolheu a sua música que foi gravada? (...)
> J.H. (Jorge Henrique, o Preto Rico): Não. Eu não indiquei para o Tantinho. (...) Mas ele pegou bem pra caramba. Eu digo: "Ele está jogando bem. Não tem que tirar do caminho dele." Está bom, muito bom. Fiquei satisfeito pra caramba. (...) [cantarolando] "És mulher comprometida/ Vais arruinar sua vida por querer/ Por que quando passas por mim?/ Tu me olhas assim? Por quê?/ Se é que não compreendes/ Ou finges não compreender/ És mulher comprometida/ Vais arruinar sua vida por querer/ És mulher comprometida/ Vais arruinar sua vida por querer/ Nada tenho para lhe dar/ Nem sequer casa e comida/ És mulher de luxo/ Tens bangalô com repuxo/ Perderá a boa vida que tens/ Vá se mirar no espelho/ E segue o meu conselho/ É para o seu bem/ Vá se mirar no espelho/ E segue o meu conselho/ É para o seu bem/ Por quê?/ Por que quando passas..." É por aí assim.
> J.C. (José Constant): Mas qual foi a motivação, Preto Rico, desta música?
> O.F. (Olivério Ferreira, o Xangô): Era uma criatura que tinha na Mangueira...
> J.H.: Não... Olha, com sinceridade, pode até ter sido alguma criança [mulher] que ia lá na Mangueira. Porque eu, com sinceridade, todo mundo me conheceu, eu sempre chegava na Mangueira direitinho, sempre bonitinho, sempre respeitei todo mundo, sempre fui versátil, não é? Então, acontecia o seguinte... [risos] Pode calhar de alguma criança daquela chegar perto de mim, coisa e tal. Mas eu tinha um compromisso sério que eu respeitava pra caramba, a Dona Maria Piloto. Apesar de que eu dei... Tanto é que minha filha está aí [filha dele com outra mulher]. A Dona Maria Piloto ainda estava viva, não é? [risos] Mas do meu ponto de vista... [risos] Está entendendo? Ela, se chegasse na porta, eu assinava ponto. [risos] Ah, a vida é assim.

<u>*Eu vivo em paz*</u> (Jorge Zagaia e Leléo)[260]

Essa samba é uma homenagem de Tantinho ao compositor Zagaia que, diferentemente do já citado Padeirinho, o incentivou muito. Tantinho diz que Zagaia era compositor em que ele "se espelhava", era "sua referência". Nota-se que Zagaia,

[260] Samba gravado como faixa 5 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

como ele, era do Santo Antônio. O próprio Tantinho é quem fala sobre essa homenagem:

> Esse foi samba de terreiro. (...) Antes era terreiro. Chão batido mesmo. (...) Então, era da época do terreiro isso daí. (...) Era muito bom esse samba. (...) Era aquele samba que não saía da cabeça. (...) O Zagaia era do Santo Antônio. Leléo não.[261] Leléo não morava no morro. Vivia pelo morro, mas não morava no morro. (...) O Zagaia é campeão de vários sambas enredo da Mangueira. E tinha muito samba de terreiro bom. Ele é parceiro do Cartola, do Xangô, do Pelado, do Hélio Turco, do Comprido... Um compositor maravilhoso. Eu me espelhava nele. (...) Ele era minha referência. (...) Era a minha referência. Era o compositor que eu mais gostava. (...) A gravação é em homenagem a ele. Mas porque o samba é bom mesmo.

O encarte de *Tantinho, memória em verde e rosa* registra a admiração e o reconhecimento de Tantinho à influência de Zagaia em sua formação como compositor:

> Jorge Zagaia fez escola em Mangueira. Ao contrário da maioria dos bambas do Morro, sempre incentivou os novos compositores. Versador nos antigos desfiles, improvisador nas rodas de partido-alto, autor de sambas de enredo e terreiro; Zagaia exerceu forte influência na formação musical de Tantinho (CARMO, 2006).

Diamante bruto (Brogogério)[262]

Ao falar sobre essa música, Tantinho novamente chama atenção para o papel determinante das mulheres para o sucesso dos sambas em Mangueira daquele tempo. Segundo Tantinho, esse foi um samba que marcou a Mangueira por ter caído rapidamente no gosto das mulheres:

> Eu não tenho muito o que falar dessa música. Porque o Brogogério chegou na Mangueira com essa música já pronta, jogou na quadra e foi um sucesso. Todo mundo gostou muito, até porque a letra é muito bonita. É uma letra bem trabalhada. Ela marcou muito na Mangueira. (...) Sabe por quê? Se baseia nas mulheres. As mulheres é que são a referência da Mangueira. (...) As mulheres é que ganham o samba, as mulheres é que escolhem o samba, as mulheres é que mandam na quadra. Na minha época, quem mandava na quadra eram as mulheres. (...) Porque elas é que determinam, com a participação delas, o samba que elas querem.(...) Quando elas não querem o samba, ficam do lado de fora, não entram. Agora, quando elas querem um determinado samba, caem todas na quadra, cantam, pulam e gritam: "Já ganhou, é campeão." Aí pronto. Então, as mulheres é que determinam. (...) Aí o samba fica registrado.

---

[261] Sebastião Santana, o Leléo, nasceu em 1931 no morro da Mangueira e se tornou compositor de sambas de terreiro e de sambas enredo. Seu pai era músico e ele era primo do compositor Zagaia, de quem foi parceiro. Foi operário e depois funcionário do Ministério das Comunicações, onde se aposentou (Editorial do encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*, 1999: 41).

[262] Samba gravado como faixa 6 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

Amaury Sebastião Raposo, ao falar sobre esse samba, que é um de seus preferidos, também cita a importância da aprovação das mulheres. Ele fala ainda sobre sua admiração pelo talento "natural" do compositor Brogogério:

> Inclusive essa música: [cantarolando] "Porque ainda me considero diamante bruto." (...) Essa música é linda, não é? Eu acho uma das mais... (...) Quando eu era moleque... (...) A gente ia para os sambas para aprender os sambas. Porque agora só se canta samba enredo. (...) No nosso tempo, tinha muito samba de terreiro. Tinha seu Zagaia, seu Padeiro, seu Brogogério, Pelado. (...) Comprido, também. (...) Eles faziam samba para a quadra.Samba de quadra. E aí, como eles falavam, caía na boca das mulheres e era o maior sucesso, só se cantava aquilo. Era aquele lance: as mulheres iam lavar roupa, cantavam o samba do seu Zagaia, cantavam o samba do seu Pelado, cantavam o samba... Entendeu? (...) Também eles tinham... A música deles era diferente, eram umas letras diferentes. (...) Seu Brogogério não tinha nenhuma instrução acadêmica, entendeu? Ele era guarda ferroviário. Não sei se naquele tempo guarda ferroviário tinha que ter... Mas compositor é aquilo: já vem do cara, não adianta, já vem da pessoa.

É que, como ensina Santuza Cambraia Naves,

> Não se pode deixar de observar que normalmente se exige dos músicos populares requisitos diferentes – até mesmo opostos – dos que se exigem dos eruditos. Espera-se destes últimos uma devoção abnegada ao seu ofício, através de muita disciplina e preparação. Dos populares, ao contrário, espera-se, como argumenta Luiz Tatit, que mostrem um "dom inato", um "talento antiacadêmico" e uma "habilidade descompromissada com qualquer atividade regular." *Naturalidade*, *espontaneidade* e *instantaneidade* são portanto "valores preciosos ao cancionista" (NAVES, 1998: 135).

Sorrindo sempre (Gradim, Noel Rosa, Francisco Alves e Ismael Silva), *Nossa História* (José Ramos e Geraldo da Pedra) e *Gonçalves Dias* (Cícero dos Santos e Pelado)[263]

A escolha desses três sambas ilustra como *Tantinho, memória em verde e rosa* é, de fato, uma tentativa de fixação de uma história. Alípio Pereira do Carmo conta como esses sambas funcionam conscientemente como uma "narrativa histórica" sobre a história do samba enredo:

> Tem três músicas que foram colocadas [no CD] porque contam uma historinha super-interessante. Elas contam um pouco a história do samba enredo, não é? A primeira é *Sorrindo sempre*, que é um samba que a Mangueira leva para a avenida. Era um samba de primeira parte. (...) Na Mangueira só existiu a primeira parte [desse samba]. (...) Em 32 a Mangueira desfilou com o *Sorrindo sempre*, do grande Gradim, que foi um compositor fabuloso. Foi o cara que levou o Jamelão para a Mangueira. Ele morreu novo, com tuberculose, como

[263] Sambas gravados respectivamente como faixas 7, 14 e 16 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*.

seu parceiro Noel Rosa. O Gradim fez esse samba. (...) E o Noel botou a segunda [parte]. O Noel tem vários sambas com compositores da Mangueira, entendeu? (...) Então, *Sorrindo sempre*, está ali [no CD] para o Gradim estar, aquela coisa toda. (...) Mas também para falar assim: "Olha, o samba de morro não era a pureza total. Esse samba teve segunda parte porque tinha que ir para o rádio. Tinha que ter segunda parte." O Noel botou segunda parte e foi gravado pelo Francisco Alves. Como o Francisco Alves gravou, ele botou o grupo de compositores dele: o Ismael Silva e ele mesmo. Eles tinham um esquema, entendeu? O cara não fazia a música, mas gravava e assinava, tá? (...) Os nomes dos dois estão lá, mas eles não fizeram uma linha no samba. (...) Ele expressa um momento da história do samba: os anos 30, o comércio do samba, que está aí até hoje. Tem muito compositor de samba enredo que só bota o nome, não faz uma linha, não faz nada e tem o nome, não é?

Alípio Pereira do Carmo registra essa história no encarte de *Tantinho, memória em verde e rosa*:

> O jornaleiro e compositor Lauro dos Santos, o Gradim, teve grande destaque em Mangueira. Ao lado de Cartola e Zé com Fome, teve suas canções gravadas pelos mais famosos intérpretes dos anos 30. Em 1932, a Escola desfilou com *Sorrindo sempre* de sua autoria. Nesta época não existia o samba enredo, cada escola apresentava somente a primeira parte de um samba com a segunda improvisada nos desfiles pelos versadores. Ao ser gravada no mesmo ano por João Petra de Barros, *Sorrindo sempre* ganhou uma segunda parte composta por Noel Rosa. Os nomes de Francisco Alves e Ismael Silva constam na partitura da música (CARMO, 2006).[264]

[264] É importante registrar que existe uma série de inconsistências sobre a história desse samba em várias publicações. Na página da Mangueira consta que os sambas de desfile do carnaval de 1932, em que a Estação Primeira, inclusive, foi campeã, foram *A floresta*, de Cartola e Carlos Cachaça e *Sorrindo*, de Zé com Fome. A letra de *Sorrindo*, publicada na página, no entanto, é a mesma de *Sorrindo sempre*, gravada no CD. A letra de ambos os sambas é: "Sorrindo, sorrindo sempre/ Porque eternamente/ Hei de sorrir pra não chorar/ Pra não lembrar de quem sofreu/ Por mim padeceu/ Pra não me ver penar/ Pra não me ver penar.../ Pra não me ver penar/ Chegou a ser humilhada/ Eu não soube aproveitar/ Aquela alma abandonada/ E quantas vezes ela sorrindo/ Me pedia por favor/ Que eu não abandonasse o seu amor!". Informação extraída em 11/12/2006 da página da Mangueira (http://www.mangueira.com.br/2007/Historia.asp?id=28). Trata-se indiscutivelmente do mesmo samba. Na biografia de Cartola consta uma história similar à publicada no encarte do CD *Tantinho, memória em verde e rosa*: "Em 1932 a Mangueira desfilara (...) com os sambas *Pudesse meu ideal*, de Cartola e Carlos Cachaça, e *Sorrindo*, de Lauro Santos, o Gradim, gravado em maio do ano seguinte por João Petra de Barros" (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 98). A inconsistência com o encarte nesse caso fica só sobre o ano de gravação do samba por parte de João Petra de Barros. Já Sérgio Cabral, em seu livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, esclarece parte dessa polêmica, mas acrescenta outras dúvidas: uma sobre o nome verdadeiro desse samba; e outra sobre sua gravação futura: "A campeã [no carnaval de 1932], Estação Primeira de Mangueira, apresentou dois sambas: *Pudesse meu ideal*, de Cartola e Carlos Cachaça, e *Sorri*, de Lauro dos Santos (Gradim), que os jornais registraram erradamente como *Sorrindo* e atribuindo a autoria a Zé com Fome, que, por sinal, não desfilou por ter sofrido um acidente em que fraturou duas costelas. *Sorri* seria gravado oito anos depois pelo Trio de Ouro, aparecendo Príncipe Pretinho como parceiro de Gradim" (CABRAL, 1996: 71).

A parceria de composição desse samba, de fato, faz surgir elementos que respaldam a idéia de Alípio Pereira do Carmo de usá-lo para "expressar um momento da história do samba". Como já foi colocado, polêmicas sobre a verdadeira autoria e acusações de plágio fazem parte de toda história do samba carioca e existem até hoje. A prática de fixar a segunda parte de sambas feitos originalmente para serem improvisados também era comum, mesmo antes da década de 1930, na época em que "o samba ainda estava ganhando sua forma urbana – diga-se profissional. Imperavam no meio musical os estribilhos folclóricos, anda sem 'paternidade', de autoria coletiva. Os mais sagazes compositores faziam a segunda parte: 'pegavam o passarinho', segundo Sinhô, dando início ao processo de autoria" (DINIZ, 2006: 31).[265] Mas a chegada da década de 1930 trouxe um elemento novo a essa antiga prática: a autoria de sambas ganhou um valor também comercial. Não há dúvida de que "havia na época o hábito de 'dar', 'vender' ou 'usurpar' parceria" (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 105).

Sorrindo sempre é um exemplo interessante porque Noel Rosa, Francisco Alves e Ismael Silva representam tipos diferentes de "parceiros" desse período. Francisco Alves foi o responsável pela primeira gravação de disco elétrico produzida no Brasil, em meados de 1927. É sabido que ele efetivamente tinha o hábito de comprar sambas e que Ismael Silva, famoso sambista do Estácio, era seu elo com os compositores do morro (DINIZ, 2006: 42). Ainda assim, Francisco Alves é reconhecido pelo importante papel que desempenhou na difusão do samba de morro, tanto em discos, como na rádio: "Francisco Alves representou os novos tempos, quando o crescimento do mercado de bens musicais exigia novas relações profissionais. Filho de imigrantes portugueses, branco, de classe média baixa, foi o elo entre o caráter lúdico da música do morro e a profissionalização do asfalto" (DINIZ, 2006: 42). Alípio Pereira do Carmo parece compartilhar da mesma opinião:

> O pessoal fala do Francisco Alves, porque ele assinava músicas que não eram dele. Mas ele foi um cara fundamental para que os sambas das favelas se tornassem um gênero musical da rádio e do disco, da indústria fonográfica que nasceu no Brasil, sabe? Ele foi o grande organizador. O grande produtor disso tudo foi o Francisco Alves. Então a gente não... Pô, falar em termos de música, de história... Emitir juízo de valor é complicado.

[265] Sinhô, conforme já citado, foi muitas vezes acusado de plágio, principalmente por Heitor dos Prazeres. Numa dessas ocasiões ele se defendeu com a lapidar frase: "Samba é como passarinho: é de quem pegar".

André Diniz reforça ainda a qualidade de Francisco Alves como músico: "além de bom cantor, tinha um privilegiado ouvido musical – basta considerar seu repertório, – e não foram poucas as vezes em que a inclusão de seu nome em parcerias era de fato merecida: ele era um bom violonista e inventor de melodias" (DINIZ, 2006: 42).

Ismael Silva, fundador do já citado bloco carnavalesco *Deixa falar* (1928), considerado a primeira escola de samba, é tido por muitos como o principal nome surgido entre os sambistas do Estácio.[266] Famoso não só pela "invenção" do samba carioca, Ismael era conhecido como o "secretário" de Francisco Alves no comércio de sambas. Sergio Cabral publicou uma entrevista sua com Ismael Silva no livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Nessa entrevista, Ismael conta que, mesmo antes de estabelecer sua relação com Francisco Alves, era conhecido por, junto com o pessoal do Estácio, "divulgar" e "promover" os sambas dos compositores dos morros:

> Nós ajudamos muito a Portela. Ajudamos no sentido de divulgar, promover. A Mangueira também ajudamos bastante. O pessoal do Estácio era sempre convidado para ir a esses lugares. O nosso prestígio era muito grande na época. (...) A gente ia à Portela, no tempo do Paulo, e ouvia os sambas dos compositores de lá. Aí, a gente divulgava por aí, entende? Perguntavam: "De onde é este samba?" E a gente respondia: "É da Portela." (CABRAL, 1996: 242).

Sua relação com Francisco Alves começa com a venda de seus próprios sambas. Nessa mesma entrevista, Ismael Silva conta que vendeu efetivamente somente dois sambas seus para o cantor: *Me faz carinhos* e *Amor de malandro*. "Nas outras, ele entrava na parceria e a gente dividia o dinheiro que a música rendia" (CABRAL, 1996: 245). Ismael fala ainda da genuína parceria de composição que possuía com Noel Rosa, que também se tornou amigo de Francisco Alves: "Noel foi meu parceiro em várias músicas. Inclusive gravei disco cantando com ele. Nosso conhecimento começou no próprio meio, no ambiente, no ponto. Diariamente estávamos eu, ele e Francisco Alves" (CABRAL, 1996: 245). O compositor finaliza a entrevista contando uma história que comprova que Francisco Alves realmente o considerava seu "secretário" e, ainda por cima, de uma forma bastante racista: "O Chico [Francisco Alves] me apresentava nos shows como o braço direito dele. Eu

[266] Ver capítulo 3 - Samba, favela e a construção da identidade nacional brasileira.

entrava no palco e ele levantava o meu braço: 'Este é o meu braço direito. É um preto com alma branca'. Isso é que eu não gostava. Até hoje não entendo esse negócio de 'preto de alma branca'" (CABRAL, 1996: 245).

Já Noel Rosa é um caso bem particular:

> Branco e filho da cidade, Noel chegou a cursar alguns meses de medicina e desempenhou papel de revisor e redator em programas de rádio (...). Cantando e compondo sambas na Lapa, na sua amada Vila Isabel, na Mangueira, no morro de São Carlos ou no Salgueiro, seu legado musical e poético foi construído em meio à promiscuidade vitalizadora de um Rio de Janeiro onde as casas das "boas" famílias ficavam muito próximas aos cortiços, casas de cômodos e favelas. O andarilho citadino Noel fazia visitas tão freqüentes aos sambistas de morro que vira-e-mexe dormia na casa do compositor Cartola em Mangueira. A "santa" Deolinda, primeira mulher de Cartola, cuidava de ambos após os porres homéricos que tomavam (DINIZ, 2006: 59 e 61).

Mesmo sendo "da cidade", Noel Rosa, diferente de Francisco Alves, efetivamente vivenciou o dia-a-dia dos redutos de samba cariocas, inclusive nos morros. Com isso, "desenvolve um tipo de sensibilidade que remete ao 'baixo' pois ele dialoga com o ambiente boêmio dos morros para a construção da estética da simplicidade" (NAVES, 1998: 107). Daí a atribuição a Noel Rosa da verdadeira parceria com Gradim no samba *Sorrindo sempre*.

Alípio Pereira do Carmo continua sua explicação sobre a evolução do samba enredo através das composições *Sorrindo sempre*, *Nossa História* e *Gonçalves Dias*, falando sobre o segundo desses sambas:

> E depois tem um outro samba super-interessante, do José Ramos e do Geraldo da Pedra, que é *A voz do dever*. Ele é conhecido no morro como *A voz do dever*. Mas o nome do samba é *Nossa história*. (...) Meio que a origem do samba enredo está aí, tá? Como tema patriótico, como o samba contando o tema que desfilava. (...) Era o carnaval da Guerra. Primeiro, o de 45, que ia vencer a Guerra; e depois, o de 46, que era a volta dos Aliados. Aí fizeram o samba *Nossa história*, não é? Que começa: "Vejo a bandeira erguida/ Os sinos dobrando acabou-se a guerra/ Sinto falta dos meus companheiros/ Que em campos de luta tombaram por terra/ Em defesa da pátria/ O povo varonil/ Lutei pela vitória do meu Brasil/ A voz do dever me clamou/ Varonil, em continência/ Eu parti para defender meu Brasil/ Foi com grande prazer/ Que eu ergui meu fuzil, sem tremer/ Tudo eu farei, tudo, até morrer/ Pra ver meu Brasil vencer." Todas as escolas de sambas desfilaram, nesse ano, falando da vitória dos Aliados na Guerra. A partir desse ano, meio que entrou um

regulamento que os temas nacionais patrióticos, motivos patrióticos, eram obrigatórios nos sambas apresentados pelas escolas de samba. (...) Então, esse samba tem um pouco dessa história.

No encarte do CD, Alípio Pereira do Carmo registra:

> Os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro entre os anos de 1943 a 1946 foram patrocinados pela Liga de Defesa Nacional e a União Nacional dos Estudantes com o título de "Carnaval da Vitória". Em decorrência da Segunda Guerra os temas patrióticos tornaram-se obrigatórios. No ano de 46, todas as escolas de samba exaltaram o triunfo dos Aliados na guerra. Neste ano, a Mangueira desfilou com o samba *Nossa história*, de José Ramos e Geraldo da Pedra (CARMO, 2006). [267]

Os anos 1940 foram difíceis para as escolas de samba. A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) tornava a comemoração do carnaval, na visão de muitos, inapropriada, principalmente após 1942, quando "cinco navios mercantes brasileiros foram torpedeados e afundados, a poucas milhas de nossas costas, por submarinos alemães" (CABRAL, 1996: 137).[268] Em seguida, o Brasil declarou guerra à Alemanha e à Itália e Getúlio Vargas decretou estado de guerra em todo território nacional. "'Festejar o carnaval na situação em que nos encontramos seria leviandade, senão verdadeira inconsistência', protestou o *Jornal do Brasil* em seu editorial, às vésperas do carnaval de 1943" (CABRAL, 1996: 137). Nesse ano a prefeitura não apoiou os desfiles carnavalescos e cancelou o baile do Teatro Municipal.[269] Diferentemente das

---

[267] Vale registrar que na página da Mangueira consta que o samba *Nossa história*, de José Ramos e Geraldo da Pedra, foi o do desfile de 1945. A letra do samba que consta na página é um pouco diferente da citada por Alípio Pereira do Carmo e gravada em *Tantinho, memória em verde e rosa*. Na página está: "A voz do Brasil me chamou/ Varonil e incontinente/ Eu vou partir pra defender o meu Brasil/ Foi com grande prazer/ Que eu ergui meu fuzil sem tremer/ Mais eu farei tudo até morrer/ Só pra ver meu Brasil vencer/ Hoje vejo içar a bandeira/ O símbolo acabou-se a guerra,/ Senti falta dos meus companheiros/ Em campos de luta tombaram por terra/ Em defesa da pátria/ De um povo varonil/ Lutei pela vitória do meu Brasil/ A voz do dever clamou." Segundo consta na página, em 1946, a Estação Primeira também desfila com um samba da dupla José Ramos e Geraldo da Pedra. O samba chamava-se *Carnaval da vitória*. Sua letra não está disponível na página da Mangueira. Informação extraída em 11/12/2006 da página da Mangueira (http://www.mangueira.com.br/2007/Historia.asp?id=28). Sergio Cabral em seu livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro* confirma as informações publicadas em *Tantinho, memória em verde e rosa*, afirmando que a Estação Primeira desfilou em 1946 com o samba *A nossa história* (CABRAL, 1996: 142). Vale registrar ainda que a Estação Primeira não venceu nenhum desses carnavais, que foram durante os chamados "sete anos de glórias" da Portela, que venceu os carnavais de 1941 a 1947.

[268] Sérgio Cabral registra em seu livro uma curiosidade sobre o naufrágio desses cinco navios: "entre os sobreviventes de um desses navios, o Itagiba, estava um soldado que seria o maior autor de sambas enredo de todos os tempos, o compositor Silas de Oliveira, da Escola de Samba Império Serrano" (CABRAL, 1996: 137).

[269] Para agravar ainda mais a situação do carnaval, iniciam-se nesse período as obras da Avenida Presidente Vargas, que incluía a praça Onze, onde tradicionalmente aconteciam os desfiles de carnaval.

grandes sociedades, ranchos e blocos, que suspenderam suas apresentações, as escolas de samba se colocaram à disposição da União Nacional dos Estudantes e da Liga de Defesa Nacional e desfilaram como forma de "contribuir com a mobilização nacional". A partir desse ano, a Liga de Defesa Nacional passou a organizar os desfiles até o final da Guerra, em 1945.

> Mal acabou a guerra, no dia 8 de maio de 1945, já se anunciava o "Carnaval da Vitória", em 1946. Numa reunião na União Geral das Escolas de Samba, em fins de 1945, ficou decidido que as escolas de samba apresentariam enredos alusivos à vitória dos Aliados, sobre os nazifascistas, acentuando a participação do Brasil na guerra. (...) O regulamento do desfile de 1946 apresentou uma novidade que significava o final de uma fase das escolas de samba: a proibição de apresentarem sambas com versos improvisados (CABRAL, 1996: 142).

Alípio Pereira do Carmo, por último, fala sobre o samba *Gonçalves Dias*, de Cícero dos Santos e Pelado:

> E o samba de 52 é o primeiro samba que o Tantinho desfila. (...) *Gonçalves Dias*. Ele já é um samba enredo como a gente conhece hoje em dia. Ele já tem um andamento de samba enredo, a levada da caixa para frente, do repique, do tamborim, do surdo marcando. (...) Então meio que esses três sambas... Foi uma coisa que meio que eu sugeri. (...) A gente pode olhar do ponto de vista histórico. É um exemplo da evolução do samba enredo, entendeu? (...) É claro que não pára em 52. Até os sambas de hoje em dia já mudou muita coisa. Mas o samba de hoje ainda é muito semelhante ao de 52. Mesmo com toda a diferença. Mesmo sendo acelerado pra caramba. Ele ainda tem uma métrica parecida, um fraseado melódico parecido, entendeu? O tipo de discurso. Que é diferente do de 45 e muito diferente do de 32, *Sorrindo sempre*. Entendeu?

Vale lembrar que o já comentado samba *Recordar é viver*, de Padeirinho, também gravado no CD, fala justamente sobre esse desfile de 1952: "Apesar da chuva que caía/ Mangueira desfilava com toda harmonia/ Prestando Homenagem a Gonçalves Dias." O encarte de *Tantinho, memória em verde e rosa* registra a importância do samba *Gonçalves Dias* na história de vida de Tantinho:

> Tantinho desfilou pela primeira vez na Estação Primeira em 1952. Aos seis anos de idade, defendeu as cores de sua escola tocando tamborim na bateria de Mestre Valdomiro. Naquele ano, com o enredo "Gonçalves Dias", a Mangueira se apresentou com esse belo samba da dupla Cícero dos Santos e Pelado (CARMO, 2006).[270]

Por conta disso, durante alguns anos, os desfiles tiveram que ocorrer no campo do Clube de Regatas Vasco da Gama (CABRAL, 1996: 140).

[270] O já falecido Mestre Valdomiro (há outras publicações que registram seu nome com "W" – Waldomiro) foi diretor de bateria da Mangueira por mais de 50 anos. "Até hoje, os mais antigos se benzem em frente ao palanque da bateria, que tem as fotos de mestre Waldomiro e de seu Tinguinha, colocadas ali em 1995 (...)" (FLORIDO, 2005: 52-53).

Maria (Jurandir e Irson Pinto)[271]

Jurandir conta que quem escolheu a música *Maria* para ser gravada em *Tantinho, memória em verde e rosa* foi o próprio Tantinho, que em seguida esclarece o que o motivou nessa decisão:

> J.P. (Jurandir Pereira): Foi o Tantinho que teve a idéia. Não foi, Tantinho?
> D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): Fui eu.
> J.P.: Foi ele que escolheu.
> D.F.: Porque nós estávamos querendo gravar músicas inéditas. Músicas inéditas ou as que ninguém ouviu ainda. 1930, 40... E essa música eu não tinha ouvido ainda gravada. Essa não. *Maria*. E eu sempre gostei muito da música. "Eu vou gravar essa música." Todo mundo: "Mas podia gravar o *Colibri*, podia gravar no sei o quê."
> J.P.: *Maria*, até hoje, não foi gravada.
> D.F.: Eu lembrei: *Maria*. Eu escolhi essa música. Eu mesmo que escolhi.

Amaury Sebastião Raposo, também presente na entrevista de Jurandir, lembra que seus sambas eram sempre sucesso em Mangueira. Jurandir e Tantinho, então, esclarecem que o sucesso alcançado não era de todo espontâneo, pois existiam no morro "estratégias" para tornar um samba conhecido antes de ele ser apresentado na quadra da Estação Primeira:

> A.S. (Amaury Sebastião): Todo ano você estourava. Todo mundo: "Essa música é do Jurandir." Todo mundo aprendia
> J.P. (Jurandir Pereira): A gente criava na Candelária. Quando chegava aqui era mamão com açúcar, já estava na boca do povo.
> D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): Ele trabalhava. (...) Trabalhava. Pegava a Candelária, passava pelo Esqueleto, quando vinha para a quadra...
> J.P.: Eu ainda ia dentro do Buraco [Quente]. Cantava lá, quando chegava aqui, não tinha para ninguém. [risos]
> D.F.: Era bom.
> A.S.: Era ótimo. Era ótimo.

O encarte do CD traz um texto que dá mais destaque ao compositor Irson Pinto, parceiro de Jurandir nesse samba. O texto parece buscar livrar do esquecimento o talento desse já falecido compositor, que é muito menos conhecido que Jurandir:

> Antes de se consagrar como vencedor de sambas enredo, Jurandir compôs vários sambas de terreiro em parceria com Irson Pinto. Nesta época em Mangueira, Irson era considerado o compositor mais promissor de sua geração. Falecido nos anos 70, não conseguiu

[271] Samba gravado como faixa 10 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*. Os sambas *Pesca do dourado*, de Rubens da Mangueira e Zuzuca, e *Lá se foi a Maria*, de Alfredo Português, gravados como faixas 8 e 9 respectivamente, já foram comentados anteriormente.

> reconhecimento no meio musical e hoje parte de sua obra é apenas preservada pela memória de parentes e amigos (CARMO, 2006).

Decaída (Hélio Turco e Pelado)[272]

Esse é um samba importante na história da Estação Primeira, pois foi com ele que Hélio Turco, maior vencedor de sambas enredo da Mangueira, entrou para a ala dos compositores.[273] O encarte de *Tantinho, memória em verde e rosa* registra a importância desse samba, sem disfarçar a grande admiração que Alípio Pereira do Carmo tem por esse compositor:

> Hélio Turco é o maior vencedor de sambas enredo da Mangueira e um dos melhores autores do gênero na história. Seus versos são singelos e de extrema capacidade de comunicação. Em parceria com Pelado, tornou-se compositor ao criar *Decaída* no ano de 1958. Afastado das disputas de samba, Hélio prefere expressar sua paixão pela Mangueira confeccionando 60 mil bandeirinhas de papel de seda que são distribuídas para o público da Sapucaí, durante o desfile (CARMO, 2006).

Tantinho, ao falar sobre esse samba, resolve não contar a história que inspirou Hélio Turco a compô-lo. Ele se concentra mais na sua entrada na ala dos compositores da Estação Primeira:

> D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho): *Decaída* é do Hélio Turco e Pelado. *Decaída* é... *Decaída*... Não vou falar não.
> F.C. (Flávia Constant): Por que não pode falar?
> D.F.: *Decaída* foi um samba de terreiro da Mangueira. [risos] (...) Que o Hélio Turco fez com o Pelado. Foi um samba muito bem aceito na Mangueira. Bem simpático. Todo mundo gostou muito desse samba. Ele [Hélio Turco] apareceu com esse samba. Primeiro eu soube que era só do Hélio, depois parece que o Pelado entrou na parceria com ele. (...)
> J.C. (José Constant): Foi com esse samba que ele se tornou compositor. (...)
> D.F.: O Hélio entrou em 58 para a Mangueira. (...) Entrou um ano antes de mim para a ala dos compositores. (...) Eu já saía na Mangueira. Quando ele entrou para a Mangueira eu já saía, eu só não era da ala dos compositores.
> F.C.: Entendi. (...) Então esse samba aí tem alguma história que é melhor a gente deixar quieta, não é?

---

[272] Samba gravado como faixa 13 do segundo CD de *Tantinho, memória em verde e rosa*. O samba *Não posso demorar*, de Geraldo das Neves, gravado como faixa 11, já foi comentado anteriormente. O samba *Vivo no mundo*, de Fandinho, gravado como faixa 12, não foi citado nas entrevistas. E os sambas *Nossa história*, de José Ramos e Geraldo da Pedra, *Faltavam cinco para as cinco horas*, de Manoel Ramos, e *Gonçalves Dias*, de Cícero dos Santos e Pelado, gravados como faixas 14, 15 e 16, também já foram comentados anteriormente.

[273] Conforme já foi colocado em outra nota, Hélio Turco, em 1959, ganhou pela primeira vez o concurso de sambas enredo da Mangueira. Ao todo venceu 16 vezes esse concurso, fora duas outras vitórias na Mangueira do Amanhã, o que o coloca como o recordista de vitórias em concursos de sambas enredo, pelo menos entre as grandes escolas.

D.F.: Deixa para lá.[274]

Essas foram as colocações mais importantes sobre o repertório selecionado para *Tantinho, memória em verde e rosa*. Tantinho, em sua entrevista, fala de sua percepção em relação ao resultado final do CD e conta que ele passou por uma prova muito importante na Mangueira, que foi tocar na casa de Dona Neuma, sua grande homenageada:

> D.F. (Devani Ferreira, o Tantinho) Esse disco passou por uma prova agora, recentemente. (...) Eu botei o disco para tocar na casa da Neuma, porque a Neuma é uma referência. A casa da Neuma é uma referência da Mangueira. E a reação das pessoas foi assim alucinante: "Realmente. Esse disco é a Mangueira." Todo mundo falando: "Esse disco é a Mangueira." (...) Porque eu fui buscar a Mangueira para o disco.
> F.C. (Flávia Constant): Mas o que é a Mangueira para você?
> D.F: A Mangueira são essas músicas. São as histórias que essas músicas têm, com relação ao compositor e com relação a coisas de Mangueira, à vida da Mangueira, à vida em Mangueira. (...) Esse disco é uma história da Mangueira. Não tem como. Eu vivi dentro da Mangueira. Fui criado na Mangueira. Estou tranqüilamente... (...) Representado. Pô, tá aí. Tranqüilamente. (...) As pessoas que participaram da história: o Jaguara, o Bira Show, o Amaury, eles comentam no morro que a Mangueira precisava de um disco dessa qualidade. Que a história da Mangueira precisava de um disco dessa qualidade. É o que todo mundo está comentando. (...) Eu estou feliz. Estou feliz mesmo porque minha intenção era essa. Vou acabar de marcar meu nome na Mangueira com esse disco. (...) Vou valorizar muito meu nome. Ah, tudo bem. Eles me valorizam. Eu sou, graças a Deus, muito bem valorizado na Mangueira. Agora é a conclusão da valorização. Com esse disco vai ser. (...) Eu quero contar a história do morro da Mangueira e da Mangueira [Estação Primeira] juntos. Uma coisa... (...) É ligada a outra. Não tem como você...

Tantinho, nessa fala, se mostra muito feliz e satisfeito com seu trabalho de construção de memória, explicitando como *Tantinho, memória em verde e rosa*, para ele, "conta uma história da Mangueira" e como esse CD irá "marcar seu nome" no morro. O CD, mais que um lugar de memória da Mangueira, é um "lugar" para marcar a importância de Tantinho para essa favela. Por sua fala, é possível perceber como ele próprio, considerando o resultado final do projeto, se reconhece como um bom guardião da memória de um tempo em Mangueira:

[274] No estúdio, durante a gravação do CD, foi comentado que essa música foi feita após uma briga de um de seus compositores com sua esposa. A letra da música diz: "Decaída gargalhei / Quando notei seu fracasso total/ Quem foge à decência/ Só encontra abrigo na degradação moral/ Tens um coração crucificado/ No negro mar dos seus pecados/ Carregue a tua cruz até o fim/ Não chores teu calvário/ Se o destino quis assim. Só me resta gargalhar/ De uma decaída tão vulgar".

> Porque quando eu falo de Mangueira, eu vou lá naquela época. Eu não falo de hoje, da Mangueira de hoje. Quando eu falo de Mangueira, eu falo daquela época, não é? Porque, como eu já falei várias vezes, a Mangueira de hoje, para mim, é um... Uma recordação da minha Mangueira antiga. É a mesma. Mas não é a mesma para mim.

Essa necessidade de diferenciar a Mangueira de sua recordação da de hoje se reflete também no projeto gráfico do CD. Apesar do nome *Tantinho, memória em verde e rosa*, o encarte é essencialmente em preto e branco, com a utilização do rosa apenas em alguns textos e sombreados de ilustrações do Lan. Visualmente *Tantinho, memória e verde e rosa* já se diferencia do padrão estético normalmente adotado nos CDs de samba produzidos atualmente pela indústria fonográfica para comercialização. É importante registrar que a questão de custo também influenciou na decisão por essas cores, uma vez que a utilização de mais de três cores encareceria a produção do CD. Mas, embora relevante, não foi isso o que mais pesou. Tantinho, Alípio e meu pai contam que se basearam em um outro CD, chamado *Ouro negro*, para essa escolha. *Ouro Negro* é um CD produzido por Zé Nogueira e Mário Adnet, também patrocinado, nesse caso pela Petrobrás, que tem como objetivo resgatar e registrar parte da obra do maestro brasileiro Moacir Santos. A parte gráfica desse CD é toda em preto, branco e cobre. Tantinho e Moacir Santos, apesar de suas trajetórias muito diferentes no mundo da música – Moacir fez da música sua profissão -, têm em comum a origem muito pobre e o fato de serem negros.[275] Inspirados em *Ouro Negro*, Tantinho, Alípio e meu pai buscaram usar, principalmente, as cores preto e branco para relacionar *Tantinho, memória em verde e rosa* a um passado da Mangueira e ao universo musical dos negros no Brasil.

[275] Moacir José dos Santos nasceu em Flores do Pajeú, interior de Pernambuco, em 1926. Ficou órfão aos três anos de idade e foi entregue aos cuidados de uma família branca que lhe propiciou instrução ginasial e musical. Se tornou maestro, arranjador, compositor e saxofonista. Já tendo conquistado uma carreira expressiva no Brasil, mudou-se em 1967 para os Estados Unidos. Nesse país, gravou discos solos, um deles indicado para o Grammy, deu aulas e compôs trilhas para cinema, construindo uma sólida reputação como compositor, arranjador e docente, membro da Associação de Professores de Música da Califórnia (Encarte do CD Ouro Negro: 2001: 4 e 9).

Considerações Finais

Essa dissertação procurou refletir sobre a construção de *Tantinho, memória em verde e rosa*, tomando esse trabalho de constituição de memória como uma ação, como a produção de uma realidade que se desejou preservar. Considerando o movimento contemporâneo de fixação de memórias das favelas cariocas a que assistimos, foi esclarecedor utilizar esse CD para entender os processos e, principalmente, as relações necessárias para essas construções.

A partir da trajetória de Tantinho, que assume com sua *memória em verde e rosa* a tarefa de guardião da memória da Mangueira, foi possível vislumbrar, não só a rede de sociabilidade em que ele se apoiou para o enquadramento de sua memória, mas também a rede que precisou ser construída para sua viabilização. Tantinho possui uma vivência que lhe permite almejar o posto de guardião dessa memória. E, além da vivência, ele possuía, mais ou menos definido, o projeto que desejava realizar. É como foi colocado por Tantinho para a imprensa e bem destacado na coluna "frases da semana" do jornal *O Globo*: "Há anos queria gravar. Mas se fosse para lançar porcaria, eu ficaria feliz cantando na noite."

Tudo indica que somente o conhecimento e a determinação de Tantinho dificilmente seriam suficientes para tornar seu "sonho" uma realidade. O gênero musical samba e a "tradição" da Mangueira foram aspectos determinantes para a realização do projeto de Tantinho, pois, como foi discutido, a Mangueira, mais do que uma favela, representa um ícone do carnaval do Rio de Janeiro, que por sua vez permanece como um símbolo da identidade nacional brasileira.

Conforme vimos, a criação do "samba carioca" e a sua ascensão a música nacional foi resultado da interação de grupos sociais distintos. O poder de estabelecer relações transculturais, atribuído ao samba desde o início do século XX, até hoje se faz presente, pois um tipo semelhante de interação se deu para a viabilização de *Tantinho, memória em verde e rosa*. Para Gilberto Velho, a "maleabilidade e fluidez é um dos aspectos mais cruciais para um esforço de compreensão das sociedade complexas, particularmente nas grandes metrópoles" (VELHO, 2003: 25). Para o autor, a coexistência de diferentes mundos constitui a dinâmica de sociedades

complexas, como a nossa. *Tantinho, memória em verde e rosa*, ao fazer convergir interesses tão diferentes e potencialmente conflituosos como os de Tantinho e dos outros sambistas da Mangueira, de Amaury Sebastião Raposo, de Alípio Pereira do Carmo, de meu pai e de executivos de uma grande empresa como a Natura, se torna um bom exemplo dessa maleabilidade e fluidez a que se refere Gilberto Velho.

Como aconteceu no processo de ascensão do samba a símbolo da identidade nacional brasileira, não se estabeleceu em *Tantinho, memória em verde e rosa* nenhum poder ou controle centralizado. O que ocorreu foi uma convergência de interesses e de "competências". Os envolvidos usaram uns aos outros para atingir objetivos diversos, que em alguns casos era tão somente fazer parte do sucesso do projeto e, conseqüentemente, dessa *memória em verde e rosa*.

O conceito estético "raiz e antena", criado pela Natura, de certa forma sintetiza esse poder aglutinador desempenhado pelo samba carioca em nossa sociedade e que foi fundamental para a realização de *Tantinho, memória em verde e rosa*. A Mangueira, como seu samba de morro, representa ao mesmo tempo a raiz - a "ligação íntima e profunda com um lugar, sua gente, sua história (...)" - e a antena – o Brasil no mundo, o "global, a interação com o outro, com o diverso, com o distante."[276] Em grande parte, foi essa amplitude conceitual que permitiu a rede de sociabilidade e os pactos de interesse necessários para viabilização dessa memória.

Portanto, além das análises sobre os percalços para se fixar uma tradição essencialmente oral, como foi a prática do samba em Mangueira, sobre as disputas, contingências e omissões inerentes a qualquer processo de enquadramento de memória, e da discussão, centrada principalmente em Dona Neuma, sobre o papel das mulheres no universo aparentemente masculino do samba, penso que a principal contribuição dessa dissertação foi tornar aparente essa rede de relações. Ao menos para mim, travar contado com as histórias e visões dos diferentes agentes sociais envolvidos nesse projeto e buscar compreender *Tantinho, memória em verde e rosa* através de seus olhares foi uma experiência reveladora.

[276] O texto que aparece entre aspas consta no item 5.2 - O projeto da empresa Natura, tendo sido extraído da página da empresa em 10/2/2007 (http://www.natura.net).

Anexo I – Relação de entrevistados dessa dissertação

As seguintes pessoas foram entrevistadas para essa dissertação:

1. **Tantinho: compositor e intérprete da Mangueira. Artista responsável pelo CD** (Entrevista de história de vida realizada em 11/3/2006. Cerca de 2h30min de entrevista gravada em áudio e vídeo.)

Devani Ferreira, o Tantinho da Mangueira, nasceu em 1946, na localidade de Santo Antônio, na favela da Mangueira. Filho de José Ferreira e de Dona Mendes, uma baiana da Estação Primeira, Tantinho cresceu muito próximo à tradição do samba em Mangueira. Convivendo com os compositores do gênero partido-alto, como Padeirinho, Jorge Zagaia e Xangô, por exemplo, desenvolveu sua capacidade de improvisação. É também compositor de outros gêneros de samba (samba enredo, de terreiro, de bloco etc) Nos anos 1960, com Jurandir Pereira da Silva, tornou-se intérprete oficial dos ensaios da Estação Primeira de Mangueira. Participou de diversos CDs e shows como artista convidado. *Tantinho, memória em verde e rosa* é seu primeiro CD como artista principal.

2. **Alípio Pereira do Carmo: idealizador e produtor executivo do CD** (Entrevista temática realizada em 31/3/2006. Cerca de 2h30min de entrevista gravada em áudio.)

Alípio é bacharel em comunicação social pela Universidade Federal Fluminense (1999) e chegou a cursar história na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), mas trancou a matrícula. Trabalhou como pesquisador do departamento cultural da Uerj e como coordenador de programas de inclusão social do governo do estado do Rio de Janeiro. Atualmente é coordenador do Ponto de Cultura Synval Silva de Memória e Criação Musical da Tijuca, parceria do Instituto Trabalho e Cidadania com o Ministério da Cultura. Alípio atuou no projeto *Tantinho, memória em verde e rosa* como produtor e principal redator do projeto e do encarte do CD.

3. **Nelson Sargento: compositor e intérprete da Mangueira** (Entrevista de história de vida realizada em 21/4/2006. Cerca de 1 hora de entrevista gravada em áudio e vídeo.)

Nelson Mattos, o Nelson Sargento, nasceu em 1924 e é compositor, cantor, escritor, pintor e ator. Aos 12 anos passou a ter como padrasto Alfredo Lourenço, o

conhecido sambista mangueirense Alfredo Português. Conviveu em casa com Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachaça, Geraldo Pereira, entre outros. Tornou-se compositor, tendo parcerias com Alfredo Português e com o próprio Cartola. Seu samba enredo de 1955, com Alfredo Português e Jamelão, *Cântico à natureza*, conhecido como *Primavera*, é considerado um dos mais belos da história da Estação Primeira. Possui grande produção tanto de sambas de terreiro como de sambas enredo. É intérprete das próprias composições, acompanhando-se no violão, e tem suas criações gravadas por importantes nomes da música popular brasileira, como Paulinho da Viola, Elizete Cardoso, Nara Leão, Maria Bethânia, Clementina de Jesus, Beth Carvalho, entre outros.

4. **Amaury Sebastião Raposo: amigo de infância de Tantinho (não é compositor)**
   (Entrevista de história de vida realizada em 29/4/2006. Cerca de 1h50min de entrevista gravada em áudio e vídeo.)

Amigo de infância de Tantinho, Amaury não é sambista (compositor ou intérprete) e mora (pelo menos até a data de conclusão dessa dissertação) no Buraco Quente, na Mangueira. Possui forte vínculo com a favela e com a Estação Primeira. Teve uma importante participação no CD *Tantinho, memória em verde e rosa*, ajudando na seleção de sambas e conseguindo as autorizações necessárias para a gravação de algumas músicas, principalmente com as famílias dos compositores já falecidos.

5. **Preto Rico: compositor e intérprete da Mangueira**
   (Entrevista de história de vida realizada em 7/5/2006. Cerca de 1 hora de entrevista gravada em áudio e vídeo.)

Jorge Henrique dos Santos, o Preto Rico, nasceu em 1923 em Campinho, no Rio de Janeiro. Entrou na ala dos compositores da Estação Primeira de Mangueira em 1959. Antes foi compositor da Filhos do Deserto, agremiação "afilhada" de Mangueira. Fez também sambas enredo, como *Lendas do Abaeté*, com o qual a Estação Primeira foi campeã do carnaval em 1973.[277]

[277] Encarte do CD *Mangueira, Sambas de Terreiro e Outros Sambas*, 1999:.34.

6. **Xangô: compositor e intérprete da Mangueira**

(Entrevista de história de vida realizada em 20/5/2006. Cerca de 1h30min de entrevista gravada em áudio e vídeo.)

Olivério Ferreira, o Xangô da Mangueira, nasceu em 1923, no Rio de Janeiro. É compositor e um renomado improvisador do partido-alto. Foi auxiliar de Cartola e depois seu sucessor como diretor de harmonia da Estação Primeira. Sua vida e o conjunto de sua obra mereceram um registro editorial individual – o livro *Xangô da Mangueira. Recordações de um velho batuqueiro* (COTRIM & COTRIM, 2005). Possui LPs gravados e realiza shows com suas composições.[278]

7. **Jurandir: compositor e intérprete da Mangueira**

(Entrevista de história de vida realizada em 8/6/2006. Cerca de 1 hora de entrevista gravada em áudio e vídeo.)

Jurandir Pereira da Silva, o Jurandir da Mangueira, nasceu em 1939 em Cambuci, no estado do Rio de Janeiro, e foi morar em Mangueira ainda bem jovem. É compositor, cantor e um dos grandes vencedores de samba enredo da história da Estação Primeira de Mangueira.

8. **Renata Barbosa: executiva da Natura responsável pelo Programa Natura Musical**

(Entrevista temática realizada em 18/7/2006. Cerca de 1 hora de entrevista gravada em áudio.)

Renata Barbosa é formada em relações públicas e é executiva da Natura, empresa responsável pelo patrocínio de *Tantinho, memória em verde e rosa*. Acompanhou desde o começo o programa Natura Musical, primeiro pela empresa Arte Cultura, contratada para organizar a curadoria dos projetos inscritos no programa e depois pela Natura, para quem trabalha diretamente desde fevereiro de 2006. O patrocínio do CD de Tantinho foi aprovado em agosto de 2005.

[278] Encarte do CD *Mangueira, Sambas de Terreiro e Outros Sambas*, 1999: 39

Anexo II – Relação das músicas gravadas em *Tantinho, memória em verde e rosa*

O projeto *Tantinho, memória em verde e rosa,* prevê a tiragem inicial de 3.000 cópias do CD, sendo que 25% foram entregues ao patrocinador, 5% destinadas a divulgação e promoção, 10% doadas para escolas de música, instituições de pesquisa ligadas ao gênero musical do samba e 60% comercializadas. As músicas selecionadas para o CD foram:

CD 1:

1. Boa Noite	Enéas Brites e Aluísio da Costa
2. A voz do morro	Geraldo Pereira e Moreira da Silva
3. Eu vou subir tia	Manoel Ramos
4. Fofoca no morro	Padeirinho
5. Episódio	Tantinho e Djalma Baiano
6. Pobre milionária	Nelson Sargento
7. Sofrer como eu já sofri	Pelado (com versos de Tantinho)
8. Meu amor foi-se embora	Chiquinho Modesto e Germano Augusto
9. Estou vivendo na floresta	Babaú e Chiquinho Modesto
10. Azul anil	Autor desconhecido
11. Vem rompendo o dia	Xangô e Tantinho
12. Meu segredo	Cícero dos Santos, Hélio Turco e Tantinho
13. Meu amor já foi embora	Cartola
14. Brasil, terra adorada	Cartola, Carlos Cachaça e Arthurzinho
15. Dá Licença que eu quero passar	Tantinho
16. O bobo do rei	Broto
17. Continente negreiro	Marreta e Nelson Sargento

CD 2:

1. Neuma	Tantinho
2. Recordar é viver	Padeirinho
3. Pranto do Poeta	Hélio Cabral
4. Mulher comprometida	Preto Rico
5. Eu vivo em paz	Jorge Zagaia e Leléo
6. Diamante bruto	Brogogério
7. Sorrindo sempre	Gradim, Noel Rosa, Francisco Alves e Ismael Silva
8. Pesca do dourado	Autor desconhecido (com versos de Tantinho)
9. Lá se foi Maria	Alfredo Português
10. Maria	Jurandir e Irson Pinto
11. Não posso demorar	Geraldo das Neves
12. Vivo no mundo	Fandinho
13. Decaída	Hélio Turco e Pelado
14. Nossa História	José Ramos e Geraldo da Pedra
15. Faltavam cinco para as cinco horas	Manoel Ramos
16. Gonçalves Dias	Cícero dos Santos e Pelado

Anexo III – Relação dos projetos aprovados no primeiro edital do Natural Musical[279]

Segue a relação dos outros seis projetos aprovados pelo programa Natura Musical em agosto de 2005, junto com o *Tantinho, memória em verde e rosa:*

- 9 de fevereiro - Antônio Nóbrega puxará um arrastão de músicos, dançarinos e maestros de frevo pelas ruas do Recife para comemorar o aniversário de surgimento da palavra frevo, publicada pela primeira vez em 9 de fevereiro de 1907, para denominar o gênero musical que nascia. O projeto segue com apresentações no Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, quando Antônio Nóbrega se apresentará com uma orquestra de frevo e músicos da Banda Spok de Frevo do Recife;
- Calendário do Som – Hermeto Pascoal escreveu um livro com 367 partituras para homenagear aniversariantes de cada dia do ano. Seu parceiro, Itiberê Zwarg, selecionou 22 delas em um CD que homenageia os músicos da sua Itiberê Orquestra Família. Neste projeto, ele e orquestra apresentam esta seleção em Brasília, Recife, Fortaleza, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre para lançar o CD que leva o nome do livro, Calendário do Som;
- André Mehmari e Ná Ozzetti - Piano e Voz - Ná Ozzetti e André Mehmari ficaram surpresos com a sintonia entre o trabalho dos dois. Do encontro em 2004 aconteceu o CD André Mehmari e Ná Ozzetti – Piano e Voz, que repercutiu muito bem e rapidamente entre o seu público tradicional e formadores de opinião. Agora, com o patrocínio do Natura Musical, a música eclética desta dupla – De Ernesto Nazareth e Beatles a Tom Jobim - chegará a novos públicos em 12 capitais brasileiras;
- Sexta de Música - As sextas-feiras de Fortaleza ganharam novos sons! Grupos musicais contemporâneos da capital cearense, que mesclam música tradicional e popular, se apresentarão gratuitamente no Palco Mestre Boca Rica, pátio interno do Teatro José de Alencar, sempre a partir das 18h30. As performances serão gravadas e as cinco melhores farão parte de um CD para registrar este momento;
- Camerata Florianópolis - Gravação e lançamento do sexto CD da Orquestra Camerata Florianópolis, que homenageia o maestro e compositor catarinense

[279] Informações extraídas da página da Natura em 8/4/2006 (http://www2.natura.net/Web/Br/Inst/SupSponsor/src/default.asp).

Edino Krieger, mundialmente reconhecido por seu estilo e por ter influenciado toda uma geração de compositores eruditos;

- Projeto Quixabeira - A Festa da Quixabeira é um evento das tradições da música do sertão e recôncavo baianos. De outubro a novembro de 2005, o Projeto Quixabeira, do músico instrumentista, compositor e pesquisador Bernard von der Weid, retoma a 8ª edição deste movimento cultural de trabalhadores rurais da cidade de Valente (BA), que, além da festa, promove a discussão desta manifestação em um seminário com as lideranças dos grupos de 300 lavradores/cantadores.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar. Textos em história oral*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004.

_____. Histórias dentro da história. In PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). *Fontes Históricas*. São Paulo, Editora Contexto, 2005a.

_____. "Tradição oral e história oral: proximidades e fronteiras" *História Oral: Revista da Associação Brasileira de História Oral.* Vol. 8, n. 1, São Paulo, Associação Brasileira de História Oral, jan.-jun.2005b.

_____, SARMENTO, Carlos Eduardo & ROCHA, Dora (organizadores). *Mario Henrique Simonsen, um homem e o seu tempo: depoimentos ao CPDOC.* Rio de Janeiro, Editora FGV, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo.* Lisboa, Edições 70, 1991.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Garnier, 2004.

BENDIX, Reinhard. *Construção nacional e cidadania.* São Paulo, Edusp, 1996.

BLANC, Aldir; SUKMAN, Hugo & VIANNA, Luiz Fernando. *Heranças do samba*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra Produção Editorial, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo.* Petrópolis, RJ, Vozes, 1997.

_____. A ilusão biográfica. In FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (organizadoras). *Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005, p. 183-192.

BURGOS, Marcelo Baumann. "Cidade, territórios e cidadania." *Dados. Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, vol. 48, nº 1. 2005, p. 189-222.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1996.

_____. *Mangueira, a nação verde-e-rosa.* São Paulo, Prêmio, 1998.

_____. “Estudantina e Zicartola” *Revista Argumento.* Rio de Janeiro, outubro/novembro 2003, p. 40 a 41.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CARMO, Alípio Pereira do. *Projeto do CD Tantinho, memória em verde e rosa*. Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Encarte do CD Tantinho, memória em verde e rosa*. Rio de Janeiro, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi.* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. *Cidadania no Brasil – O longo caminho*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.

Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento. *Nosso futuro comum*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991.

CORDEIRO, Graça Índias. “Territórios e identidade sobre escalas de organização sócio-especial num bairro de Lisboa” *Estudos Históricos.* N. 28, Rio de Janeiro, 2001.

COTRIM, Ricardo & COTRIM, Cristiane. *Xangô da Mangueira. Recordações de um velho batuqueiro*. Rio de Janeiro. Casa – Cooperativa de Artistas Autônomos, Livro CD, 2005.

CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. In FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (organizadoras). *Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005, p. 149-166.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997a.

_____. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997b.

Editorial do encarte do CD *Mangueira, sambas de terreiro e outros sambas*. Projeto *Pela memória do samba*. Arquivo musical 1. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. 1999.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

ENDERS, Armelle. "Les lieux de mémoire, dez anos depois". *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 1993, vol. 6, n 11, p. 128-137.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945).* São Paulo, Annablume Editora, 2005.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Introdução ao livro de *Mario Henrique Simonsen, um homem e o seu tempo: depoimentos ao CPDOC.* ALBERTI, Verena, SARMENTO, Carlos Eduardo & ROCHA, Dora (organizadores). Rio de Janeiro, Editora FGV, 2002.

_____. & AMADO, Janaína (organizadoras). *Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

FLÓRIDO, Eduardo G. *Mangueira. Estação primeira do samba*. Rio de Janeiro, Realização Icatu Hartford, Monte Castelo Idéias s/c Ltda, 2005.

FREIRE, Américo & CASTRO, Celso. "As bases republicanas dos Estados Unidos do Brasil." In GOMES, Angela, PANDOLFI, Dulce & ALBERTI, Verena (organizadoras). *A república no Brasil.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2002, p. 31-53.

GOMES, Angela de Castro. "A guardiã da memória." *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, número 1/2, jan./dez 1996, v.9, p. 17-30.

GOMES, Tiago de Melo. “Resenha sobre o livro o mistério do samba de Hermano Vianna” *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 21, nº 42, p 525-530, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo. “Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais” *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 1, n 2, p. 264-275, 1988.

HOBSBAWM, Eric. J. “A nação como novidade: da revolução ao liberalismo.” In *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

KOTLER, Philip & ARMSTRONG, Gary. *Princípio de marketing.* Rio de Janeiro, Editora Prentice-hall do Brasil Ltda., 1998.

LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento.” *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1. Memória e História. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba.* Rio de Janeiro, Pallas, 2005.

MARTINS Alexandre. *Mangueira, paixão em verde e rosa*. São Paulo, Prêmio Editorial Ltda, Bolsa de Mercadorias e Futuro, 2005.

MOURA, Roberto. *No princípio, era a roda. Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes.* Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1998.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. “Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX”. In GOMES, Angela, PANDOLFI, Dulce & ALBERTI, Verena (organizadoras). *A república no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2002, p. 338-369.

PANDOLFI, Dulce Chaves & GRYNSZPAN, Mario (orgs.). *A favela fala: depoimentos ao CPDOC.* Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003.

PANDOLFI, Dulce Chaves & GRYNSZPAN, Mario (orgs.). "A violência vista da favela" *História Oral: Revista da Associação Brasileira de História Oral.* Vol. 8, n. 1, São Paulo, Associação Brasileira de História Oral, jan.-jun.2005.

PAULINO, Franco. *Padeirinho: retrato sincopado de um artista.* São Paulo, Editora Hedra, 2005.

PAULINO, Roberto. *Do Country Club à Mangueira.* Rio de Janeiro, Letra Capital Editora, 2003.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio" *Estudos Históricos.* Vol. 2, n. 3, p. 3-15, Rio de Janeiro, 1989.

_____. "Memória e identidade social" *Estudos Históricos.* Vol. 5, n. 10, p. 200-212, Rio de Janeiro, 1992.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. "'O que o rei não viu': música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República." *Estudos Afro-Asiáticos.* Ano 25, n. 2, 2003, p. 237-279.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (organizadoras). *Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005, p. 93-102.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. "Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelas escolas de samba." In ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela.* Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004.

SILVA, Marília T. Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola, os tempos idos.* Rio de Janeiro, Gryphus, 2003.

THOMSON, Alistair. Aos cinqüenta anos: uma perspectiva internacional da História Oral. In FERREIRA, Marieta de Moraes, FERNANDES, Maria Tânia & ALBERTI, Verena (organizadores). *História oral: desafios para o século XXI.* Rio de Janeiro, Editora Fiocruz / Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC – Fundação Getúlio Vargas, 2000.

TREBITSCH, Michel. A função epistemológica e ideológica da história oral no discurso da história contemporânea. In FERREIRA, Marieta de Moraes (organizadora). *História oral e multidisciplinaridade.* Rio de Janeiro, Diadorim, 1994.

VALLADARES, Licia. "A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais." *Revista Brasileira de Ciências Sociais.* Vol. 15, n. 44, São Paulo, Scielo Brazil, 2000.

_____. *A invenção da favela. Do mito de origem a favela.com.* Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003.

VELLOSO, Mônica Pimenta. "As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro" *Estudos Históricos*. N 6, Rio de Janeiro, 1990, Vol. 3, p. 207-228.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004.

VIERA, Luís Fernando, PIMENTEL, Luís & VALENÇA, Suetônio. *Um escurinho direitinho. A vida e a obra de Geraldo Pereira.* Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.

ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela.* Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004.

Páginas na Internet

- Almanaque da Folha (http://almanaque.folha.uol.com.br)
- Centro Cultural Cartola (http://www.cartola.org.br)
- Centro de Pesquisa e Documentação Histórica da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro (www.cpdoc.fgv.br)
- Cifra Antiga (http://cifrantiga3.blogspot.com)
- Clube de Regatas do Flamengo (http://flamengo.globo.com)

- Comunidade Italinana (www.comunitaitaliana.com.br)
- *Diário Popular* (http://www.diariopopular.com.br)
- Dicionário Cravo Albin de MPB (http://www.dicionariompb.com.br)
- Discos do Brasil (http://www.discosdobrasil.com.br)
- Empresa Natura (http://www2.natura.net)
- Faculdade de Direito da Uerj (http://www.direitouerj.org.br).
- Favela tem Memória (http://www.favelatemmemoria.com.br)
- Funarte (http://www.funarte.gov.br)
- Fundação Joaquim Nabuco (http://www.fundaj.gov.br)
- Governo do Estado do Rio de Janeiro (http://www.governo.rj.gov.br)
- Gravadora Biscoito Fino (http://www.biscoitofino.com.br)
- Grupo Fundo de Quintal (http://www.fundodequintal.com.br)
- Jongo da Serrinha (http://www.jongodaserrinha.org.br)
- Jornal O Globo (http://oglobo.globo.com)
- Letras de Músicas do Terra (http://geraldo-pereira.letras.terra.com.br).
- Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (http://liesa.globo.com/)
- Mangueira (http://www.mangueira.com.br)
- Ministério da Cultura (http://www.minc.gov.br)
- MPBnet (http://www.mpbnet.com.br)
- Museu da Imagem e do Som (http://www.mis.rj.gov.br/)
- Museu da República. (http://www.republicaonline.org.br/)
- Músicas Antigas (http://www.musicasantigaseletras.com.br)
- Observatório da imprensa (http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br)
- ONG Repartir (http://www.repartir.org.br/hosp_jesus.htm)
- Prefeitura do Rio de Janeiro (http://www.rio.rj.gov.br)
- Programa Favela Bairro (http://www.fau.ufrj.br)
- Secretaria de Estado de Administração Penitenciária (http://www.seap.rj.gov.br/unidades/hg/hg.htm)
- Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal (http://www.sc.df.gov.br).
- Senado (www.senado.org.br)
- Telecine (http://globosat.globo.com/telecine/)
- Vestibular da Uerj (http://www.vestibular.uerj.br)
- Wikipédia - A Enciclopédia Livre (http://pt.wikipedia.org)

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo