



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

JOÃO CABRAL DE OLIVEIRA

**O MUSICAL ROSA DE OURO:  
PROPOSTA DOCUMENTAL E SHOW DE SAMBA (1965)**

---

Londrina  
2020

JOÃO CABRAL DE OLIVEIRA

**O MUSICAL ROSA DE OURO:**  
PROPOSTA DOCUMENTAL E SHOW DE SAMBA (1965)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado á  
Universidade Estadual de Londrina – UEL, como  
requisito parcial para a obtenção do título de  
Mestre no Programa de Pós-Graduação em  
História Social.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Luiz DeNipoti

Londrina  
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

48	<p>Oliveira, João Cabral. O Musical Rosa de Ouro - Proposta documental e show de samba (1965) / João Cabral de Oliveira. – Londrina, 2020. 102 f. Orientador: Cláudio Luiz DeNipoti. Coorientador: Daniela Casoni Moscato. Coorientador: Fábio Luciano Iachtechen. Dissertação ((Mestrado em História Social)) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2020. Inclui bibliografia.  Referências Bibliográficas: p 101. 1. Samba – Tese. 2. Rosa de Ouro - Tese 3. Documentação – Tese. I. DeNipoti, Cláudio Luiz. II. Casoni Moscato, Daniela. III. Iachtechen, Fábio Luciano. IV. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. V. Título.</p>
----	--

CDU 93

JOÃO CABRAL DE OLIVEIRA

**O MUSICAL ROSA DE OURO:**  
PROPOSTA DOCUMENTAL E SHOW DE SAMBA (1965)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado á Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em História Social.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Cláudio Luiz DeNipoti (Orientador)  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof.Dr<sup>a</sup>. Daniela Casoni Moscato  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr.Fábio Luciano Iachtechen  
Instituto Federal do Paraná – IFPR

Londrina, 30 de março de 2020.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família e ao meu pai, João Pedro de Oliveira, baiano, migrante, que nunca soube o que é um mestrado, mas fez de tudo em sua vida para que eu tivesse acesso ao mundo do qual não pode ter. A esse filho do Brasil, apreciador das coisas boas da vida, que vigora com as próprias forças em luta e resistência, eu dedico este trabalho e as conquistas que com ele pude alcançar.

Aos amigos que, nos momentos mais duros, estiveram ao meu lado, incentivando e motivando a formalização deste como ímpeto de vitória. À minha companheira, Jéssica Lírian Rosa Calvani, que me propiciou efetivar este compromisso, assumindo minhas funções no cotidiano do nosso lar, regando meus dias com muita música e afeto.

Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em História Social da UEL, pelo apoio e suporte para a realização desta pesquisa, e a todos profissionais ligados ao curso, em especial à professora Miliandre Garcia de Souza, que inicialmente orientou esta dissertação, oferecendo materiais e instruções fundamentais na elaboração da pesquisa.

Agradeço imensamente ao professor Cláudio Luiz DeNipoti, que se dispôs a orientar este trabalho em seu processo final, de forma profissional, compreensiva e acolhedora, dando apoio para a realização do mesmo. Ressalto aqui, meus sinceros agradecimentos a Luiz Antonio de Almeida do *Museu da Imagem e do Som/Lapa*, no Rio de Janeiro, que, de maneira imprescindível, possibilitou o acesso às fontes originais que sustentam esta dissertação. Agradeço ao núcleo de documentação da *Funarte*, pela disponibilização dos documentos do evento aqui estudado e ao núcleo da *Biblioteca Nacional*, do Rio de Janeiro, por fornecer os periódicos de seu acervo que essencialmente contemplam esta pesquisa. A todos vocês, muito obrigado.

*“...a cultura é matéria de segurança nacional e sua defesa deveria mobilizar a opinião pública e a classe política.”*

Hermínio Bello de Carvalho

CABRAL, João Oliveira. **O musical Rosa de Ouro**: Proposta documental e show de samba (1965). 2020. 100 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## RESUMO

O trabalho pretende abordar o musical “Rosa de Ouro” como projeto de articulação na promoção de artistas populares durante a década de 1960, tendo grande fundamentação na inserção do samba como produto do mercado discográfico no Brasil, consagrando artistas periféricos e o reconhecimento de culturas populares na legitimação de um ideário nacional-popular.

**Palavras-chave:** Samba. Rosa de Ouro. Documentação.

CABRAL, João Oliveira. **The musical Rosa de Ouro**: Documentary proposal and samba show (1965). 2020. 100 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

### **ABSTRACT**

This paper intends to approach the musical "Rosa de Ouro" as an articulation project in the promotion of popular artists during the 1960s, from bibliographic research and consultation to the musical collections, sought to show the importance of this musical in the insertion of Samba as a product of the record market in Brazil, which allowed peripheral artists to be consagrated and also the recognize of popular cultures in the legitimation of a national-popular idea.

**Keywords:** Samba. Rosa de Ouro. Documentation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 MÚSICA POPULAR: CONFLITOS E LEGITIMAÇÃO HISTÓRICA NA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA BRASILEIRA</b> .....	16
1.1 MÚSICA POPULAR: CONFLITO E LEGITIMAÇÃO HISTÓRICA .....	16
1.2 O “ENSAIO” DA MÚSICA BRASILEIRA .....	19
1.3 MÚSICA E IDENTIDADE NACIONAL. ....	24
1.4 A REVALORIZAÇÃO DO SAMBA: A ESCRITA DE UMA HISTÓRIA.....	28
1.5 AS PRODUÇÕES DISCOGRÁFICAS DE SAMBA E A INSERÇÃO NO MERCADO .....	39
1.6 SAMBA: UMA METAMORFOSE CULTURAL.....	43
<b>2 O MUSICAL ROSA DE OURO – REGISTRO DOCUMENTAL DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA</b> .....	49
2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA: INTRODUÇÃO .....	50
2.2 APRESENTAÇÃO DOS INTEGRANTES: QUATRO CRIoulos, CLEMENTINA DE JESUS E ARACY CÔRTEZ.....	58
2.3 OS ELEMENTOS TÉCNICOS: DEPOIMENTOS E SAMBAS .....	70
2.4 QUATRO CRIoulos .....	72
2.5 ARACY CÔRTEZ E CLEMENTINA DE JESUS .....	90
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	99
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	101
<b>ANEXOS</b> .....	104
ANEXO A SCRIPT ORIGINAL DO MUSICAL ROSA DE OURO.....	104

## INTRODUÇÃO

No dia 18 de março de 1965, em uma chuvosa quinta feira, estreou no Teatro Jovem, em Botafogo, o musical “Rosa de Ouro”. Idealizado por Hermínio Bello de Carvalho (1935) e dirigido por Kleber Santos, o espetáculo trouxe à tona, em plena zona sul do Rio de Janeiro, nomes de artistas e intérpretes das mais variadas ordens da música carioca. Em uma espécie de enciclopédia musical, “Rosa de Ouro” percorreu e registrou os redutos do “samba do morro” em diferentes dimensões, articulando composições, cantos, batucadas, recursos imagéticos e depoimentos de personagens ilustres da história da música brasileira. O projeto destacou canções populares que datam de finais do século XIX, percorrendo o século XX até o momento de sua produção, resgatando vozes de figuras que testemunharam e vivenciaram a modernização do carnaval no Brasil.

O sucesso alcançado pelo musical apresentou ao cenário cultural carioca, nomes como: Clementina de Jesus (1901-1987), Aracy Côrtes (1904-1985), Paulinho da Viola (1942), Nelson Sargento (1924), Elton Medeiros (1930-2019), Jair do Cavaquinho (1922-2006) e Anescarzinho do Salgueiro (1929-2000). Suas apresentações, que inicialmente estavam programadas para durar um mês, ficaram em cartaz entre março e agosto de 1965, no Teatro Jovem, na região do Mourisco, estendendo para regiões periféricas do Rio de Janeiro e encerrando a primeira fase de sessões com uma frustrada temporada em São Paulo. Retornou aos palcos em março de 1967, com pequenas alterações no roteiro, e posteriormente excursionando para Salvador, na Bahia, e algumas cidades da Região Nordeste do Brasil.

Dois discos foram gravados a partir do evento, em 1965 e 1967, ambos com o selo da Odeon, influenciando diversos trabalhos que surgiram a partir de então, citando o antológico “Elizeth Sobe o Morro” (1965), disco de Elizeth Cardoso (“A Divina”, 1920-1990) composto integralmente com o repertório do “Rosa de Ouro”, realizado antes mesmo do próprio disco do evento. Muita especulação foi criada acerca do musical, houve até a tentativa de levar o espetáculo para diversos países do mundo, entre eles, Portugal, França, União Soviética, Senegal, Argélia entre outros, como destacou José Rodolpho Câmara no periódico *Diário Carioca*,

em julho de 1965.<sup>1</sup> A turnê não se efetivou, tal fato, porém, não impediu que o espetáculo se tornasse um grande fenômeno no cenário teatral e cultural carioca, marcando os primeiros passos do samba na formação de um nicho significativo no mercado discográfico.

Inspirado nos saraus musicais ocorridos no *Zicartola*, - casa e empreendimento de Cartola (1908-1980) e sua companheira Dona Zica (1913-2003) - o restaurante/casa de samba foi o espaço em que músicos, de diversas agremiações carnavalescas, puderam se reunir para tocar canções que remetiam a “era de ouro” da música brasileira da década de 1930, período que projetou o reconhecimento do samba na indústria cultural e radiofônica.<sup>2</sup>

Localizado na Rua da Carioca no centro do Rio de Janeiro, funcionou entre 1963 e 1965, servindo como alicerce para a aproximação de músicos ligados às tradicionais escolas de samba e núcleos da classe média alta do Rio de Janeiro, composto majoritariamente por intelectuais, políticos, jornalistas e estudantes.

O restaurante surgiu a partir da idealização de Dona Zica, que no período estava morando no Morro da Mangueira, no intuito de conseguir um espaço para vender marmitas e complementar sua renda e de seu companheiro Cartola. Com a ajuda do amigo Mário Saladini, então diretor do departamento de turismo da Prefeitura e apreciador da culinária de Dona Zica, o articulador colaborou para fundar o embrião do que se tornou algum tempo depois no *Zicartola*. Saladini ficou responsável por encontrar um espaço para abrigar a Sede das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, solicitação está feita pelo prefeito da capital. Com a disponibilização do “sobradão” na Rua dos Andradas, o local serviu de morada de Zica e Cartola, sendo o primeiro espaço de aproximação de sambistas da velha guarda que estavam afastados de suas agremiações. Neste momento inicial, 1960/1961, é quando um grupo de jovens empresários e apreciadores de música popular, liderados por Eugênio Agostini, propõem realizar um sonho de Dona Zica, construir uma pensão que funcionasse como restaurante e casa de samba, para que ela e Cartola efetivassem uma saída financeira para desafogar as despesas do cotidiano. Quando o prédio da sede das Escolas de Samba foi leiloadado e

---

<sup>1</sup> José Rodolpho Câmara. *Diário Carioca* – Rio de Janeiro, 03/06/1965. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092\\_05&PagFis=19731&Pesq=%22Rosa%20de%20Ouro%22](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&PagFis=19731&Pesq=%22Rosa%20de%20Ouro%22)>. Acesso em: 15/05/2019.

<sup>2</sup> CASTRO, Maurício Barros de. ***Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica***. Relume-Dumará. Rio de Janeiro. 2004. p.11.

condenado à demolição para dar espaço a um moderno projeto comercial, uma ação de despejo fez com que o casal procurasse outro lugar para viver, nesse momento Eugênio Agostini idealiza e financia o Zicartola, fato que mudaria os rumos do samba no Rio de Janeiro.<sup>3</sup>

O local se transformou em ponto de encontro entre intelectuais, estudantes da UNE e sambistas, como espaço de manifestação cultural e política. Figuras como Sérgio Cabral (1937), Hermínio Bello de Carvalho (1935), Carlos Lira (1939), Zé Kéti (1921-1999), Ferreira Gullar (1930-2016), entre outros diversos nomes, freqüentaram assiduamente o local, que logo se popularizou, virando reduto da boemia carioca. As apresentações trouxeram ao público artistas como Cartola (1908-1980), Nelson Cavaquinho (1911-1986), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Ismael Silva (1905-1978), Elton Medeiros (1930-2019), Clementina de Jesus (1901-1987), Monsueto (1924-1983) entre outros. No entanto, a má gestão dos negócios, entre Agostini e Cartola, fez com que o empreendimento tivesse vida curta, encerrando suas atividades em 1965. O Zicartola forneceu os elementos fundamentais para realização da peça e sua consagração, possibilitando o encontro e a inter-relação entre dois núcleos distintos, fomentando os primeiros passos que colocariam o samba em lugar de destaque.

Na década de 1960, o cenário cultural e o mercado musical brasileiro tiveram grande ampliação tanto em produções nacionais, quanto internacionais dos mais diversos gêneros, no qual despontaram duas vertentes musicais modernas e recém chegadas ao mercado, o *Rock'n Roll* e a Bossa Nova. O samba como conhecemos hoje, esteve afastado do mercado cultural ao longo da década de 1950 até meados de 1960, e lentamente foi reconquistando espaço se consolidando como produto cultural na corrente mercadológica. As propostas documentais que buscaram registrar as vozes, vida e história de músicos populares ganharam corpo a partir das aspirações que refletiam o contexto político brasileiro, principalmente após o golpe cívico-militar de 1964, movimentando artistas, teóricos e intelectuais através estratégias que promoveram, de certa forma, uma espécie de nacionalismo cultural e popular frente às culturas de importação, - período caracterizado pelas políticas intervencionistas dos Estados Unidos no pós-guerra - ampliando trabalhos ligados ao samba e sambistas do Rio de Janeiro. O

---

<sup>3</sup> CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica**. Relume-Dumará. Rio de Janeiro. 2004. p.50.

engajamento de intelectuais, no cenário cultural nacional, foi capaz de instituir valores de reconhecimento e legitimação, tendo, no “samba do morro” as fundamentações de um campo artístico de cunho popular como elemento de mobilização das massas e de articulação política.<sup>4</sup>

Para entendermos as aspirações nacionalistas que mobilizaram esses fenômenos em torno da arte, é necessário compreendermos os impactos gerados com o Ato Institucional Nº1 (AI1) e a onda de repressão que atingiu os movimentos estudantis, principalmente a União Nacional dos Estudantes após o golpe militar de 1964. A criminalização da entidade (UNE), fez com que o movimento atuasse na ilegalidade após o decreto da Lei Suplicy de Lacerda. Os primeiros passos do regime militar foram no sentido de reforçar o poder executivo e reduzir o congresso. Com a instauração dos Inquéritos Policiais Militares (IPMs), a perseguição de opositores à ditadura foi sentenciada com o argumento de “conter a prática de crime contra o Estado e seu patrimônio e a ordem política social ou por atos de guerra revolucionária”. A instabilidade política gerada com a intervenção militar fez com que se projetasse na música popular, e nos artistas populares, uma forma de unificação nacional e mobilização da massa no campo artístico cultural.<sup>5</sup>

Essa perspectiva alimentou reflexões que reconheceram, na música moderna, a composição de formas culturais com capacidade de articulação entre grupos sociais distintos, dotadas de estruturas linguísticas que rompiam a velha dicotomia entre cultura letrada e iletrada, possibilitando, a partir de um universo comum, a aproximação de núcleos antagônicos. Essa estratégia se constituiu no Brasil desde início do século XX, onde o conceito de “música popular”, e sua instrumentalização, tiveram papéis significativos na constituição de um ideário nacional unificador.

Marcando um período em que os debates sobre a função social da música se ampliaram, em que os núcleos de produções discográficas estavam restritos a uma parcela significativa de artistas da classe média alta, intelectualizada e com fortes influências dos ideais de esquerda, a década de 1960 presenciou manifestações que pautaram o estabelecimento de filtros conceituais, capazes de definir convenções acerca do que seria, ou não, a “verdadeira” música popular.

---

<sup>4</sup> NAPOLITANO, Marcos: **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte. Autêntica 2002. p 58.

<sup>5</sup> FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2. Ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. Fundação de Desenvolvimento da Educação. 1995. p.467.

Tais reflexões estiveram presentes em ações de ativistas culturais ligados diretamente à produção e disseminação musical, e que tomaram para si a função de legitimação, criando redes de debates através de mídias como rádio, revistas e jornais, compondo um núcleo que articulava entre si, e reforçava a outrem, a consolidação de uma memória “oficial” da música popular, perceptíveis com a constituição do Conselho Superior da MPB, atuante no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, idealizado por Ricardo Cravo Albin, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho.

O “*Rosa de Ouro*” floresceu nostálgico e inovador dentro de um conflituoso cenário político e mercadológico, rerepresentando uma configuração musical que remetia a sua “fase de ouro” da década de 1930, que naquele momento não competia no mercado estando presente apenas na memória de colecionadores e admiradores da música brasileira “tradicional”. A realização do espetáculo, junto com outros eventos no período, configurou um passo importante para a consagração de artistas periféricos que estavam longe da indústria fonográfica e radiofônica do Rio de Janeiro.

O musical foi muito bem recebido por críticos teatrais, musicólogos, jornalistas e historiadores, ganhando ampla repercussão nos periódicos cariocas antes, durante e depois de sua estreia, e em alguns momentos sendo discordantemente comparado com o *show* “Opinião”, como será discutido neste trabalho. O musical gerou debates a respeito da música popular no Brasil, onde a revalorização de gêneros “tradicionais” estabeleceu análises de teóricos e críticos, promovendo o “samba do morro” como gênero genuinamente brasileiro, principalmente por não estar “contaminado” por influências internacionais nem modernistas, como destaca José Ramos Tinhorão na coluna “*Cultura Popular*” do jornal *Diário Carioca* em 1965.

Afinal, depois do equívoco de “Opinião”, os cariocas podem assistir afinal, a um espetáculo de música popular. O “show” chama-se “Rosa de Ouro” (nome do cordão para o qual Chiquinha Gonzaga compôs a marcha “Ô abre alas”) e está desde a semana passada no Tetro Jovem, da Praia do Botafogo. Pela primeira vez, alguém (no caso Kleber Santos e Hermínio Bello de Carvalho) coloca adiante do público de classe média um grupo de artistas tipicamente representativos das canções populares cariocas. Quando se acendem as luzes, o público está diante de quatro mulatos e um crioulo que se revezam tocando violão, cavaquinho, tamborim, prato raspado com faca, cuíca, tambor e cabaça. Ainda

não corrompidos sequer pelo meio do rádio, esses artistas oriundos de escolas de samba ou de rodas de boêmios [...]. [...] Abrem o espetáculo com um pequeno retrospecto histórico da música popular, alinhando amostras de samba de Sinhô, Cartola, Ismael Silva, Zé da Zilda, Geraldo Pereira e Nelson Cavaquinho [...].<sup>6</sup>

O fala de Tinhorão, denota uma crítica ativa ao *show* "Opinião", que caracterizava uma peça modernizada, unindo artistas populares do Rio de Janeiro, Zé Kéti, do sertão, João do Vale e da Bossa Nova, Nara Leão. Para alguns críticos da linha "tradicionalista" essa modernização, proporcionada pelos núcleos "bossa-novistas", deslegitimava a nacionalidade da cultura popular, por se tratar de um subproduto influenciado por gêneros externos, como o Jazz, criou uma desvalorização nos compassos rítmicos que marcavam as heranças afro-brasileiras presentes no samba. A distinção entre o *show* "Opinião" e o musical "Rosa de Ouro", é que, enquanto o "Opinião" se apresentou como uma atividade ligada ao engajamento político, no "Rosa de Ouro" a proposta, assim relatada pelos integrantes, era simplesmente o de resgate cultural, não se colocando como uma voz de protesto direta, mas como veículo de promoção da cultura popular.

Para dar fundamento ao trabalho, no primeiro capítulo, abordarei a contextualização da música popular brasileira a partir de três momentos: das fundamentações de Mário de Andrade, apresentadas no "*Ensaio sobre a música popular brasileira*" de 1928, que procurou definir alguns aspectos na tentativa de mapear as heranças simbólicas essenciais na configuração de uma cultura popular nacionalista; em um segundo momento farei um panorama da condição do samba na década de 1960 e como este gênero esteve afastado do mercado cultural; e por fim, refletir acerca de produções de sambistas gravados em *Long-Playing*, no Brasil, e a popularização que o gênero "Samba" alcança a partir da década de 1970, atraindo grandes investimentos estruturais na promoção de artistas e intérpretes.

No segundo capítulo será abordado, especificamente, o musical "Rosa de Ouro", analisando os elementos de composição a partir do *script* da peça, escrito por Hermínio Bello de Carvalho (1935), e catalogado no acervo do radialista Henrique Foréis Domingues (Almirante 1908-1980), localizado e disponibilizado

---

<sup>6</sup>José Ramos Tinhorão. *Diário Carioca* – Rio de Janeiro, 24/03/1965, p.6. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092\\_05&PagFis=19493&Pesq=rosa%20de%20ouro](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&PagFis=19493&Pesq=rosa%20de%20ouro)>. Acesso em: 31/05/2019.

pelo *Museu da Imagem e do Som* do Rio de Janeiro. Junto com o original da peça, abordarei as notas de periódicos que analisaram o espetáculo durante suas apresentações, destacando matérias de diferentes jornalistas e historiadores, publicados no *Diário da Manhã*, *Diário Carioca* e *Jornal do Brasil*, estes, jornais de grande visibilidade no cotidiano carioca do período.

O “Rosa de Ouro” despertou amores, valores e reflexões em consequência de sua realização. Em meio a um efervescente cenário cultural, onde teorias e interpretações sobre o fenômeno musical brasileiro pluralizaram, o evento forneceu elementos de uma configuração social e musical, colocando em destaque gêneros ligados à formação da música moderna no Brasil. O evento proporcionou a ampliação de materiais e registros documentais de atores históricos que evidenciaram e constituíram parte da história do carnaval, das Escolas de Samba e da música popular no Rio de Janeiro. O espetáculo tem significado importante para compreendermos os processos que reconfiguraram o samba, e o sambista, no mercado cultural brasileiro, a partir de ações que buscaram registrar, divulgar, reinserir, possibilitando o reconhecimento do samba como patrimônio cultural brasileiro, tal como conhecemos hoje.

# 1 MÚSICA POPULAR: CONFLITOS E LEGITIMAÇÃO HISTÓRICA NA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA BRASILEIRA

## 1.1 MÚSICA POPULAR: CONFLITOS E LEGITIMAÇÃO HISTÓRICA

No Brasil, a música popular como conhecemos, têm papel fundamental que reflete parte dos comportamentos sociais presentes na efetivação do Brasil como estado nacional. Seja como aparato aparelhado pelo estado na reafirmação de uma identidade nacional, seja como instrumento de denúncia frente a um estado repressivo e ditatorial, a música popular vivenciou as mais diferentes tensões no seio social brasileiro, e oferece um amplo repertório para entendermos a conflituosa formação cultural, social e política nacional. No caso deste trabalho, o termo “música popular” não se refere à música folclórica ou tribal, trata-se da designação aplicada a uma forma musical moderna e urbana, no caso o samba, ressignificado a partir de seus núcleos de produção e inserido nos moldes comerciais e estruturais, como a delimitação de tempo, característica que configura a música comercial do século XX estabelecida com a consolidação do rádio e de novas formas de gravação.

A constituição de um campo musical teve na música popular, elementos decisivos que ajudaram a estabelecer as bases de um ideário de unificação nacional. A reafirmação de uma memória nacionalista na cultura brasileira, presente desde o início do século XX, vivenciou um fenômeno nunca antes visto, a valorização e enaltecimento de práticas culturais historicamente marginalizadas e perseguidas, marcando o complexo processo de ressignificação da cultura no cenário nacional.

O musical “Rosa de Ouro” reflete bem esta perspectiva, sua proposta de resgatar parte de uma memória cultural brasileira, está ligada a sucessivos eventos que marcaram a história da música popular, instituindo o reconhecimento de gêneros musicais ligados ao cenário cultural carioca como parte efetiva de sua composição, permitindo a execução, registro e documentação de “figuras e coisas” da música brasileira. Nessa perspectiva, o samba do morro foi o elemento fundamental na composição de um reconhecimento cultural exclusivamente

brasileiro, carregado de elementos que refletem uma realidade nacional que por muito tempo foi negada, as comunidades periféricas.

O período que este trabalho aborda, discutirá alguns aspectos que caracterizaram a recepção e disseminação de gêneros musicais na tradição cultural carioca na década de 1960, legitimando uma configuração musical ligada à indústria cultural moderna dotada de elementos tradicionais em entidade representativa da cultura popular. Com trabalhos de incentivadores culturais dos mais diferentes ofícios, que propuseram a documentação e registro possibilitando uma série de artistas a competir em um mercado comercial interno de grande potencial, perpetuando a consagração e reconhecimento destes como testemunhas de uma memória da música popular brasileira. Os chamados “folcloristas” foram capazes de disseminar correntes que agiram diretamente nos registros, estudos e promoção da música popular, através dos mais diferentes meios. Colunas de jornais, revistas especializadas, eventos, simpósios, rádio e até mesmo o teatro, serviram como ferramentas catalisadoras na disseminação do “samba do morro”, ao longo dos anos 1940 a 1960.<sup>7</sup> Esses ativistas foram responsáveis por compor parte de uma historiografia da música popular, no Brasil, a partir de seus acervos pessoais, formando grandes coleções de registros fonográficos e documentais.

Esse fenômeno de valorização da cultura nacional e popular não foi uma exclusividade da década de 1960, em diferentes momentos na história da música brasileira, podemos perceber ações de atores empenhados em propor o reconhecimento de formas culturais que compreenderiam elementos referentes a um caráter nacionalista.<sup>8</sup> O que destacarei são algumas práticas que permitiram a valorização de vertentes musicais, e que, com certo grau de sucesso, tiveram ações efetivas para a composição de uma historiografia da música popular, tendo no samba os recursos simbólicos necessários para defini-la como corrente cultural de grande disseminação.

---

<sup>7</sup> Neste caso, “folclorista” não se refere à corrente intelectual que se instituiu no Brasil no início do século XX, e que desempenhou papel fundamental nas pesquisas folclóricas no Brasil. O termo, aqui aplicado, foi apropriado para classificar atores culturais da década de 1960, que renegavam a Bossa Nova como manifestação artística nacional, discriminando seus valores modernos dotados de certa elitização cultural por estar ligada a núcleos da classe média alta do Rio de Janeiro. Ver mais em: ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro. Ediouro. 2004. p. 237.

<sup>8</sup> Parte da concepção que legitimou a idéia de uma música popular estritamente nacional, se configurou no decorrer do século XX, a partir de evoluções tecnológicas ligadas ao processo de urbanização e de um mercado consumidor em crescente expansão. Ver mais em: MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e Música no Brasil – canção popular e conhecimento histórico*. p.35.

Podemos elencar três momentos fundamentais que contextualizam os valores de resgate da cultura popular e que motivaram a realização do musical “*Rosa de Ouro*”. As concepções de Mario de Andrade, a partir de sua obra “*Ensaio Sobre a Música Brasileira*” em 1928. A geração de jornalistas e radialistas de 1940 e 1950 que formataram parte de uma historiografia da música popular brasileira a partir de suas coleções documentais particulares, e a terceira geração de jornalistas e agitadores culturais em 1960, com ativas ações na inserção do samba do morro na indústria cultural, possibilitando a incorporação deste gênero no mercado discográfico brasileiro, ao longo dos anos 1960 e 1970.<sup>9</sup>

Os agentes culturais que se empenharam em registrar e promover formas culturais ligadas a núcleos sociais suburbanos tiveram, nas concepções documentais de Mário de Andrade, as fundamentações que permitiram atrelar ao samba carioca o reconhecimento de uma cultura popular “autêntica”. Com o “ensaio” de 1928, as reflexões sobre as formas que deveriam compor a estrutura de uma música nacional, se ampliaram e se distanciaram da proposta definida inicialmente por Mário de Andrade, estabelecendo, nos anos 1960, diversos princípios na idealização de correntes artísticas que legitimaram e promoveram a exaltação de gêneros culturais no Brasil, incorporando discursos acerca de uma arte nacional-popular.

A nacionalização da linguagem artística agregava-se a preocupação com o público. Com objetivos distintos, artistas, empresários e produtores culturais desejavam expandir o mercado consumidor para além do público constituído e, assim, atingir os estudantes e, se possível, as massas. Nessas circunstâncias, a intelectualidade envolvida com a produção e difusão da arte engajada visava não apenas conscientizar as massas, como se argumentou, mas também conscientizar a si mesma acerca de amplos fenômenos da sociedade capitalista e de problemas específicos à realidade nacional.<sup>10</sup>

Os esforços ao compor correntes artísticas nacionalistas, foi um fenômeno que percorreu, ao longo do século XX, diversos campos culturais, promovendo a realização de atividades que se pudessem instrumentalizar setores da sociedade, a

---

<sup>9</sup> NAPOLITANO, Marcos: **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte. Autêntica 2002. p.55.

<sup>10</sup> SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo. 2007. p 9.

fim de inserir no consumo das classes populares produções comuns às suas realidades. Nesse sentido, o teatro e a música popular foram peças fundamentais no desenvolvimento desta concepção, através de ações de agentes que promoveram a aproximação dos núcleos populares à indústria cultural, marcando um período que definiu, no campo artístico brasileiro, fundamentações de promoção que se ampliaram ao longo da década de 1960.

## 1.2 O “ENSAIO” DA MÚSICA BRASILEIRA

Os anos 1960 e 1970, no Brasil, foram marcados por grandes transformações no mercado cultural interno, agregando novas tecnologias e mídias, em que o consumo discográfico nos formatos *long-playing*, ampliou as formas de promoção e divulgação de artistas do cenário musical, momento em que novos padrões de consumo da sociedade definiram as relações entre produto cultural e mercado, possibilitando que a música conquistasse um nicho significativo da indústria cultural. Alguns aspectos perceptíveis na composição dos valores modernos, que fundamentaram os discursos sobre a música no Brasil, partiram dos esforços de núcleos sociais da classe média-alta ligadas aos meios de promoção e produção, através de ações ativas dentro do mercado cultural brasileiro, promovendo a valorização de uma arte popular no intuito de conceber formas culturais que se aproximassem das massas.

O trabalho de Marcus Pereira reflete bem esta ideia, o empresário geriu uma gravadora de discos que registrou manifestações de comunidades tradicionais brasileiras, realizando gravações de grupos regionais do norte e nordeste do Brasil, como a *Banda de Pífanos de Caruaru*, sendo também responsável pela gravação do primeiro disco do Cartola, intitulado “*Cartola*”, realizado em 1974. A produtora, “*Discos Marcus Pereira*”, nasceu inspirada na valorização da música brasileira, e teve como gene orientador os preceitos de Mário de Andrade no projeto de mapeamento sonoro no Brasil, realizado pelo mesmo em 1927. Marcus Pereira fez uma atividade próxima, ao efetivar o registro de ritos folclóricos em diversas regiões do território nacional, caracterizando uma tendência que permeou o cenário discográfico brasileiro.

[...] a trajetória da gravadora Discos Marcus Pereira que, em sua vida de pouco mais de uma década, procurou realizar um trabalho de registro e mapeamento da música brasileira que estaria ameaçada de extinção diante do avanço do capitalismo. O trabalho da gravadora foi realizado sob a forte influência do pensamento musical do modernista e musicólogo Mário de Andrade, que também temia, ainda na década de 1930, que o progresso acabaria destruindo as músicas folclóricas originais da cultura brasileira. Neste processo, a Discos Marcus Pereira transformou as idéias musicais de Mário de Andrade em produto de consumo, o disco, com o objetivo de divulgar a música folclórica e regional brasileira para um novo público consumidor urbano, que estava em formação na década de 1970, interessado em bens culturais diferenciados.<sup>11</sup>

O entusiasmo de certos atores em reconhecer gêneros populares que destacassem aspectos nacionalistas, fundamentou parte de um ideário de legitimação da arte como ferramenta de identidade e resistência, frente às intervenções estrangeiras. Parte dessa valorização cultural, de caráter ufanista, se consolidou no campo das artes tendo como marco significativo a constituição republicana. As proposições e balizas que definiriam as estruturas simbólicas a serem exploradas no campo artístico, criaram linhas de mapeamento dos elementos essenciais na composição de uma arte nacional estritamente brasileira. As manifestações relatadas por Mário de Andrade, a partir do seu manifesto, “*Ensaio Sobre a Música Brasileira*”, é fundamental para compreendermos os esforços e as dimensões alcançadas, formando parte da argumentação que buscou legitimar uma ideia de música nacional, composta por elementos que representassem as matrizes culturais existentes na sociedade brasileira.<sup>12</sup>

[...] Mesmo que regada lenta e cuidadosamente durante o Segundo Império (1841-1889), éramos ainda, segundo Tobias Barreto (1839-1889), somente “*um Estado, mas não (...) uma Nação*”. Para alcançar esse segundo e mais importante estágio, certas práticas e tradições precisavam ser inventadas social e culturalmente para além dos elementos unificadores da língua (portuguesa) e da religião (católica). Ocorre que “identidade brasileira” permanecia completamente indefinida na sociedade escravista, com fortes características mestiças, mas regida por uma elite inteiramente indiferente a elas. Sem uma “identidade nacional” consolidada, tornava-se impossível pensar em uma arte e uma música nacional. É precisamente nesses limites que Mário de Andrade (1893-1945)

---

<sup>11</sup> MAGOSS, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica**. A trajetória dos Discos Marcus Pereira. 2013. Dissertação (Mestrado). PPGMPA – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 7.

<sup>12</sup> ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo. Martins; Brasília. 1972. p. 52.

identificou que no século XIX não tínhamos ainda uma “música brasileira” e uma “música artística” de caráter nacional, mas apenas uma “música étnica” e “interessada”.<sup>13</sup>

O interesse de Mário de Andrade em propor uma estrutura musical legitimamente brasileira, como destacou Vinci de Moraes decorreu de seu esforço em fazer um mapeamento sonoro no Brasil, em 1927, no qual o musicólogo registrou diferentes ritmos e sons presentes em comunidades tradicionais, entre as regiões Norte e Nordeste.<sup>14</sup> O manifesto transparece mais do que uma narrativa de valorização das múltiplas culturas presentes nas comunidades tradicionais, sua proposta se definiu em registrar e catalogar diversas manifestações na procura de elementos capazes de compor uma estrutura musical que fosse estritamente “nacionalista”, onde as heranças indígenas seriam peças chaves na formatação e reconhecimento da identidade brasileira. Ao empreender um modelo musical que incorporasse elementos de culturas “tribais” na efetivação de um gênero musical, Mário de Andrade abriu caminho para reflexões que se fortaleceram ao longo do século XX, direcionando ações no campo cultural que definiram aspectos de uma cultura popular nacionalista.

Mário Raul Morais de Andrade (1893-1945) nasceu em São Paulo e desde jovem teve facilidade em tocar piano, estudando durante parte de sua infância no *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*. Apesar de sua formação musical, Mário de Andrade nunca se apresentou como musicista, e se aprofundou nos estudos da teoria musical. Suas pesquisas históricas e artísticas são atribuídas à sua formação autodidata, compondo trabalhos de reflexão sobre a brasilidade, marcou grande parte de seu legado documental, estando presente em suas reflexões e na teorização acerca de um ideal nacionalista<sup>15</sup>. Teve grande destaque na semana de 1922, ao refletir sobre os aspectos urbanos presentes na burguesia paulista do período. Mário de Andrade desenvolveu um grande trabalho em pesquisas folclóricas que possibilitou em 1935, a criação do *Departamento de Cultura* da cidade de São Paulo. Articulador cultural, sua figura se mitificou na

---

<sup>13</sup> MORAES, José Geraldo Vinci. MACHADO, Cácia. **Música em conserva**. Revista Auditório, Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, 2011, p. 4.

<sup>14</sup> BOTELHO, André. **A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas**. Rev. Inst. Estud. Bras. São Paulo. 2013. p. 14

<sup>15</sup> Ibid. \_\_\_\_\_ **De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil**. 1ª ed. São Paulo. Claro Enigma. 2012. p 15.

historiografia nacional, tendo reconhecimento acerca da compreensão e identificação de diferentes grupos sociais constituídos no Brasil:

Foi somente com o ambicioso projeto de Mário de Andrade a partir do final da década de 1920 que se instaurou verdadeiramente uma “escuta na nação”, composta pela recuperação dos registros musicais, sua preservação, divulgação e, finalmente, a construção de uma narrativa explicativa da história da música no Brasil. Fundada em concepções folclorista e romântica da cultura e da música nacional, essa narrativa tratou de documentar, escrever e compreender a música popular no horizonte estrito da formação da nacionalidade. Ela classificou e determinou o que poderia estar dentro e o que deveria estar fora dos limites da cultura nacional, discriminando uma vasta cultura musical urbana existente e em formação no país nas primeiras décadas do século XX. Em compensação, foram os projetos relacionados a essa percepção que possibilitaram os maiores levantamentos, organização, preservação e difusão da variada cultura musical presente na sociedade brasileira, da qual somos tributários até hoje.<sup>16</sup>

Em seu projeto documental, Mário de Andrade buscou nas formatações musicais presentes existentes, gêneros “legítimos”, e o reconhecimento de estruturas musicais para a compreensão das heranças afro-brasileiras, por exemplo, no grupo “Oito Batutas”. Na sua perspectiva, o lundu e o maxixe brasileiro, eram campos de pesquisas interessantes para compreender a formação de parte de uma estrutura cultural no Brasil.<sup>17</sup> O estabelecimento da música como patrimônio cultural, ou até mesmo, a definição da “cultura brasileira”, reflete o complexo jogo de reafirmação de identidade que problematizava a definição de uma arte nacionalista no Brasil:

Até a pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Ainda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando.

---

<sup>16</sup> MORAES, José Geraldo Vinci. MACHADO, Cácia. **Música em conserva**. Revista Auditório, Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, 2011, p. 164.

<sup>17</sup> Oito Batutas: Grupo composto por Donga e Pixinguinha, que teve ampla visibilidade no cenário cultural carioca na década de 1920. Ver mais em: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://dicionariomb.com.br/oito-batutas>>. Acesso em: 20/05/2019.

Era fatal: os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela.<sup>18</sup>

Vale lembrar que nos diversos debates acerca do termo “Samba”, a partir da composição de Donga na gravação de “Pelo telefone”, realizado em 1917, e que foi classificado como “o primeiro samba gravado” no Brasil, possuía uma estrutura configurada em formato de canção, que carregava elementos sonoros e estéticos herdados de diversos gêneros musicais, como destaca Marcos Napolitano.

[...] Ao longo dos anos 20, o “samba” oscilava entre a estruturação rítmica do maxixe e da marcha. A polêmica entre Donga e Ismael Silva, na definição do que seria e do que não seria samba, revela o quanto o gênero não nasceu estruturalmente definido, sendo construído e ressignificado à medida que novas performances e espaços musicais assim o exigiam. Entre um conceito e outro, naquela década, brilhou a figura de João Barbosa da Silva, o Sinhô, o músico mais popular da época. As músicas do “rei do Samba”, ouvidas hoje em dia, soam aos nossos ouvidos como mais próximo do maxixe.<sup>19</sup>

Se seguirmos a linha de Marcos Napolitano, podemos perceber que no debate levantado por Mário de Andrade o samba e o choro, que ganhavam o reconhecimento das elites cariocas no início do século XX, não caracterizavam formas musicais estritamente nacionalistas, mas possuíam sim, elementos que denotavam certa originalidade a respeito do mosaico musical da história do Brasil. Para ele a proposta de uma música popular “legitimamente” brasileira, precisaria ser composta por um indivíduo que dominasse as estruturas de conhecimento musical e cultural, englobando todos os elementos significativos na formação de uma identidade nacional, como destacado a seguir:

O que a gente deve é aproveitar todos os elementos que concorrem pra formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim por que existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente si colhidos no Brasil por que já estão afeiçoados à entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma.

---

<sup>18</sup> ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo. Martins; Brasília. 1972. p.21.

<sup>19</sup> NAPOLITANO, Marcos: **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte. Autêntica 2002, p.35. p 51

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações características, demonstra as fontes onde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E, sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou europeia. Não faz música brasileira não.<sup>20</sup>

É perceptível nas ideias do autor certa intenção em legitimar uma identidade nacional com a incorporação de heranças folclóricas ameríndias, e, a partir de uma articulação consciente do dito “compositor brasileiro”, a formatação de uma identidade nacional brasileira se configuraria na afirmação das “origens” desta sociedade, que procurava reconhecer aspectos folclóricos que refletissem valores de reconhecimento cultural através de formas culturais articuladas.

Mário de Andrade é peça fundamental para compreendermos como os esforços empreendidos no campo cultural, tentaram definir um ideário de identidade nacional. Poeta, escritor, diplomata e pesquisador, Mário de Andrade desempenhou ações fundamentais no registro e reconhecimento das diversidades culturais que compunham a formação cultural do Brasil. Como escritor, foi responsável pela composição de obras literárias que se tornaram cânones da literatura nacional. Além de propor uma “ruptura” na herança literária europeia, que tinha ampla receptividade no Brasil. Mário foi responsável por iniciar um projeto de registro documental que redimensionou a ideia de culturas populares no Brasil. Seu ímpeto de pesquisador refletiu na valorização de cultura popular registrando manifestações culturais na idealização de proteger a memória cultural, influenciando correntes que promoveram a pesquisa e documentação em diversos campos artísticos no Brasil.<sup>21</sup>

### 1.3 Música e identidade nacional

No Brasil, a constituição de uma identidade nacional foi tão complexa quanto os modelos europeus, durante os períodos de ideologização das massas presentes na formação da Alemanha Nazista, no fascismo italiano ou no salazarismo

---

<sup>20</sup> ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo. Martins; Brasília. 1972. p 8.

<sup>21</sup> Mapa Sonoro de São Paulo - projeto de registro sonoro de elementos que compõem as configurações sonoras do cotidiano de São Paulo.

português, marcando parte das políticas dos estados nacionais presentes no início do século XX. O embasamento nacionalista disseminado no Brasil, não compunha um argumento de legitimidade em relação ao direito a terra, senão, agregando as culturas plurais aqui estabelecidas, a partir de seu reconhecimento como elemento integrador da cultura brasileira. As pesquisas antropológicas na Amazônia, no início do século XX, destacam os esforços de aproximação ao incorporar heranças ameríndias de uma sociedade que tentava romper com os laços europeus. A projeção de uma identidade nacional brasileira se respaldou em ações de inserção, e até certo ponto, reconhecimento da pluriculturalidade característica da formação social do Brasil. A controversa ideia de uma cultura das “Três raças” procurou destacar através das artes, aspectos culturais indígenas, africanos e portugueses sedimentando um amplo campo de reafirmação da identidade nacional brasileira. As manifestações artísticas que marcaram o fenômeno do modernismo no Brasil mostram, como se ressignificaram os valores de culturas regionais a dimensões nacionais, destacando núcleos sociais, que até então, não eram reconhecidos.

A valorização de identidades sociais específicas, como o sertanejo, o malandro carioca, o indígena, ganhou ampla visibilidade nas formas artísticas em geral, marcando um período de intensa promoção de um ideário nacional unificador, como destaca Marcos Napolitano:

O Estado, que a partir dos anos 30, com Getúlio Vargas no poder, se arvorava como um dos artífices da “brasilidade autêntica”, vai ser um novo vetor neste processo, tomando-o mais complexo ainda. Não devemos esquecer que as instâncias culturais oficiais (municipais e federais) interviram no mundo da música popular, tentando enquadrá-lo sob políticas culturais de promoção cívico-nacionalista. Portanto, cultura popular, cultura letrada, mercado e Estado, no cenário musical brasileiro, não se excluíram, mas interagiram de forma assimétrica e multidimensional, criando um sistema complexo e consolidando a própria tradição. Este cenário está na gênese do novo tipo de música popular brasileira, de feição urbana, culturalmente híbrida e aberta a inovações estilísticas e técnicas, surgida nos anos 30. Enfatizo estes aspectos como contraponto às visões “puristas” e “folclorizantes” em torno da música popular, consagradas justamente no momento de sua gênese (década de 30) e reforçadas pelo intenso debate ideológico dos anos 60, quando a expressão nacionalista se tornou um valor político e cultural a ser conquistado e preservado.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> NAPOLITANO, Marcos: **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte. Autêntica 2002, p.53.

A perspectiva de nacionalização, que se configurou com a constituição dos Estados Nacionais, está intimamente ligada aos complexos valores simbólicos, presentes nas formações sociais de características “culturais híbridas”, capazes de comporem elementos de identificação existentes na formação sociocultural do mundo contemporâneo.<sup>23</sup>

Utilizemos como exemplo as políticas intervenção do “Estado Novo” nos carnavais cariocas na década de 1930 e 1940, onde as instituições estatais de propaganda, controle e censura (DIPs), estabeleceram diretrizes efetivas na propagação de um ideário nacional popular.<sup>24</sup> A partir da oficialização dos grêmios carnavalescos, estratégias de mapear e instrumentalizar o que hoje conhecemos como “samba-enredo” direcionou os carnavais e as agremiações em ferramentas de promoção de ideais nacionalistas. Parte desta narrativa “oficial” que configurou os carnavais pode ser visualizada nas composições após a institucionalização da ditadura varguista, direcionando as formas e sentidos em exaltar a República e a história dos “Heróis” brasileiros.<sup>25</sup>

O grande presidente - 1956

No ano de 1883  
 No dia 19 de abril  
 Nascia Getúlio Dorneles Vargas  
 Que mais tarde seria o governo do nosso Brasil  
 Ele foi eleito a deputado  
 Para defender as causas do nosso país  
 E na revolução de 30 ele aqui chegava  
 Como substituto de Washington Luiz  
 E do ano de 1930 pra cá  
 Foi ele o presidente mais popular  
 Sempre em contato com o povo  
 Construindo um Brasil novo  
 Trabalhando sem cessar  
 Como prova em volta redonda a cidade do aço  
 Existe a grande siderúrgica nacional  
 Que tem o seu nome elevado no grande espaço  
 Na sua evolução industrial  
 Candeias a cidade petroleira  
 Trabalha para o progresso fabril  
 Orgulho da indústria brasileira  
 Na história do petróleo do Brasil

<sup>23</sup> CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad.** Editorial Grijalbo, México. 1990. p. 54.

<sup>24</sup> COELHO, Carla Araújo: **O Estado Novo e a integração do Samba como expressão cultural da nacionalidade.** Revista Vernáculo. Nº 27, 2011. p. 34.

<sup>25</sup> VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945).** Universidade Estadual de Campinas.1994. p.37.

Ô ô  
 Salve o estadista idealista e realizador  
 Getúlio Vargas  
 O grande presidente de valor  
 Ô ô.<sup>26</sup>

A valorização da figura de Getúlio Vargas nesta homenagem póstuma, onze anos após o fim de seu governo estadista, na canção defendida pela Estação Primeira de Mangueira em 1956, demonstra como foram impactantes as políticas de promoção do Estado centralizador, elemento chave no processo de constituição de uma história “Oficial”. A instrumentalização das formas culturais, direta ou indiretamente, ajudou a compor a constituição de uma ideia de nação, no qual o conceito de cultura popular foi ferramenta fundamental na concepção nacionalista, reconhecimento que instituiu o samba como elemento cultural fundamental na composição social brasileira.<sup>27</sup>

Esse empenho cultural e político permitiram que manifestações culturais, que no início do século XX eram tidas como marginalizadas, fossem reconhecidas e promovidas a partir de políticas institucionais. A institucionalização do samba valorizou heranças de núcleos sociais no Brasil, simbolicamente, tendo os valores culturais e sociais dos afro-brasileiros como alicerce em um complexo jogo de poder, onde, as inclusões de aspectos culturais, fundamentaram base para uma proposta nacional-popular, em meio a uma grande desigualdade social.<sup>28</sup>

As características da ditadura varguista em relação aos estados fascistas europeus se diferenciam pela fragilidade de Getúlio Vargas não conseguir compor um partido político organizado, tendo que articular uma ampla instituição de censura, na promoção de um ideário nacional, refletindo o amplo impacto da instrumentalização cultural na formatação de um ideário nacional. Porém, a consolidação de uma unificação nacional é fortalecida a partir de estratégias de incursão na cultura. A apropriação do samba em uma ferramenta de mobilização social marca as profundas transformações que constituem a formação do Brasil ao longo do século XX, deixando marcas de uma história “legítima”, através de um fenômeno cultural que permitiria a consolidação de um passado “oficial”.

---

<sup>26</sup> O grande presidente – Samba-Enredo composto por Padeirinho para o carnaval carioca de 1956, pela agremiação Estação Primeira de Mangueira.

<sup>27</sup> LOPES, Nei. Arquivo aberto: **Memórias que viram histórias** – “O Grande Presidente”. Rio de Janeiro - Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2208201007.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2019

#### 1.4 A REVALORIZAÇÃO DO SAMBA: A ESCRITA DE UMA HISTÓRIA

A tendência que se pôs a pensar uma forma musical de cunho nacional-popular e documentar diversas manifestações ligadas a núcleos urbanos no Brasil alimentou ações de ativistas no campo artístico cultural, que se respaldaram no reconhecimento do caráter nacional-popular das artes, como elemento de significação no alinhamento político de setores da sociedade. Através da inserção de artistas populares e seus registros documentais, formando linhas que foram apropriadas ao longo dos anos 1930 até a década de 1960, período fundamental para a configuração de parte de uma historiografia da música popular brasileira, tendo como base o trabalho de memorialistas que se aproximaram dos núcleos de produções periféricas, na idealização de resgatar, documentar e registrar figuras e sons presentes no cenário popular carioca.

Durante os anos 1940 e 1950, através de relações próximas aos pólos de produção e promoção radiofônica no Brasil, esses ativistas culturais fomentaram vozes e constituíram acervos que se tornaram peças fundamentais na composição de uma memória da música popular brasileira. Dois grandes atores desse período que podem ser destacados são: o radialista Almirante (Henrique Foréis Domingues 1908-1980), responsável por resgatar a memória de Noel Rosa e do samba carioca da década de 1930; e Lúcio Rangel (1914-1979), jornalista ligado às produções culturais do Rio de Janeiro, que articulou um importante veículo de debate e reflexão sobre a música popular, a “*Revista da Música Popular Brasileira*”, entre 1954 e 1956, como destaca Marcos Napolitano.

Foi esta corrente de pensamento que forjou o conceito de “velha guarda” e “era de ouro”, justamente para resgatar um passado musical que parecia ameaçado (WASSERMAN, 2001)<sup>29</sup>. Os principais nomes deste movimento foram Almirante (Henrique Foréis Domingues) e Lúcio Rangel. Imbuídos de uma certa perspectiva folclorista, só que aplicada à cultura popular urbana (ao contrário do folclorismo acadêmico, mais voltado para a cultura popular camponesa), estes animadores culturais com grande espaço na imprensa e no rádio demarcavam a boa música popular,

---

<sup>29</sup> WASSERMAN, Maria Clara. **Encontros e desencontros: o movimento folclórico e a música popular.** Comunicação. Encontro de Pesquisadores de Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 2001. In NAPOLITANO, Marcos: *História & Música – História cultural da música popular.* Belo Horizonte. Autêntica 2002, p.58.

marcada pela produção musical dos anos 20 e 30, situada entre o advento do samba e o auge da primeira geração de cantores do rádio.

Almirante, entre os anos de 1936 a 1958, fez parte do seleto grupo de apresentadores da Rádio Nacional, e teve liberdade para composição de seu programa radiofônico que abordou historicamente as memórias da “época de ouro” da música popular brasileira. O radialista foi responsável, a partir de 1947, em formular um trabalho de resgate da memória de Noel Rosa, como figura do samba autêntico. As atividades desempenhadas por Almirante marcaram um importante processo de memorização e reconhecimento do samba carioca como música popular a ser resgatada. Nos anos 1960, a publicação do livro de memórias “No tempo de Noel Rosa”, propôs uma nova perspectiva na composição das características biográficas que abordavam personagens da música popular brasileira. Almirante constituiu um importante acervo documental de textos e gravações, que se tornou parte integrante o acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, a partir de 1965.

Certamente o mais representativo e importante destes colecionistas foi o radialista Almirante, apelido do cantor de Henrique Foréis Domingues (1908/1980). No final da década de 1930 ele deu início a uma série de programas radiofônicos que foi interrompida somente em 1958 por questões de saúde. Desde o início suas produções tinham como objetivo apresentar aos ouvintes “a boa e verdadeira” música brasileira, mas sem estabelecer fronteiras nítidas entre a cultura popular rural e a urbana. Ele dizia: “Sirvo-me do rádio para levar aos ouvintes de todo o Brasil o que o Brasil possui de mais visceralmente seu”. Baseado nestes princípios, ele elaborou e realizou dezenas de programas que transmitiu em várias emissoras cariocas e de São Paulo, mas com alcance nacional. Por meio da transmissão radiofônica ele exaltou artistas, consagrou datas, esclareceu eventos, periodizou e os organizou certa diacronia e narrativa sobre o tema. Seus programas eram baseados em densa pesquisa e cuidadosamente escritos, dando origem ao seu imenso acervo pessoal que se tornaria referência para os pesquisadores.<sup>30</sup>

A ação memorialista que Almirante desempenhou ao longo da sua carreira, é considerada um dos passos mais importantes para a composição documental da historiografia da música popular brasileira entre os séculos XIX e XX. Seu papel no

---

<sup>30</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. MACHADO, Cacá. **Música em conserva**. Revista Auditório. São Paulo. 2011 p. 36-37.

cenário cultural deu combustível para uma série de atividades que refletiram em trabalhos acerca da memória da música popular brasileira, estando presente nos ideais que influenciaram grande parte das manifestações de resgate, ocorridas na música popular, da década de 1960.

Outro personagem responsável por registrar arquivos discográficos de figuras importantes da memória musical carioca, caso que se reflete no musical “Rosa de Ouro”, foi Lúcio Rangel, que por sua vez, teve destacado papel ao alimentar debates sobre a música popular carioca, através da *Revista da Música Popular Brasileira*. Rangel reuniu textos de variados críticos musicais, que se puseram a pensar as composições de uma cultura popular estritamente brasileira, a partir das figuras da “época de ouro” da música popular, de 1930. Seu acervo documental foi indexado ao Museu da Imagem e do Som, contendo mais de 16 mil discos em 78 rotações.

Para os “folcloristas” que tomaram para si a tarefa de “salvar” a música popular, tratava-se de separar o passado glorioso do samba e da música popular como um todo da popularização (exageros performáticos, fanzinato apaixonado e acrítico, tratamento musical indevido de gêneros nacionais) e da internacionalização crescente (misturas musicais com o jazz, rumba, bolero, sem critérios seletivos). A criação da Revista de Música Popular, em 1954, por Lúcio Rangel, foi um dos mais ambiciosos projetos intelectuais em torno da música popular. Apesar da sua curta duração (até 1956, foram publicados pouco mais de vinte números), a Revista congregou um novo pensamento musical, tentando alcançar uma certa legitimidade cultural para a música popular, através da estratégia da abordagem folclórica. É claro que não era o mesmo tipo de música popular que Mário de Andrade, considerado patrono dos estudos folclóricos brasileiros, apreciava, pois enquanto Mário propunha um projeto de reconhecimento da música rural, coletiva e anônima, os “folcloristas urbanos” (PAIANO, 1994) tentavam fazer com que a música urbana carioca fosse reconhecida como autenticamente brasileira.<sup>31</sup>

Em meados da década de 1960, a música e o cenário cultural brasileiro estava passando por um amplo debate estrutural e ideológico, reflexões acerca das funções da cultura direcionavam aspirações que buscaram uma articulação entre o “nacional-popular” frente a uma cultura de importação, marcado principalmente pelas relações Brasil e Estados Unidos durante o governo militar. Os discursos

---

<sup>31</sup> NAPOLITANO, Marcos: **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte. Autêntica 2002, p.60.

pertinentes principalmente por parte de artistas e incentivadores culturais que estavam diretamente ligados às produções culturais, teatrais e musicais no período pós-golpe de 1964, formaram diversas bases de militantes engajados, seja de esquerda ou de direita, que promoveram um ativismo cultural a partir dos meios artísticos, como destaca Marcos Napolitano, no segundo momento da formação da tradição musical brasileira.

Existem quatro momentos cruciais na formação da tradição musical popular brasileira:

1) Os anos 20/30 — A consolidação do “samba” como gênero nacional, como *mainstream* (corrente musical principal) a orientar a organização das possibilidades de criação e escuta da música popular brasileira.

2) Os anos 1959-1968 — A mudança radical do lugar social e do conceito de música popular brasileira que, mesmo incorporando o *mainstream*, ampliou os materiais e as técnicas musicais e interpretativas, além de consolidar a canção como veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política “nacional-popular”.

3) É importante levar em conta um outro momento histórico, menos estudado ainda, responsável pela invenção do conceito de “velha guarda” e “era de ouro” da música brasileira. Poderíamos, arbitrariamente, situar este outro momento, entre o final dos anos 40 (1947 seria uma data válida, pois foi o ano em que Almirante publicou “No tempo de Noel Rosa”) e meados dos anos 50. O biênio 1954-56 representa o ápice desta operação cultural, com a circulação da Revista de Música Popular, de Lúcio Rangel (WASSERMAN, 2000).

4) Os anos 1972-1979 — Período histórico pouco estudado, mas fundamental para a reorganização dos termos do diálogo musical presente-passado, tanto no sentido de incorporar tradições que estavam fora do “nacional-popular” (por exemplo, a vertente pop) quanto no de consolidar um amplo conceito de MPB, sigla que define muito mais um complexo cultural do que um gênero musical específico, dentro da esfera musical popular como um todo (PERRONE, 1989).<sup>32</sup>

Porém, essa ampliação do *mainstream* ficou longe das produções fonográficas de sambistas até meados da década de 1960, o consumo musical nacional que ascendeu o mercado interno de edição e distribuição discográfica nos anos 1960, predominantemente ligada à Bossa-Nova e ao lê-iê-iê, febre entre jovens da classe média brasileira, se injetando no crescente mercado fonográfico

---

<sup>32</sup> NAPOLITANO, Marcos: **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte. Autêntica 2002, p.47.

existente. No entanto, os artistas de samba oriundos de regiões periféricas do Rio de Janeiro, que estiveram afastados da indústria fonográfica ao longo dos anos 1950, foram lentamente inseridos nos meios midiáticos a partir de meados de 1960.

O grande fenômeno que foi a Bossa Nova, como forma de modernização da música e incorporação no mercado cultural como gênero musical nacional, atuou diante das importações musicais, que se introjetaram no Brasil, até finais da década de 1950, dando amplo espaço para a formatação de uma proposta de ruptura de elementos internacionalizados, que refletiam em produções nacionais principalmente no Teatro Revista, influenciados por produções americanas impactados com a ampliação do campo de atuação da *Broadway*. Essa frente de defesa, contra o “imperialismo sonoro”, foi capaz de compor, no Brasil, a partir de 1959, com a consolidação da Bossa-Nova, principalmente após a realização da obra de João Gilberto, uma frente crítica contra a influência cultural externa que se estabeleceu no mercado nacional.<sup>33</sup>

O impacto de sambas, ditos “contaminados”, pela influência americana no cenário nacional e a apropriação cultural americana em pleno expansionismo econômico, refletiu diretamente sobre a cena artística brasileira, influenciando as produções nacionais e, principalmente o samba, que se via metamorfoseado em formatações próximas aos rearranjos estruturais desenvolvidos por Hollywood. Uma espécie de “latinização” musical influenciando diretamente na música brasileira, reconfigurou um gênero que marcou a “era do rádio” no Brasil, o “samba-canção”.<sup>34</sup> Este gênero, teve grande destaque durante a década de 1940 e 1950, principalmente depois do grande sucesso alcançado por Carmen Miranda na cena cultural estadunidense. O orgulho nacional, de ter uma artista reconhecida pelo grande império americano, galvanizou uma ideologia de modelo econômico que despontou tanto no campo político nacional, como cultural que permeou o cenário brasileiro e latino americano durante mais de três décadas, a partir das receitas executivas estabelecidas com a ascensão mundial de Hollywood.

Porém o contexto nacionalista que direcionou ideologias no campo artístico e social, em finais de 1950, a partir de uma expectativa consumidora definida com

---

<sup>33</sup> SOUZA, Raimundo E. S.; SILVEIRA, Éderson L; TOLENTINO, Magda Veloso Fernandes de. **Do Teatro Revista às incorporações da *Broadway* em palcos tupiniquins**: singularidades, inspirações e desafios na História do Teatro Musical Brasileiro. Revista de Letras Raras. v.7 n.1 UFCG. Paraíba. 2018. p. 163.

<sup>34</sup> NAPOLITANO, Marcos: **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte. Autêntica 2002, p.35.

o final da segunda guerra mundial, foi questionada e afrontada por intelectuais do período. Parte dos integrantes presentes na ala da “moderna” Bossa Nova, que a princípio apresentou um projeto mais estético e moderno, estiveram diretamente ligado aos núcleos da classe médio-alta do Rio de Janeiro, e se dispuseram a uma crítica acerca da realidade nacional e de suas funções no contexto cultural nacional. A reflexão sobre o papel social e político da música, foi repensado, a partir do início da década de 1960, no que caracterizaria uma cultura popular legítima. A gravação do disco “*Os afrosambas*”, realizado por Baden Powel e Vinícius de Moraes em 1966, reflete diretamente na reformulação do lugar de ação dos “bossa novistas” no cenário cultural brasileiro, superando as narrativas românticas da primeira fase que marcaram o gênero, buscando nos elementos folclóricos e populares, as significações necessárias na exploração dos elementos constitutivos das culturas rituais afro-brasileiras. Ao compor um quadro de consumo musical no Brasil, através da plataforma *Long-playing*, a Bossa Nova foi capaz de criar uma fundamentação de legitimidade, tentando romper as heranças ligadas ao “samba-canção”, mas que em determinado momento se distanciou da incorporação do conceito popular, por ser dotada de grande sofisticação técnica e sua distinção social dos núcleos de produção de classes populares.

A reflexão acerca dos valores da “verdadeira” música brasileira estabeleceu certa legitimação sobre o que seria reconhecido, ou não, como música popular, catalisando filtros de reconhecimento de uma cultura ligada à identidade nacional.<sup>35</sup> A incorporação de uma série de gêneros musicais, ao definir o termo MPB, em 1965, como terminologia de uma arte musical estritamente brasileira, representou uma tentativa de legitimação de gêneros que teriam os elementos necessários para ser reconhecida como parte integrante da música popular brasileira. A “Marcha contra a guitarra elétrica”, em 1967, reflete bem como um ideário de legitimação cultural, se respaldou em elementos de resistência de uma cultura importada, esse período foi marcado por um amplo debate sobre o que se classificaria como cultura popular ou não, dando embasamento para um movimento de reflexão e produção musical que procurou desconstruir esses valores de arte legítima, o Movimento Tropicalista.

---

<sup>35</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultura**. IV Congresso de la Rama latino-americana adel IASPM. Cidade do México. 2002. p.7.

O Tropicalismo, em todas as suas esferas, seja literária, teatral ou musical, trouxe o conflito sobre as heranças culturais que compõem a música popular brasileira, deixando-a em questionamento. A legitimação cultural, o lugar social da música, o engessamento da estrutura, a hipervalorização da “raiz”, foram colocados a prova dentro do discurso tropicalista. A incorporação da estrutura musical dos *Mutantes*, e a fusão de elementos elétricos, na mescla entre estruturas musicais externas e internas à realidade brasileira, tiveram forte reação a respeito da desconstrução dos ideários nacionalistas, que se constituiu em torno da MPB. O manifesto de Caetano Veloso, em 1968, no III Festival Internacional da Canção, refletiu diretamente sobre a ideologia nacionalista onde, segundo ele, o público estaria “tentando policiar a música brasileira”. O fato ocorreu durante a apresentação da canção “*É proibido proibir*”, ganhando ampla repercussão nos periódicos da época. Esse período de reafirmações estéticas que caracterizariam uma música popular legítima reflete como as tensões que se criaram acerca da canção, colocaram em perspectiva a instrumentalização e as funções sociais da arte.

Com a crise política que abalou o projeto democrático republicano brasileiro, e a instrumentalização institucional que marcou o projeto político com o golpe militar no Brasil, deu respaldo para importantes figuras de o cenário musical nacional projetar articulações filosóficas e executivas acerca do campo de atuação artística brasileira, incitando uma esfera de intelectuais e artistas ligados ao núcleo da Bossa-Nova, em manobras na busca da difusão e do reconhecimento da música popular, como entidade mobilizadora na articulação entre classes sociais distintas. O samba, recém “renascido”, foi fundamento empírico para um projeto de conscientização social estritamente popular e representativa, já que estava ligado culturalmente com as camadas populares do Rio de Janeiro e representava o retrato dos problemas sociais reais da realidade nacional.<sup>36</sup>

Em finais de 1950 e início de 1960, as reflexões sobre o campo de atuação e funções político-sociais na música, literatura e teatro, embasaram discursos a respeito dos encargos das artes e sua função junto aos núcleos populares, pluralizando teorias que propunham atuar de forma ativa na conscientização de classes no Brasil. Músicos ligados a Bossa Nova, artistas do teatro, jornalistas e

---

<sup>36</sup> TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**: da modinha à canção de protesto, ed Vozes 1975. p.27.

estudantes desempenharam papéis significativos nos efervescentes debates que rondaram o conceito de cultura popular brasileira, e em especial a música popular.

O Manifesto do CPC (Centro Popular de Cultura), da UNE, lançado em 1963 e redigido pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, reflete os esforços que ativistas culturais desempenharam na tentativa de articular movimentos sociais, culturais e políticos através da arte.<sup>37</sup> Sendo primeiramente marcado pela articulação teatral, com os movimentos do Teatro de Arena, e posteriormente o aparelhamento do Teatro Jovem, grupo que tinha como ideólogo Kleber Santos, podendo citar a peça dirigida por ele e composta por Oduvaldo Viana Filho, “A mais valia vai acabar seu Edgar”, marcando o que se configurou como “Teatro Novo”, no Rio de Janeiro. As propostas teatrais pós-CPC, refletiram e articularam ações ativas para alcançar as classes operárias do Brasil, fazendo apresentações em fábricas e sindicatos. As ações no campo teatral foi uma das mobilizações motivadoras na busca de uma arte popular para classes populares, posteriormente se alastrando para o campo artístico musical. O discurso da ação da arte popular inspirou e desempenhou funções ativas na vida cultural carioca e nacional, como veremos a seguir.<sup>38</sup>

Nomes como Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, Marcus Pereira, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Marco Antônio Bozelli, entre outros, destacaram diferentes papéis na reinserção do samba no cenário cultural carioca e nacional. Os chamados “*andradeanos*” - termo utilizado pelo próprio Hermínio Bello de Carvalho em sua biografia, ao tratar da influência de Mário de Andrade no desenvolvimento de seus projetos de pesquisa e documentação musical, características que marcaram seus trabalhos ao longo da carreira - não podem ser entendidos analogamente como uma massificação intelectual em prol da defesa de uma nostalgia cultural, afinal cada ator desenvolveu papel específico para concretização de seus trabalhos, mas podemos perceber que diferentes atores, em diferentes campos, articularam os meios de atividade dos quais estavam inseridos na promoção ou efetivação de algum trabalho, seja na gravação de discos, na

---

<sup>37</sup> Centro Popular de Cultura: Projeto ligado a União Nacional de Estudantes, que procurou articular os meios de reprodução de arte nos núcleos populares. Disponível em [https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro\\_Popular\\_de\\_Cultura](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura) . Acesso em: 15 jun. 2019.

<sup>38</sup> SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo. 2007. p 40.

realização de espetáculos ou artigos jornalísticos que propagavam a realização de eventos.

Trabalhos como o *show* “*Opinião*” de 1964, produzido por Augusto Boal, já denotavam essa aproximação entre os núcleos de classe média com figuras do morro, no caso Nara Leão canta junto com Zé Kéti e João do Vale. Porém tem um distanciamento da proposta desenvolvida pelo musical “*Rosa de Ouro*”, entre música de protesto e resgate cultural, como já citado.

Com o espetáculo “*Opinião*”, que se dispôs em articular elementos entre, música engajada e rompimento estético, elevou o nível de engajamento político de artistas das mais variadas ordens. As perspectivas críticas, da música popular e do Teatro de Arena, deram destaque para debates e orientações políticas que permearam o pós-golpe cívico militar, com a perspectiva de uma arte comprometida a dar destaque ao nacional-popular. O tom de crítica política que caracteriza parte do espetáculo denota uma articulação, entre os embasamentos da reflexão política da classe média, e da legitimidade das vozes de artistas periféricos. Os periódicos cariocas, que valorizaram e compararam o “*Opinião*”, com o musical “*Rosa de Ouro*”, conflitavam das perspectivas que os próprios integrantes do musical tinham sobre a estruturação do espetáculo. Na gravação do registro “*Depoimentos para a posteridade*” em 1967, desenvolvido pelo Museu da Imagem e do Som, os integrantes do musical destacam a valorização de realizarem uma obra que, procurou trabalhar com o resgate e a memória da “verdadeira” música brasileira, não sendo configurada por aspirações políticas, parte da característica presente no “*Opinião*”.<sup>39</sup>

O discurso de reconhecimento das artes, realizadas por culturas que estavam distantes dos centros urbanos, refletem como a efetivação da memória popular foi ressignificada nas vozes de artistas ligados as camadas populares, abrindo um amplo espaço no cenário mercadológico nacional, em meados dos anos 1960, que efetivariam o samba dentro de uma indústria de consumo com ampla visibilidade.<sup>40</sup> Esse momento deve ser destacado, pois reflete diretamente no objeto de estudos deste trabalho, e está ligado à geração que teve extrema

---

<sup>39</sup> Depoimentos para a posteridade – *Rosa de Ouro*, Museu da Imagem e do Som, transc. 2018.

<sup>40</sup> PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 1960*. São Paulo. 1994. p. 8.

importância na efetivação do samba no mercado cultural, destacando artistas que hoje são reconhecidos como ícones da música popular brasileira.

Se hoje podemos reconhecer nomes que se tornaram importantes na história da música popular brasileira, como Cartola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus, Elton Medeiros e muitos outros sambistas do grande panteão sonoro do Brasil, a geração de ativistas que atuaram ao longo dos anos 1950 e 1960, são peças fundamentais para entendermos parte do processo de efetivação da memória musical brasileira.

A fundamentação do conceito de música popular, no mundo ocidental, e seus desdobramentos ao longo do século XX, permitem-nos refletir principalmente no Brasil, sobre alguns aspectos essenciais que configuram as complexas trocas simbólicas a partir de fenômenos culturais modernos, que confluíram em formatos musicais estabelecidos dentro de padrões industriais, e que, incorporaram valores conceituais de uma cultura popular a partir do lugar social de seus produtores, que refletem o produto “música”, a partir de suas vivências. A ideia de uma música popular, que marcou parte do século XX, em parte, está ligada ao reconhecimento de artistas periféricos, munidos de referenciais de identidade e legitimação presentes nas camadas populares brasileira, podendo ser reconhecido como artista popular, e compondo o reconhecimento e valorização de uma origem estritamente tradicional ligada a um gênero musical essencialmente urbano, como vemos no trecho a seguir.

A consolidação do campo musical popular expressou novas sociabilidades oriundas da urbanização e da industrialização, novas composições demográficas e étnicas, novos valores nacionalistas, novas formas de progresso técnico e novos conflitos sociais, daí resultantes. Mais do que um produto alienado e alienante, servido para o deleite fácil de massas musicalmente burras e politicamente perigosas, a história da música popular no século XX revela um rico processo de luta e conflito estético e ideológico. Neste processo, os vários elementos que formam a música popular foram tema de discussões (formais e informais), alvo de políticas culturais (estatais ou não), foco de apreciações e apropriações diferentes, objeto de formatações tecnológicas e comerciais. Se na tradição europeia, com o sistema musical erudito dominante, este processo já se fazia sentir, nas Américas o lugar social da música popular e a fragilidade do sistema de música erudita tomaram-no mais complexo e, ao mesmo tempo, mais rico, na medida em que a música popular atraía alguns músicos muito talentosos e desgarrados de suas vocações eruditas e elitistas. Nos diversos países das Américas, no processo de afirmação da música popular nacional e da música

erudita “nacionalista”, não só o mundo erudito buscou suas inspirações no popular (o choro para Villa Lobos, o blues para Gershwin), mas também o mundo da música popular se favoreceu pelo entrecruzamento menos delimitado de tradições e universos de escuta.<sup>41</sup>

O fenômeno da música popular, na década de 1960, teve no samba carioca as ferramentas para sua adequação a um padrão de gravação nos moldes dos suportes *Long-Playing*, que se tornariam base para uma nova geração de mídias e consumo musical no Brasil. O mercado discográfico brasileiro compreendeu uma série de interesses entre os valores de cultura popular ao mesmo tempo em que ela foi conceituada como manifestação artística de alto grau de reconhecimento.

Podemos perceber como, a partir dos preceitos de Mário de Andrade, que a incorporação de elementos que influenciaram a ação de diversos atores na produção de artistas populares, se consolidou a partir de uma ideia de folclorização dos formatos culturais modernos, que se estabeleceram no Brasil, a partir da década de 1920. Cabe ressaltar que, o conceito de música popular que Mário de Andrade procurou refletir, diverge em conceitos e objetos sobre o fenômeno cultura popular como foi apropriada pela geração memorialista, que fundamentou base do acervo historiográfico que compõe parte de uma documentação da música brasileira.

A inserção e a instituição do samba como material repleto de significações populares, parte do reconhecimento estético e político ao tratar das manifestações de artistas marginalizados, que compunham parte da formatação musical do Rio de Janeiro ao longo do século XX. Os debates que formataram uma concepção de cultura popular no Brasil foram marcados por diversas reflexões e transformações no campo musical, possibilitando a ascensão de artistas distantes dos meios de produção industrial. A incorporação do samba no cenário cultural foi chave fundamental para a compreensão de um ideário nacional que se estabeleceu no Brasil durante a formação do estado moderno, e a música popular brasileira possibilita a análise de como as configurações simbólicas foram articuladas na reafirmação de uma identidade nacional.

---

<sup>41</sup> NAPOLITANO, Marcos: **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte. Autêntica 2002, p.18.

## 1.5 AS PRODUÇÕES DISCOGRÁFICAS DE SAMBA E A INSERÇÃO NO MERCADO

A constituição de um campo de consumo para gêneros musicais ligados à MPB marcou, na história do Brasil, uma categoria cultural que se fortaleceu dentro de uma concepção nacional. A grande indústria que se estabeleceu no Brasil, surgiu de conflitos identitários no que se definia como parte de uma resistência ao imperialismo existente durante as décadas de 1940 e 1950. A fundamentação que possibilitou um amplo campo de composição musical no Brasil, denota diversas características culturais que se fundamentaram na defesa de uma identidade nacional.

O mercado discográfico no Brasil deflagra o amplo acervo de estruturas e modulações que compõem a formação da música nacional. A consolidação de um mercado consumidor brasileiro é um fenômeno que deve ser explorado, pois reflete as tensões na composição socioculturais presente na história do Brasil.

Em um levantamento feito das obras gravadas por artistas de samba que tiveram destaque na história da música popular brasileira, até 1965, discos gravados por sambistas estavam em rara existência, como vemos nos dados a seguir.

<b>Quadro 1 - Lista de artistas de samba e discos gravados<sup>42</sup></b>	
<p><b>Clementina de Jesus:</b>            (1976) Clementina de Jesus • Odeon            (1973) Marinheiro só • EMI            (1973) Milagre dos peixes • Odeon            (1970) Clementina, cadê você?            Gravadora Museu da Imagem e do Som            (1968) Gente da antiga • Odeon            (1968) Fala Mangueira • Odeon            1968) Mudando de conversa Gravadora            Imperial/Odeon            (1967) Rosa de ouro • Odeon            (1965) Rosa de ouro • Odeon</p>	<p><b>Nelson Cavaquinho:</b>            (1985) As flores em vida • Gravadora            Eldorado            (1977) Cartola - verde que te quero rosa •            RCA Victor            (1977) Quatro grandes do samba • RCA            Victor            (1974) Roda de samba nº 2 • CID            (1974) Nelson Cavaquinho. Depoimento            do poeta • Relançamento pela            Continental            (1974) Nelson Cavaquinho • Odeon            (1973) Nelson Cavaquinho • Odeon            (1972) Série documento • RCA Victor            (1970) Nelson Cavaquinho - depoimento            do poeta • Selo Castelinho</p>

<sup>42</sup> Esta lista não contempla todos os discos da carreira de alguns artistas, como Paulinho da Viola que tem mais de 25 discos gravados.

	(1968) Fala Mangueira • (c/ Cartola, Clementina de Jesus e Carlos Cachça) (1966) Thelma Costa • CBS
<p><b>Cartola:</b> (1980) "Adeus, mestre Cartola" • RCA Victor (1979) Cartola 70 anos • RCA Victor (1977) Verde que te quero rosa • RCA Victor (1977) Cartola • Abril Cultural • <i>33/10 pol.</i> (1976) Cartola • Discos Marcos Pereira (1974) Cartola • Discos Marcos Pereira (1970) Cartola e Nelson Cavaquinho • Abril Cultural/Col. História da MPB • <i>33/10</i> (1968) Fala Mangueira, com Carlos Cachça, Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho, • Odeon</p>	<p><b>Zé Kéti:</b> 2000) Zé Kéti (1997) Zé Kéti (1996) 75 Anos de Samba • Rio Arte Musical (1982) Zé Kéti • Itramaraty (1979) Identificação • Continental (1973) Zé Kéti (1971) Os Grandes Sucessos de Zé Kéti • CID (1964) A Voz do Morro • Musidisc • (1964) Nega Dina • Rozemblit • <i>Compacto simples</i></p>
<p><b>João do Vale:</b> (2004) Carcarás da Cidade - Um tributo a João do Vale • Nova Iguaçu Discos • <i>CD</i> (1994) João Batista do Vale • BMG • <i>CD</i> (1982) João do Vale e Chico Buarque • <i>LP</i> (1981) João do Vale convida • CBS • <i>LP</i> (1980) História da Música Popular Brasileira • Abril Cultural • <i>LP</i> (1970) Coleção nova Música Popular Brasileira. João do vale • Abril Cultural • <i>LP</i> (1967) Eu chego lá/Sanhoró/Eu vimpraí/Viva meu baião. • Philips • <i>CD</i> (1965) O poeta do povo • Philips • <i>LP</i> (1965) Opinião ao vivo • Philips • <i>LP</i></p>	<p><b>Wilson Moreira:</b> (1985) Partido em 5 • vários • <i>LP</i> (1985) O partido muito alto de Wilson Moreira &amp; Nei Lopes • EMI • <i>LP</i> (1984) Pagode de Natal-A noite feliz dos bambas • Moinho Produções e Coca-Cola • <i>LP</i> (1980) A arte negra de Wilson Moreira &amp;, Nei Lopes • EMI • <i>LP</i> (1975) Partido em 5 volume 2 • Tapeçar • <i>LP</i> (1974) Olé do partido alto • Tapeçar • <i>LP</i> (1974) Quem samba fica (vários)Odeon • Odeon • <i>LP</i> (1974) Quem samba fica (vários) • Odeon • <i>LP</i> (1967) Acossante • Selo Folia • <i>Compacto Duplo</i></p>
<p><b>Antonio Candeia:</b> (1977) Luz da inspiração • Atlantic/WEA (1977) Partido em 5 volume 3 • Tapeçar (1977) Quatro grandes do samba (c/ Elton Medeiros, Guilherme de Brito e Nelson Cavaquinho) • RCA Victor (1975) Samba de roda • Tapeçar (1975) Partido em 5 volume 1 • Tapeçar (1975) Partido em 5 volume 2 • Tapeçar (1971) Raiz • Gravadora Equipe (1970) Autêntico - Candeia • Gravadora</p>	<p><b>Mauro Duarte:</b> (1994) Homenagem a Mauro Duarte • Saci (1989) Homenagem a Paulo da Portela • Idéia Livre (1987) Resgate/Deixa eu viver na orgia • Independente • <i>Compacto Duplo</i> (1985) Cristina Buarque e Mauro Duarte • Coomusa (1985) As flores em vida • Gravadora Eldorado</p>

<p>Equipe (1964) Mensageiros do Samba • Gravadora Philips</p>	<p>(1969) Samba... no duro • (c/ Os Cinco Crioulos) (1968) Samba... no duro • (c/ Os Cinco Crioulos) (1968) Mudando de conversa • (participação) (1967) Samba... no duro • Odeon</p>
<p><b>Elton Medeiros:</b> (1980) Elton Medeiros • Eldorado • LP (1977) Quatro grandes do samba (c/ Guilherme de Brito, Candeia e Nelson Cavaquinho) • RCA Victor (1973) Elton Medeiros • Odeon (1969) Samba... no duro • (c/ Os Cinco Crioulos) (1968) Samba... no duro • (c/ Os Cinco Crioulos) (1968) Samba na madrugada • RGE (1968) Mudando de conversa • Odeon (1967) Os sambistas • Musidisc (1967) Rosa de ouro (vol. II) • Odeon (1967) Samba... no duro • Odeon (1966) Roda de samba 2 • Musidisc (1965) Rosa de ouro • Odeon (1965) Roda de samba • Musidisc</p>	<p><b>Paulinho da Viola:</b> (1971) Paulinho da Viola - Música Popular Brasileira • RCA/Abril Cultural (1970) Foi um rio que passou em minha vida • Odeon (1970) Portela, passado de glória • RGE (1969) Foi um rio que passou em minha vida • Odeon • <i>Compacto Duplo</i> (1968) Brasil - Do Guarani ao Guaraná - Sidney Miller • Elenco (1968) Samba na madrugada • RGE (1968) Paulinho da Viola • Odeon (1967) Os sambistas • Musidisc (1967) Rosa de ouro • Odeon • LP (1966) Viva o Festival da Música Popular Brasileira • Artistas Unidos • LP (1966) Roda de samba 2 • Musidisc • LP (1965) Rosa de ouro • Odeon • LP (1965) Elizete sobe o morro • Copacabana • LP (1965) Roda de samba • Musidisc • LP</p>

Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.<sup>43</sup>

Como podemos perceber, dos grandes nomes de destaque ligados a gêneros populares, iniciaram suas carreiras discográficas de forma lenta e modesta no mercado fonográfico nacional. Nelson Cavaquinho (Nelson Antônio da Silva, 1911-1986), só gravou seu primeiro disco próprio em 1970, aos 59 anos, intitulado “Depoimento do Poeta” (Selo Castelinho), onde as canções são intercaladas com depoimentos de artistas como Elizeth Cardoso e o radialista Osvaldo Sargentelli, e conta com uma entrevista de Sérgio Cabral.<sup>44</sup> O disco tem uma proposta documental, caracterizando um arquivo para a posteridade. Nelson Cavaquinho não estava ligado ao mercado fonográfico até 1970. Em vida, o sambista lançou

<sup>43</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em 05 de abril 2019.

<sup>44</sup> Esse disco marcou o primeiro registro documental de Nelson Cavaquinho, realizado em 1970, por idealização do jornalista Sérgio Cabral.

quatro discos, além do “Depoimento do Poeta” de 1970, já citado, lançou também “Nelson Cavaquinho Série Documento - 1972” (RCA Victor), o homônimo “Nelson Cavaquinho - 1973” com produção de João Carlos Bozelli, e seu quarto disco, “As Flores em Vida – 1985” (Gravadora Eldorado).<sup>45</sup>

Cartola (Angenor de Oliveira, 1908-1980) por sua vez, lança quatro discos em vida e um disco póstumo, feito a partir de um show ao vivo (Cartola ao vivo, 1982 – Eldorado). Gravou seu primeiro disco, o homônimo “Cartola” (Discos Marcus Pereira)<sup>46</sup>, em 1974, aos 65 anos de idade. Em sequência grava “Cartola II - 1976”, produzido também, pela *Discos Marcus Pereira*, composto com a famosa capa de Cartola junto com sua companheira Dona Zica, e que traz uma das suas maiores composições “O Mundo É um Moinho”. Em 1977 lança “Verde que te Quero Rosa” (RCA Victor), disco em homenagem a Mangueira, escola de samba do qual foi fundador. Em 1979 é lançado seu quarto disco, “Cartola 70 anos” (RCA Victor), sendo seu último disco em vida.

As primeiras gravações existentes de Cartola e Nelson Cavaquinho partem de coletâneas articuladas depois do espetáculo “Rosa de Ouro”, registrado no disco “Fala Mangueira” de 1968. Neste disco temos também músicas interpretadas por Clementina de Jesus que até então, tinha gravado em disco o musical de 1965, lançado e distribuído pela Odeon.

Porém, esses personagens do samba “tradicional”, estavam limitados a um público seleto de jornalistas, intelectuais e universitários. A popularização atômica que o gênero alcançou nos anos 1970 partiu de um longo projeto que contou com o ativismo de diversos articuladores culturais, na tentativa de suprirem um quadro de consumo musical que se ampliou dentro da MPB a partir de finais de 1960, proporcionando, assim, a inserção efetiva do samba no mercado fonográfico.

Vale ressaltar que esse valor de “pureza” ou de samba “tradicional”, estava ligado a concepção filosófica que se estabeleceu com a constituição da música popular no Brasil, e que não define uma cultura única na formação da música

---

<sup>45</sup> Mário Novaes. Jornal GGN 20/05/2014 - J. C. Bozelli (Pelão) mesmo produtor do primeiro disco do Cartola e Adoniran Barbosa, e produtor artístico da rede globo..

<sup>46</sup> MAGOSS, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica**. A trajetória dos Discos Marcus Pereira. 2013. Dissertação (Mestrado). PPGMPA – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 35.

popular, como alguns folcloristas da teoria classificaram como vemos na reflexão de Marcos Napolitano.

A música brasileira moderna é, em parte, o produto desta apropriação e desse encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos. Não houve, na verdade, a apropriação de um material “puro” e “autêntico” como querem alguns críticos (TINHORÃO, 1981), na medida em que as classes populares, sobretudo os “negros pobres” do Rio de Janeiro e mestiços do Nordeste, já tinham a sua leitura do mundo branco e da cultura hegemônica. Assim, a música urbana brasileira nunca foi “pura”. Como tentamos demonstrar, ela já nasceu como resultado de um entrecruzamento de culturas.<sup>47</sup>

Esse resgate de artistas ocorre principalmente em um exercício na busca da “gênese” do samba, seus personagens e o retrato do morro através de suas vozes e poesia, abordando temas como o retrato do cotidiano do morro, a esperança de viver na favela, os encantos e desencantos do amor ou até mesmo a consciência da aproximação da morte, elementos que refletiam aspectos sociais presentes à realidade nacional. As ações que promoveram estes artistas podem ser percebidas no musical “Rosa de Ouro”, como a documentação, registro e promoção alcançando dimensões significativas na constituição de uma memória da música brasileira.

## 1.6 SAMBA: UMA METAMORFOSE CULTURAL

A constituição histórica sobre a música popular brasileira ganhou base com os preceitos de Mário de Andrade, em “*Ensaio sobre a música brasileira*” de 1928, ascendendo à aspiração de articuladores culturais, composta em sua maior parte por artistas, literatos e diretores artísticos com tendências ideológicas de esquerda e que debateram acerca do nacional-popular marcando um levante no resgate e reinserção do samba na indústria cultural.<sup>48</sup>

O “samba do morro” na década 1960, até então estava isolado nos núcleos das periferias ou tinha um leve plano em jornais, crônicas e obras de ensaístas e produtores. Existencialmente vinha acatado de referenciais simbólicos que se diferenciavam do engajamento universitário da Bossa Nova, dessa forma, o samba

<sup>47</sup> NAPOLITANO, Marcos: **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte. Autêntica 2002, p.48.

<sup>48</sup> Ibid. \_\_\_\_\_. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, FAPESP, Editora Annablume. 2001 p. 11.

passou a representar músicas com princípios baseados em outros contextos, além do ativismo político, se injetando no cotidiano do morro, apresentando seus valores religiosos e simbólicos como face da massa renegada pelo estado, se projetando para além do debate político ou da crítica social direta.

O século XX deflagrou a inserção da música “popular” no mercado, característica que se arvoreceu em parte com o estabelecimento de novas relações em torno da música. Em caráter de formação social e política nacional, o estabelecimento do samba como gênero definidor da identidade nacional nos anos 1930, mostra o esforço e o impacto realizado através das articulações dessas “Culturas Informais”<sup>49</sup>. A pesquisa histórica em torno da música popular vem de um exercício desde a inserção do gramofone no Brasil, gerando calorosos debates através de jornalistas, músicos, intelectuais, críticos especializados e o alto escalão erudito nacional.

Estas bases de pensamento da música popular brasileira ajudaram a constituir a tradição, foram filtros da memória e carregam em si as marcas de uma historicidade peculiar (a reorganização das bases culturais da sociedade nacional, entre os anos 20 e 30, e seu questionamento nacionalista, à esquerda, nos anos 50 e 60).<sup>50</sup>

A Influência de uma arte estritamente nacional e a tentativa de decodificar a “origem” da música brasileira teve grande embasamento nos estudos de Mário de Andrade, que procurou buscar nas bases sociais e culturais do século XVIII, as heranças estruturais que estabeleceram linhas de legitimação sobre a música popular no Brasil. Com base na apropriação de heranças estruturais, foi através do Lundu e da Marchinha que se possibilitou a configuração do que posteriormente foi classificado como “Samba”, e só foi possível por herdar elementos sonoros e estéticos que estavam salientados em sua base primitiva e ritual, ou seja, folclórica.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> MORAES, José Geraldo Vinci, **Modulações e novos ritmos na oficina de História**, *Revista galega de Cooperación Científica Ibero-americana*. N15. 2005. Santiago de Compostela, Espanha. 2005 p.52.

<sup>50</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História & música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autentica. 2002. p. 55.

<sup>51</sup> NAPOLITANO, Marcos, WASSERMAN, Maria Clara: **Desde que o samba é samba**: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira; *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº39, 2000.p.169.

Com isso, a cena musical brasileira se desdobrou na exploração das misturas sonoras, o conceito “folclorista” que defendeu a música popular nos princípios do século XX, é ferramenta propulsora para o desenvolvimento de um novo conceito de música popular. Defendido e debatido desde 1917, quando Donga lança o “primeiro” samba “Pelo Telefone”, notamos a concepção de um produto, um estilo forjado dentro das normas de consumo estabelecidas pelos suportes de reprodução (rádio e discos 78rpm). Essa mistura de estilos buscou delimitar e incorporar um objeto tipicamente com características identitárias do ser brasileiro, o samba.

Ocorre que “identidade brasileira” permanecia completamente indefinida na sociedade escravista, com fortes características mestiças, mas regida por uma elite inteiramente indiferente a elas. Sem uma “identidade nacional” consolidada, tornava-se impossível pensar em uma arte e uma música nacional. É precisamente nesses limites que Mário de Andrade (1893-1945) identificou que no século XIX não tínhamos ainda uma “música brasileira” e uma “música artística” de caráter nacional, mas apenas uma “música étnica” e “interessada”.<sup>52</sup>

Como destaca Vinci de Moraes, a procura por uma música de “caráter nacional, teve no samba e no carnaval, elementos de uma composição cultural unificadora, como música popular e dentro dessa concepção que fundamenta a constituição de uma cultura popular, se alimentando dessa troca intermitente entre cultura erudita e popular, visíveis nos esforços empenhados de Mário de Andrade em finais dos anos 1920. Esses elementos nos dão a base do conceito de circularidade a respeito da cultura popular salientada por Ginzburg no prefácio da edição Inglesa de “O Queijo e os Vermes” onde o autor afirma:

Entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo (exatamente o oposto, portanto, do “conceito de absoluta autonomia e continuidade da cultura camponesa” que me foi atribuído por certo crítico).<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> VINCI DE MORAES, José Geraldo, MACHADO Cacá: **Música em Conserva**. Revista Auditório, Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, 2011.p. 164.

<sup>53</sup> GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. Companhia de Bolso. São Paulo. 2017. p.15.

A concentração de certa elite cultural é peça base para a reconfiguração do samba na indústria cultural, tendo sua definição no mercado nos anos 1970, com a solidificação das superproduções, como vemos nos discos de Clara Nunes, Beth Carvalho e Alcione, onde o samba alcançou grande impacto no mercado interno brasileiro.

A música se tornou produto de valor na recente história social brasileira. Os elementos que permitem observar que um gênero da cultura popular, no caso, a música popular brasileira, se liga a diversas confluências sociais que a transformam em uma ferramenta de poder e de pertencimento, tendo seus valores simbólicos articulados como elemento de contenção dentro estruturas sociais complexas, partem de uma circularidade de ações entre elite e classes populares. Ela surge de relações sociais humanas e tem capacidade de ressignificar valores de pertencimento, articulando elementos de identificação em estruturas sociais distintas entre si, possibilitando um universo simbólico comum, compondo um “hibridismo cultural” entre produtor, produção, receptor, recepção, articulador cultural e mercado de consumo, como vemos a seguir:

Não importa se verdadeiras ou falsas, conservadoras ou progressistas, idealistas ou críticas, as premissas de autenticidade e legitimidade desempenharam um papel importante na constituição da própria tradição expressiva e sua apropriação na forma de uma memória musical e cultural. Para o historiador, fornecem a base para analisar a relação da sociedade com a música. Ao mesmo tempo, expressam os próprios dilemas da modernização brasileira, cujos hibridismos culturais (CANCLINI, 1998), ou seja, as misturas de elementos culturais diversos formando um novo conjunto estão presentes até hoje em várias atitudes e projetos culturais, principalmente na música popular.<sup>54</sup>

A reafirmação de uma identidade popular estabeleceu-se, na música popular brasileira, como ferramenta de pertencimento e de reafirmação histórica. As narrativas que fundamentam a conquista da autonomia de uma nação surgem da apropriação de identidade dentro formação das tensões sociais que compõem a formação de uma sociedade, que se ascenderam ao longo do século XX. As percepções sobre o conceito de cultura popular se refletiram através de tensões sociais que confluíram nos valores de “origem” e nas formações de modelos de sociedades modernas. Não cabe a esse trabalho definir falhas ou denunciar, nem

---

<sup>54</sup> NAPOLITANO, Marcos: **História & Música** – História cultural da música popular. Belo Horizonte. Autêntica 2002, p.56.

limitar uma ruptura de valores que compõem as camadas sociais de suas diferenças, o que procuro ressaltar é que, o processo de formação dos estados nacionais modernos, que definiu modelos de sociedades de caráter urbano, destacou e construiu uma memória de coletividade através do reconhecimento das classes populares como elemento de significação da memória.

O caráter político estruturado no Brasil permite perceber as ações e intenções de determinados campos que influem no consumo cultural, como as instrumentalizações das instituições para legitimar uma história que articula valores culturais de classes distintas, compondo parte do aparato de fortalecimento histórico que fazem parte da formação da identidade de uma sociedade e uma ideia de unidade nacional.

Por exemplo, o processo de configuração do moderno estado brasileiro, articulou elementos simbólicos das classes populares na efetivação de uma identidade nacional. As valorizações do sertanejo, do malandro do morro, do caipira, partem de narrativas literárias com caráter identitário, onde os trabalhos do escravo, do retireiro, do malandro, oferecem os elementos que instituíram interpretações de valor de uma identidade nacional, do ser brasileiro. Nessa perspectiva, o discurso meritocrático ganha “legitimidade”, afinal a “desigualdade não é um problema a ser questionado”, mas sua superação é o que caracteriza o ser brasileiro, consagrando o discurso como valor de pertencimento e unificação de forma equivocada e com a omissão do Estado.

Tomemos por exemplo o fenômeno do rap no Brasil a partir dos anos 1990 e 2000. O reconhecimento do rap como fenômeno cultural ganhou força por trazer discursos que refletem e expõem os problemas sociais das classes sociais menos favorecidas, como a discriminação, miséria, violência e a falta de assistência do estado. Ela se articula através de vozes que vivenciaram esses problemas, esses discursos carregam elementos de identidade e resistência que transpõe as barreiras sociais e possibilitam que as classes favorecidas se apropriem de seus valores simbólicos criando uma complexa relação de pertencimento, seja no consumo da música, nas formas de se vestirem ou na apropriação da linguagem. Esse fenômeno possibilita ver alguns indícios da complexa relação entre elementos de culturas sociais que se confluem e repelem, revelando um complexo jogo de apropriações e particularidades que compõem a formação cultural brasileira.

Esse jogo híbrido é parte fundamental para compreendermos as configurações e as trocas simbólicas entre núcleos sociais distintos, mas que compartilham de um universo comum que pode ser apropriado ou ressignificado conforme cada interpretação, como veremos no capítulo a seguir. O “*Rosa de Ouro*” despertou amores, valores e reflexões em consequência de sua realização, em meio a um efervescente cenário cultural onde teorias e interpretações sobre o fenômeno musical brasileiro pluralizaram, fornecendo materiais e debates em diversas escalas, na fundamentação de uma memória cultural brasileira.

## 2. O MUSICAL ROSA DE OURO – REGISTRO DOCUMENTAL DA MÚSICA POPULAR CARIOCA.

Ao abordar o *script* do musical “Rosa de Ouro”, farei alguns levantamentos baseados na estrutura do projeto da peça, escrita por Hermínio Bello de Carvalho, destacando aspectos que compõem a obra em sua estrutura textual. O arquivo original dispõe de 80 páginas, contando as rasuras e páginas de reedição, disponível no acervo de Henrique Foréis Domingues, catalogado no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro.<sup>55</sup> A narrativa introdutória da peça faz um remonte histórico a partir da marchinha composta por Chiquinha Gonzaga em finais do século XIX, e da condecoração papal concedida à princesa Isabel pelo Vaticano, onde a congratulação da Rosa de Ouro marcou um processo de transformação das relações da sociedade brasileira após abolição da escravatura. O documento que compõe o *script* mostra que o espetáculo procurou mapear cronologicamente eventos que fundamentam o reconhecimento de artistas e manifestações culturais presentes na transição entre o Império e a República no Brasil, trazendo gêneros e artistas que fizeram parte da história de uma esfera da música popular, destacando nomes que constituíram parte da tradição cultural e sociológica na música brasileira.

Assim que contextualizada a introdução da obra, destacarei as figuras presentes no espetáculo que participaram através de depoimentos e estão presentes no enredo, artistas e intelectuais que tiveram reconhecimento na formatação de um resgate da música popular brasileira, através de seus ofícios. Nomes populares são mencionados ao longo da peça, expondo diferentes vozes que tiveram papéis importantes na valorização e no reconhecimento do samba como música popular artística e nacional. Figuras como Pixinguinha, Paulo da Portela, Nelson Cavaquinho, Cartola, são apresentados através de registros gravados realizados pelos produtores do evento para compor o espetáculo, trazendo pequenos depoimentos com memórias de suas atividades no campo cultural.

Além de artistas populares, ativistas culturais também estão presentes na composição do projeto, como o já citado Almirante, o jornalista Jota Efegê, Stanislaw Ponte Preta, Sérgio Cabral, Lúcio Rangel, e uma homenagem a Mário de

---

<sup>55</sup> Catálogo do documento: ALM 2561. Museu da Imagem e do Som, Núcleo Lapa. Rio de Janeiro, RJ.

Andrade contemplam parte do espetáculo. Estes ativistas são destacados como figuras que registraram nomes e desenvolveram projetos no reconhecimento de sambistas e do carnaval carioca. O roteiro também apresenta uma breve introdução dos artistas que fizeram a execução da peça, trazendo pequenas biografias dos componentes do espetáculo. Os textos abordam a infância de Clementina de Jesus até os períodos da produção do evento, destacando seu ofício como diarista, período que antecedeu sua inserção no cenário cultural. Em seguida a figura de Aracy Côrtes é rememorada como musa da era do Teatro de Revista, num primeiro processo de valorização de sambistas populares. Logo, são destacados os nomes dos componentes da roda de samba, apresentando os seus históricos dentro das agremiações do Rio de Janeiro. Helton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nescarzinho do Salgueiro, Nelson Sargento e Paulinho da Viola, representam diferentes núcleos de diversas escolas de samba que se constituíram no Brasil, até o momento da realização da obra.

A execução do espetáculo está dividida em duas partes, onde os sambistas executam músicas compostas para saudação da peça junto com os depoimentos de sambistas e articuladores culturais, registrados em fitas magnéticas encerrando com a apresentação de Aracy Côrtes. A segunda parte é constituída por uma introdução com diversas canções, e em seguida os cantos e batucadas compõem a apresentação de Clementina de Jesus. O final do documento contém um texto composto por Hermínio Bello de Carvalho, contextualizando a proposta documental no qual o trabalho foi desenvolvido. O evento foi muito elogiado em diversos periódicos, alcançando grande visibilidade e reconhecimento no cenário teatral e musical do Rio de Janeiro.

## 2.1 Contextualização da Obra – Introdução.

O título inicial do documento aborda especificamente a intenção do trabalho e seu caráter informacional, nomeado "*ROSA DE OURO: mimo papal, cordão carnavalesco e "show" de samba/castiço*", o tópico destaca aspectos contextuais que buscam informar os significados e significantes presentes no projeto, orientando de forma instrutiva, evitando possíveis assimilações anacrônicas que poderiam ser atribuídas ao nome do espetáculo. Ao abordar o

contexto que intitulou o projeto musical “*Rosa de Ouro*”, o texto ressalta os referenciais simbólicos dos quais a obra esta inserida, a partir da marcha-rancho “*O Abre Alas*”, de Chiquinha Gonzaga (Francisca Hedwiges Neves Gonzaga 1847-1935), canção que ganhou notório destaque no carnaval carioca 1899, realizando uma transformação na forma e execução dos ranchos carnavalescos com a inserção de letra além da composição instrumental, fato inédito para o período.<sup>56</sup>

No documento, o narrador faz a introdução propondo uma explicação etimológica a respeito do título do musical, salientando que o nome da peça não faz alusão à condecoração Papal que homenageou a Princesa Isabel ao assinar a “Lei Áurea” em 1888, mas sim por enaltecer os ranchos carnavalescos e as agremiações existentes no período, como Rosas de Ouro, Dragões de Ouro, Cupido de Ouro, entre outros nomes, evidenciando o período classificado como o “Ciclo de Ouro” do carnaval carioca no início do século XX.<sup>57</sup>

Esse trecho introdutório não possui assinatura no texto, não é possível identificar quem elenca os pontos de destaques iniciais do documento, porém, o autor enfatiza que Hermínio Bello de Carvalho, ao realizar a obra, articula a estrutura “*Rosa de Ouro*” como forma de ressignificação do conceito de “Samba”, onde a simplicidade do espetáculo, assim como na canção, marca as “evocações enternecedoras” que caracterizam o evento.

O primeiro subtópico presente no arquivo, composto pelo mesmo narrador “anônimo”, intitulado “*APENAS UM MIMO PAPAL*”, traz algumas curiosidades a respeito da titulação concedida a Princesa Isabel pelo Vaticano, a partir da narrativa contida no livro “*A Rosa de Ouro*”, de João Esberard (1843-1897), Arcebispo do Rio de Janeiro e camareiro secreto do Papa Leão XIII (Vincenzo Gioacchino Raffaele Luigi Pecci 1810-1903). No trecho em questão, a honraria ofertada marca a “luta” do papado em oposição ao comércio escravocrata, como destacado a seguir:

---

<sup>56</sup> Chula: Atividade musical de caráter festivo sendo formada por melodias alegres e vidas com letras maliciosas e buliçosas. É executada em ranchos e folias-de-reis. Mais informações em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00002154.htm>>.

<sup>57</sup> CUNHA, Fabiana Lopes da. **Os “Cordões” entre confettis, serpentinas e lança-perfumes**: o carnaval do “Zé Povinho” e as diferentes formas de brincar e tentar regravar o carnaval carioca em fins do século XIX e início do XX. *Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, vol. 19, núm. 2, maio-agosto, 2015, p. 565-591 Universidade Estadual de Maringá, Brasil. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/3055/305541164007.pdf>>.

Honraria excelsa, glorificando um ato de grande humanidade, a flor, moldada em Ouro ultrapassou o seu valor material no simbolismo que representava. Os abolicionistas viram no gesto de Leão XIII a grandeza de sua luta em favor do homem negro que não podia continuar a ser trivial mercadoria vendida em comércio vil de balcão ou de lances de leilões. A rosa/áurea era a suprema dignificação de uma obra reconhecidamente meritória.<sup>58</sup>

A condecoração da Princesa Isabel, ofertada pelo Papa Leão XIII após a promulgação da “*Lei Áurea*” (lei Imperial n.º 3.353), sancionada em 13 de maio de 1888, marca parte do trecho do arquivo, destacando o caráter informacional que caracteriza o termo “*Rosa de Ouro*” e sua relação com o espetáculo. O segundo tópico presente na contextualização da peça, nomeado “*UM CORDÃOZINHO, APENAS*”, aborda aspectos dos folguedos tradicionais que ocorreram no Rio de Janeiro no século XIX. O trecho ressalta nomes de figuras importantes na história do “Carnaval de Rua” do Rio de Janeiro, como o pernambucano Hilário Jovino Ferreira (1873-1933) também conhecido por “Lalau do Ouro”, compositor, agitador cultural e frequentador assíduo da casa da Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida 1854-1924), foi responsável pela formação dos primeiros ranchos carnavalescos no Rio de Janeiro, a partir do “Rancho do Bairro da Saúde”. Diversas figuras que participaram dessa formação são citadas no documento, como João da Mocotina, Joana do Passarinho, Feliz da Burra, entre outras. Nesse período é quando ocorre a mudança no calendário dos desfiles de rua, passando as apresentações, que até então eram realizadas durante a “Folia de Reis”, para a data do carnaval, como destaca Lira Neto no livro “Samba Origens”.<sup>59</sup>

Mas, naquele 6 de janeiro de 1893, não haveria bafafá no Café Paraíso, Era Dia de Reis, e o genioso Hilário Jovino Ferreira, já rompido com os demais integrantes do grupo, decidira abandonar o Dois de Ouro. Dizia-se determinado a fundar seu próprio rancho, o maior de todos, como nunca houvera igual em todo o Rio de Janeiro [...].

Para fazer correr a notícia pelos becos, travessa e ladeira da Saúde, Hilário promoveu naquele mesmo dia um grande furdunço, convocando toda a redondeza para o samba – a palavra “samba”, a essa época, era apenas sinônimo de festa e não um gênero musical específico. Estava todo mundo lá, os bambambãs do Paraíso [...].

<sup>58</sup> *Script*. Musical “Rosa de Ouro” – Hermínio Bello de Carvalho. *Museu da Imagem e do Som*. ALM2561. p. 3.

<sup>59</sup> NETO, Lira. **Uma história do samba as origens**. São Paulo. Companhia das Letras. 2017. p. 25.

Como era comum na Bahia, Hilário esticou as saídas do cortejo para além do ciclo natalino e pôs o grupo na rua em pleno Carnaval, fato até ali pouco comum no Rio de Janeiro. Como novidade extra, fundiu a orquestração costumeira de violão, flauta, cavaquinho e castanholas a uma percussão mais próxima da sonoridade africana, com tantãs, pandeiros e ganzás [...].<sup>60</sup>

Com a ampliação das festas de rua, os ranchos e cordões carnavalescos enfrentaram grande oposição da opinião pública, como o próprio autor narra, referências como “Valhacouto de capoeiras e assassinos”, “mundo de imundice”, “atestado negativo da nossa civilização” denotam como os periódicos banalizavam os eventos populares de rua durante o período. Retornando ao contexto destacado na fonte deste trabalho, Hermínio Bello de Carvalho, em texto com sua assinatura, destaca com base nos trabalhos de Mariza Lira, trechos do convite feito pelos integrantes do cordão “Rosa de Ouro”, no carnaval de 1899, à Chiquinha Gonzaga para compor a marcha “O Abre Alas”, como vemos a seguir:

O Rosa de Ouro, de Vila Isabel [...] mandou uma comissão de “três ou quatro negros fortes, de largas calças bombachas, fraques pretos, colarinhos muito altos e chapéus de côco” à casa de sua vizinha Chiquinha Gonzaga pedir-lhe uma música, era um desses ranchos ou cordões [...].<sup>61</sup>

A repercussão da canção marcante e a apresentação feita pelo grupo de Vila Isabel, ganhou destaque nas páginas do “Jornal do Brasil”, que durante o período, destilava fortes críticas acerca dos eventos de Rua do Rio de Janeiro, em finais do século XIX. A recente constituição da república e o desfile do cordão “Rosa de Ouro”, trajados de verde e amarelo, extasiaram os periódicos cariocas que destacaram o ufanismo patriótico presentes nas vestimentas do grupo:

O “Jornal do Brasil” que na época acima citada (1896 a 1906) prodigalisava(?) farto noticioso ao carnaval, à ele, durante esse período, se refere sumariamente. E dele assim fala em 15 de fevereiro de 1899: “... trajando os de garboso grupo, calções e jaquetas verde e amarelo, à porta do “Jornal do Brasil” os belos carnavalescos dançaram e cantaram a seguinte patriótica quadrinha: De verde cor e amarela, é esta nossa bandeira/ Havemos de amar pra sempre/ Esta pátria brasileira”.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> NETO, Lira. **Uma história do samba as origens**. São Paulo. Companhia das Letras. 2017. p. 39.

<sup>61</sup> *Script*. Musical “Rosa de Ouro” – Hermínio Bello de Carvalho. *Museu da Imagem e do Som*. ALM2561. p. 3.

<sup>62</sup> *Ibidem*\_\_\_\_\_. p. 3.

Ao abordar a notícia sobre o episódio tratado, Hermínio encerra este tópico com a manchete que acompanhou o noticiário sobre os blocos de rua, “Um cordãozinho, apenas” finalizando esta segunda parte introdutória, em tom satírico, a respeito do impacto e a mudança de perspectiva ocorrida em relação ao carnaval carioca, iniciando um amplo processo de ressignificação do movimento cultural que se estabeleceu no Rio de Janeiro na transição dos séculos XIX para XX.

Em “O POETA E A ROSA”, terceiro subtópico que compõe a parte introdutória do documento, Hermínio reflete sobre a gênese do projeto. Ao se questionar em qual momento nasceu o Rosa de Ouro, o autor destaca períodos ao longo da sua vida em que esteve em contato com a música popular brasileira, fazendo aproximações de fatos que influenciaram o início de sua devoção à poesia e às canções populares. Hermínio elenca marcos de sua vida, entre os treze e dezoito anos de idade, relatando, em um conflito de memória, seus primeiros contatos com canções de artistas como: Villa-Lobos, Aracy de Almeida, Assis Valente e Noel Rosa. Ao descrever o momento em que conheceu Ismael Silva, aos vinte anos de idade, o autor detalha como a amizade com o músico, foi capaz de transformar sua vida a partir de seu contato com as histórias de sambistas da “era de ouro” da música popular do Rio de Janeiro:

Do velho e tradicional sambista, fui colhendo histórias e fatos da música popular carioca, bebendo em cada encontro as deliciosas narrações de fatos os mais importantes, e que São Ismael, no seu jeito de santo, sabia como ninguém contar. O “Rosa”, como se vê, ia se avolumando no peito do poeta. E que dizer de Donga? De Pixinguinha? De Aracy de Almeida? De toda essa gente maravilhosa que tanto acrescentou em ensinamentos à curiosidade deste eterno maravilhado com a música popular carioca? [...] Ali na esquina da Presidente Vargas, era sede das escolas de samba, e, sobretudo a casa onde vivia o poeta maior da Mangueira, o divino Cartola. Tornou-se para mim hábito dos mais saudáveis subir os velhos degraus e ouvir Cartola cantar seus sambas, escutar Zica

dizer histórias. Descobri ali uma enorme verdade, um mundo a desvendar.<sup>63</sup>

Ao narrar os eventos ocorridos no Zicartola, no período de pouco mais de um ano, tempo em que o estabelecimento esteve aberto, Hermínio enaltece o espaço que se tornou um “*inferninho*”, nas palavras dele, e que transformou a noite carioca através da música popular. As reuniões que surgiram com os integrantes do “Rosa de Ouro” vieram à tona a partir deste momento, iniciando o processo de idealização da obra, articulada para ser apresentada durante quatro dias no Teatro Jovem em Botafogo. Ao citar a proposta do projeto para Kleber Santos, produtor do espetáculo, formatou-se o que em pouco tempo se tornaria um fenômeno de público e crítica. A articulação dos artistas envolvidos na peça é narrada a partir dos encontros realizados com Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho, até a inclusão de Clementina de Jesus, momento em que o autor enaltece a naturalidade em que o espetáculo foi se construindo. Nelson Sargento entra no espetáculo um pouco depois, algumas semanas antes do espetáculo estrear, motivo que fez com o nome do grupo de samba fosse registrado nos panfletos, na autoria das canções e no *Long-Playing*, como “Quatro Crioulos”, porém, contendo cinco integrantes.

Em entrevista concedida a Aloísio Milani e Fabio Maleronka Ferron, realizada para a *Fundação Casa Rui Barbosa (RUBI)*, em 1º de julho de 2010, Hermínio fala sobre o momento em que conheceu Clementina de Jesus, em uma roda de samba da qual a cantora participou na Taberna da Glória, no Rio de Janeiro.<sup>64</sup> O produtor fez questão de correr até ela, e deste primeiro contato teve a intenção de apresentá-la para alguns amigos eruditos envolvidos no cenário musical carioca, como o violonista e musicólogo Turíbio Santos (1943), e Oscar Cáceres, violonista uruguaio. Antecedendo o “Rosa de Ouro”, o poeta destaca um trabalho seu, que envolvia a coletânea de poemas compostos por textos de Carlos Drummond de Andrade e diversos outros nomes da literatura nacional, intitulado “*O Menestre*”. Seu projeto inicial era misturar poemas populares e eruditos, e distribuir

---

<sup>63</sup> Script do musical “Rosa de Ouro” *O poeta e a rosa*—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. p 4.

<sup>64</sup> Aloísio Milani e Fabio Maleronka Ferron, RUBI – Casa Rui Barbosa; 01/07/2010, Rio de Janeiro. Disponível em:<<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7195/44/Herm%C3%ADnio%20Bello%20de%20Carvalho-%20entrevista%2001.07.2010.pdf>>.

pequenos folhetos para as pessoas que frequentavam região da Lapa. Foi a partir daí que Kleber Santos incentivou-o a realizar uma atividade cultural envolvendo Clementina de Jesus, e desta proposta surgiu a idealização em fazer um primeiro trabalho no Teatro Jovem, envolvendo música popular e música erudita, transformando o projeto panfletário de “*O Menestrel*” em uma apresentação musical. O *show*, composto pelo domínio técnico de Turíbio Santos e os cantos de pastorinha de Clementina de Jesus, foi a primeira experiência que se transformaria numa série de apresentações neste formato, ocorrendo edições com outros artistas, com como Oscar Cárceres, Jacob do Bandolim e Aracy de Almeida, possibilitando a ampliação do projeto, o que facilitaria realizar em alguns meses depois o musical “Rosa de Ouro”.

Ainda na entrevista para a *RUBI*, Hermínio relata como se consolidou a reunião dos integrantes que antecedeu a realização do espetáculo:

Foi engraçado. O Jota Efegê me apresentou a Aracy Cortes. Eu já conhecia a Clementina. Apresentei primeiro a Clementina em *O Menestrel*. O Benedito César, pai do Paulinho da Viola, a acompanhou nesse primeiro show em dezembro de 1964. Depois, Aracy Cortes se apresentou com Jacob do Bandolim. Você já tinha ali dois elementos, o Paulinho e o Elton. Claro, o Paulinho já era meu parceiro, já compúnhamos juntos, o conheci na casa do Jacob do Bandolim naqueles saraus maravilhosos dos anos 50. Eu e Paulinho éramos garotos e tínhamos essa coisa de ter o Jacob como ídolo. Quando surgiu Rosa de Ouro, e surgiu a Clementina, Paulinho participou com o Elton indicando pessoas. Subi na Mangueira, com um medo danado, nunca tinha subido em um morro carioca, mas fui lá com Elton Medeiros para buscar o Nelson Sargento. O Paulinho da Viola trouxe o Anescarzinho do Salgueiro, autor do Xica da Silva [parceria com Noel Rosa de Oliveira]. E o Jair do Cavaquinho veio aí pelo caminho – não me lembro quem o trouxe. Possivelmente o Zé Kéti, que costurava as nossas vidas, bordava as lantejoulas, era um ser iluminado. E começou a ensaiar o repertório. Eu gravava muito a Clementina na minha casa, via o repertório dela, via o que ela cantava e ia gravando. Então, o roteiro do Rosa foi assim, de coisas que eu já vinha ouvindo, fora do circuito da indústria formal da música, mas também com as coisas que o Paulinho e o Elton guardavam em seus saberes. O repertório da Aracy já era intocável, com Linda Flor e aquelas coisas todas. E a Clementina tinha um repertório absolutamente inédito, de corima, batuques.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> PAVAN, Alexandre. **O Timoneiro**: Perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Casa da Palavra 2006. Rio de Janeiro, p. 40.

Ainda na contextualização presente no *script*, são elencados pontos da articulação entre os integrantes, e como a colaboração coletiva moldou espetáculo. As reuniões com Elton Medeiros e os demais integrantes do grupo, definiram as características no qual se configuraria o *show*, em transformar o cenário em um ambiente de boteco, lapidarando a forma e o contexto em que o evento aconteceria, como é detalhado no trecho a seguir:

Elton, nos encontros que tínhamos, falava muito de um espetáculo, ideia muito evasiva em torno de uma mesa de bar. Bom, a mesa estava ali mesmo – eu a trouxe de um boteco semifalido perto da Central do Brasil. Partiu-se para uma ideia diametralmente oposta à do lindo parceiro (Kleber Santos), porque eu achava que não devia se sofisticar a coisa.<sup>66</sup>

E de certo, o trabalho se caracterizou de forma simples e humilde em sua estrutura cênica, porém dotado de uma constelação musical e documental que reverberou positivamente em diversos jornais cariocas. Em uma coluna para o *Jornal do Brasil*, em 21 de março de 1965, Léa Maria classifica o espetáculo como inteligente, retratando um show “puro” sem sofisticação, no sentido de trazer a simplicidade das rodas de samba das regiões populares do Rio de Janeiro.<sup>67</sup> No mesmo *Jornal do Brasil*, em uma página inteira dedicada ao espetáculo, publicada em 24/03/1965, o colunista Mauro Ivan, classifica a peça como “um espetáculo honesto acima de tudo, em que a beleza da música popular brasileira aparece em toda a sua plenitude”.<sup>68</sup> Com a estreia do espetáculo, diversos periódicos abordaram a temática popular do musical, seja em notas breves destacando a realização do evento, seja em reportagens que abordavam e exaltavam o evento. O “Rosa de Ouro” se consolidou como um fenômeno de ampla repercussão, marcando uma transformação na divulgação de artistas que estavam distantes da cena cultural do Rio de Janeiro.

Na conclusão desta apresentação introdutória, Hermínio faz uma contemplação em relação às vivências proporcionadas pela experiência do “Rosa

---

<sup>66</sup> Script do musical “Rosa de Ouro” *O poeta e a rosa*–Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. p 6.

<sup>67</sup> Léa Maria. Coluna Lé Maria. **Jornal do Brasil: “Show” do Samba**. 21/03/1965: Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=>](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=>)

<sup>68</sup> Mauro Ivan. **Coluna Música Popular**, “Rosa de Ouro é Samba Puro”, *Jornal do Brasil*. 24/03/1965. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=>](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=>)

de Ouro”, que configurou a formatação do projeto tanto na composição do repertório, como na coleta de depoimentos de personagens que estão presentes no enredo, o autor destaca como seu esforço de registro e documentação dessas vozes o contemplou plenamente em conseguir articular o reconhecimento público destes artistas, mas mais do que isso, a plenitude em estar presente na vida de uma legião de artistas e intelectuais que fizeram parte da história cultural carioca.

## 2.2. Apresentação dos integrantes: Quatro Crioulos, Clementina de Jesus e Aracy Cortes.

Ao concluir a contextualização do texto, Hermínio Bello de Carvalho aborda no documento breves biografias dos músicos e interpretes que executaram o espetáculo. Pequenos trechos sobre a vida e obra dos integrantes são destacados como forma de registro documental, estratégia presente na proposta da fonte, e que caracteriza parte deste esforço memorialista que marca o *script* da obra.

O primeiro artista apresentado nesse trecho é Elton Medeiros (Elto Antônio de Medeiros 1930-2019), onde o texto dispõe de informações sobre seu local de nascimento; os blocos carnavalescos do qual fez parte durante sua infância e juventude; as escolas de samba que defendeu; os artistas dos quais fez parcerias em composições, e as atividades artísticas que realizou no período de efetivação da peça, como vemos a seguir.

Por volta de 1953, transferiu-se para o “Aprendizes de Lucas” (onde permanece até hoje), ingressando na ala de compositores daquela agremiação. Destaquemos entre suas músicas famosas, o “Falta de Queda”, de parceria com Pinga-Fogo; “Capricho da Natureza”, com Austecínio; “O sol nascerá”, com Cartola; “Mascarada” e “Onde o rio é mais carioca”, com Zé Kéti. Coautor de “Exaltação a São Paulo”, que Radamés considera um dos mais bem feitos sambas de enredo de todos os tempos. Já tocou muito trombone em gafeira. Integra hoje o conjunto “A voz do morro” e seu lugar entre os grandes sambistas é já uma realidade. Um dos padrinhos da ala dos compositores da Portela.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Script do musical “Rosa de Ouro” *O poeta e a rosa*—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. p 7

A não existência de uma biografia inteiramente sua, dificulta o acesso a informações específicas sobre o passado de Elton Medeiros, principalmente antes da realização do “Rosa de Ouro”. Os registros existentes que abordam sua vida e obra, em sua maioria, tratam das atividades do compositor após 1965, período em que ganhou notoriedade dentro do cenário cultural carioca. No Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, repositório digital mais confiável onde podemos encontrar alguns dados sobre o artista, são contempladas algumas informações biográficas que possibilitam visualizar parte do trabalho realizado pelo sambista e sua importância para a consolidação do samba no mercado cultural brasileiro.

Nascido no bairro da Glória, no Rio de Janeiro, Elton esteve em contato com a música durante toda a sua vida. Seu pai, Luis Antônio de Medeiros, participou de ranchos carnavalescos durante as décadas de 1920 e 1930, fato que influenciou o músico a estar em contato com o samba e sambistas, como Heitor dos Prazeres, desde sua formação. Aprendeu a tocar saxofone e trombone na escola, e mais tarde, aos vinte anos de idade, conheceu Zé Kéti, figura de extrema importância na reinserção do samba do morro na cultura carioca.

Elton escreveu canções com importantes compositores, ao longo da sua vida e integrando o grupo “A voz do morro”, formado no início dos anos 1960. Nesse momento, fez apenas uma apresentação e contava com a parceria de Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti e Nuno Veloso. Em 1964, durante a rápida existência do Zicartola, conheceu os parceiros do qual viria trabalhar mais tarde no “Rosa de Ouro”, e junto com Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho, iniciou uma prospera fase ligada a diversas atividades artísticas, resultando na sua efetivação no mercado discográfico brasileiro. Em 1965 retorna com o grupo “A Voz do Morro”, composto por Paulinho da Viola, Zé Kéti e Anescarzinho do Salgueiro, rendendo três discos entre 1965 e 1967. Participou das gravações de Elizeth Cardoso, “Elizeth Sobe o Morro”, contendo todas as canções apresentadas no “Rosa de Ouro”, em 1965. Foi integrante do conjunto “Cinco Crioulos”, grupo formado após a realização do musical junto com os integrantes da peça. Em seu repertório, possui dezenas de composições, e participação em mais de vinte discos gravados. Morreu em setembro de 2019, em decorrência de uma pneumonia, aos 89 anos de idade. Elton é considerado um nome célebre dentro do samba e da música popular brasileira e reconhecido sambista por seu legado musical e pela consolidação da memória da música popular carioca.

Dando continuidade ao documento, o segundo biografado é Jair do Cavaquinho (Jair de Araújo Costa 1922-2006), nascido na Guanabara e criado em Madureira, por influência de sua mãe e irmãs, frequentou desde pequeno a quadra da Escola de Samba da Portela, como relata o documento:

[...] Jair está na Portela desde 1930, e antes mesmo da escola se alicerçar, o sambista já era encontrado nas rodas de samba de lá, no Antônio Badajós. Pode contar excelentes histórias de partidos altos que atravessaram dias e dias [...]. Parceiro de Picolino, Jamelão, Kleber Santos, Zé Kéti – Jair é um sambista com uma linha melódica descontraída, cheia de sutilezas. Conserva o mesmo ar de ingenuidade daquele antigo engraxate que foi, e acha que ser sambista é até muito bom – embora vez ou outra tenha que deixar certos sambas correrem fama sem seu nome.<sup>70</sup>

Jair é reconhecido por diversos artistas como entidade patrimonial da música popular carioca, possui diversas composições próprias e em parceria com outros sambistas, como Nelson Cavaquinho, do qual foi amigo próximo. De suas heranças culturais, Jair praticava o “miudinho”, forma de dança e batucada com os pés, que compõe parte dos elementos culturais das comunidades negras do Rio de Janeiro, apropriado após o período regencial, registrado no curta metragem “Da Terra”, em 2005, de Janaina Diniz Guerra.<sup>71</sup> Entre 1965 e 1971, Jair do Cavaquinho participou da gravação de dez discos, entre eles, o “Rosa de Ouro” e “Samba no Duro”, junto com o conjunto “Cinco Crioulos”. Em 2000, foi lançada uma coletânea realizada pelo SESC/SP e dirigido por Rodrigo Faro, para o programa “Ensaio” da TV Cultura. O show foi gravado em 1990, e o disco é composto por depoimentos de todos os músicos que compuseram o “*Rosa de Ouro*”, acompanhado de um livro com a transcrição dos relatos presentes no registro. Sobre seu obituário, o *Jornal do Brasil* publicou, no dia 7 de abril de 2006, meia página sobre o músico, relatando em seu lide a seguinte manchete: “Portela perde um símbolo do samba: Jair do Cavaquinho morreu de infarto aos 85 anos, deixando um vasto legado de composições inesquecíveis”.<sup>72</sup>

Paulinho da Viola (Paulo Cesar Baptista de Farias 1942-) é o terceiro biografado presente no arquivo. O texto relata que a alcunha “Paulinho da Viola”,

<sup>70</sup> Script do musical “Rosa de Ouro” *O poeta e a rosa*—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. p 8

<sup>71</sup> GUERRA, Janaína Diniz: **Da terra**. Disponível em <[http://portacurtas.org.br/filme/?name=da\\_terra](http://portacurtas.org.br/filme/?name=da_terra)>

<sup>72</sup> Luís Pimentel - Morte Jair do Cavaquinho, **Jornal do Brasil**, 7/04/2006. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_12&pasta=ano%202000&pesq](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_12&pasta=ano%202000&pesq)>.

surgiu de um apelido dado por Zé Kéti, por seu grande domínio técnico em instrumentos de corda. Filho de Cesar Faria, conceituado violonista brasileiro e parceiro de Jacob do Bandolim, desde cedo influenciou Paulinho da Viola a se aproximar do violão. Conheceu Hermínio Bello de Carvalho na agência bancária em que trabalhava, iniciando, a partir daí, uma amizade que geraria diversos trabalhos. Por intermédio de Hermínio, Paulinho da Viola conheceu o Zicartola, possibilitando estar na presença de músicos que venerava, e que se tornaram seus parceiros como segue o documento:

Grande conhecedor do repertório do samba do morro, tem uma admiração confessa por Cartola, Noel Rosa e Nelson Cavaquinho. Sua voz, afinadíssima, pode ser escutada no Lp “A voz do Morro”, onde comparece com três sambas seus: “Jurar com lágrimas”, “Conversa de malandro” e “Coração Vulgar”. Filiado a escola de samba da Portela, tem como parceiros mais constantes os compositores Jair do Cavaquinho, Zé Kéti, Casquinha e Candeia. Embora muito jovem (23 anos), Paulinho da Viola tem já reputação entre os velhos sambistas, que o consideram um dos grandes valores da nova geração.<sup>73</sup>

Após a realização do “Rosa de Ouro” e da gravação do disco pela Odeon, em 1965, Zé Kéti, a pedido da gravadora Musidisc, teve a oportunidade de gravar um disco de samba que envolvesse os elementos presentes no musical, deu-se aí a reformulação do grupo “A voz do morro”, conjunto remanescente do início dos anos 1960, com a inclusão de Paulinho e dos outros quatro integrantes do espetáculo. Nesta formatação gravaram três discos, entre 1965 e 1967, nomeados “Roda de Samba”, “Roda de Samba 2” e “Os sambistas” respectivamente. O repertório foi composto por canções do próprio grupo, como “Conversa de malandro”, “Jurar com lágrimas”, “Coração de Ouro”. Os discos ainda contam com canções de Cartola, Nelson Cavaquinho e Paulo da Portela.

Ao longo de sua trajetória, Paulinho da Viola gravou mais de vinte discos em carreira, e possui sete participações em discos coletivos. Foi parceiro de Elton Medeiros, do qual gravou o antológico “Samba da Madrugada”, conquistando o primeiro lugar no 5º festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 1969, com a canção “Sinal Fechado”, marcando um período promissor na trajetória do

---

<sup>73</sup> Script do musical “Rosa de Ouro” *O poeta e a rosa*—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. p 9.

músico. Considerado um defensor da velha guarda, o artista é reconhecido internacionalmente e traz diversos prêmios nacionais e internacionais em seus mais de cinquenta e cinco anos de atividade profissional no cenário musical brasileiro.

Nescarzinho do Salgueiro (Anescar Pereira Filho 1929-2000), também chamado de Anescarzinho do Salgueiro, compõe o quarto nome das fichas de apresentações. Nascido em Laranjeiras, sua família se mudou quando ainda era pequeno para a região que mais tarde se tornaria o Morro do Salgueiro. Fez sua primeira composição de samba enredo em 1949, intitulado “Maravilhas do Brasil”, canção que possibilitou sua aproximação da escola Unidos do Salgueiro – escola essa, que mais tarde se tornaria a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro – e se converteu em um importante compositor da agremiação. Compôs, junto com Noel Rosa de Oliveira (não confundir com Noel Rosa, do Bando de Tangarás), a canção “Xica da Silva”, campeã do carnaval carioca em 1963, como descreve o documento:

Anescar Pereira Filho, 4 de Juno de 1929. Talvez assim não saibam que se trata de Nescarzinho, batedor de tamborim e compositor da Ala do Salgueiro. Foi companheiro de Mané Macaco, fundador dos Acadêmicos do Salgueiro. Pertenceu aos primórdios da Escola, quando esta ainda era a “Unidos do Salgueiro”. Parceiro de Luiz Geraldo Babão, Noel Rosa de Oliveira, Eder da Silva – bastaria, para identificá-lo, o seu já célebre samba de enredo “Xica da Silva”, sem dúvida um dos mais belos sambas de enredo de todos os tempos. Fora desse gênero, é também autor inspirado. Prova disso é o samba que está incluído neste “Rosa de Ouro”: “Até a Água do Rio”.<sup>74</sup>

O samba-enredo “Xica da Silva” é considerado um marco nas narrativas carnavalescas, junto com a inovação estrutural e estética proposta pelo Salgueiro no carnaval de 1963. Os anos 1960 presenciaram uma transformação nos valores e temas abordados, cerceados, até então, pelas diretrizes estabelecidas durante a ditadura varguista, desde finais da década de 1930, e que perdurou até a década

---

<sup>74</sup> Script do musical “Rosa de Ouro” O poeta e a rosa–Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. p 10.

de 1960, limitando as escolas de samba a comporem canções que tratassem de temas nacionalistas sobre história “oficial” do Brasil e seus “heróis”, definindo o que ficou conhecido como “Samba-Exaltação”. A canção defendida no ano de 1963 proporcionou uma nova perspectiva simbólica até então pouco explorada, o enaltecimento de personagens afro-brasileiras. Além desta mudança de perspectiva, o carnaval de 1963 gerou diversos embates, principalmente porque, pela primeira vez na história do carnaval, o personagem principal era uma mulher.<sup>75</sup>

Anescarzinho do Salgueiro é considerado um nome de destaque na memória do samba carioca, figurando dentro de um panteão de músicos e sambistas que foram fundamentais na constituição do carnaval e das agremiações carnavalescas ao longo do século XX.

O próximo nome apresentado no arquivo trata-se de Nelson Sargento (Nelson Matos, 1924). Pintor, escritor, pesquisador e sambista, possui trabalhos nos mais diversos campos das artes. Como sambista fez parte da ala de compositores da Mangueira e foi presidente do núcleo de 1952 a 1955, hoje figura como ícone da “Velha Guarda” da mesma escola, como narrado a seguir:

Nelson Mattos nasceu na praça XV, em 25 de julho de 1924. Quando tinha 10 anos de idade saiu no Salgueiro, mas aos 12 anos seu amor pela Mangueira falou mais forte, e continua fiel ao seu morro até agora. Mora no Chalé, o lugar mais alto da Mangueira. Foi presidente da Ala de compositores no período 1952/1955. Alfredo Português é seu parceiro nos seguintes sambas-de-enredo, oficiais da Escola – “Rio São Francisco”, em 1948; “Apologia dos Mestres”, em 1950 e o célebre “Primavera”, em 1955. Esta composição é a única obra que está gravada. Seus parceiros mãos frequentes tem sido Pelado, Padeirinho, Marreta e Elton. Até pouco tempo não tinha violão. Ganha a vida como pintor de paredes.<sup>76</sup>

A alcunha Nelson Sargento, vem do período em que foi sargento do exército, entre 1945 e 1949, ano que venceu o seu primeiro carnaval com o samba-

---

<sup>75</sup> FARIA, Guilherme José Motta. **O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960**: Tese. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014. p. 55.

<sup>76</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”. O poeta e a rosa—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. p 10.

exaltação “Apologia aos mestres”. Conviveu com Cartola, Nelson Cavaquinho e diversos sambistas da velha guarda da Mangueira. Sua inclusão no musical “Rosa de Ouro” tem certa curiosidade. Segundo a biografia de Hermínio Bello de Carvalho, “O timoneiro”, escrito por Alexandre Pavan, durante os ensaios do grupo, Hermínio sentiu falta de um violonista que estivesse ligado a uma escola de samba. Elton Medeiros sugeriu o nome de Nelson Sargento. Para dar tranquilidade a Hermínio, que nunca tinha entrado na favela, foram atrás do tal sambista com a companhia de Carlos Cachça, respeitada figura da Mangueira, entretanto só encontraram a esposa do músico, deixando o recado de que estavam à sua procura.

Nelson recebeu o recado, mas demorou dias para aparecer. Como prestava serviços de pintor na construção civil, pensara que o estava chamando para retocar as paredes do teatro – e Elton que o desculpassem, mas, naquele momento, estava ocupado com outra obra. Quando Nelson finalmente apareceu no Teatro Jovem, o elenco estava no palco ensaiando e uma turma explicou que queriam convidá-lo para participar do espetáculo – ele que fosse logo buscar o violão porque já estava mais do que atrasado.

Aconteceu que havia um problema: como estava um pouco afastado da música e dedicado ao trabalho de pintor, Nelson podia oferecer tinta e pincel, mas violão ele não tinha, não. Então pediram que ele providenciasse um instrumento e voltasse no dia seguinte. Com o pouco dinheiro que carregava – emprestado por Hermínio – o máximo que Nelson conseguiu foi um violão vagabundo, pintado de verde com a bandeira do Brasil estampada no bojo.<sup>77</sup>

Nelson Sargento, após a realização do evento, participou de diversas gravações, entre elas do “Rosa de Ouro”, “Roda de Samba” com o grupo “A voz do morro”, e de três discos realizados com o grupo “Os cinco crioulos”. Ao longo da carreira, tem participação em mais de vinte cinco discos, tendo currículo digno de um trabalho documental que daria volume a qualquer acervo. Em 2019, aos 95 anos, como convidado, esteve presente no show “Roda de Samba a Festa da Raça” durante o *Rock’n Rio*, se tornando o artista mais velho a se apresentar no evento.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> PAVAN, Alexandre. **O Timoneiro**: Perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Casa da Palavra, 2006. Rio de Janeiro. P.17.

<sup>78</sup> Leonardo Rodrigues. UOL: **Nelson Sargento se torna o mais velho a cantar no Rock’n Rio**. Rio de Janeiro. Disponível em <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/10/03/nelson-sargento-aos-95-no-rock-in-rio-samba-agoniza-mas-nao-morre.htm>>.

Finalizando a apresentação dos músicos, o documento parte para a descrição de vida e obra das interpretes. Ao apresentar Clementina de Jesus (1901-1987), também chamada de Rainha Quelé, Hermínio Bello de Carvalho apresenta, no documento, uma crítica publicada no “*Jornal do Comércio*”, em 16/12/1964. Intitulado “Violão e banzo”, o texto assinado por Andrade Muricy, presidente da Academia Brasileira de Música no período, sobressalta os aspectos folclóricos presentes nas interpretações de Clementina, onde, segundo ele, é caracterizado “por uma ancestralidade turva que reponha em cada gesto; poreja música de todo o seu ser vibrátil”. A matéria exalta a personalidade e as heranças culturais trazidas por Clementina em seus cantos, jongos e corimas, relacionando aspectos das culturas de terreiros que remontam às práticas seculares presentes no Brasil e pouco conhecidas. Ao encerrar o texto, Muricy elenca os pontos ancestrais que presenciam a performance da pastorinha:

Clementina não é somente o cantor indivíduo: Clementina é um cortejo, é o desfile numeroso e diverso da escola de samba. Clementina é ainda o carnaval intato, o carnaval da Praça Onze. É uma arte virgem e bárbara, até nos momentos em que canta a sua Mangueira, síntese e cristalização de sua vida emotiva mais ainda do que um morro e uma escola de samba.<sup>79</sup>

Na mesma página de apresentação da cantora, Hermínio apresenta um texto seu publicado no jornal *O Globo*, em 12/12/1964. Apesar de seu título ser questionável, “C. de J. é Pixinguinha de rendas”, poderíamos pensar diversos títulos, que nos contextos atuais, romperiam esse condicionamento feminino ao universo masculino. Se compusesse uma matéria hoje, acredito que sua chamada não estaria longe de algo como “Clementina de Jesus é a única Clementina de Jesus”, porém a intenção do autor em comparar a interprete a figura de Pixinguinha, se debruça em agregar o valor de reconhecimento por sua herança oral e estética, assim como a originalidade da qual Pixinguinha carregava nos elementos harmônicos em suas composições. A narrativa aponta as particularidades que a voz de Clementina carrega, ao traduzir as vozes afro-

---

<sup>79</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”–Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. p 12.

brasileiras presentes na sociedade, da qual seus cantos são importantes fontes orais que em raras ocasiões podem ser registradas. Em Clementina, suas heranças culturais são peças fundamentais para tentarmos entender o complexo cultural que constitui o Brasil, como vemos no documento:

[...] Todo o banzo e fossos de sua raça estão cicatrizados na voz lamentosa, represa das senzalas e cativeiros de seus antepassados. [...] Suas mãos, de repente, assumem posição de vôo, e Clementina desvenda seu porte vegetal da Rainha Ginga, e constatamos então o milagre, o de estarmos frente a um verdadeiro gênio do canto popular – aquela voz sofrida e maciçamente negra nos abraçando.<sup>80</sup>

Em seguida o texto destaca aspectos da memória de Clementina a respeito das heranças orais que a cantora carrega. Ao salientar certa confusão memorial da cantora, ao relatar a origem de seu acervo memorial, Hermínio traz alguns aspectos sobre a infância de Quelé, como as lembranças de sua mãe Amélia, que nasceu durante a “Lei do ventre livre”, e que, em sua memória, entoava jongos e lundus ao mesmo tempo em que remete as memórias do coro da igreja. O documento elenca suas lembranças e de sambistas do qual a cantora conviveu, durante a juventude, nos ranchos do qual participou, como vemos a seguir:

[...] (Lembra) depois os caxambus e as corimas sob o som de atabaques, o sorriso bonito de Paulo da Portela nas rodas de samba. E Brancura, Baiaco, Geraldo Pereira, Zé-com-fome, Bernardo Mãozinha do Estácio. Foi nos pagodes de Jacarepaguá, com João Cartolinha, que aprendeu a tirar partido-alto. [...] Conheceu, mas não frequentou os candomblés de Dona Hilária, a famosa Tia Ciata.<sup>81</sup>

Sua ascensão no cenário cultural carioca ocorre a partir do musical “Rosa de Ouro”. Contando com 63 anos de idade, Clementina trabalhava como faxineira, e teve no musical o destaque para o merecido reconhecimento que caracteriza as pesquisas com seu nome após a realização do espetáculo. No livro biográfico “Clementina cadê você”, de Adriana Magalhães Bevilaqua, de 1988, o

---

<sup>80</sup> \_\_\_\_\_ ibdem. p 12.

<sup>81</sup> \_\_\_\_\_ ibdem p 15.

destaque inicial ressalta a transformação que ocorreu em sua vida ao adentrar no cenário cultural, seu relato “*Eu sempre, trabalhando, só depois é que eu vim pro rádio é que eu deixei de trabalhar. É que cansei...*”, permite perceber como sua incursão tardia no cenário cultural.

Ao tratar das heranças orais que permeiam as culturas africanas no Brasil, a autora propõe uma análise sobre o conhecimento histórico através das heranças linguísticas, salientando como Clementina não percebia a importância que seu capital cultural tinha na composição de uma narrativa histórica de herança afro-brasileira. As canções apresentadas pela cantora são marcadas por cantos rituais de forte entonação, remetendo a força e resistência, compondo um repertório com dialéticas que transitam entre o rito e a fala.<sup>82</sup>

Sobre sua inclusão no cenário cultural carioca, a biografia de Hermínio Bello de Carvalho traz uma curiosidade em relação ao dia em que a cantora pediu demissão da casa onde trabalhava. Por ter sido repreendida por sua antiga patroa, enquanto entoava seus jongsos, a senhoria incomodada com os cantos questionou, “*minha filha, você está cantando ou miando? [...] Nessa idade e nessa voz, você não vai conseguir cantar em lugar nenhum*”. As intimidações não foram suficientes para que a cantora não se dispusesse à vida artística, quando o musical “Rosa de Ouro” teve ampla repercussão nos jornais e rádios, sua motivação em viver do canto permitiu que largasse o ofício de faxineira e se dedicasse inteiramente a carreira cultural. Um ano depois de sua estréia, em 1966, participou da delegação brasileira no I Festival Internacional da Arte Negra, realizado em Dakar, no Senegal, junto com Elizeth Cardoso, Mestre Pastinha, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Heitor dos Prazeres, entre outras diversas personalidades culturais de matrizes africanas.<sup>83</sup>

Em vida, Clementina participou de onze discos, realizados após seus 63 anos de idade. Os dois primeiros discos que compõem sua discografia são os registros do musical “Rosa de Ouro” de 1965 e 1967, lançados pela Odeon. Participou, também, do disco produzido por Hermínio Bello de Carvalho, “Fala Mangureira”, de 1968, gravado pela Odeon, junto com nomes de peso da música popular carioca, como Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachça e Odete

---

<sup>82</sup> BEVILQUA, Adriana Magalhães. **Clementina cadê você**. Funarte. Rio de Janeiro. 1988. P.19.

<sup>83</sup> O PAVAN, Alexandre. **O Timoneiro**: Perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Casa da Palavra, 2006. Rio de Janeiro. P.90.

Amaral. Ainda em 1968, participa do disco “Mudando de Conversa”, com a participação de Nora Ney, Ciro Monteiro e do conjunto do “Rosa de Ouro”, gravado pela Odeon. Grava também, o disco “Gente da Antiga”, junto com Pixinguinha e João da Baiana. Seu primeiro disco solo só foi lançado em 1970, nomeado “Clementina cadê você?”, e produzido pelo Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro. O álbum conta com doze canções, em sua maioria cantos folclóricos, duas composições de Hermínio Bello de Carvalho e uma canção de David do Pandeiro e Candeia.

Após sua morte, em 1987, foram lançadas algumas reedições de seus trabalhos, como: “Gente da Antiga” em 1989, “Clementina de Jesus”, também em 1989, e do musical “Rosa de Ouro” em sua terceira edição, de 1993. No recente livro, “Quelé, a voz da cor”, lançado em 2017, os pesquisadores Felipe Castro, Janaína Marquesini, Luana Costa e Raquel Munhoz, fazem um amplo trabalho biográfico baseado em uma pesquisa que duraram sete anos. O livro aborda pontos fundamentais da trajetória de Quelé ao longo de sua iluminada existência. Em matéria do “*Portal Uai*”, os pesquisadores ressaltam a figura de Clementina como uma resistência feminina e figura de transformação cultural. A sua influência sobre artistas como João Bosco, Martinho da Vila e Milton Nascimento, denotam a capacidade de informação cultural que Clementina irradiava.

Mãe solo, ex-empregada doméstica, seu reconhecimento tardio marca a trajetória desta mulher que transparece a resistência feminina frente à opressão. Apesar de sua ascensão no cenário cultural, o fim de sua vida é marcado por dificuldades financeiras. Clementina de Jesus é tida como uma das mais valorosas fontes orais, ao se tratar de música popular brasileira, num emblemático cenário de reconhecimento, traços que marcam a trajetória de diversos artistas da “velha guarda” da música popular brasileira.<sup>84</sup>

O último nome biografado nesta parte inicial da fonte trata-se de Aracy Cortes (Zilda de Carvalho Espíndola 1904-1985). Ícone de destaque no teatro de revista, onde iniciou sua carreira na década de 1920. Aracy é considerada a primeira grande cantora popular brasileira, em meio a hegemonia masculina que marcou o início da popularização do rádio no Brasil. Interpretou canções de Ary Barroso, Assis Valente, Francisco Alves, e se apresentou junto com os “Oito

---

<sup>84</sup> Ângela Faria. Matéria UAI. 10/02/2017 - Quelé a voz da cor: uma biografia de Clementina de Jesus .

Batutas”, grupo composto por Pixinguinha, figura que conheceu durante sua infância.

Gravou canções icônicas como “Jura”, em 1928, de Sinhô, (José Barbosa da Silva, 1888-1930), considerado um dos grandes expoentes do samba em sua fase inicial. Possuía apresentações performáticas, caracterizadas pelo seu timbre soprano, ganhando destaques nos teatros de revista. Gravou mais de trinta e seis compactos entre 1925 e 1935 e se consolidou na primeira metade do século XX como cantora de grande reconhecimento. Fez incursões pela Europa e em 1937 foi considerada a melhor cantora do rádio. Em 1961 se afasta do universo musical, retornando apenas com o “Rosa de Ouro” em 1965.<sup>85</sup>

Em sua apresentação, no Rosa de Ouro, interpretou canções como “Ai loiô” de Henrique Vogeler, Luiz Peixoto e Marques Porto; “Os Rouxinóis” de Lamartine Babo e “Jura” de Sinhô, conquistando críticas positivas dos periódicos cariocas. Aracy, quando foi procurada por Hermínio, estava vivendo no Retiro dos Artistas, longe das atividades como cantora, com o evento, alcançou destaque nos anos seguintes, proporcionando seu reconhecimento, tanto de apreciadores que vivenciaram sua ascensão no Teatro Revista, como a nova geração que só a conhecia de nome.<sup>86</sup>

Após a realização do espetáculo, a cantora foi homenageada por diversas instituições, e em 2009 na comemoração dos 105 anos de seu nascimento, foi recolocada uma placa de bronze em seu nome, no Teatro João Caetano. Aracy figura entre as grandes personalidades da música popular brasileira, e sua presença no musical “Rosa de Ouro” ressalta os esforços de Hermínio em resgatar figuras que constituíram parte da experiência musical brasileira, e estavam distantes do cenário cultural.

O caráter documental que compõe a obra denota a proposta do produtor e idealizador em registrar as vozes de figuras significativas da música carioca, marcando um processo de revalorização do samba e dos sambistas, culminando em um crescente mercado consumidor que se fomentou em finais da década de 1960 e ao longo da década de 1970. O “Rosa de Ouro”, mais do que um show, propõe um acervo informativo que ressalta elementos culturais e simbólicos ligados

---

<sup>85</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: < <http://dicionariompb.com.br/aracy-cortes/dados-artisticos>>.

<sup>86</sup> O PAVAN, Alexandre. **O Timoneiro**: Perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Casa da Palavra, 2006. Rio de Janeiro. P.19.

à constituição da música popular carioca, e diretamente o samba como fonte e registro da história cultural brasileira.

### 2.3 Os elementos técnicos: Depoimentos e sambas.

Os registros iniciais presentes na orientação do script trazem os elementos técnicos que compõem o espetáculo. A “rotunda preta ao centro, um telão branco à esquerda, mesa de bar com tampo de mármore, cinco cadeiras de palhinha, um microfone sobre a mesa e o outro no extremo do palco. Gravador na cabine de luz e som, projetor de slides na plateia”, transparecem a estrutura de apresentação que propõe um evento de grande bagagem informacional, e que seu registro fosse devidamente capturado. A organização inicial elenca a introdução da peça, configurado por uma ordem de slides que seguem até a entrada do grupo “Quatro Crioulos”.

Na apresentação inicial dos *slides*, composto em cinco tópicos, mas aproveitados apenas três, como registra o *script*, são oferecidas “Rosas de Ouro” para algumas figuras particulares da história da música popular brasileira. No primeiro *slide*, após o apagar das luzes e a entrada silenciosa dos músicos, o texto em destaque traz a oferta de uma “Rosa de Ouro” à Tia Ciata, elencando a importância de seus candomblés para a configuração do que se tornaria o samba, no início do século XX. O terceiro *slide*, como consta no arquivo (o segundo não foi aproveitado), faz uma reverência, oferecendo “*Rosas e mais rosas, estas também de ouro*” para Chiquinha Gonzaga, ressaltando sua composição “O abre Alas”, de 1899. Neste trecho, os dois textos “não aproveitados”, *slide* 2 e 4, trazem os nomes das Tias baianas que propiciaram as rodas de samba, junto com Tia Ciata. Como Tia Bebiana, Tia Sadata, Tia Calú Boneca, Tia Amélia Zeferino entre outras. O documento também traz os nomes dos cordões carnavalescos que existiram durante a virada dos séculos XIX e XX. Dragão de Ouro, Cravinhos de Ouro, Chuveiro de Ouro Sereia de Ouro, entre outros, são destacados como parte do ciclo áureo que marcaram os ranchos do carnaval carioca.

O próximo texto, *slide* 5, é um depoimento do já citado radialista e musicólogo Almirante. Em uma apresentação breve, o áudio em fita magnética

transcrita no projeto, acompanha com uma foto sua, fazendo a apresentação do célebre memorialista, como vemos:

Meu nome de guerra é Almirante. (Na pavuna / na pavuna / tem um samba / que só da gente “reúna”). Estou batendo na tampa de uma das famosas mesas do Café Nice. Eu fui participante do bando de Tangarás, com Noel Rosa, Henrique Brito, Alvinho e João de Barro. Neste espetáculo carioca vamos lembrar o cordão carnavalesco “Rosa de Ouro”. Nele serão citados compositores brasileiros de todos os tempos. Rosa de Ouro com vocês.<sup>87</sup>

Após a introdução de Almirante, a música inicial apresentada é o samba “Rosa de Ouro”, composto em 1965 por Hermínio Bello de Carvalho, Elton Medeiros e Paulinho da Viola especialmente para o espetáculo:

Ela tem uma roda de ouro nos cabelos  
E outras mais  
Tão graciosas!  
Ela tem outras rosas que são os meus desvelos  
E seu olhar faz de mim  
Um cravo ciumento  
Em seu Jardim  
De rosas!

Rosa de ouro  
Que tesouro  
Ter essa rosa plantada em meu peito  
Rosa de ouro  
Que tesouro  
Ter essa rosa plantada no fundo do peito.

Durante a canção, diversos *slides* são apresentados, informando os dados da produção do evento e de participações especiais, como Almirante, Donga, Cartola, Pixinguinha, Ismael Silva, Carlos Cachça, e também nomes de jornalistas e intelectuais que tiveram destacados papéis na memorização do samba no início da década de 1960, como: Mário Cabral, Sergio Porto, Lúcio Rangel, Jota Efegê e Sérgio Cabral. Finalizando a apresentação oficial do espetáculo, os textos projetados apresentam colaboradores fotográficos, como Carlos Macedo Soares da Manchete, responsável pelos registros apresentados no

---

<sup>87</sup> Script do musical “**Rosa de Ouro**” – Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. p 15

evento. Por fim, o último texto traz os nomes de Kleber Santos como produtor e Hermínio Bello de Carvalho como redator.

## 2.4 “Quatro Crioulos”

Ao final dos créditos iniciais, o grupo composto por Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Nescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho e Nelson Sargento, executam um samba introdutório, servindo como uma apresentação dos músicos. A canção “Quatro Crioulos”, escrita por Elton Medeiros e Joacyr Santana, faz uma breve nota sobre os integrantes, composta por improvisos e apresentações entre todos os sambistas, menos de Nelson Sargento, que entrou no processo final do espetáculo, mas que traz um samba solo em destaque, como veremos a seguir.

São quatro crioulos inteligentes  
 Rapazes muito decentes  
 Que fazem inveja a muita gente  
 Muito bem empregados numa secretaria  
 Educados e diplomados em filosofia  
 E, quando chega fevereiro,  
 Ver os crioulos no terreiro  
 É sensacional!  
 No dia de carnaval são figuras de destaque  
 No desfile principal<sup>88</sup>

O samba faz uma variação em respeito aos valores dos sambistas, emendando trechos narrados individualmente. Elton Medeiros se apresenta como “Elton de Lucas” e traz sua relação com a Escola de Samba Aprendizes de Lucas; Jair do Cavaquinho vem em seguida destacando seu nome como “Jair da Portela” ressaltando as cores de sua Escola de Samba; em consequente Anescar faz sua introdução, como “Anescarzinho do Salgueiro” e de sua representação para escola; e finalmente Paulinho da Viola apresenta o trecho “Quando Paulinho morrer, não quer mais fita amarela, quer levar na coroa apenas o nome gravado Portela”.

Este trecho encerra a apresentação do grupo, orientando que os músicos voltem à mesa da qual tinham levantado para a introdução, a partir daí,

---

<sup>88</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. p 17.

destaca-se a figura de Nelson Sargento, que com seu violão “verde”, apresenta uma canção sua intitulada “Primavera”, composta por ele e Alfredo Português. O samba denota uma linguagem poética, característica composicional presentes em parte dos trabalhos de Nelson Sargento. A narrativa aborda a contemplação do solstício da primavera em comparação às outras estações, como o trecho “A primavera matizada e viçosa, pontilhada de amores, engalanada majestosa, desabrocham as flores nos campos nos jardins e nos quintais”, concluindo sua apresentação e retornando à mesa, junto ao grupo.

Com encerramento do solo de Nelson Sargento, outro depoimento é apresentado ao público através das fitas magnéticas, agora o jornalista, cronista, radialista e compositor Sérgio Porto (conhecido pelo pseudônimo Stanislaw Ponte Preta, 1923-1968), têm a fala da vez.

Nelson Cavaquinho era soldado de polícia. Um dia subiu no morro para tomar umas e outras, mostrar os seus sambinhas para os amigos da Mangueira. Quando desceu de lá, tinham lhe roubado o cavalo. Nelson voltou para o quartel e explicou para o capitão: “roubaram meu cavalo, seu capitão”. Daí em diante, continuou a ser o Cavaquinho, mas soldado... Nunca mais ele foi. Meu nome é Sérgio Porto, mas vocês podem me chamar de Stanislaw.<sup>89</sup>

Sérgio Porto produziu conteúdo para diversos jornais cariocas, sua carreira jornalística se inicia nos finais dos anos 1940, além da produção literária e teatral, parte de seus trabalhos envolve a pesquisa musical. Em 1953 lança seu primeiro livro “Pequena História do Jazz” – considerado um dos primeiros livros a abordar o tema no Brasil -, fazendo uma remontagem da evolução do Jazz durante as transformações sociais, culturais e econômicas que ocorreram nos Estados Unidos, no início do século XX. Sérgio foi responsável por encontrar Cartola trabalhando como lavador de carros em 1957 e foi responsável por parte dos esforços no retorno do sambista para o cenário cultural. Um de seus trabalhos mais reconhecidos é a trilogia FEBEAPA (Festival de Besteiras Que Assola o País), entre 1966 e 1968. Os livros eram caracterizados por sátiras em forma de notícias de jornais, criticando as ações da ditadura militar nos primeiros atos institucionais. Faleceu em decorrência de três infartos, ocorrido após uma tentativa de

---

<sup>89</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”–Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. p 18.

envenenamento. Em sua homenagem, em 1969, um grupo de amigos lançou o célebre e subversivo periódico “O Pasquim”.<sup>90</sup>

Após o texto apresentado por Stanislaw Ponte Preta, a apresentação retorna com a canção “Dona Carola”, de Nelson Cavaquinho, Norival Bahia e Walto Feitosa. Interpretada pelo grupo de sambistas, a canção aborda a vida de um boêmio, no leito de um hospital, que ao perder todo seu dinheiro também perde os amigos e que, por intervenção de “Dona Carola”, não deixou o hospital de camisola. As canções são apresentadas de forma curta e são subsequentes aos depoimentos dos personagens presentes no trabalho.

Ao fim da canção, inicia-se a próxima fita magnética, agora o depoimento que segue é de Mário Cabral. Na transcrição do documento consta que ao fundo, Mário Cabral (1911-1968), toca ao piano a consagrada canção de Chiquinha Gonzaga “Ô abre alas”, destacando:

Este é o “Ô abre alas”, de Chiquinha Gonzaga, escrito especialmente para o cordão carnavalesco “Rosa de Ouro”. Meu nome é Mário Cabral, crítico de música, mas, sobretudo um “pianeiro” carioca, que sabe lembrar com saudades a esse fabuloso Paulo da Portela.<sup>91</sup>

Dito isso, o grupo inicia a canção “Pam-Pam-Pam” de Paulo da Portela, música que narra a história de um homem que está em dúvida, ao bateram na porta de sua casa, e se ele atende ou deve fugir.

Mário Greenhalgh Cabral, nascido em Florianópolis, Santa Catarina, mudou para o Rio de Janeiro aos quinze anos de idade, esteve envolvido em diversas produções radiofônicas na década de 1940, e 1950, realizando apresentações com Orlando Silva. Foi crítico musical e produziu textos para a “Tribuna da Imprensa”, também fez parte, em meados de 1960, do Conselho Superior da Música Popular, junto com Ricardo Cravo Albin e Hermínio Bello de Carvalho. Paulo da Portela (1901-1949), por sua vez, foi uma referente figura popular, ativo na produção de sambas entre as décadas de 1920 e 1940, fez parte do grupo que fundou a GRES Portela, sendo o primeiro brasileiro a excursionar

---

<sup>90</sup> MORAES, Dislaine Zerbinatti. “**E foi proclamada a escravidão**”: Stanislaw Ponte Preta e a representação satírica do golpe militar. Ensaio – Revista Brasileira de História, v. 4, nº47, p. 61-102 – 2004. P.64. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a04v2447.pdf>>.

<sup>91</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”–Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P.19

para fora do país para apresentar o samba brasileiro. Amigo de Cartola, Heitor dos Prazeres e Pixinguinha, teve papel ativo nas políticas sociais, conquistando ao longo de sua breve vida, diversos títulos como “Cidadão-Momo” e “Cidadão-Samba”, em 1936 e 1937, respectivamente. Sua popularidade rendeu a idealização do personagem Zé Carioca, pela Walt Disney, baseado em seu estereótipo.<sup>92</sup>

Paulo da Portela foi um defensor na conversão do ideário que marginalizava o negro e sambista, suas ações no campo cultural empenharam esforços na transformação da opinião pública a respeito do samba e de sambistas. Em 1940, comandou o programa “A voz do Morro” na rádio Cruzeiro do Sul, e junto com Cartola, apresentava os sambas novos trazidos por compositores ligados às escolas do período. Possui diversas canções e regravações, como “Cocorocó” gravado por Elza Soares no disco “Sangue, suor e raça” em 1972. É considerado um ícone da música popular carioca e célebre figura entre os sambistas ao longo das gerações.<sup>93</sup>

Com o encerramento da canção, retornando ao espetáculo o depoimento que segue é de Angenor Oliveira, trata-se do mangueirense Cartola, narrando a história de como conheceu Heitor Villa Lobos:

Lá no morro da Mangueira, ou em minha casa de samba Zicartola, eu sou conhecido como o poeta Cartola. Eu sou do tempo em que fazer samba era considerado vadiagem. Vou lhes contar um caso que me aconteceu. Eu fui procurado lá no morro da Mangueira por um compositor que tinha chegado da Europa. Ele me pediu que eu fizesse uma exibição de samba no Campo do Fluminense. O nome desse compositor era Heitor Villa Lobos, um grande admirador dos sambistas cariocas.<sup>94</sup>

Angenor de Oliveira (1908-1980) é uma das figuras principais na contextualização deste evento. A partir dos saraus realizados no Zicartola (1963-1965), como já citado, o espaço foi responsável pela aproximação de sambistas de núcleos oriundos às Escolas de Samba com jornalistas, intelectuais e estudantes

<sup>92</sup> FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de Samba, Identidade Nacional e o Direito à Cidade**. Artigo. Universidade Federal Fluminense. XII Coloquio de Geocrítica 2012. Bogotá

<sup>93</sup> AGOSTINHO, Zilmar Luiz dos Reis. **A Mediação Cultural nas Escolas de Samba Carioca: Breve Comparação entre Paulo da Portela e Nelson de Andrade**. UFRRJ Artigo. ANPUH – 30º Simpósio Nacional de História – Recife 2019. P.11

<sup>94</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”–Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P.19

ligados ao cenário cultural carioca, proporcionando a experiência fundamental para a realização, tanto do “Show Opinião”, quanto do “Rosa de Ouro”, nos anos de 1964 e 1965 respectivamente.

A história de vida de Cartola reflete a grande complexidade referente ao reconhecimento do artista do morro e sua inserção no mercado cultural. Considerando sua juventude e as atividades das quais esteve envolvido nos carnavais cariocas, e, tendo grande importância na formação da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, em finais da década de 1920. Cartola passou a maior parte de sua vida ligado à música e a comunidade da Mangueira, trilhando um caminho artístico que o instituiu no panteão máximo de reconhecimento da música popular brasileira.

O sambista nasceu no Bairro do Catete, no Rio de Janeiro, em 11 de outubro de 1908, seu avô materno, Luiz Cipriano Gomes, foi cozinheiro do então presidente do Brasil, Nilo Peçanha, possibilitando uma infância, até certo ponto, tranquila na vida do futuro compositor. Sua aproximação da música ocorre por influência de seu pai, Joaquim de Oliveira, que tocava cavaquinho profissionalmente no “Rancho dos Arrepiados”, inserindo-o, já na infância, no seio do carnaval carioca, as cores do rancho carnavalesco eram o verde e rosa, fato que marcou a escolha das cores da “Estação Primeira de Mangueira”, por Cartola, em 1928. Com o falecimento de seu avô em 1919, as dificuldades financeiras aumentaram, fazendo com que sua família, - Cartola é o terceiro filho de dez irmãos - se mudasse para o Morro da Mangueira. Começou a trabalhar ainda cedo, como tipógrafo, realizando diversas atividades até se lançar na construção civil, fato que consolidou a alcunha de “Cartola”, por utilizar um chapéu-coco para proteger sua cabeça dos respingos de cimento. A difícil relação com seu pai, principalmente após ter largado os estudos (Cartola possuía apenas a 4ª série do fundamental), fizeram com que ele, ainda jovem, saísse de casa. Após a morte de sua mãe, Aída Gomes de Oliveira, em 1926, seu afastamento da presença do pai se tornou efetiva. As dificuldades enfrentadas pelo sambista neste período afetaram diretamente sua vida, que, mergulhado na boemia e não tendo onde morar, dormia no trem da Central fazendo a linha até Santa Clara.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> NOGUEIRA, Nilcemar. **De Dentro da Cartola: A poética de Angenor de Oliveira**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 2005. P. 17.

Em sua dissertação de mestrado, Nilcemar Nogueira, neta de Cartola e Dona Zica, faz um trabalho excepcional ao contextualizar as produções de Cartola ao longo dos anos. A proposta documental efetivada por Nilcemar partiu da análise de documentos pessoais de Angenor durante diversos momentos de sua vida. “*De Dentro da Cartola: A poética de Angenor de Oliveira*” é parte de um projeto de incentivo à pesquisa que alicerçou o desenvolvimento do “*Centro Cultural Cartola*”, localizado no Morro da Mangueira, disponibilizando um amplo acervo do músico para os mais diversos trabalhos científicos e acadêmicos. A autora deixa evidente o papel social de Cartola na comunidade da Mangueira, constituída por amplas ações coletivas, propiciando a consolidação da Escola de Samba, assim como o fortalecimento comunitário como núcleo social enquanto foi morador do local, entre finais das décadas de 1920 a finais de 1940.

Segundo a autora, que propõe uma análise temporal da vida e produção artística de Cartola, a incorporação do sambista no universo musical se efetivou a partir da formação, em meados da década de 1920, do “Bloco dos Arengueiros”, bloco carnavalesco que se tornaria mais tarde, em setembro de 1928, na Estação Primeira de Mangueira. Nilcemar destaca que a formação da Escola, partiu, em grande parte, das orientações de Cartola, que procurou adequar o bloco aos moldes de uma Escola de Samba, estratégia fundamental para conseguir fundos de incentivo do Estado e afastar a ameaça da repressão policial. Os blocos carnavalescos eram mal vistos pela opinião pública, principalmente pelas brigas que ocorriam entre grupos existentes, fato que dava embasamento argumentativo para a marginalização do samba e das periferias. A formatação estrutural dos “Arengueiros” em uma Escola de Samba foi a solução encontrada para a exposição positiva frente à opinião pública, como também para fortalecer a coletivização da comunidade da Mangueira, vale destacar que o próprio Cartola reconhece o bloco, em sua fase inicial, como grupo de baderneiros e brigões. Motivado pela fundação da Escola de Samba “Deixa Falar”, em agosto de 1928, da qual o sambista Ismael Silva foi membro fundador e considerada a primeira Escola de Samba nos moldes de instituição comunitária, Cartola, e os membros fundadores da Mangueira, efetivaram uma célula institucional a partir de seu próprio núcleo social, ressignificando o valor da periferia, taxado como um problema social pelo Estado, e irrompendo como frente de resistência diante dos preconceitos culturais e sociais

que pregaram, e infelizmente ainda pregam, a marginalização de comunidades periféricas.

A preocupação do sambista em angariar recursos e fortalecer os laços da comunidade, denota as características que marcaram a vida de Cartola, se transformando em uma voz de legitimidade, rompendo paradigmas culturais capaz de transformar o significado e significante do conceito “favela” em “comunidade”. Tanto na Mangueira como fora dela, Cartola serviu de figura pública, coletivista, articulador comunitário, assumindo o papel de sambista como identidade efetiva. Mesmo quando samba era ato de crime, ou transformada em símbolo na forja de um ideário nacional, até mesmo quando cooptada pela indústria cultural, a mesma que o descartou por achar que não era um produto vendável, Cartola vivenciou as mais diversas transformações acerca do samba, por assumir o papel de defesa desta manifestação cultural, no qual, seu reconhecimento, como se vê hoje, só foi possível por existirem frentes de resistências, tendo o samba, não apenas um gênero musical, mas como uma herança cultural que remete a existência e história dos indivíduos e das comunidades.<sup>96</sup>

Entre 1928 e 1949, Cartola participou efetivamente do cenário cultural carioca. Com o advento do rádio, em meados da década de 1920, a demanda de canções necessárias para suprir o espaço deste novo fenômeno midiático, que ao mesmo tempo agradassem seu público ainda restrito, fez uma transformação na relação de composição e mercantilização da música no Brasil. Para a recém-instaurada rádio, no Brasil, suprir a demanda de tempo de interação, sem cair em repetição, experiência, até então, nunca vivenciada pela indústria do entretenimento, encontraram no morro a solução para suprir a limitada linha de produção musical, que se tornaria essencial para sua efetivação.

Mário Reis, Francisco Alves, Carmen Miranda são alguns nomes da “época de ouro” da rádio, que compraram canções de Cartola, com o início da indústria fonográfica, nos moldes de 78 rpm, estabelecida em finais de 1920, a inauguração da Casa Edinson no Brasil, marcou uma transformação em relação ao registro e obra do artista. Mas Angenor Oliveira só realizou sua primeira gravação em 1940, a bordo do Navio Uruguai. Este registro se deu por intermediação de Heitor Villa-Lobos á pedido do maestro britânico Leopold Stokowski, que percorreu

---

<sup>96</sup>Ibidem\_\_\_\_p19.

a América do Sul realizando diversos registros contemporâneos deste período.<sup>97</sup> O disco, “*Native Brazilian Music*”, teve a participação de diversos sambistas como Donga, Pixinguinha, João da Baiana, Zé da Zilda e canções do próprio Villa-Lobos. A canção de Cartola contemplada no disco é a “Quem me vê sorrindo”, em parceria com Carlos Cachça. No mesmo ano, em 1940, Cartola e Paulo da Portela apresentaram juntos o programa “A voz do morro”, na Rádio Cruzeiro do Sul, já citado neste trabalho,

Em finais de 1940, após a morte de sua companheira Deolinda, Cartola decide ir embora do Morro da Mangueira, fato que gerou diversos boatos sobre a morte do sambista. Em 1952 conheceu Euzébia Silva de Oliveira, mais conhecida como Dona Zica, a partir da mediação dela é que retornaria para o Morro da Mangueira, em finais da década de 1950. Em 1957, Cartola estava trabalhando como lavador de carros, neste período ele foi reconhecido por Sérgio Porto (Já citado Stanislaw Ponte Preta), que tratou de promover ações para que o cantor voltasse a atividade. Após se apresentar na Rádio Mayrink Veiga, pouco tempo depois conseguiu um emprego no jornal Diário Carioca, por intermédio de Jota Efé. Em setembro de 1963, junto com Eugênio Agostini e Dona Zica, inauguram o Zicartola, restaurante que resultaria em uma grande atividade cultural de sambistas no Rio de Janeiro. Sobre os trabalhos do músico após o Rosa de Ouro, já destacado neste trabalho, as suas produções discográficas ocorrem, em sua maioria, durante os anos 1970.<sup>98</sup> Cartola é reconhecido nacionalmente como um dos músicos mais importantes do cenário popular brasileiro, sua poética é de rica expressão, marcando a identidade criativa deste artista. Cartola faleceu em decorrência de um câncer, em 1980, aos 72 anos de idade, mas ficou marcado na história da música brasileira.

No *script* do “Rosa de Ouro”, neste momento os músicos apresentam a canção “Sim”, de Cartola. O samba, de forma poética, aborda a auto-reflexão de suas escolhas amorosas e questiona a necessidade de viver sob julgamentos, como vemos a seguir:

Sim,  
Deve haver o perdão  
Para mim

---

<sup>97</sup> \_\_\_\_\_ Ibidem. P. 26.

<sup>98</sup> \_\_\_\_\_ Ibidem p.28.

Senão nem sei qual será  
O meu fim.

Para ter uma companheira  
Até promessas fiz  
Consegui um grande amor  
Mas eu não fui feliz  
E com raiva para os céus  
Os braços levantei.  
Blasfemei  
Hoje todos são contra mim

Todos erram neste mundo  
Não há exceção  
Quando voltam a realidade  
Conseguem perdão  
Porque é que eu Senhor  
Que errei pela vez primeira  
Passo tantos dissabores  
E luto contra a humanidade inteira?

Sérgio Cabral (1937-) encabeça o quinto depoimento presente no espetáculo. Jornalista, pesquisador, escritor e até algumas composições possui em seu currículo. Cabral foi um elemento importante durante esse período de registro e documentação dos artistas do morro. O primeiro disco gravado por Nelson Cavaquinho, em 1971, intitulado “Depoimento do poeta”, já citado, partiu de um projeto articulado pelo jornalista, sendo uma entrevista-depoimento com caráter de registro historiográfico, onde Nelson Cavaquinho apresenta algumas de suas mais importantes canções, ao mesmo tempo em que ele é entrevistado com questões acerca de sua vida e de suas atividades ligadas ao samba. O jornalista também esteve envolvido na criação do periódico “O Pasquim”, em 1969, tido como uma resistência jornalística frente terror institucional instaurado com o AI5, fase mais repressiva da ditadura militar no Brasil. Como escritor e pesquisador, Cabral possui diversas obras que se tornaram referências bibliográficas essenciais sobre a música popular brasileira, entre elas, podemos destacar seu livro de 1974, “*Escolas de Samba: o que, quem, onde, como, quando e porque*”, em 1976, “*Pixinguinha, vida e obra*” em 1982, “*No tempo de Almirante*” entre outros. Foi um dos primeiros jornalistas a cobrir o carnaval carioca, iniciando uma proposta de pesquisa científica que abordou a história das Escolas de Samba no Rio de Janeiro.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: < <http://dicionariompb.com.br/sergio-cabral/biografia>>.

Sua fala, durante o espetáculo, apresenta ao público o nome de Geraldo Pereira (1918-1955). Sambista nascido em Minas Gerais e radicado no Rio de Janeiro desde pequeno, mais especificamente na Mangueira. Geraldo Pereira foi um músico conceituado, que experienciou o período de compra e venda de sambas da década de 1930, fato que direcionou suas produções musicais para o mercado radiofônico. Possui diversas composições reconhecidas nacionalmente, como “Acertei no milhar”, composta em parceria com Wilson Batista. Neste trecho da peça, as apresentações de depoentes e canções de sambistas, são intercaladas com pequenas estrofes, sem executarem a música completa, como vemos a seguir:

Sou Sérgio Cabral, cronista de Samba e de coisas do Rio de Janeiro. Tenho certeza que vocês conhecem o autor desse samba:

Neste momento, o documento indica que o conjunto execute um pequeno refrão de Geraldo Pereira, que nos permite observar na narrativa indícios da atmosfera de comercialização de sambas.

- Oi, que samba bom  
Oi, que coisa louca;  
Eu também estou aí;  
Estou aí, que é que há?  
Também to nessa boca.<sup>100</sup>

Após esse curto trecho, Sérgio Cabral relata:

Pois este era Geraldo Pereira, uma das grandes coisas que o morro da Mangueira deu à nossa Cidade. Quem poderia melhor contar a história cheia de peripécia de um “Escurinho”, senão o grande Geraldo Pereira?<sup>101</sup>

A canção destacada é “Escurinho”, e trata de um relato da figura do malandro brigão, estereótipo que marcou parte dos discursos e ações dos sambistas durante a década de 1930, mas que ao longo dos anos 1940 e 1950 se tornou

---

<sup>100</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P. 20.

<sup>101</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P.20.

sinônimo de repudia, fato que marcou uma transformação nas narrativas de sambas, desvinculando o culto a imagem do malandro, se adequando aos quadros de consumo da indústria cultural.

O próximo depoimento, dando continuidade ao documento, é do já citado jornalista e musicólogo Lúcio Rangel (1914-1979). As propostas de pesquisa proporcionadas por ele, a partir da “Revista da Música Popular” (1954-1956), são consideradas um marco nos trabalhos científicos acerca da música popular. Em sua homenagem, enquanto esteve à frente da Funarte, Hermínio Bello de Carvalho desenvolveu o “Projeto Lucio Rangel”, que procurou incentivar pesquisas científicas e acadêmicas relacionadas à música popular brasileira. No trecho em destaque, Rangel destaca a figura do sambista Zé da Zilda (José Gonçalves, 1908-1954), que fez parte da ala de compositores da Mangueira, junto com Cartola. Músico e radialista, o mangueirense teve grande sucesso na indústria radiofônica, principalmente na década de 1940, junto com sua esposa, Zilda do Zé (Zilda Gonçalves 1919-2002).<sup>102</sup> Como compositor, possui mais de noventa músicas registradas, figurando como grande figura da música popular carioca, destacado por Lúcio Rangel:

Zé-com-fome, José Gonçalves e Zé da Zilda, três nomes diferentes e um só grande sambista. Conheci o Zé num circo suburbano, cantando com Moreira e Silva, numa festa em benefício do domador, cuja mão havia sido devorada pelo urso. Depois, tornou-se nome famoso, dos mais conhecidos da cidade. Casou com a Zilda, e com ela constituiu a popularíssima dupla Zé e Zilda. Meu nome é Lúcio Rangel, e não gosto do “Desafinado” nem do samba-jazz...<sup>103</sup>

Vale ressaltar que, partes destes incentivadores culturais apreciadores do samba do morro, levantaram diversos embates acerca do conceito de música popular no período, principalmente em contestação aos núcleos da MPB, considerando este gênero elitista e contaminado por influências internacionais.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ze-da-zilda>>.

<sup>103</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P. 21.

<sup>104</sup> NAPOLITANO Marcos. **História & música – História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autentica 2002. P.79.

O samba, apresentado pelo conjunto “Quatro Criolos”, é uma composição de José Gonçalves, “Se eu pudesse”, de 1946:

Se eu pudesse e meu dinheiro desse  
 A nossa vida ficaria muito mudada  
 O seu amor é que interessa  
 E de mim você se esquece  
 Só porque não tenho nada  
 Se eu pudesse eu virava pra você  
 Uma lavadeira, uma passadeira  
 Arrumava uma roupa bonita pra poder passear  
 Se eu pudesse seria pra você um rainha  
 Mas de mim você se esquece  
 Só porque não tenho nada  
 Você só pensa em dinheiro graúdo  
 E por isso esbanja tudo sem saber se controlar  
 Dinheiro eu não posso fabricar  
 Pois a vontade de ser rica é que vai nos separar  
 Com dinheiro não dá<sup>105</sup>

Em continuidade ao espetáculo, a próxima apresentação é de Carlos Cachaça (Carlos Moreira de Castro, 1902-1999), sambista, foi um dos integrantes fundadores da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Suas canções abordam as experiências que vivenciou, sendo um dos primeiros sambistas a compor um samba-enredo contendo uma narrativa histórica. Neste trecho, seu relato é acompanhado de imagens do morro da Mangueira e dos lugares que frequentava. Seu depoimento soa como um desabafo, mas ao mesmo tempo ecoa como uma voz de resistência, tendo a música como um aliado em sua trajetória:

Este é o cenário da Mangueira. (slide)  
 Aqui já é o Buraco Quente. (slide)  
 Aqui é a birosca da Efigênia do Balbino (slide).  
 Esta aqui é a minha mesa (slide).  
 Eu sou um poeta do morro. Meu nome é Carlos Moreira,  
 Mas todos me conhecem como Carlos Cachaça.  
 Peço licença pra dizer um poema:

Quando comecei a conhecer o mundo

---

<sup>105</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P.21.

E dei os primeiros passos da jornada,  
Tinha uma vontade imensa e incontida  
De alcançar, ligeiro, o ponto de chegada.

Mas quando vi que já mudara muito,  
Vencendo etapas dessa longitude,  
Quis parar no meio do caminho  
Tentei – de balde – mas não pude.

E depois de transpor obstáculos  
beijando flores sem temer o espinho  
falo cansado, a sós, comigo mesmo:  
como é tão curta a distância do caminho!

A natureza nos deu tanto poder,  
tanta riqueza, tudo isso é nosso,  
Mas queria voltar ao ponto de partida  
Tenho tanta vontade – mas não posso...<sup>106</sup>

Carlos Cachça contempla o público com sua essência poética, manifestando de forma sublime a dor e o cansaço que marca a dura vida de grande parte dos brasileiros. Neste momento, o documento traz uma intervenção de Elton Medeiros, que reflete acerca da poesia do morro, ressaltando que a mesma é uma crônica da pobreza. Essa conotação de denúncia antecede a apresentação do próximo homenageado, Zé Kéti (José Flores de Jesus, 1921-1999). Elton ressalta o caráter politizado de Zé Kéti, traços que marcam seu trabalho, possível de ser visualizado no “Show Opinião” e no “Teatro Opinião”, cujos nomes são referências diretas à canção composta pelo sambista.

Zé Kéti tem papel fundamental durante este processo de promoção e “resgate” do samba, no início dos anos 1960. Em 1964 idealizou a reformulação do grupo “A voz do morro”, composta pelos integrantes do musical “Rosa de Ouro”. A partir de seu contato com Carlos Lyra, intermediou, durante a experiência do Zicartola, a aproximação de ativistas culturais, ligados a UNE e ao CPC, com sambistas do morro, como Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros entre outros. Possui diversas canções de sucesso, como “Diz que fui por aí” e “Opinião”, ambas compondo parte do repertório do “Show Opinião”. É autor da canção “Ascender as

---

<sup>106</sup> Script do musical “Rosa de Ouro” – Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561.p.22.

velas”, regravadas por Nara Leão e Elis Regina, samba de caráter crítico ao golpe militar que narra as mazelas das comunidades periféricas.

Apesar de Hermínio Bello de Carvalho ressaltar que a proposta do “Rosa de Ouro” é estritamente cultural, e não política, neste trecho, em que Zé Keti é homenageado, fica perceptível que, ao se tratar da figura deste sambista, é impossível ser neutro. A introdução feita por Elton Medeiros ecoa como um estalo, para que o público não esqueça que o samba não é só entretenimento e fantasia, mas também realidade:

[...] Poesia do morro é também a crônica da pobreza, das misérias, das injustiças sociais. Zé Kéti é uma espécie de panfletista do morro, que veio plantar uma rosa de ouro no asfalto da cidade. Que vem contar as coisas da nossa gente, essa gente que vive pendurada no trem da Central e da Leopoldina, de marmitta debaixo do braço, ganhando o salário e servindo de tema para demagogia.<sup>107</sup>

No arquivo, a fala de Elton consta como uma declamação realizada pelo músico. O texto que apresenta Zé Kéti é a única que não utiliza das fitas magnéticas, característica presente nas propostas de depoimentos que compõem o espetáculo. Após a apresentação/manifesto feita por Elton Medeiros, o documento sinaliza que o sambista, acompanhado de uma caixa de fósforos, apresente seu samba “Malvadeza Durão”, composição de Zé Kéti datada de 1957:

Mais um malandro fechou o paletó  
Eu tive dó, eu tive dó  
Quatro velas acesas em cima de uma mesa

E uma subscrição para ser enterrado  
Morreu Malvadeza Durão  
Valente, mas muito considerado

Céu estrelado, lua prateada  
Muitos sambas, grandes batucadas  
O morro estava em festa quando alguém caiu

---

<sup>107</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P.22.

Com a mão no coração, sorriu  
Morreu Malvadeza Durão  
E o criminoso ninguém viu.<sup>108</sup>

O sétimo depoente que contempla o musical, é Ismael Silva (1905-1978). Sambista desde menino compôs seu primeiro samba aos 15 anos de idade, e é tido como uma figura icônica na história do carnaval carioca. Foi um dos responsáveis pela fundação da primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro, a “Deixa Falar”. Segundo o dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, a ressignificação, do que inicialmente era um rancho carnavalesco em Escola de Samba, ocorreu para driblar a repressão que cerceavam os blocos no período, principalmente por ensaiarem próximo a uma escola no bairro da Estácio, sendo assim, a denominação de Escola de Samba, fez com que, conseqüentemente, os sambistas fossem chamados de professores, proporcionando uma mudança de perspectiva em relação aos, até então, difamados blocos carnavalescos.<sup>109</sup>

Em seu depoimento, Ismael Silva faz uma reflexão histórica sobre o carnaval carioca, questionando a modernização dos desfiles e criticando o luxo e ostentação incorporada nas apresentações das Escolas de Samba, na década de 1960, em comparação aos desfiles dos quais participou, ao longo das décadas de 1920 e 1930. O trecho da canção apresentado na peça é um samba seu composto em parceria com Newton Bastos e Francisco Alves, intitulado “Nem é bom falar”, que trata de uma conversa entre o narrador e sua esposa, no qual ele relata o cansaço das discussões do cotidiano.

O próximo registro em fita magnética, apresentado na peça, é de Pixinguinha (Alfredo Vianna da Rocha Filho, 1897-1973). A vida e obra deste artista são partes efetivas no que tange a formulação da música moderna no Rio de Janeiro e do Brasil, ao longo do século XX. Compositor, flautista, saxofonista, orchestrador, seus trabalhos consolidaram o Choro como gênero musical, marcando a efetivação do estilo na história da música popular brasileira. Suas primeiras gravações datam de 1911, enquanto integrante do grupo “Choro Carioca”. Sua participação no carnaval carioca se iniciou no mesmo ano, integrando o grupo carnavalesco “Filhas de Jandira”. Entre os anos da década de

---

<sup>108</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P.22.

<sup>109</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ismael-silva/dados-artisticos>>.

1910, teve diversas composições suas gravadas por músicos ligados à Odeon. Em 1919, forma, junto com Donga, o grupo “Os oito batutas”, conquistando grande sucesso após suas apresentações no *Cine Palais*, na Cinelândia, se tornando uma atração a parte. Em 1922, excursionam com o grupo para a França, em uma turnê que durou seis meses. Tido como nome que define a música popular brasileira, Pixinguinha vivenciou as mais diversas esferas do mercado cultural brasileiro, sendo admirado por sua produção ao mesmo em que em finais de sua carreira, passou por em esquecimento dentro da indústria cultural. Sua ampliação harmônica na estrutura do choro o coloca como um modernizador do gênero, ampliando o campo de consumo da música popular brasileira a partir de sua “escuta aberta”, fato que marca seu trabalho pela incorporação de elementos eruditos e folclóricos, caracterizando uma inovação original na expoente música urbana no Brasil.<sup>110</sup> Entre suas canções mais famosas, estão “Carinhoso”, “Lamento”, “Rosa”, “Naquele tempo”, “Mundo melhor”, entre diversas outras.

Em sua homenagem, quatro anos após a sua morte, em 1977, Hermínio Bello de Carvalho, enquanto esteve à frente da Funarte, desenvolveu o Projeto Pixinguinha, ativo até os dias atuais e que visa excursionar artistas da música popular brasileira para diversos lugares do país, com apresentações a preços populares. O projeto foi cancelado entre 1996 retornando apenas em 2004. Entre os nomes que se apresentaram no projeto, podemos citar Ivan Lins, Nana Caymmi, Paulinho da Viola, Fafá de Belém, Beto Guedes, Elza Soares, entre outras centenas de artistas.

Em seu depoimento, Pixinguinha relata o que para ele é o samba “verdadeiro”, relacionando às referências musicais que o influenciaram dentro do universo da música popular:

O samba, verdadeiro samba? O verdadeiro? O verdadeiro samba que eu conheço é do tempo do falecido Hilário, do tempo... não é do Sinhô também não... do tempo do João da Mata – esses eram os verdadeiros sambistas, não é?  
Depois é que apareceu o “Pelo Telefone”.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> BESSA, Virginia de Almeida. “**Um bocadinho de cada coisa**”: trajetória e obra de Pixinguinha. Dissertação.USP.2005. p10.

<sup>111</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”–Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P.23.

Neste momento, o documento indica que o conjunto inicie a canção “Pelo Telefone”, composição de Donga, considerado o primeiro samba gravado no Brasil. O arquivo traz um pequeno trecho da canção, antecipando a fala do próprio sambista.

Pelo telefone  
O chefe de polícia  
Veio me falar  
Que na Carioca tinha uma roleta  
Para se jogar...<sup>112</sup>

O samba teve grande repercussão no carnaval carioca, como destaca o próprio Donga, em seu registro em fita magnética.

Sou Donga, autor de “Pelo telefone”, que acabaram de escutar e que foi o maior sucesso do carnaval de 1917. E vocês não sabem, Villa-Lobos e eu frequentamos as mesmas rodas de choro. Ele tocava violão que era uma beleza! Tive a honra de ter sido seu parceiro. Com este violão bolacha que vocês estão vendo, fui à Paris, integrando o meu conjunto “Os 8 Batutas”.

O arquivo consta a apresentação de um *slide* com o impresso de um recital dos “Oito Batutas”. Donga (Ernesto Joaquim Maria 1890-1974) tocou em diversos grupos carnavalescos, no início do século XX, sendo o primeiro sambista a se registrar na Biblioteca Nacional, ao catalogar sua composição “Pelo Telefone”, em 1916. A canção foi composta em uma das reuniões ocorridas nos famosos encontros da casa da Tia Ciata, gerando uma polêmica sobre a autoria da música, dado as produções coletivas que caracterizavam as composições do período. Teve grande sucesso nos carnavais subsequentes a 1917, e diversas composições gravadas por artistas de peso da “época de ouro” da rádio no Brasil. Entre suas composições mais famosas, podemos citar “Pelo Telefone”, “Olhar de Santa”, “Cantiga de Festa”, “Macumba do Oxossi” entre diversas outras. Foi parceiro de Pixinguinha em variados trabalhos, marcando um período de consolidação do samba na memória da música popular brasileira.

O último registro apresentado no trabalho trata-se do depoimento de Jota Efegê (João Ferreira Gomes, 1902-1987). Jornalista, cronista, escritor, realizou a

---

<sup>112</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P.23.

cobertura dos carnavais carioca a partir de 1928, no jornal “Diário da Noite”, se tornando célebre nome nos registros sobre o evento, ao longo de seus 50 anos de atividade. Entre seus livros de crônicas e reportagens mais conceituados, podemos destacar: “O cabrocha” de 1931, “Ameno Resedá, o rancho que foi escola” em 1965, “Figuras e coisas da música popular brasileira” em duas edições, em 1978 e 1980, “Figuras e coisas do carnaval carioca”, realizado em 1982 e “Meninos eu vi”, de 1985. Sua participação aborda as atividades desempenhadas nas coberturas do carnaval carioca, ao longo de sua carreira.

De samba eu também posso dar o meu palpite. Todos me conhecem como Jota Efegê. Entrei na crônica carnavalesca pelas mãos do mestre Vagalume. Conheci os candomblés das casa de João Alabá, Abadé, Assusano de da célebre Tia Ciata. Ouvi Sinhô lançar seus sambas na Casa Beethoven, na Viúva Guerreiros. Sobre a origem da denominação de “Rosa de Ouro”, eis aqui: Entendo que a denominação desse rancho representa a gratidão dos negros escravos aos clubes carnavalescos que muito trabalharam para que eles saíssem dos pelourinhos e das chibatas dos senhores brancos. “Rosa de Ouro”, hoje, é estes sambistas, é este espetáculo, esta portentosa partideira Clementina e esta Senhora Rainha que é Aracy Côrtes, Rosa de Ouro da música popular brasileira.

O relato de Jota Efegê marca o fim dos depoimentos presentes no musical, caracterizando o registro das vozes desse circuito de artistas, jornalistas e escritores que articularam parte da escrita e memória da música popular brasileira, a partir da composição de um mercado cultural que se estabeleceu no Brasil, ao longo do século XX.

Esses registros buscaram documentar “figuras e coisas” do carnaval como uma memória de resistência, frente à modernização da música brasileira ocorrida durante a década de 1960. A proposta documental arquitetada pelo musical como um todo, buscou uma memória efetiva acerca destes diversos personagens que consolidaram uma historiografia da música brasileira, em diversos aspectos, possibilitando visualizar como o samba transcorreu um caminho alternativo frente à impiedosa indústria cultural, marcando a formação de um campo de consumo musical no Brasil, constituído com a urbanização ocorrida no século XX diante do invasivo mercado internacional que se incorporou no cenário musical brasileiro.

## 2.5 Aracy Côrtes e Clementina de Jesus

Com o encerramento dos depoimentos, a execução do espetáculo se direciona para as apresentações de Aracy Côrtes e Clementina de Jesus. Essa parte compõe a fase final do musical, destacando os papéis das interpretas na memória da música popular. A primeira apresentação trata-se de Aracy Côrtes, referência do Teatro Revista, entre as décadas de 1930 a 1950. Seus trabalhos marcam um período de grande valorização da música popular, onde Aracy se sagrou como referência, por sua personalidade e modo de interpretação, em que o uso técnico de canto em soprano, é característica marcante que definiu a identidade executiva, presente em seus trabalhos.

A introdução que precede sua entrada é composta pela canção de Villa-Lobos “Senhora Rainha”, onde Hermínio Bello de Carvalho adaptou uma letra sua, ao até então, marcha-rancho de caráter instrumental. A letra é uma canção exaltação que referencia à personalidade de Aracy Côrtes, como destacado a seguir:

As estrelas do chão dos seus olhos  
Senhora Rainha  
Eu quero beijar  
Que já tarda esta noite, ó Senhora Rainha  
Da rosa bordada de sol  
Que a lua espreita no céu  
Debruçada no mar  
Esperando você  
Nós queremos colher  
E depois ofertar  
Esta rosa de ouro à você...

Neste momento, o *script* indica que no telão, ao fundo, a imagem da silhueta de Aracy Côrtes esteja em destaque, antecipando a entrada da cantora ao palco. Com o encerramento da canção introdutória, inicia-se então a performance de Aracy, onde a primeira música de seu repertório é, nada mais nada menos, que o grande clássico de Pixinguinha e João de Barro, “Carinhoso”, canção que conquistou sucesso mundialmente, configurando um marco da música brasileira no mercado internacional.

Meu coração não sei por quê  
 Bate feliz, quando te vê  
 E aos meus olhos ficam sorrindo  
 E, pelas ruas vão te seguindo  
 Mas mesmo assim – foges de mim...<sup>113</sup>

A partir daí, a apresentação da cantora segue sem intervenções, com diversas canções que se tornaram grandes clássicos no auge de sua carreira dentro do Teatro Revista. A execução de “Rouxinóis” de Lamartine Babo, sucesso da era da rádio, segundo relatos de alguns periódicos que cobriram o evento em sua estreia, destacam a performance de Aracy Côrtes, que foi recebida com grande aclamação pelo público, rememorando canções clássicas dos anos 1950, como destaca Mauro Ivan na coluna “Música Popular”, publicado no Jornal do Brasil em 24 de março de 1965:

[...]

A plateia acolhe a presença de Aracy Côrtes com o carinho e o respeito que merece de todos, e ela pode assim dar uma demonstração de canto que emociona ao lembrar velhos sucessos como “Rouxinóis” de Lamartine Babo, “Linda Flor”, de Vogeler, Peixoto e Freire, além de “Jura”, de Sinhô.<sup>114</sup>

Em seu registro biográfico, “O Timoneiro”, produzido por Alexandre Pavan, Hermínio Bello de Carvalho relata que o intuito em incluir Aracy Côrtes no projeto, foi estrategicamente pensado em resgatar seu nome ao público mais velho, que vivenciou os momentos de destaque da cantora no teatro revista, e, ao mesmo tempo apresentar ao público mais jovem, em sua maioria composta por universitários ligados a UNE (União Nacional dos Estudantes) e ao CPC (Centro Popular de Cultura), esta cantora que foi fenômeno no universo cultural do Rio de Janeiro nas décadas anteriores.<sup>115</sup>

O ato de Aracy Côrtes, no espetáculo, parte de uma articulação de canções acompanhadas pelo grupo de samba, como também, canções recitadas pela cantora, buscando expor as características vocálicas que caracterizaram as

<sup>113</sup> Script do musical “Rosa de Ouro” – Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P.24

<sup>114</sup> Mauro Ivan – Diário Carioca - 08/06/1965: Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=>](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=>)

<sup>115</sup> PAVAN, Alexandre. **O Timoneiro**. Perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. P. 88.

performances da artista. Caso transcrito ao apresentar “Sinhá Flor”, composição de Luiz Peixoto, gravada pela cantora na década de 1930, que, executada em formato solo, induz o público à imergir na voz marcante de Aracy.

Finalizando seu solo, a apresentação que segue, é de uma canção que é tida como um clássico da música popular brasileira, e que proporcionou à cantora, grande destaque no cenário cultural carioca. Gravado em 1929, o samba-canção “Ai, loiô”, composto por Henrique Vogeler, dá continuidade ao bloco de apresentação de Aracy Côrtes. A narrativa da canção trata da história de uma figura feminina, “laiá”, que não consegue seguir seu caminho, por esperar seu “bem querer”, loiô.

Finalizando a apresentação, o clássico samba-maxixe de Sinhô, “Jura”, marca o encerramento deste bloco. Gravado pela artista em 1928, o samba é um marco na história da música popular brasileira, transcorrendo ao longo dos tempos, efetivada como patrimônio na memória do samba e da música popular brasileira.

Jura, jura  
 Jura pelo Senhor  
 Jura pela imagem  
 Da Santa Cruz do Redentor  
 Prá ter valor a tua Jura  
 Jura, Jura  
 Pelo Senhor  
 Para que um dia eu possa dar-te o meu amor  
 Sem mais pensar na ilusão<sup>116</sup>

Com a conclusão de Aracy Côrtes, é curioso que, ao analisar as matérias que cobriram o evento, em diferentes jornais como Diário Carioca, Jornal do Brasil e Diário da Noite, narram que o ato final de Aracy Côrtes, gerou no público a sensação de encerramento, nesse momento o conjunto inicia a canção introdutória que apresenta Clementina de Jesus ao espetáculo. Composta por Elton Medeiros, o samba “Clementina cadê você”, faz uma chamada solicitando que a partideira entre ao palco, gerando um suspense sobre o que estaria por vir.

---

<sup>116</sup> Script do musical “Rosa de Ouro”—Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P.37

Nesse momento os atabaques rufam sob “spots vermelhos”, preparando a atmosfera para uma experiência, até então, inédita no circuito cultural brasileiro, uma apresentação de cantos folclóricos, de herança oral. É perceptível que o registro dos cantos de Clementina de Jesus, não se trata apenas de uma reprodução dos valores culturais da cultura popular, característica que marca o período em questão, e nesta reflexão entendo que o contato com esses núcleos propiciaram uma imersão no universo popular de pertencimento e compreensão do hibridismo cultural que constitui a formação cultural do Brasil. Os cantos folclóricos trazidos por Clementina denotam um registro cultural que não puderam ser apagados, como frente da herança afro-brasileira que resiste pela própria memória.

A apresentação inicial de Clementina é composta por quatro corimás, formato de canto e dança ritual que interage com a percussão, de autores desconhecidos. Durante a execução a cantora é acompanhada de Elton Medeiros e Paulinho da Viola, que a auxiliam ao som de atabaques nas seguintes cantigas: “Benguelê”, “Pirimá”, “Siá Maria” e “Maparamá, Maparaê”, todos os registros de origens folclóricas, segundo o documento:

Benguelê, benguelê  
Benguelê, ô mamãe Zimba, benguelê

Tracatraca eu vi Nanã tatarecou  
Tracatraca eu vi Nanã tatarecou  
Ô kizumba, kizumba, kizumba  
Como tá bonita no seu jacutá  
Vamos saravá, vamos saravá  
Vamos saravá, vamos saravá

Mamãe Zimba chegou no terreiro  
Cafioto pediu pra falar  
Mamãe Zimba mandou me chamar  
Vamos saravá, vamos saravá, vamos saravá

(atabaques rufam)

Boi não bera, pirimá  
Boi não bera, pirimá  
No campo da Nina boi não berapirimá  
O ô

(atabaques)

Siá Maria Rebolo  
Oi, Siá Maria Rebolo

Num me fecha a porta com chave  
Me fecha com tramela

(atabaques)

Muitos dizem que Marapaná  
Outros dizem que Maparaê  
Ói no canto que chora muxima

A execução de Clementina, conforme relatos dos periódicos, destacam os paços de umbigada realizados pela pastorinha, sua performance é destacada como elemento integrador, transportando o expectador para os antigos encontros do terreiros dos morros cariocas. Na sequencia das corimás, é seguido do samba “Quando vem rompendo o dia” composição de Jamelão e Babu. O Samba narra o dia de uma pessoa que acorda cantando e cantarolando relembra os amores do passado.

O canção seguinte é uma composição de Hélio Cabral, intitulada “Semente do Samba”. É interessante destacar que os três sambas apresentados por Clementina são de compositores da Mangueira, escola da qual a cantora participou ao longo da vida. A canção narra o pólo formador de músicos que constitui o Morro da Mangueira, como destacado a seguir:

Mangueira tem  
Um grande plantio de bamba  
Tem um fruto que chamamos samba  
Saboroso e faz um bem.  
Eis a razão porque de ano em ano  
A sua Estação Primeira evolui  
O samba nasce da semente  
E a semente do samba  
Só a Mangueira tem...

A canção é uma exaltação à Escola, parte constituinte da história recente da música popular brasileira. Com o encerramento da mesma, Clementina retorna para as canções de herança oral, tratando-se agora do lundu “Bate Canela”, de autor desconhecido. O lundu, de compasso quadrado é marcado por um canto de forte entonação, onde Clementina em solo apresenta:

Siá Maria tem 7 filho  
Todos 7 pequeneninho  
Panelinha pequenininha  
Todos 7 querem comê  
Ora bate panela que eu quero vê  
Ora bate panela que eu quero vê...

A letra denota a dificuldade do cotidiano das pessoas comuns do universo rural ou das periferias urbanas. O ritmo contagiante do lundu remete a uma sensação de movimento e dança embolada, como com quem distraísse a fome e a tristeza através da batucada. Seguindo com a apresentação, a interprete executa o samba “Nasceste de uma Semente”, composição de José Ramos articulando outro samba que exalta a Mangueira como terreno fértil para o plantio do samba. Na canção é apresentado um curto trecho, dando base para uma série de improvisos que compõe a apresentação da pastorinha. O texto do documento destaca a intenção em realizar tal ato, no intuito de trazer características tradicionais das rodas de sambas do Rio de Janeiro em finais do século XIX e início do século XX, como vemos a seguir.

NOTA – Seguindo a tradição dos sambistas e partideiras tradicionais, Clementina abandona a “segunda” deste samba, substituindo-a pelos chamados “versos de improviso” alguns dos quais anotei abaixo e transcrevo. Seria lícito explicar que nem sempre esses versos são improvisados de momento. Na verdade, muitos deles vem passando de geração em geração impossibilitando pesquisar a fonte original, ou seja, autor e data. [...] Talvez a explicação remonte às festas promovidas pela comunidade bahiana sediada no Rio, no princípio deste século (XX), quando a música praticada (chulas, batucadas, samba-de-roda, partidos, caxambus) sofria influencias específicas dos candomblés daquela comunidade. A nossa música é o resultado comum dessas influências, onde raízes dos candomblés se amalgamaram ao que restou das rudes culturas populares que nos foram legados pelos africanos e pelas múltiplas legiões que, tantas vezes, cicatrizaram as costas brasileiras.

A sequência de “improvisos” registrados no documento conta o total de vinte e cinco versos, dotados de quatro estrofes cada. Destacarei alguns versos por conta da dimensão do texto, mas a íntegra do documento pode ser visualizado no anexo deste trabalho:

1º Menino, quem foi teu mestre?  
Meu mestre foi Ceará  
Que me ensinou a cantar samba  
Não me ensinou a trabalhar.

2º Lá vem a morte pescando  
De caniço e sambara  
Quando a morte pesca peixe  
Que fome não há por lá!

6º Lá no morro da Mangueira  
Tem subida e tem descida  
Queira Deus que lá não sejam  
Perdição da minha vida.

11º Todo dia vem você  
Com essa conversa macia  
Dizendo que vai embora  
E nunca que chega esse dia

16º Escute aqui mano Jair  
Escuta o que vou falar  
Trago versos na cabeça  
Como letra de jornal

25º Nossa Senhora da Penha  
Que altura foi morá  
Naquele lugar tão alto  
Freguesia do Irajá.<sup>117</sup>

Na leitura do documento são perceptíveis alguns versos de improviso no momento, como no trecho 16º destacado no recorte, como também é possível perceber alguns cantos de longas datas, pela composição abordando figuras religiosas e personagens do samba de terreiro do Rio de Janeiro.

---

<sup>117</sup> Script do musical “Rosa de Ouro” – Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. P.43-44.

Com isso, toma-se caminho para o encerramento do espetáculo que, com o fim da apresentação de Clementina, cantando o partido alto “Piedade”, de autor desconhecido, reúne todo o grupo para a execução final do evento, fazendo uma reapresentação do samba “Rosa de Ouro”, canção que inicia o espetáculo e fecha esta enciclopédia de samba em forma de show.

No final do arquivo consta um depoimento de Hermínio Bello de Carvalho, destacando alguns aspectos sobre o evento e como o mesmo se consolidou. Sua fala remete ao princípio motivador da obra com o já citado “O Menestrel”, destaca as pessoas envolvidas na articulação do evento, e sua proposta de resgate e documentação do samba

Como auto-defesa que tenho para as coisas do samba (para mim um altar apinhado de Santos barrocos) de não sofisticá-lo, de não sair de seu magiscismo que maio quanto mais espontâneo, que mais belo quanto mais singelo. [...] Ah! Tão lindo esse nome! “ROSA DE OURO”, bloco de há sessenta e seis anos passados [...].

Igual daquele de 1899, este “ROSA DE OURO” se reveste da mesma simplicidade. Foi realizado para lembrar ao público as presenças de Aracy, Clementina e de meus amados parceiros, todos da melhor raça. Deve-se de dedicar a alguém este espetáculo, como se faz em livros, creio que seria de toda a justiça lembrar um certo compositor que certa vez foi lá no morro da Mangueira buscar o divino Cartola e sua gente para uma exibição no campo do Fluminense. E, que constatando o desvirtuamento do caráter popular dos cordões carnavalescos, fez organizar o “Sodade do Cordão” – e isto é uma prova de amor que justifica a dedicatória. Chama-se ele Villa-Lobos, cidadão carioca e do mundo.

Hermínio Bello de Carvalho<sup>118</sup>

A fala de Hermínio denota sua proposta na realização do espetáculo, articulado a partir das oportunidades que teve e das pessoas que conheceu, tratando de registrar todo o universo musical do qual se introduziu e viveu. O musical denota uma série pesquisa documental proposta para fins de execução no cenário cultural carioca. A realização deste projeto teve impacto direto na vida de todos os artistas envolvidos, fazendo parte de um processo de promoção de

---

<sup>118</sup> Script do musical “Rosa de Ouro” – Hermínio Bello de Carvalho. Museu da Imagem e do Som. ALM2561. p.53.

artistas e sambistas, possibilitando a visibilidade dos mesmos à dimensões nacionais e internacionais.

“Rosa de Ouro” marca um evento que, junto com diversas outras ações, como os trabalhos de Sergio Cabral ao gravar Nelson Cavaquinho, ou de Marcos Bozelli e da “Discus Marcus Pereira” ao gravarem o primeiro disco do Cartola. Das cantoras de Samba, como Clara Nunes, Beth Carvalho e Alcione, que com canções destes artistas, iriam nos anos 1970, marcar recordes de vendas de discos de sambas no mercado fonográfico, fenômeno até então nunca existente na história da música brasileira. O trabalho permite visualizarmos como parte desta frente em defesa do samba e da música popular, ajudou a consolidar, ao longo dos anos 1960 e 1970, o gênero no status de grande corrente comercial no mercado do consumo cultural e como documento de memória na história da música popular brasileira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O musical “Rosa de Ouro” é parte de um processo que foi resultado de ações no campo da promoção da música popular, ao mesmo tempo inserindo no cenário cultural artistas e gêneros que estiveram fora do cenário midiático, marcando um dos passos que permitiram o reconhecimento do samba carioca e a reinserção de artistas periféricos dentro do mercado cultural brasileiro. Responsável por ajudar a consolidar o reconhecimento e registro de nomes que se eternizaram na história da música popular brasileira, o evento transformou a vida de sambistas e do samba no cenário cultural carioca e nacional.

O projeto documental proposto no espetáculo articulou diferentes vozes e sons no intuito de trazer a tona uma parte fundamental da formação e consolidação do carnaval carioca ao longo dos séculos XIX e XX. Sua estrutura e elementos técnicos utilizaram de depoimentos, fotografias, textos e muita música, na celebração de nomes que viveram e respiraram o samba do morro. Além das vozes que cantaram o morro, as ações de um circuito de ativistas culturais foram papéis fundamentais na escrita de uma história do samba. Esse núcleo de jornalistas, intelectuais, estudantes foi parte integrante que possibilitou o desenvolvimento de eventos e na circulação de materiais que abordassem o tema. A defesa do samba, assumida por estes ativistas, como Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, Lucio Rangel, Almirante entre tantos outros, possibilitaram a ampliação de acervos documentais se tornando importantes fontes acerca da memória da música popular carioca.

Jornais, Revistas, promoções de eventos, espetáculos e gravações de discos marcam, os anos 1960, um período inicial da consolidação do samba no mercado discográfico, onde articuladores culturais e músicos populares experienciaram atividades mútuas em prol da música popular carioca. O Zicartola teve papel decisivo na aproximação destes núcleos antagônicos, compondo um espaço de confluências entre sambistas ligados às escolas de samba e jornalistas e promotores culturais, desempenhando ações dentro da cena carioca efetivando um nicho de produção dentro do consumo cultural do período. O musical “Rosa de Ouro” pode ser visto como um trabalho documental, e ao mesmo tempo, como proposta de promoção de artistas do morro, deslocados para tocar na Zona Sul carioca, espaço incomum em seus campos de atuação.

Esta possibilidade de visualização de artistas, que até então se apresentavam nos núcleos de suas comunidades, puderam romper as linhas de fronteira, a partir da inserção no circuito da cena artística, ampliando as o acesso, reconhecimento, divulgação e futuros trabalhos. O musical teve importância fundamental para compor parte de um processo de reconhecimento do samba e do artista do morro, mas, mais do que apenas promover, ele rememorou o samba e as figuras do morro como personagens efetivos na consolidação do carnaval carioca, através de documentos, registros e vozes de figuras que presenciaram a constituição da música popular carioca.

O musical é um trabalho documental com ímpeto de defesa da música popular brasileira, que foi capaz de articular ações efetivas na consolidação de nomes ligados à cultura popular e realizando uma transformação no universo destes artistas. “Rosa de Ouro” é história, memória, documentação e efetivação da música popular através do passado na revalorização do presente e consolidação do futuro, sendo um trabalho de grande importância para compreendermos o cenário cultural do samba ao longo do século XX.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Zilmar Luiz dos Reis. **A Mediação Cultural nas Escolas de Samba Carioca: Breve Comparação entre Paulo da Portela e Nelson de Andrade**. UFRRJ Artigo. ANPUH – 30º Simpósio Nacional de História – Recife 2019.

ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro de Ouro Da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo. Martins; Brasília. 1972.

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BESSA, Virginia de Almeida. **“Um bocadinho de cada coisa”**: trajetória e obra de Pixinguinha. Dissertação. USP. 2005.

BEVILAQUA, Adriana Magalhães. **Clementina cadê você**. Funarte. Rio de Janeiro. 1988.

BOTELHO, André. **A viagem de Mário de Andrade à Amazônia**: entre raízes e rotas. (Artigo) Rev. Inst. Estud. Bras. São Paulo. 2013.

BOTELHO, André. **A viagem de Mário de Andrade à Amazônia**: entre raízes e rotas. (Artigo) Rev. Inst. Estud. Bras. São Paulo. 2013.

CABRAL, Sérgio, **No tempo de Almirante. Uma história do Rádio e da MPB**, Francisco Alves, RJ, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Grijalbo, México. 1990.

CASTRO, Maurício Barros de. **Zicartola**: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica. Relume-Dumará. Rio de Janeiro. 2004.

COELHO, Carla Araújo: **O Estado Novo e a integração do Samba como expressão cultura da nacionalidade**. *Revista Vernáculo*. Nº 27, 2011.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Os “Cordões” entre confettis, serpentinas e lança-perfumes**: o carnaval do “Zé Povinho” e as diferentes formas de brincar e tentar regar o carnaval carioca em fins do século XIX e início do XX. Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol. 19, núm. 2, maio-agosto, 2015.

FARIA, Guilherme José Motta. **O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960**: Tese. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2. Ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. Fundação de Desenvolvimento da Educação. 1995.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de Samba, Identidade Nacional e o Direito à Cidade**. Artigo. Universidade Federal Fluminense. XII Colóquio de Geocrítica 2012. Bogotá.

GINZBURG, Carlo: **O queijo e os vermes: O cotidiano e as ideias de um moleiro Perseguido pela inquisição**- São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOPES, Nei. Arquivo aberto: **Memórias que viram histórias – “O Grande Presidente”**. Rio de Janeiro. 2005.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves: **O folclore na indústria fonográfica: A trajetória da Discos Marcus Pereira**: São Paulo; J. Magossi 2013.

MORAES, Dislaine Zerbinatti. **“E foi proclamada a escravidão”**: Stanislaw Ponte Preta e a representação satírica do golpe militar. Ensaio – Revista Brasileira de História, v. 4, nº47, p. 61-102 – 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70**: resistência política e consumo cultura. IV Congresso de la Rama latino americana del IASPM. Artigo Cidade do México. 2002

\_\_\_\_\_. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autentica 2002. 120p.

\_\_\_\_\_. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)**. Artigo. Revista de Estudos Avançados n. 64, 2010.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo, FAPESP. Editora Annablume. 2001. p. 299.

NAPOLITANO, Marcos, WASSERMAN, Maria Clara: **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**; Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº39, p.167-189.200.

NETO, Lira. **Uma história do samba**: as origens. São Paulo. Companhia das Letras. 2017.

NOGUEIRA, Nilcemar. **De Dentro da Cartola: A poética de Angenor de Oliveira**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. 2005.

OLIVEIRA, Eliana Braga; RESENDE, Maria Esperança de. **A Censura de Diversões Públicas no Brasil Durante o Regime Militar**. Artigo para a revista Dimensões, Universidade Federal do Espírito Santo. 2001

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal**: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 1960. Tese. Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes, USP. São Paulo. 1994.

PAVAN, Alexandre. **Perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho** – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

REINHEIMER, Patrícia. **Identidade nacional como estratégia política**. *Mana*, vol.13, nº1. Rio de Janeiro, abr. 2007.

RESENDE, Pâmela de Almeida; **Da Abertura Lenta, Gradual e Segura à Anistia Ampla, Geral e Irrestrita**. *Revista Sul-Americana de Ciência Política*, v. 2, n. 2 p.37. 2014

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo. 2007.

SOUZA, Raimundo E. S; SILVEIRA, Éderson L; TOLENTINO, Magda Veloso Fernandes de. **Do Teatro Revista às incorporações da Broadway em palcos tupiniquins**: singularidades, inspirações e desafios na História do Teatro Musical Brasileiro. *Revista de Letras Raras*. V.7 n.1 UFCG. Paraíba. 2018.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998. 368 pg.

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Música Popular Brasileira (da modinha a canção de protesto)**. São Paulo. Editora Vozes, 2ª ed, 1975.

VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945)**. Universidade Estadual de Campinas.1994 – Dissertação.

VINCI DE MORAES, José Geraldo: **“Meninos eu vi”**: Jota Efegê e a história da música popular; *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro. v. 14, n. 27. p. 344-362. 2013.

\_\_\_\_\_. **Modulações e novos ritmos na oficina de História**.

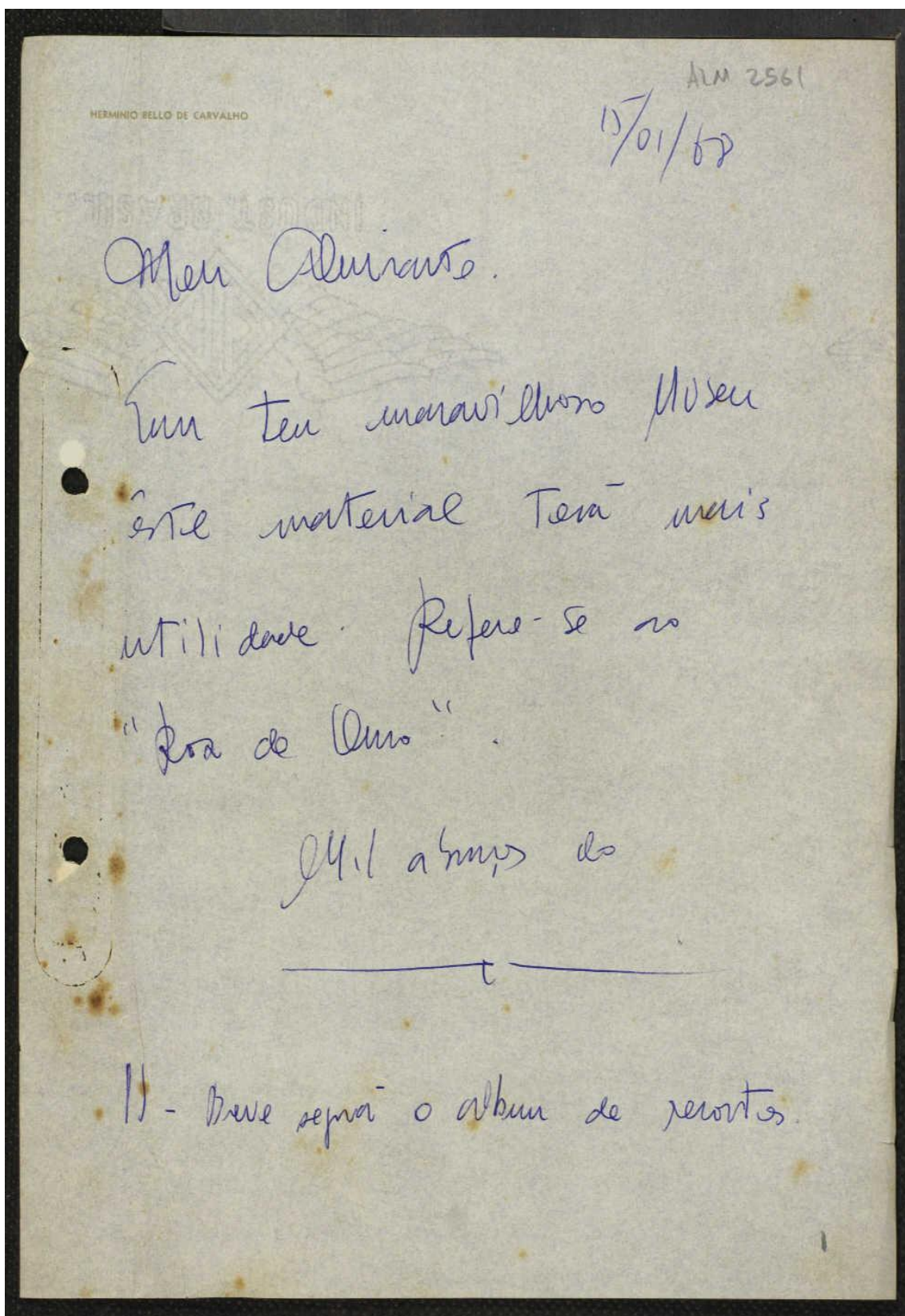
*Revista galega de Cooperación Científica Ibero-americana*. nº15. 2005. Santiago de Compostela, Espanha. 2005.

\_\_\_\_\_, MACHADO Cacá: **Música em Conserva**. Revista Auditório, Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, 2011.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br>>.

Depoimentos para a posteridade – **Rosa de Ouro**, *Museu da Imagem e do Som*, transc. 2018.

## ANEXOS



ALM 2561

ROSA DE OURO: mimo papal, cordão carnavalesco e "show" de samba/castigo

Per ter merecido da compositora Francisca Hedwiges Neves Gonzaga (que se tornou conhecida e admirada como Chiquinha Gonzaga, simplesmente) a deferência de lhe escrever uma chula, o Rosa de Ouro ganhou fama. Não foi, no entanto, entre as muitas dezenas de grupos (ou cordões, ou ranchos) de sua época, que mediu entre / 1896 a 1906, o mais representativo. Até mesmo sua denominação não parece ter sido influenciada pelo mimo que Sua Santidade, o Papa / Leão XIII, ofertou à Princesa Isabel, mas, sim, pelo "ciclo Áureo" vigente no Carnaval com muitos grupos "de ouro". Havia o Cravinho de Ouro, o Dragão de Ouro, o Sercia de Ouro, o Chuveiro de Ouro, o Castelo de Ouro, o Cupido de Ouro, o Galo de Ouro, uma orgia aurífera, enfim.

Aconteceu, porém, que "O Abre Alas", de letra sumária e simplória condicionada à musiquinha espontânea, fácil de ser retida e própria "para empurrar" ou "fazer andar", foi adaptado por muitos / grupos e se tornou popularíssimo. Chegou, assim, até hoje, como / um clássico (ou "hino") do Carnaval carioca e apontado como marco / inicial da musicologia que alegria os dias do reinado de Momó. Herminio Bello de Carvalho, achando, talvez, pouco esse conceito, ampliou-o como representativo de nossa música popular, melhor dizendo, do samba. E ao espetáculo onde ele é mostrado puro, Castigo, deu o título "Rosa de Ouro", despertando no seu decurso natural, / isento de artificios deslumbradores, mais do que o agrado da hora, evocações enternecedoras.

APENAS UM MIMO PAPAL

Em seu livro "A Rosa de Ouro", Monsenhor João Esberard, camareiro secreto de Sua Santidade o Papa Leão XIII, diz: "Muitos ouvirão / dela falar; mas quão poucos sabem o que seja!..." Explica, então: "... não é uma ordem honorífica, nem uma condecoração. É um presente excepcional, um dom insigne, um mimo precioso". Depois, já que o propósito da obra é o do informe amplo, descreve-a: "imitando uma rosa natural, a Rosa de Ouro surge de uma elegante haste ou rama. Dela rebentam diversas folhas mais ou menos numerosas. Traz a flor no centro uma pequena cápsula com o seu competente opérculo todo foraminoso, à maneira de crivo. É destinada a referida cápsula a receber o bálsamo de Peru e o pó odorífero / de almiscar, que ali deposita o Pontífice, no ato da bênção, para simular a suave fragrância da rainha, das flôres".

Foi, pois, esse "sagrado mimo do afeto pontifício", como o designou o Papa Urbano VIII, que recebeu Sua Alteza Princesa Imperia-

ALM 2561

Regente, de nome Isabel, por ter assinado a lei nº 3.353, de 13 de maio de 1888, extinguindo a escravidão. Honraria excelsa, glorificando um ato de grande humanidade, a flor, moldada em Ouro ultrapassou o seu valor material no simbolismo que representava. Os abolicionistas viram no gesto de Leão XIII a grandeza de sua luta em favor do homem negro que não podia continuar a ser trivial mercadoria vendida em comércio vil de balcão ou de lances de leilões. A rosa/áurea era a suprema dignificação de uma obra reconhecidamente meritória.

#### UM CORDÃOZINHO, APENAS

Na leitura de um Carnaval manso, alegre e essencialmente recreativo, sem as grosserias do "entrudo", influíam de modo decisivo os baianos aqui residentes. Transportavam para o Rio os seus folguedos nativos representados pelos "ternos" e "ranchos" de Reis. Liderados por Hilário Jovino Ferreira, Tito Barãozinho, João da Mocotina, Joana do Passarinho, Cleto Ribeiro, Felix da Burra, Lelis Aragão e alguns mais, formavam eles os primeiros grupos e saíam em passeatas nos dias da festa carnavalesca. Tinham tais conjuntos características simples, entoavam rifões primários, caminhavam ao ritmo de rústicos instrumentos de percussão. Suas denominações incidiam sempre em flôres e no precioso metal: Rei de Ouros, Flor do Tinhorão, Rosa Branca, Flor da Roma, Botão de Rosa, Dois de Ouro, Maçãs de Ouro, Flor de Aipim, Prazer da Rosa Branca e outras similares.

O Rosa de Ouro, de Vila Isabel, que, segundo Mariza Lira, no Carnaval de 1899 mandou uma comissão de "três ou quatro negros fortes, de largas calças bombachas, fraques pretos, colarinhos muito altos e chapéus de côco" à casa de sua vizinha Chiquinha Gonzaga pedir-lhe uma música, era um desses ranchos ou cordões. Sem ter à sua frente os líderes do novo gênero de diverção que os baianos lançavam entre os cariocas embora merecendo a honra na famosa marchinha. "E Abre Alas", não avultou entre seus congêneres. O "Jornal do Brasil" que na época acima citada (1896 a 1906) prodigalizava fatos noticiosos ao Carnaval, a ele, durante todo esse período, se refere sumariamente. E dele assim fala em 15 de fevereiro de 1899: "... trajando os do garboso grupo, calções e jaquetas verde e amarelo, à porta do "Jornal do Brasil" os belos carnavalescos dançaram e cantaram a seguinte patriótica quadrinha: De verde cor e amarela, / É esta nossa bandeira / Havemos de amar pra sempre / Esta pátria brasileira". Mais tarde, em 1903, o mesmo matutino registrou nova visita do grupo e publicou a copla que cantava: "Ai vem Rosa de Ouro ô!, nenê / Aivem, ai vem ela. / Ai vem Rosa de Ouro / Com as cores verde e amarela". Vê-se, portanto, ter sido o Rosa de Ouro um ranchinho, em cordãozinho, apenas.

3

ALM 2561

## O POETA E A ROSA

O "Rosa" nasceu há bem mais tempo do que se possa supor. Talvez há 18 anos, quando a música de Villa-Lobos era praticada / no côro orfeônico a que eu pertencia. Ou terá nascido um pouco além, há treze anos, quando o pintor Walter Wendhausen me / fez conhecer o repertório de Aracy de Almeida, as músicas de / Assis Valente e quase tudo que se referia a Noel Rosa? Era o amigo maior, guiando um então menino de 16 para 17 anos, que nem de longe se permitia andar nos caminhos da poesia e que, / quando muito, sabia rabiscar figuras de sambistas num impossível armário de uma pensão em que morava, na rua do Catete. O "Rosa" nasceu também um pouco naquela tarde ensolarada, na Avenida Rio Branco, quando surgiu o Santo. Já o poeta havia transposto a casa dos vinte anos. Caminhava pela Avenida, quando / presentiu que um milagre se corporizava. De branco, em sua / imponência de Rei Mago, São Ismael Silva foi interpelado pelo / poeta, e um longo e comovido abraço acabou por selar uma amizade que veio crescendo pela vida afora. Do velho e tradicional sambista, fui colhendo estórias e fatos da música popular carioca, bebendo em cada encontro as deliciosas narrações de fatos os mais importantes, e que São Ismael no seu jeito de santo, sabia como ninguém contar. O "Rosa", como se vê, ia se avolumando no peito do poeta. E que dizer de Donga? de Pixinguinha? de Aracy de Almeida? de toda essa gente maravilhosa que tanto acrescentou em ensinamentos á curiosidade deste eterno maravilhado / com a música popular carioca? Em Villa eu aprendi a amar essa / gent e iluminada, a beber-lhes a pureza, a me embesbedar dessa / poesia despojada de besteiradas, praticada por pseudo-poetas, / forçados pela própria natureza. Um dia em minha vida aconteceu o sobradão. Ali, na esquina de Presidente Vargas, era sede das escolas de samba, e sobretudo a casa onde vivia o poeta maior de Mangueira, o divina Cartola. Tornou-se para mim / hábito dos mais saudáveis subir os velhos degraus e ouvir Cartola cantar seus sambas, escutar Zica dizer estórias. Descobri que havia ali uma enorme verdade, um mundo a desvendar. / No sobradão iam Nelson Cavaquinho, Ketil, Nuno, Elton... Se / comia o lindo feijão praticado pela Zica, se tomava uma branquinha, e depois era a cerveja, alimentando a sede de escutar cada samba, que! O Zicartola foi depois, um pouco depois. O Zi eu o vi crescer, vi entrarem as mesas pretas e brancas, acompanhei Cartola cimentando a caixa d'água, a briga para instalação do gás, me lavrei em termos de fogo e paixão em suas / paredes. Ali (teremos todos que confessar) nascia o grande / surto de revivência da música tradicional, ali brotou a semente maior do "Rosa", ali naquêle sobrado dourado, velho sobradão de escadas de madeira, janelas e portas altas, sentimentos

ALM 2561

antigos expostos na construção. Ketí foi quem iniciou as famosas noites de música naquela casa de samba, estória que / Sergio Cabral contará melhor que ninguém. Elton foi às primeiras noites do Zi, depois sumiu, tragado por outros compromissos. Paulinho da viola (na época era somente o Paulinho, parceirinho meu que de dia trabalhava num Bance) levei-o lá. Depois foi o Santo. E assim, convivendo com a fina flor dos / compositores de morro e das escolas, acompanhei de ponta a / ponta esse processo maravilhoso de boa música que o sobradão ofereceu à cidade durante um ano. Hoje não mais a "Ordem da Cartola Dourada", que inventei para homenagear as grandes figuras da música popular; não mais a galeria de retratos, nem os cardápios que o amigo Heitor dos Prazeres aceitou em pintar, como símbolo da boa panela e bom violão, fundamentais / àquelas noites gloriosas; não mais as coações folclóricas / que sofria, ao organizar as inesquecíveis noites de quartas-feiras, quando o Zi pegava fogo. O Zicartola, que era um empreendimento comercial, cumpriu seu destino de surto, até sair das mãos de meus afilhados Cartola e Zica. Por essa época, eu já tinha iniciado os concertos mistos de música / popular e erudita que, pela sua novidade, foram atraindo / para o teatrinho Jovem um público remanescente do Zi, além de uma outra escala de gente que também não me era estranha: a dos concertos da chamada música clássica. Clementina, que tive a felicidade de descobrir numa gloriosa noite de festa, na Taberna da Glória, revelou-se naquê serial / de concertos mistos, e justamente com Turibio Santos, menino que vi crescer artisticamente, e que, há pouco, se coroou em Paris, sagrando-se vencedor de 6º Concurso Internacional / de violão, promovido pela R.T.F.. Aracy Côrtes de há muito não se apresentava em público, e sua "rentrée" naquela série foi emocionante. Com o término da "Moratória", ficaria o / teatrinho Jovem em disponibilidade por algum tempo, daí a idéia que me brotou de fazer um espetáculozinho pruns 3 ou 4 dias. Quando resolvi levar a idéia (ainda não esboçada) para o Kleber, êle se entusiasmou e achou que se devia partir para uma produção, porque não era homem de idéias pequenas. Fui pro meu Beco, assuntar. Elton, nos encontros que tínhamos, falava muito de um espetáculo, idéia muito / evasiva em torno de uma mesa de bar. Bom, a mesa estava / ali mesmo - eu a trouxera de um boteco semi-falido perto / da Central do Brasil. Partiu-se para uma idéia diametralmente oposta à do lindo parceiro, porque eu achava que / não se devia sofisticar a coisa. A mesa ficava, mas apenas como referência cênica. Ali chamei Paulinho, que chamou / 5  
Jair e Anescar. Elton e eu fomos buscar o Nelson Sargento, que morava no lugar mais alto do Morro, o Chalé. A tarefa

ALM 2561

tornou-se menos difícil, graças ao auxílio de Carlos Cachaga, poeta de meu especial amor. Os ensaios iniciais foram todos em minha casa (o "Rosa" já chegou, praticamente, pronto no Teatro Jovem). Junto ao gravador, fomos gravando tudo - as músicas dos meninos e dos compositores que iriam ser homenageados. Depois, foi ouvir e selecionar e costurar as idéias, todas esparsas. "É um samba do Paulo da Portela?" / "Jair sabe um ótimo". "O que é que fica do Ismael?" "Ih! que é que vão dizer de não entrar o Noel?". "Manda à merda", dizia eu. E duas a três vezes por semana, descia Clementina, mãe geral de todos nós, algumas vezes trazendo empadinhas, forçando a quebra de uma Lei seca que implantei, e que era o primeiro a quebrar. Aracy, nós a ensaiamos por último - era a única profissional, a que tinha uma tarimba de quarenta e pouco anos de palco. Coletar os depoimentos foi tarefa árdua. Gravador a tiracolo, me mandava nos horários os mais estranhos, à busca de Carlos Cachaga, Mario Cabral, Píxinguinha, Donga - todos enfim que participaram com suas vozes na ligação do espetáculo. Kleber havia acrescentado à minha idéia de depoimentos, uma sugestão que resultou ótima: a de slides sublinharem a apresentação dos depoentes, tarefa que resultou numa quase bebedeira na birosca da Efigênia do Balbino, a cujas gentilezas devemos eu e Luiz Carlos uma das tardes mais folclóricas de quantas fomos obrigados a passar, para aprontar aquela parte do espetáculo. A minha inexperiência marcação de palco, Kleber foi acrescentando seus conhecimentos de palco, fazendo a luz exata, cortando ou corrigindo esta e aquela marcação - e (como é raro acontecer!) sem interferir na minha direção musical e no roteiro que estabeleci. Meu trabalho foi sobejantemente facilitado pelos meus divinos crioulos, que tanto me ensinaram no decorrer dos ensaios. Ouvia-os quase sempre: eu me apresentava menos como diretor, e mais como um articulador de soluções para os pequenos problemas que se apresentavam, e que eles mesmos resolviam sempre, a contento. A eles, a Clementina, a Aracy vou ficar devendo todo um maravilhoso e amplo mundo que me foi revelado, estas rosas de ouro que eles cravaram no coração de um poeta/que, agradecido, saberá honrar o respeito e ternura que esses artistas lhe dedicaram.

HERMINIO BELLO DE CARVALHO

6

ALM 2561

ELTON MEDEIROS

Elto (sem n) Antonio de Medeiros nasceu na antiga travessa Cassiano, na Glória, em 22 de julho de 1930. O 1º bloco em que saiu foi aquele organizado pelo seu irmão, e constituído só de garotos, solenemente vigiados por uma vizinha chamada dona Maria. Mais tarde, ingressou no "União do amor", na Circular da Penha. Depois, tornou-se, por convite de Fernando Caxambu e Titino, um dos fundadores do bloco "Tupi de Braz de Pina", que se transformaria em escola de samba. Por volta de 1953, transferiu-se para o "Aprendizes de Lucas" (onde permanece até hoje), ingressando na ala de compositores daquela agremiação. Destaquemos, entre suas músicas famosas, o "Falta de Queda", de parceira com Pinga-fogo; "Capricho da natureza", com Austeclínio; "O sol nascerá", com Cartola; "Mascarada" e "Onde o rio é mais carioca", com Zé Ketil. Co-autor de "Exaltação a São Paulo", que Radamés considera um dos mais bem feitos sambas de enredo de todos os tempos. Já tocou muito trombone em gafeira. Integra hoje o conjunto "A voz do morro" e seu lugar entre os grandes sambistas é já uma realidade. Um dos padrinhos da ala dos compositores de Portela.

Aut 2561

JAIR DO CAVAQUINHO

Nasceu na Guanabara em 26 de abril de 1922, sendo registrado com o nome de Jair de Araujo Costa. O apelido ganharia notoriedade, depois, porque o Cavaquinho é uma espécie de samba do Jair, que o acompanha por onde fôr. Jair está na Portela desde 1930, e antes mesmo da Escola se alcerçar, o sambista já era encontrado nas rodas de samba lá na Antonio Badajós. Pode contar excelentes histórias de partidos altos que atravessaram dias e dias, ele encerrado com seu cavaco e sua imaginação, privando com os grandes sambistas de morro. Sobre caxambús, tem o que contar. Fala com especial carinho de João da Gente. Parceiro de Picolino, Jamelão, Kleber Santos, Zé Keti - Jair é um sambista com uma linha melódica descontraída, cheia de sutilezas. Conserva o mesmo ar de ingenuidade daquele antigo engraxate que foi, e acha que ser sambista é até muito bom - embora vez ou outra tenha que deixar certos sambas correrem fama sem seu nome.

L.M. 2561

PAULINHO DA VIOLA

Zé Ketí quem apelidou Paulo Cesar Baptista de Farias de Paulinho da viola. Nascido aqui na Guanabara em 12 de novembro de 1942, / desde cedo começou a pegar em violão, influenciado pelo seu pai / que é nada menos que Cesar Faria, senhorial acompanhador de Jacob do bandolim há longos anos. Grande conhecedor do repertório do / samba de morro, tem uma admiração confessa por Cartola, Noel e / Nelson Cavaquinho. Sua voz, afinadíssima, pode ser escutada no / lp "A voz do Morro", onde comparece com três sambas seus: "Jurar com lágrimas", "Conversa de malandro" e "Coração vulgar". Filia / do à escola de samba da Portela, tem como parceiros mais constan / tes os compositores Jair do Cavaquinho, Zé Ketí, Casquinha e Can / deia. Embora muito jovem, Paulinho da viola tem já reputação en / tre os velhos sambistas, que o consideram um dos grandes valores / da nova geração.

AM 2561

NESCARZINHO

Anescar Pereira Filho, 4 de junho de 1929. Talvez assim não saibam que se trata de Nescarzinho, batedor de tamborim e compositor da / Ala do Salgueiro. Foi companheiro de Mané Macaco, fundador dos Acadêmicos do Salgueiro. Pertenceu aos primórdios da Escola, quando esta ainda era a "Unidos do Salgueiro". Parceiro de Luiz Geraldo Babão, Noel Rosa de Oliveira, Eder Silva - bastaria, para identificá-lo, o / seu já célebre samba de enredo "Chica da Silva", sem dúvida um dos / mais belos sambas de enredo de todos os tempos. Fora desse gênero, é também autor inspirado. Prova disso é o samba que está incluído / neste "Rosa de Ouro": "Até a água do Rio".

ARM. 2561

## NELSON SARGENTO

Nelson Mattos nasceu na Praça XV, em 25 de julho de 1924. Quando tinha 10 anos de idade saiu no Salgueiro, mas aos 12 anos seu amor pela Mangueira falou mais forte, e continua fiel ao seu morro até/ agora. Mora no Chalé, o lugar mais alto da Mangueira. Foi Presidente da Ala de compositores no período 1952/1955. Alfredo Portu- guês é seu parceiro nos seguintes sambas-de-enredo, oficiais da Es- cola - "Rio São Francisco", em 1948; "Apologia dos Mestres", em / 1950 e o célebre "Primavera", em 1955. Esta composição é a única/ obra sua que está gravada. Seus parceiros mais frequentes tem si- do Pelado, Padeirinho, Marreta e Elton. Até pouco tempo não tinha violão. Ganha a vida como pintor de paredes.

11

AJM 2561

## CLEMENTINA DE JESÚS

(Da crítica "Violão e banzo", in Jornal do Comércio de 16.12.64)

Clementina não representa fenômeno de primarismo expressional. Como aquela arte negra que fecundou os mestres da "Escola de Paris", os chamados "fauves", abrangendo a espiritualidade de Rouault e a estrita "volta às fontes" de um Picasso, esta, de Clementina, tem insondáveis raízes de terror feitiçista, ancestralidade turva que reponta ~~mmmmmmmmmm~~ em cada gesticulação; porreja música de todo o seu ser vibrátil, em perene transe paroxístico; exprime dança e mímica em cada movimento, numa prestigiosa escala de inflexões. Matizes do pânico imemorial alternam com o coleop de irreprimível sensualidade; sensualidade que seria quase animal, não fosse como é humanizada por um espírito agudo de malícia e de comunicativa, simpática euforia.

Tudo nela fala, tudo exprime; e no entanto continua portadora dum mistério essencial. Os "Quatro jongos e corimas" com que primeiro demarcou sua presença afirmaram-se em comunicabilidade imediata, irresistível. São selva-gens; entretecidos de vozes não digo primitivistas (porque primitivismo é atitude e chique); porém realmente primitivas, vozes dps milênios obscuros. A África fala naquele implícito retumbo ancestral, num drama ontológico mais profundo e mais vasto do que o drama da escravidão expresso naquelas outras "Vozes d'África", da adolescência genial de Castro Alves.

Quem mais poderá, entre nós, ainda cantar assim, coisas tão estranhas e perturbadoras? Coisas tão distantes do sincretismo cristão e pagão dos "negro spirituals". A espécie se está perdendo.

Clementina não é somente o cantor indivíduo: Clementina é um cortejo, é o desfile numeroso e diverso da escola de samba. Clementina é ainda o carnaval intato, o carnaval da Praça Onze.

É uma arte virgem e bárbara, até nos momentos em que canta a sua Mangueira, síntese e cristalização de sua vida emotiva mais ainda do que um morro e uma escola de samba.

ANDRADE MURICY

Presidente da Academia Bras. de Música

(Da crônica "C. de J. é Pixinguinha de rendas", in O Globo de 12.12.64)

Pixinguinha de rendas - costume dizer, com ternura, de minha mãe prêta Clementina de Jesus. Não exagero. Ela é assim um misto de Bessie Smith e Ma Rainey do samba. Todo o banzo e fôssos de sua raça estão cicatrizados na voz lamentosa, reprêsa das sensalas e cativeiros de seus antepassados. Gosto de adjectiva-la de Portentosa. Suas mãos, de repente, assumem posição de vôo, e Clementina desvenda seu porte vegetal de Rainha Ginga, e constatamos então o milagre, o de estarmos frente a um verdadeiro genio do canto popular - aquela voz sofrida e maciçamente negra nos abraçando.

A infância lhe vem confusa à memória; a voz de mãe Amélia, entoando jongos, lundús e "bahianos", lá longe; o colégio interno, o Miserere et nobis cantado misticamente no côro da igreja (até hoje é misseira). Depois os caxambús e as corimas sob o som de atabaques, o sorriso bonito de Paulo da Portela nas rodas de samba. E Brancura, Baiaco, Geraldo Pereira, Zé-com-fome, Bernardo Mãozinha do Estácio. Foi nos pagodes de Jacarepaguá que aprendeu, com seu João Cartolinha, a tirar partido-alto. Seu João, ali mesmo nas cercanias, fundaria um "agrupamento", onde Clementina sairia nas pastorinhas fantasiada de Peixeira. Dalí saiu para as "Moreninhas de Campinas" e, depois para o bloco do "Come nósocas", cujos ensaios eram feitos na casa de dona Ester. Conheceu, mas não frequentou, os candomblés de Dona Hilária, a famosa Tia Ciata.

HERMINIO BELLO DECARVALHO

12

ALM 2561

## ARACY CÔRTEZ

(Do artigo "Aracy Côrtes no Teatro Jovem", in Diário Carioca de 30.1.65)

Segunda-feira próxima, no Teatro Jovem, muitos terão a oportunidade de rever e outros de assistir pela primeira vez a uma apresentação de Aracy Côrtes, talvez a cantora de maior sucesso em todos os tempos do teatro carioca, cujo retorno ao palco deveremos ao grupo "O Menestrel", que se está caracterizando por promover espetáculos musicais da melhor qualidade.

Aracy Côrtes, que brilhou como uma verdadeira rainha durante muitos anos, estará apresentando músicas lançadas por ela no teatro e que se tornaram páginas antológicas do cancionário carioca, como "Jura", de Sinhô, revelada ao público pela primeira vez na revista "Microlândia", no antigo Teatro Phoenix, em 1928, além de "Linda flôr" ("Ai Ioiô") de Henrique Vogeler e Luis Peixoto. Aliás, sobre "Linda flôr", gravado ~~em~~ por Aracy em disco Parlophon, é bom que se diga que é o primeiro samba-canção da história.

Ela começou no teatro no dia 31 de dezembro de 1921, na peça "Nós pelas costas", de J. Praxedes. Daí por diante foram inúmeros os seus êxitos, nas revistas de Marques Fôrto, Luiz Peixoto, Carlos Bittencourt e Afonso de Carvalho. Quando iniciou, era conhecida pelo seu verdadeiro nome - Zilda de Carvalho Espinola - passando a adotar o pseudônimo usado até hoje após uma visita à redação do jornal "A Noite", quando os redatores do velho vespertino lhe sugeriram mudar para Aracy Côrtes, um nome que consideravam mais propício ao sucesso.

A sua presença numa revista teatral era o bastante para assegurar excelente bilheteria: Os jornais batizaram-na de "a mulata", reforçando com adjetivos tais como "buliçosa", "brejeira" e "encantadora". Depois de consagrarse no Rio de Janeiro, viajou para a Europa, fazendo uma temporada em Paris, na boate "Chez nudiste". Na volta, "estrelou" uma revista que tinha, entre outras coisas, uma musiquinha em francês, entoada por um moço, numa alusão à sua temporada parisiense: "O' Aracy/mon petit pois/Viens ici/Dans le samba/avec moi/Merci". Depois disso, ainda trabalhou em muitas outras peças mas, aos poucos, foi-se afastando, principalmente porque o seu estado de saudade já não era o mesmo. Há cerca de dois ou três anos, participou de espetáculo no antigo Teatro São Jorge, e foi homenageada, há um ano e pouco, no Teatro Dulcina, por toda a classe teatral, durante um "show" que contou com a presença de alguns dos mais famosos artistas brasileiros. Agora, ei-la de volta.

SERGIO CABRAL

(Da crítica "Aracy Côrtes no Teatro Jovem", in Correio da Manhã de 4.2.65)

A rentrée de Aracy Côrtes teve todas as cores e vibrações de apoteose. Com ela, bisando "Jura", bisando "Ai, ioiô", cantando, gingando, sapateando, para atingir não raro uma plenitude vocal que a a platéia advertia, no meio da música, com palmas, atingimos nossa melhor música popular e nos libertamos da má.

EURICO NOGUEIRA FRANÇA

(Da crítica "Rosa de Ouro no Mourisco", in Tribuna da Imprensa de 30.3.65)

Agora, leitores, o que lhes posso dizer sobre a interpretação dessa fabulosa Aracy Côrtes? É preciso ir vê-la, pois minha incultura musical não me permite traduzir em palavras toda a sua comunicabilidade. Uma mulher gorda de quem - honestamente - tive pena antes de ouvir-cho a voz. Tive pena de um espetáculo grotesco e acabei maravilhado com um espetáculo deslumbrante. Possui uma força prodigiosa que - tenho certeza - só as grandes atrizes (a planta-atriz) possuem.

FAUSTO WOLFF

13

AM 2561

ROTUNDA PRÊTA. NO CENTRO, UM TELÃO BRANCO. À ESQUERDA, MESA DE BAR COM TAMPO DE MÁRMORE. CINCO CADEIRAS DE PALHINHA. UM MICROFONE SOBRE A MESA, E O OUTRO NO EXTREMO DO PALCO.

GRAVADOR NA CABINE DE LUZ E SOM.

PROJETOR DE SLIDES NA PLATÉIA.

Apagam-se as luzes. Jair, Paulinho, Elton e Aneskar entram silenciosamente. Sentam-se e fazem ritmo, com centro de cavaquinho.

1º SLIDE Uma rosa de ouro para Tia Ciata, bahiana festeira que, com seus candomblés e festas, fez acordar o samba no princípio deste século em sua casa na Visconde de Itaúna

2º SLIDE (Não foi aproveitado)

Outras rosas para outras tias, nem tão famosas e nem sempre bahianas, mas igualmente festeiras e importantes :

Tia Sebiana  
Tia Sadata  
Tia Celiú Bonoca  
Tia Amelia Zeferino  
Tia Rosa Oré  
Tia Noela  
Tia Chica do Marinho

todas mui \_\_\_\_\_

3º SLIDE Rosas e mais rosas, estas também de ouro, para Chiquinha Gonzaga, que escreveu em 1899 o "O Abre Alas", para o cordão Rosa de Ouro

4º SLIDE (Não foi aproveitado)

Rosas de mais puro almiscar para outros cordões, grupos e ranchos da ciclo áureo do carnaval ~~maxix~~ da muy leal e gloriosa cidade de São Sebastião :

Dragão de Ouro  
Cravinhos de ouro  
Chuveiro de Ouro  
Sereia de ouro

14

ALM 2561

Castelo de ouro  
 Cupido de ouro  
 Galo de ouro  
 Rei de ouros  
 Dois de ouro  
 Maças de Ouro.

## 59 SLIDE FOTO DE ALMIRANTE

DEPOIMENTO Nº 1 - ALMIRANTE  
 FITA MAGNÉTICA

Meu nome de Guerra é Almirante. (Na pavuna/na pavuna/  
 tem um samba/que só dá gente reúna). Estou batendo  
 na tampa de uma das famosas mesas do Café Nice. Eu  
 fui participante do bando de Tangarás, com Noel  
 Rosa, Henrique Brito, Alvinho e João de Barro. Nêste  
 espetáculo carioca vamos lembrar o cordão carna -  
 válesco "Rosa de Ouro". Nêle serão citados compo-  
 sitores brasileiros de todos os tempos.  
 Rosa de Ouro com vocês.

## CONJUNTO

- "ROSA DE OURO" (Herminio Bello de Carvalho/Elton Medeiros/  
 SAMBA Paulinho da Viola)

Ela tem uma rosa de ouro nos cabelos  
 e outras mais  
 tão graciosas

SUCESSÃO DE SLIDES, DURANTE A EXECUÇÃO DO  
 SAMBA-ABERTURA :

- 69 SLIDE Teatro Jovem apresenta  
 79 SLIDE Rosa de Ouro  
 89 SLIDE Música popular carioca com  
 99 SLIDE Aracy Côrtes  
 109 SLIDE Clementina de Jesús  
 119 SLIDE Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho,  
 Nescar, Paulinho da viola, Nelson  
 Sargento  
 129 SLIDE Participação especial de Alairante,  
 Donga, Cartola, Pixinguinha, Ismael  
 Silva, Carlos Cachça.  
 139 SLIDE E também Mario Cabral, Sergio Pôrto,  
 Lúcio Rangel, Jota Bfege, Sergio  
 Cabral.

15

ALM 2561

149 SLIDE Colaboração especial do Departamento  
Fotográfico de Manchete. Fotos : Luiz  
Carlos Macêdo Soares.

159 SLIDE (não aproveitado)  
Este espetáculo encontra-se perpetuado  
nos seguintes Lps :

ROSA DE OURO (Odeon)

ELIZETE SOBRE O MORRO (Copacabana)

RODA DE SAMBA (Musidisc)

169 SLIDE Eleber Santos produziu  
Herminio Bello de Carvalho redigiu

16

ALM 2561

CONJUNTO - "ROSA DE OURO" (Hermínio Bello de Carvalho - Elton Medeiros - Paulinho de viola)

Ela tem uma rosa de ouro nos cabelos  
e outras mais  
tão graciosas!  
Ela tem outras rosas que são os meus desvelos  
e seu olhar faz de mim  
um cravo ciumento  
em seu jardim  
de rosas!

Rosa de ouro  
que tesouro  
ter essa rosa plantada em meu peito  
Rosa de ouro  
que tesouro  
ter essa rosa plantada no fundo do peito!

(Levantam-se)

"QUATRO CRIoulos" (Elton Medeiros - Joacyr Santana, com segundas  
SAMBÁ improvisadas pelos integrantes do conjunto)

São quatro crioulos inteligentes  
rapazes muito decentes  
que causam inveja a muita gente  
muito bem empregados numa secretaria  
educados e diplomados em filosofia.  
E, quando chega fevereiro,  
ver os crioulos no terreiro  
é sensacional!  
No dia de carnaval são figuras de destaque | bis  
no desfile principal  
(mas no dia de carnaval)

ELTON :

Eu sou o Elton de Lucas  
e saio nos Aprendizizes  
onde todos que vivem no samba  
no meio de bambas  
são muito felizes

JAIR :

Sou o Jair da Portela  
não nego meu natural  
eu visto o azul e branco  
nos dias de carnaval

CONJUNTO :

São quatro crioulos  
etc

ANESCAR :

Sou nescarzinho do Salgueiro  
não me canso de falar  
represento uma parte do samba  
pois todos são bambas naquele lugar

PAULINHO :

Quando Paulinho morrer  
não quer mais fita amarela  
quer levar na corôa

CONJUNTO :

São quatro cxioulos  
etc

(voltam à mesa; entra Nelson Sargento, com seu violão verde)

NELSON SARGENTO - "PRIMAVERA" (Nelson Sargento/Alfredo Português)  
SAMBÁ - de - curido A Mangueira, 1955

Brilha no céu  
o astro rei  
com fulguração  
abrasando a terra  
anunciando o verão.  
Outono, estação singela e pura  
é a pujança da natura  
dando frutos em profusão.  
Inverno, chuva, geada e garôa  
molhando a terra  
preciosa e tão boa  
Desponta a primavera triunfal  
São as estações do ano  
num desfile magistral.

A primavera matizada e viçosa  
pontilhada de amores  
engalanada magestosa  
desabrocham as flores  
nos campos, nos jardins e nos quintais  
A primavera é a estação dos vegetais!  
Oh! primavera adorada  
inspiradora de amores  
Oh! primavera idolatrada  
sublime estação das flôres!

(junta-se ao grupo)

DEPOIMENTO nº 2 - SERGIO PÔRTO  
FITA MAGNÉTICA

Nelson Cavaquinho era soldado de polícia. Um dia subiu o morro para tomar umas e outras, mostrar os seus sambinhas para os amigos de Mangueira. Quando desceu de lá, tinham lhe roubado o cavalo. Nelson voltou para o quartel e explicou pro capitão: "roubaram meu cavalo, seu capitão". Daí em diante, continuou a ser o Cavaquinho, mas solgado... nunca mais êle foi. Meu nome é Sergio Pôrto, mas vocês podem me chamar de Stanislav...

CONJUNTO - "DONA CAROLA" (Nelson Cavaquinho/NORIVAL BAHIA/Walro Feitosa)  
SAMBÁ

solo de Paulinho da Viola

Levantei-me da cama sem poder  
até hoje ninguém vem me ver  
fui amigo enquanto eu tive dinheiro  
hoje eu não tenho companheiro

solo de Paulinho :

Hoje êles falam de mim, mas não faz mal  
amigo é só prá levar meu capital  
senão fosse Dona Augusta e a dona Carola  
Eu saia do hospital de camisola

Levantei-me da cama!

18

ALM 2561

DEPOIMENTO Nº 3 - MARIO CABRAL  
FITA MAGNÉTICA

"Ô, ABRE ALAS" (Chiquinha Gonzaga) - Mário Cabral ao piano

CONJUNTO

- Rosa de Ouro é quem vai ganhar  
Rosa de Ouro é quem vai ganhar

Este é o Ô abre alas, de Chiquinha Gonzaga, escrito especialmente para o cordão carnavalesco "Rosa de Ouro". Meu nome é Mario Cabral, crítico de música, mas sobretudo um pianista carioca, que sabe lembrar com saudade figuras iguais a esse fabuloso Paulo da Portela.

CONJUNTO

- "PAM-PAM-PAM" (Paulo da Portela)  
SAMBA

Pam-pam-pam-pam  
Quem é que está batendo aí?  
Pam-pam-pam-pam  
Ora bate com a cabeça  
antes que o mal cresça  
antes que eu meu aborreça  
Pam-pam-pam-pam  
Ora bate com a cabeça!

solo de Jair :

Bates na porta da frente  
corro pra porta de trás  
o homem perde a cabeça  
sem saber mesmo o que faz  
se tiver coragem cresça  
"sombração" que apareça  
pam-pam-pam-pam  
Ora bate com a cabeça!

Não é?

DEPOIMENTO Nº 3 - CARTOLA  
FITA MAGNÉTICA

Lá no morro de Mangueira, ou em minha casa de samba Zicartola, eu sou conhecido como o poeta Cartola. Eu sou do tempo em que fazer samba era considerado vadiagem. Vou lhes contar um caso que me aconteceu. Eu fui procurado lá no morro de Mangueira por um compositor que tinha chegado da Europa. Ele me pediu que eu fizesse uma exibição de samba no Campo do Fluminense. O nome desse compositor era... Heitor Villas (sic) Lobo (sic), um grande amigo, um grande admirador dos sambistas cariocas.

ELTON

- Cartola, aí vai um dos teus sambas!

solo de Elton

"SIM" (Cartola / Oswaldo Martins)  
SAMBA

Sim, deve haver um perdão para mim  
Senão nem sei qualq será o meu fim.  
Para ter uma companheira até promessas fiz

Alm 2561

consegui um grande amor mas eu não fui feliz  
e com raiva para os céus os braços levantei  
blasfemei  
hoje todos são contra mim...

Todos erram neste mundo, não há exceção  
quando voltam para a realidade  
conseguem o perdão  
porque é que eu, Senhor  
que errei pela vez primeira  
passo tantos dissabores  
e luto contra a humanidade inteira?

DEPOIMENTO Nº 4 - SÉRGIO CABRAL  
FITA MAGNÉTICA

Sou Sérgio Cabral, cronista de samba e de  
coisas do Rio de Janeiro. Tenho a certeza  
que vocês conhecem o autor deste samba :

CONJUNTO - Oi, que samba bom  
Oi, que coisa louca  
Eu também estou aí  
estou aí, que é que há?  
Também to nessa boca!

Pois este era Geraldo Pereira, uma das  
grandes coisas que o morro de Mangueira  
deu à nossa cidade. Quem poderia melhor con-  
tar a história cheia de peripécias de um  
"Ecurinho", senão o grande Geraldo Pereira?

CONJUNTO - "ESCURINHO" (Geraldo Pereira)  
SAMBA

O Ecurinho era um escuro direitinho  
agora está com a mania de brigão  
parece praga de madrinha ou macumba  
de alguma escurinha que ele fez ingratidão  
Saiu de casa inda não faz uma semana  
e a mulher do Zé Pretinho carregou  
botou em baixo um tabuleiro da bahiana  
porque pediu fiado e ela não fiou

solo de Paulinho

Já foi no morro da Formiga  
procurar intriga  
já foi no morro dos Macacos  
já bateu no bamba  
Já foi no morro dos Cabritos  
procurar conflitos  
Já foine morro do Pinto  
acabar com o samba

DEPOIMENTO Nº 5 - LÚCIO RANGEL  
FITAMAGNÉTICA

Zé-con-fome, José Gonçalves e Né da Zilda,  
três nomes diferentes e um só grande sambis-  
ta. Conheci o Zé num circo suburbano, can-  
tando com Moreira da Silva, numa festa em  
benefício do domador, cuja mão havia sido  
deverada pelo urso. Depois tornou-se nome  
famoso, dos mais conhecidos da cidade.

ALM 2561

casou com a Zilda, e com ela constituiu a popularíssima dupla Zé e Zilda. Meu nome é Lúcio Rangel, e não gosto do "Desafinado" nem do samba-jazz...

CONJUNTO - - "SE EU PUDESSE" (Zé-da-Zilda)  
SAMBÁ

Se eu pudesse e se meu dinheiro desse  
a nossa vida estaria muito mudada  
o seu amor é de interesse  
e de mim você se esquece  
só porque não tenho nada...

Você só pensa em dinheiro graúdo  
e por isso esbanja tudo  
sem poder se controlar  
Dinheiro eu não posso fabricar  
pois a vontade de ser ~~rich~~ rica  
é que vai nos separar

- o dinheiro não dá!

(Contracanto :

Faria de você uma rainha  
do céu e do mar)

DEPOIMENTO Nº 5 - CARLOS CACHAÇA  
FITA MAGNÉTICA

Este é o cenário de Mangueira. (slide)  
Aqui já é o Buraco Quente. (slide) Aqui  
é a birasca da Efigenia do Balbino (ali-  
de). Esta aqui é a minha mesa (slide).  
Eu sou um poeta do morro. Meu nome é  
Carlos Moreira, mas todos me conhecem  
como Carlos Cachaça. Peço licença para  
dizer um poema :

Quando comecei a conhecer o mundo  
e dei os primeiros passos da jornada,  
tinha uma vontade imensa e incontida  
de alcançar, ligeiro, o ponto de chegada.

Mas quando vi que já mudara muito,  
vencendo etapas dessa longitude,  
quis parar no meio do caminho  
tentei - debalde - mas não pude.

E depois de transpôr obstáculos  
beijando flores sem tener o espinho  
falo cansado, a sós, comigo mesmo :  
como é tão durta a distância do caminho!

A natureza nos deu tanto poder,  
tanta riqueza, tudo isto é nosso!  
Mas queria voltar ao ponto de partida  
Tenho tanta vontade - mas não posso...

ELTON

- Carlos Cachaça? ninguém tira lá do Buraco Quente de Man-  
guedra. Poeta bom está ali. Iguais a ele existem muitos  
nos morros cariocas. Mas poesia do morro é também a crônica  
da pobreza, das misérias, das injustiças sociais. Zé Keti  
é uma espécie de panfletista do morro, que veio plantar uma  
rosa de ouro no asfalto da cidade. Que vem contar as coisas

AM 2561

de nossa gente, essa gente que vive pendura nos tremes da Central e da Leopoldina, de marmita debaixo do braço, ganhando o salário e servindo de tema pra demagogia.

(Elton puxa a caixa de fósforos e canta)

"MALVADEZA DURÃO" (Zé Ketí)

SAMBA

Mais um malandro fêchou o paletó  
eu tive dô, eu tive dô!  
Quatro velas acesas  
em cima de uma mesa  
e uma subscrição para ser enterrado.

Morreu Malvadeza durão  
Valente, mas muito considerado!

Gen estrelado, lua prateada  
muitos sambas, grandes batucada  
o morro estava em festa quando alguém caiu  
com a mão no coração, sorriu

Morreu Malvadeza Durão  
(e o criminoso ninguém viu)

DEPOIMENTO Nº 6 - ISMAEL SILVA  
FITA MAGNÉTICA

Fundei a primeira escola de samba. Isto aconteceu no Estácio, e o nome da escola era "Deixa falar". Nem preciso dizer o meu nome, porque este samba vai revelar a minha identidade.

CONJUNTO

- Se você jurar  
Que se tem amor

Fois é, sou Ismael Silva, parceiro de Noel em muitos sambas, companheiro de Baiaco, Newton Bastos e Brancura. Já vendi muito samba a cem mil réis... quando ainda não era profissional. Hoje, quando vejo as escolas de samba desfilar, digo para mim mesmo: "Está tudo errado. A escola de samba que eu fundei não tinha esse luxo, essa ostentação. Está tudo errado!"

CONJUNTO

- "NEM É BOM FALAR" (Ismael Silva-Newton Bastos-Francisco Alves)

SAMBA

Nem tudo que se diz se faz  
eu digo e serei capaz  
de não resistir, nem é bom falar  
se a orgia se acabar...

solo de Elton :

Tu falas muito, meu bom, e precisas deixar  
Tu falas muito, meu bem, e precisas deixar  
Senão eu acabo dando pra gritar na rua

OH!

Eu quero uma mulher bem nua!

DEPOIMENTO Nº 7 - PIXINGUINHA  
FITA MAGNÉTICA

O samba, o verdadeiro samba? O verdadeiro? O verdadeiro samba que eu conheço é do tempo de

22

AM 2561

falecido Hilário, do tempo... não é do Sinhô também não... do tempo do João da Mata - esses eram os verdadeiros sambistas, não é? Depois é que apareceu o "Pelo Telefone"

CONJUNTO

- Pelo telefone  
o chefe da polícia  
veio me avisar  
que na Carioca tinha uma roleta  
para se jogar

DEPOIMENTO Nº 8 - DONGA  
FITA MAGNÉTICA

Sou Donga, autor do "Pelo telefone", que acabaram de escutar e que foi o maior sucesso do carnaval de 1917. Se vocês não sabem, Villa-Lobos e eu frequentamos as mesmas rodas de choro. Ele tocava violão que era uma beleza! Tive a honra de ter sido seu parceiro. Com este violão bolacha que vocês estão vendo, fui a Paris, integrando o meu conjunto "Os 8 Batutas".

(slide com um impresso de um recital dos 8 Batutas)

DEPOIMENTO Nº 9 - JOUALFEGÊ  
FITA MAGNÉTICA

De samba eu também posso dar o meu palpite. Todos me conhecem como Jota Efege. Entrei na crônica carnavalesca pelas mãos de Mestre Vagalume. Conheci os candoblés das casas de João Alabá, Abedê, Assumano e da célebre Tia Ciata. Ouvi Sinhô lançar seus sambas na Casa Beethoven, na Viúva Guerreiros. Sobre a origem da denominação de "Rosa de Ouro", eis aqui :

Alm. 2561

Entendo que a denominação desse rancho representa a gratidão dos negres escravos aos clubes carnavalescos que muito trabalharam para que eles saíssem dos pelourinhos e das chibatadas dos senhores brancos. "Rosa de Ouro", hoje, é estes sambistas, é este espetáculo, esta portentosa partideira Clementina e esta Senhora Rainha que é Aracy Côrtes, Rosa de Ouro da Música popular brasileira.

CONJUNTO

- "SENHORA RAINHA" (H. Villa-Lobos/Hermínio Bello de Carvalho)  
marcha-de-rancho

As estrélas do chão dos seus olhos  
Senhora Rainha  
eu quero beijar.  
Que já tarda esta noite, ó Senhora Rainha  
da rosa bordada de sol.  
Que a lua espreita no céu  
debruçada no mar  
esperando você.  
Nós queremos colher  
e depois ofertar | bis  
esta rosa de ouro a você

Este é o tempo  
da mais rósea primavera  
dos gorgeios  
de mais lindos rouxinóis  
Este é o tempo  
Ó Senhora Magestade  
de dourar todas as pedras do chão!  
E a chuva que escorrer vai pratear  
todos os campos onde houver uma esperança  
e quando outra primavera despontar  
outra rosa de ouro virá!

(Atrás do telão a figura, em silhueta, de  
Aracy Côrtes)

ARACY

- "CARINHOSO" (Pixinguinha/João de Barro)

CHORo  
xiphi

Meu coração não sei porque  
bate feliz, quando te vê  
e os meus olhos ficam sorrindo  
e, pelas ruas, vão te seguindo  
mas mesmo assim - foges de mim.

Ai, se tu soubesses como eu sou tão carinhosa  
e o muito que te quero  
como é sincero o meu amor  
eu sei que tu não fugirias mais de mim  
Ven, ven, ven,  
Ven - ven sentir o calor dos lábios meus  
à procura dos teus!  
Ven matar essa paixão que me devora o coração  
e só assim então  
serei feliz, bem feliz...

24

OS ROUXINÓIS

Alm 2561

## I

Os rouxinóis  
Entre as flôres  
Procuram seus amôres  
É lindo,  
O cântico das aves,  
As melodias se renovam tão suaves.

## II

Salve os rouxinóis  
Cantam sempre nos arrebóis  
Sustinidos são ferinhos  
E se ouvem a meia voz, os bemóis  
Porque,  
Os rouxinóis foram buscar amor-perfeito  
E no canteiro já desfeito da amizade  
Só encontraram saudade.

## III

Em sonhos, os rouxinóis  
Se vêm a sós, tristonhos  
E se consolam com as sutis cigarras,  
Cigarras sutis, cada qual mais feliz  
Pois cantam, cantam, cantam  
Depois se desencantam,  
Cantar até morrer  
É o seu infinito prazer

## IV

Estão, os rouxinóis  
Nos arrebóis, silentes,  
Discrentes dos seus amores  
Com as lindas flôres  
Nesta canção  
Pensando bem  
O amor dos rouxinóis  
É o nosso amor também.

ALM 2561

ARACY

- "ROUXINÓIS" (Lamartine Babo)  
marcha-de-rancho

Os rouxinóis

procuram seus amores  
é lindo o cântico das aves  
as melodias se renovam tão suaves!  
Cantam (os rouxinóis)  
cantam sempre (nos arrebois)

são feridos e se ouve à meia voz os bemois  
porque os rouxinóis foram buscar amor-perfeito  
e no canteiro  
só encontraram saudade

Em sonho  
os rouxinóis se vêem a sós tristonhos  
e se consolam com sutis cigarras  
cigarra  
e cantam cantam cantam  
depois se desencantam  
cantar até morrer  
é seu infinito prazer

(Recitativo)

"SINHÁ FLOR" (Luiz Peixoto)

Mal Sinha-Flor, flor singela,  
se levantava da cama,  
lá estava a preta mucama  
com seu "A bença, Sinhá".  
Trazia, para vesti-la,  
a saia, a bata, o corpinho,  
feitos de mais puro linho,  
de um linho que já não há...

Com aquelas roupas branquinhas,  
cheirando a cravo e a verbena,  
ficava inda mais morena  
a morena Sinha-Flor...  
Mas opior era a hora  
de apertar-lhe o espartilho;  
meu Deus do Céu, que sarilho,  
que desespero, que horror!

Dizia-lhe, então, chorando  
a sua pretinha amiga:  
- Incoe mais a barriga  
respira fundo, Sinhá!

28



ALM 2561

ARACY

- "SEMPRE ARACY" (Vicente Paiva/Jota Maia)

SAMBA

Nasci artista  
nasci sambista  
e até hoje não me arrependi  
público amigo que não me esquece  
quem te agradece Aracy

Os meus sucessos contigo estão  
os teus aplausos no meu coração  
hei de morrer pensando em ti  
sempre cantando  
sempre Aracy!

(FIM DO 1º ATO)

30



ALM 2561

CONJUNTO

- solo de Elton

Finda a tempestade  
o sol nascerá  
finda essa saudade  
hei de ter outro alguém para amar!

"PECADORA" (Jair do Cavaquinho/Joãosinho)  
samba

Vai pecadora arrependida  
vai tratar da sua vida  
por favor me deixa em paz  
Me deste um grande desgosto  
eu não quero ver teu rosto  
palavra de rei não volta atrás!  
Eu quero um amor perfeito  
para aliviar meu peito  
que por ti já padeceu demais | bis  
Ai, demais!

solo de Jair

Agora tens o mundo a teus pés  
prá caminhar  
cansai-me de sofrer  
cansaste de errar  
eu plantei flor, colhi espinhos  
mas agora arranjei outra  
para me fazer carinho...

Vai, pecadora!

(vão todos para a mesa, onde já se encontra Nelson Sargento. O projetor grava na tela uma sequencia de "alides" coloridos sobre desfile de escolas de samba)

CONJUNTO

- "CHICA DA SILVA" (Anescarzinho/Noel Rosa de Oliveira)  
samba-de-enredo do Salgueiro de 1964

Apesar de não possuir grande beleza  
Chica da Silva  
~~era~~ no seio da mais alta nobreza.  
O contratador João Fernandes de Oliveira  
a comprou para ser a sua companheira.  
E a ~~mulata~~ ~~era~~ ~~escrava~~ ~~forte~~  
sentiu ~~uma~~ transformação ~~forte~~  
trocando o gemido da senzala  
pela fidalguia do salão  
com a influencia e o poder de seu amor  
superior a barreira da cor!  
Francisca da Silva  
o cativo zombou!

O-ô-ô (vocalize)

No arraial do Tijuco  
lá no Estado de Minas  
Hoje lendária cidade  
seu lindo nome é Diamantina  
onde viveu a Chica que manda  
deslumbrando a sociedade  
com o orulho e o capricho da mulata  
~~magestosa~~ magestosa / invejada.  
Para que a vida lhe tornasse mais bela  
João Fernandes de Oliveira  
mandou construir

importante

32

AM 2561

## CONJUNTO

*Riquíssima*

- um vasto lago e uma belíssima galera  
e uma ~~lindíssima~~ liteira  
para conduzi-la  
quando ia assistir a missa na capela.

(vocalize)

(os participantes se apresentam individualmente; saem da mesa e vão ao microfone oposto para cantar seus sambas)

## PAULINHO DA VIOLA

- "RESPONSABILIDADE" (Paulinho da viola)  
samba-de-breque

Se meu paletó não estiver legal  
se na minha camisa faltar um botão  
você será responsabilizada  
e muita gente vai me dar razão  
e vão dizer que você  
não é mulher para se confiar

*que tem talento mas  
que jogu fora  
e juntamente dentro  
do meu lar*

~~Tem talento mas jogu fora  
e juntamente dentro do meu lar~~

Você vive dizendo  
que o trabalho envelhece a pessoa  
não é motivo prá viver a tóa  
sempre deixando tudo prá depois  
se um dia eu cismar  
que para mim, ocê não serve mais  
mando você prá casa de seus pais  
arranjo outra para meu amor

## JAIR

- "MARIA" (Jair do Cavaquinho)  
samba

Saia do meu caminho  
eu não lhe quero mais  
ainda eu vou  
Maria vai atrás | bis

Eu já lhe disse  
saia do meu caminho  
é preferível eu viver sozinho

SLIDE - PARTIDO-ALTO

(REFRÃO FIXO COM VERSOS  
IMPROVISADOS)

PARTIDEIRO : AQUELE QUE  
TIRA VERSOS DE PARTIDO ALTO

(O quinteto se dirige para o oposto do palco, com o seguinte instrumental: Paulinho, surdo; Aneskar, pandeiro; Jair, cavaquinho; Nelson, tamborim; e Elton, prato-e-faca)

ALM 2561

CONJUNTO

- "DONA MARIA, DEVAGAR" (autor desconhecido)  
partido alto

REFRÃO:

Dona Maria, devagar Faça boi sem segurar / bis
---

ELTON

1

Minha nega foi embora  
saudade vai me acabar

2

duro duro nas cadeiras  
mole mole no andar

3

eu gostei do seu vestido  
e do seu modo de andar

NELSON

4

Paulicéia é boa terra  
bom lugar de se morar

5

Todo mundo está cantando  
eu também quero cantar

6

Toda vez que eu canto samba  
eu me lembro de Anescar

7

Ela me negou almoço  
etambém negou jantar

8

Eu tava dormindo fagueiro  
Herminio veio me acordar

9

Olha que é muito socó  
prá um socó só coçar...

PAULINHO

10

Joguei muito na centena  
joguei pouco no milhar

11

É do morro de Mangueira  
que eu conheço ~~Guilmar~~ Guilomar

12

Quando eu penso em Alcinéia  
que vontade de voltar!

13

Que beijinho tão gostoso  
na boca de Daguar....

14

Sei que a nega é da Fortela  
só no jeito de andar

ANESCAR

15

Se não me chamar eu vou  
que dirá se me chamar...

16

Me chamam de Anescarzinho  
mas meu nome é Anescar

17

O barulho desse prato  
só serve prá atrapaalhar

34



ALM 2561

6  
 Quem não sabe saltar de banda  
 então salta de lado

7  
 Quando cheguei a São Paulo  
 peguei logo um resfriado

8  
 Com a Lei de Inquilinato  
 fiquei todo atrapalhado...

PAULINHO

9  
 Mas eu quero aquela nega  
 apesar do seu passado

10  
 partideiro é aquele  
 que faz verso improvisado

11  
 Eu não quero bossa-nova  
 quero samba batucado

12  
 Eu gostei daquela nega  
 por causa do penteado

13  
 Tá faltando muitos zeros  
 no meu pobre ordenado

ANESCAR

14  
 E com isso lá no morro  
 Hoje sou considerado

15  
 E por isso na Salgueiro  
 hoje sou considerado

16  
~~Exatex~~  
 Perdi a grana no jogo  
 porque o baralho era roubado

17  
 Se eu soubesse que tu vinhas  
 eu tinha me preparado

18  
 Eu morava em Madureira  
 fui parar lá no Encantado...

19  
 Bagunçaram meu corêto  
 porque estava enfeitado

20  
 Penteava meu cabelo  
 tinha meu quarto arrumado

21  
 Gostei do povo paulista  
 por ser muito animado

22

36

ALM 2561

22  
Obrigado minha gente  
por ter nos prestigiado

23  
O Herminio me desculpa  
hoje não tô inspirado...

"O SAMBA É BOM" (autor desconhecido)  
partido alto

REFRÃO :        O samba é bom  
                  batido na mão / bäs

ELTON :

1  
Fui comprar carne Fartura  
quase fico sem tóstão

2  
Eu me casei com Maria  
fui morar com a Conceição

3  
Tem pandeiro, cavaquinho  
tem flauta, tem violão

4  
Samba também é valente  
com a Nara que é Leão

NELSON :

5  
Quando a nêga se aborrece  
me pega de bofetão

6  
Toda vez que eu vou no morro  
sai uma grossa confusão

7  
O Jair no cavaquinho  
Paulinho na marcação

8  
Agradeço comovido  
Nescarzinho meu irmão

9  
O Herminio já me disse  
tem cem contos na Odeon

PAULINHO :

10  
Cavaquinho não aguento  
outra desafinação

11  
Prá levar o meu dinheiro  
não precisa encenação

12  
Nêga de sapato alto  
devestido de algodão

13  
~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

37

ALM 2561

13

O meu verso sai do peito  
de dentro do coração

14

Joguei tudo no cavalo  
ede tarde deu leão

ANESCAR

15

A menina é moça bela  
e tem bom coração

16

Eu já tenho uma menina  
na avenida São João

17

No Rio tem um macaco  
que toca bem violão

18

Menina entra na roda  
machuca meu coração

19

Parece baralho, ronda  
que anda de mão em mão

20

Por causa de uma cara feia  
Perd-se um bom coração

JAIR

21

Roubei a mulher do outro  
fui parar na detenção

22

Tereza morreu do peito  
Carola do coração

23

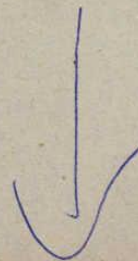
Uma falsidade é triste  
que dirá ingratição?

24

Eu conheço a sua vida  
como niquel de tostão

25

Toda vez que eu chego em casa  
dá-se logo uma explosão



38

AM 2561

"CLEMENTINA" (refrão de Elton Medeiros; três primeiros versos de Herminio Bello de Carvalho)

REFRÃO : Clementina cadê você  
cadê você, cadê você? / bis

ELTON

Foi peixeira lá na roda  
de famoso Cartolinha  
já brilhou nos caxambús  
e hoje aqui ela é rainha

JAIR

Estrela d'alva no céu  
parece estar anunciando  
Clementina de Jesus  
nesta roda vem chegando

ANESCAR

Suas rendas e brocados  
já viraram tradição  
os seus banzos e quebrantos  
quero ver todos no chão

NELSON

O partido é de fato  
uma grande epopéia  
daqui a pouco a Clementina  
vai fazer presopopéia

PAULINHO

Clementina de Jesus  
é de fato partideira  
tira verso improvisado  
num partido de primeira

(obs.: ~~Paulinho~~ o verso anterior,  
de HBC, era :

Vem de lá que eu quero ver  
prá gabar as tuas prendas  
e dizer prá todo mundo  
ô Pixinguinha de rendas! )

OS ATABAQU ~~ES~~ RUFAM E, SOB SPOTS VERMELHOS, SURGE CLEMENTINA

39

ALM 2561

(o conjunto de cirage para a mesa; Elton e Paulinho rufam os atabaques)

CLEMENTINA

- QUATRO CORINAS (autores desconhecidos)

CLEMENTINA

- Benguelê, benguelê  
 Benguelê o mamãe Simba benguelê  
 Treca treca que eu vim de Nanan  
 Tatarêcô  
 Treca treca que eu vim de Nanan  
 Tatarêcô  
 Oi quizumba quizumba quizumba  
 vamos saravá, vamos saravá  
 Mamãe Simba chegô, tá no reino  
 Mamãe Simba vamo saravá  
 vamo saravá vamo saravá vamo saravá  
 Oi, benguelê

(atabaques rufam)

Boi não bera, pirimã  
 boi não bera, pirimã  
 no campo de Mina boi não bera pirimã  
 O ô

(atabaques)

H/H/H

Siã Maria Rebão  
 Oi, Siã Maria Rebolo  
 num me fecha a porta com chave  
 me fecha com tarasela

(atabaques)

Muitos dizem que Mapará  
 Outros dizem que Mapará  
 Oi no canto que chora maxima

CLEMENTINA

- "QUANDO VEN ROMPENDO O DIA" ~~de Jorge Bubú~~ (Jorge Bubú)  
 samba

Quando ven rompendo o dia  
 eu me levanto começo logo a cantar  
 esta doce melodia ~~que me faz pensar~~ *lembrar*  
~~daquela linda noite de luar~~  
 eu tinha um alguém  
 sempre a me esperar  
 desde o dia em que ela foi embora  
 eu guardo esta canção na memória.

La-ra-la-rá etc

Eu tinha a esperança <sup>que</sup> de um dia  
 ela voltasse para minha companhia  
 Deus de resignação  
 ao meu pobre coração!  
 Não suporte mais tua ausência  
 vou pedir a Deus paciência!

40

ALM 2561

CLEMENTINA - "SEMENTE DO SAMBA" (Helio Cabral)  
samba

Mangueira tem  
um grande plantio de samba  
tem um fruto que chamamos samba  
saboroso e faz um bem.  
Eis a razão porque de ano para ano  
a sua Estação Primeira evolui  
o samba nasce da semente  
e a semente do samba  
só a Mangueira possui.

Sirva-se à vontade :  
a Mangueira é a anfitriã.  
Quem lhe convida  
é a grande campeã.  
A Mangueira não pode parar  
A Mangueira não pode falhar  
A Mangueira faz hoje o sambista de amanhã!

CLEMENTINA - "BATE CANELA" (autor desconhecido)  
lundú

Siá Maria tem 7 filho  
Todos 7 pequenininho  
Panelinha pequenininha  
todos 7 querem comê  
Ora bate canela que eu quero vê  
Ora bate canela que eu quero vê

CLEMENTINA - "NASCESTE DE UMA SEMENTE" (José Ramos)  
~~(samba)~~ samba

Mangueira, nasceste de uma semente  
à baiera de uma nascente  
você não pode morrer, não não  
Mangueira, aonde o sol faz a sombra  
aonde o poeta faz samba  
prós Mangueirenses viver!

NOTA - Seguindo a tradição das sambistas e  
partideiras tradicionais, clementina abandona  
a "segunda" deste samba, substituindo-a pelos  
chamados "versos de improviso", alguns dos  
quais anotei e abaixo transcrevo. Seria lícito  
explicar que nem sempre esses versos são  
improvisados de momento. Na verdade, muitos  
deles vem passando de geração em geração (vi-  
de nº 20, p.e.), impossibilitando pesquisar-  
se a fonte original, ou seja, autor e data.  
Foram fixados nas rodas de samba pela origi-  
nalidade e/ou beleza que ostentam. Mas não é  
improvável que até alguns desses versos sejam  
da própria Clementina que, sabe-se, é habil-  
versadora. Outra curiosidade: vamos observar  
que o verso "Menino, quem foi teu mestre?"  
pode ser encontrado também na Bahia, em forma  
de canto de capoeira, tirado com berimbau, e  
com rítmica diversa da que foi configurada  
aqui. Então, como explicar o aparecimento des-  
se verso numa típica manifestação carioca, co-  
mo o partido-alto? Talvez a explicação remonte  
às festas promovidas pela comunidade bahia-  
na sediada no Rio, no princípio deste sécu-  
lo, quando a música praticada (chulas, batu-  
cadas, samba-de-roda, partidos, caxambús) so-  
fria influências específicas dos candomblés  
daquela comunidade. A nossa música é o re -

AM 2561

multado comum dessas influências, onde raízes dos candomblés se amalgamaram ao que restou das rudes culturas populares que nos foram legadas pelos africanos e pelas múltiplas legiões que, tantas vezes, cicatrizaram as costas brasileiras.

- CLEMENTINA - 10 Menino, quem foi teu mestre?  
Meu mestre foi Ceará  
que me ensinou a cantar samba  
não me ensinou a trabalhar.
- 20 Menino quem foi teu mestre?  
Meu mestre foi Mineirinho  
que me ensinou a cantar samba  
na bairrada do caminho
- 30 Lá vem a morte pescando  
de caniço e sanburá  
quando a morte pesca peixe  
que fose não há por lá!
- 40 Minha mãe me botou fora  
foi no tempo da miséria  
tinha eu 14 anos  
veja que tamanho eu era!
- 50 Minha mãe ~~me botou fora~~ minha mãezinha  
mãezinha que Deus me deu  
que comeu seu feijão todo  
nem umcaroço me deu
- 60 Lá no morro de Mangueira  
tem subida e tem descida  
queira Deus que lá não sejam  
perdição da minha vida
- 70 A Mangueira é muito grande  
dá galho prá todo lado  
e os frutos que ela dá  
todos são aproveitados
- 80 Lá no céu tem branco e azul  
na terra tem toda cor  
na boca de quem não presta  
quem é bom não tem valor
- 90 Eu queria ser balaio  
balaio eu queria ser  
para andar dependurado  
nas cadeiras de você
- 100 Eu queria ser balaio  
nas ~~cadeiras de você~~ colheitas do café  
para andar bem engachado  
nas cadeiras das mié
- 110 Todo dia vem você  
com essa conversa macia  
dizendo que vai embora  
e nunca que chega êsse dia
- 120 Todo dia vem você  
com essa conversa fiada  
dizendo que vai embora  
nunca que vai nem nada
- 130 Não quero mais seus carinho  
você vai saber porque  
nosso carinho num combina

42

AM 2561

CLEMENTINA

- 14º Onde estão os meus amigos  
que não me ajudam a versar  
se são vivos se são mortos  
Deus os tenham em bom lugar  
(Nesse dia, Jair respondeu :

15º Dizem que cachaça mata,  
cachaça não mata ninguém  
o que mata é o vinho do pôrto  
que jogou um morto debaixo de um trem )

16º Escute aqui mano Jair  
Escuta o que eu vou falar  
trago versos na cabeça  
como letras nos jorná

17º As estrélas dos céus correm  
eu também quero correr  
que elas correm atrás da lua  
e eu atrás de um bom querer

18º As estrelas do céu correm  
no azul do firmamento  
e o nome daquele ingrato  
não me sai do pensamento

19º Chove chuva miudinha  
na beirada do caminho  
onde anda aquele ingrato  
que largou do meu carinho?

20º Vou me embora vou me embora  
que me dão para levar?  
Levo penas e saudades  
no caminho eu vou chorar.

21º Onde estão os meus amigos  
que não me ajudam a versar?  
Já me doi o céu da boca  
e os dentinho do queixá!

22º Oi escute aqui  
escute o que eu vou dizer  
não quero mais seus carinho  
num quero mais saber de você!

etc. etc.

CLEMENTINA

"PIEDADE" (autor desconhecido)  
partido-alto  
Piedade, oi  
Piedade  
Piedade ó Mãe de Deus  
Piedade

(a mesma observação pode ser aplicada a este  
partido-alto. Mas, aqui, a característica do  
partido é diferente. Cada verso é respondido  
pela invocação "Piedade". P.E.):

Minha mãe me botou fora  
(piedade)  
foi no tempo da miséria  
(piedade)  
tinha eu 14 anos  
(piedade)  
veja que tamanho eu era (pi  
(piedade)

43

ALM 2561

- 239 Chove chuva miudinha  
Lá das bandas donde eu vim  
prá tapar os meus rastros  
prá ninguém saber de mim
- 240 Chove chuva miudinha  
na cópa do meu chapéu  
Padre nosso de mulher  
não leva homem pró céu
- 250 Nossa Senhora da Penha  
que altura foi morá  
naquêle lugar tão alto  
Freguezia de Irajá

"PIEIDADE" (autor desconhecido)  
partido-alto

REFRÃO : Piedade oi  
Piedade  
Tem piedade é mãede Deus  
Piedade!

(A mesma observação pode ser aplicada a este partido-alto. Mas, aqui, a característica é diferente. Cada verso é respondido pela invocação "Piedade". P.E.):

Minha mãe me botou fóra  
(Piedade)

foi no tempo da miséria  
(Piedade)

~~Minha mãe me botou fóra~~  
Tinha eu 14 anos  
(Piedade)

Veja que tamanho eu era  
(Piedade)

(ai, então, vem o refrão fix)

ALM 2561

## FINALE

CONJUNTO

- "ROSA DE OURO"  
samba

Ela tem uma rosa de ouro nos cabelos  
e outras mais, tão graciosas  
Ela tem outras rosas que são os meus desvêlos  
e seu olhar faz de mim  
um cravo ciumento  
em seu jardim  
de rosas

Rosa de Ouro  
que tesouro  
ter essa rosa plantada em meu peito  
Rosa de Ouro  
que tesouro  
ter essa rosa plantada no fundo do peitp

(Entra Aracy Côrtes e se junta ao grupo)

ARACY

- Esta rosa de ouro que eu trago nos cabelos  
e outras mais, tão graciosas  
floresceu no lindo jardim dos meus desvêlos  
brotou em meu coração  
e cravos ciumentos  
querem colher

CONJUNTO

- O que?

ARACY

- ... a rosa!

Rosa de ouro  
singela  
quero ofertar esta rosa tão bela!  
Rosa de Ouro  
singela  
quero ofertar a vocês esta rosa tão bela!

ARACY  
CLEMENTINA  
CONJUNTO

Rosa de ouro  
singela  
quero ofertar esta rosa tão bela  
Rosa de ouro  
singela  
quero ofertar a vocês esta rosa tão bela!

FIM

45

ALM 2561

## MODIFICAÇÕES

Em / /65 o espetáculo sofreu as seguintes modificações em seu roteiro :

- CONJUNTO - "NOME SAGRADO" (Nelson Cavaquinho / Zé Keti)  
(no lugar de "Dona Carola")

O nome de mulher é tão sagrado  
mulher é nome prá ser respeitado  
a cobra não morder uma mulher gestante  
porque respeita seu estado interessante.

Minha mãe também tem nome de mulher  
tenho que defender  
eu choro quando vejo ela sofrer...  
Deus Nosso Senhor devia castigar  
o infeliz  
que faz uma mulher chorar...

- CONJUNTO - "FALSA BAIANA" (Geraldo Pereira)  
(no lugar de "Escruinho")

Baiana que entra na roda só fica parada  
não can a não samba não bole nem nada  
só sabe deixar a mocidade louca  
bahiana é aquela que entra no samba  
de qualquer maneira  
que mexe remexe dá nó nas cadeiras  
e deixa a moçada com água na boca

sólo de Paulinho :

A falsa baiana quando cai no samba  
ninguem se incomoda  
ninguem bate palma  
ninguem abre a roda  
ninguem grita : "oba, salve a Bahia Sinhô"  
Mas a gente gosta quando uma baiana  
remexe direitinho  
de cima em baixo  
revira os olhinhos e diz  
"eu sou filha de São Salvador"

Jair : "E, é meu Senhô!"

- CONJUNTO - "ACENDER AS VELAS" (Zé Keti)  
(no lugar de Malvadeza Durão)

Acender as velas  
já é profissão  
quando não tem samba  
tem desilusão

~~Immaim~~ solo de Elton :

É mais um coração  
que deixa de bater  
um anjo vai pró ceu  
Deus me perdoe  
mas vou dizer / bis

O doutor chegou tarde demais

46

ALIA 2561

CONJUNTO

- porque no morro  
 não tem automóvel prá subir  
 não tem telefone prá chamar  
 e não tem beleza prá se ver

côro :

E a gente morre  
 sem querer morrer! / bis

ARACY

- "DIZ QUE VAI VAI" (Aniribal Cruz )  
 (no lugar de "Linda flôr")

Côro :

Diz que vai vai vai  
 diz que vem vem

A acy :


Ai que saudade do meu povo brasileiro  
 do meu Rio de Janeiro  
 que me mata de beguém  
 se eu não consigo te ver fico maluca  
 não saio dessa sinuca  
 não saídesse vai-ven

respostas musicais :

"você não consegue viver sem seu bem"  
 "você é meu rabicho e eu sou seu beguém"

II PARTE


CONJUNTO

- "RECADO" (Paulinho da Viola)   
 (no lugar de "Jurar com lágrimas")  
 Leva um recado  
 a quem me deu tanto dissabor  
 diz que eu vivo bem melhor assim  
 e que no passado fui  
 um sofredor  
 e hoje já não sou  
 o que passou passou...


solo de Paulinho :

Vai dizer à minha ex amada  
 que é feliz meucoração  
 e que nas sinhas madrugadas  
 eu não me esqueço dela não

(leva um recado)

"INERIGA" (Anescarzinho)   
 (no lugar de "Até a água do Rio")

Alguem quer destruir as nossas vidas  
 Alguem quer nos causar desunião  
 mas acontece que esse alguém esquece  
 que o nosso amor mais amor  
 que qualquer traição.  
 Meu bem, vai e diz aquela fingida  
 que sou seu - de direito e de razão  
 e diz a ela que com intriga  
 não se consegue conquistar um coração / bis

Se o bom da vida é amar nós nos amamos   
 se o bom da vida é sonhar  
 nós nos sonhamos  
 Prá que que eu quero aquele amor aquele alguém



ALM 2561

CLEMENTINA

- e causam cruentas dôres.  
Pelo amor te Deus te peço  
tenhas compaixão de mim  
veja as rimas deste verso :  
meu bem não me olhes assim

(olhar assim)

"BARRACÃO É SEU" (atribuido a Edgárinho do Estácio,  
(samba) segundo depoimento de Ismael Silva)

Barracão é sou  
eu vou desocupar  
coração é meu  
eu vou desabafar  
me dá meu violão que eu vou m'embora  
quero mostrar à Senhora  
que eu tenho aonde morar...

(AS SEGUNDAS SÃO IMPROVISADAS; VIDE OBSERVAÇÃO NA  
PAGINA Nº \_\_\_\_\_ )

49

ALM 2561

"O Menestrel", sabem vocês, nasceu metade aqui no Jovem. O êxito dos espetáculos deveu-se, sobretudo, à excelência dos artistas que se filiaram àquele movimento de música poesia: Clementina de Jesus, Turibio Santos, Jacob do bandolim, Jodacil Damasceno, Paulo Tapajós, Oscar Cáceres e, por último, Aracy Côrtes. Música erudita (confesso não gostar do termo) e música popular, dando-se as mãos, trouxeram para as salas do teatrinho um público jovem e, também (confesso que não esperava), o entusiasmo de críticos tidos como sectários, mas na verdade ávidos de boas e autênticas manifestações populares.

Saindo "A Moratória" para novos êxitos em outras terras, e estando ainda em p reparação "O Chão dos Penitentes", entendeu Kleber Santos/ de me encarregar da montagem de um espetáculo com alguns dos artistas / que já passaram pelos concertos das segundas-feiras do Menestrel-Teatro Jovem. Seria, p or assim dizer, a revitalização de antiga idéia, sêmen te dêste teatro, de dar ao público o melhor da música popular, com / suas expressões mais verdadeiras.

Como auto-defesa que tenho para com as coisas do samba (para mim uma espécie de altar apinhado de Santos barrocos) de não sofisticá-lo, / de não sair de seu magicismo que maior quanto mais espontâneo, que mais belo quanto mais singelo - ponderei a Kleber minha inexperiência nesse / gênero de montagem, mas sem resultado. E, guiado pela experiência do a migo, arrisquei-me à empreitada. Um palco é um palco e, partindo do / princípio que samba é espetáculo anti-convencional, tivemos que vencer/ alguns preconceitos e enquadrá-lo cênicamente, dentro de uma estrutura-espetáculos que nos pareceu válida. Esforçamo-nos ao máximo também pa- ra preservar o caráter de espontaneidade daqueles que se integraram no "Rosa de Ouro". Ah! tão lindo êsse nome! "ROSA DE OURO", bloco de há / sessenta-e-seis anos passados, que provocaria de Chiquinha Gonzaga o cé- lebre "Ó, Abre Alas" - de tantas lembranças. Sentei-me á máquina, pre- disposto a não fazer roteiro, mas apenas alinhar, pesando estilos e/ tonalidades, os sambas, partidos altos, lundus e ~~canambus~~ que minha cam- bada de divinais crioulos me acostumaram a ouvir. Mas com uma Aracy / Côrtes, nas mãos, uma Clementina de Jesus e êsse quinteto de pássaros, / difícil escapar às solicitações da imaginação. E eis que uma forma di- nâmica se corporizou, com uso de spots, slides, fita magnética - todo / êsse complexo mundo que é o teatro, com suas tramas de surpresas. Nun- ca um show, que ojerizo a palavra. Nem uma linha de texto eu quis fa- zer, p orque acho que o gênero humano que vai de sfilar no palco, pres- cinde de mais explicações. Tudo e todos demasiadamente óbvios, prescin- dindo de fórmulas reveladoras.

Igual àquele de 1899, êste "ROSA DE OURO" se reveste da mesma sim- plicidade. Foi realizado para lembrar ao público as presenças de Aracy, Clementina e de meus amados parceiros, todos da melhor raça. Devesse de

50

ALM 2561

dedicar a alguém este espetáculo, como se faz em livros, creio que seria de toda justiça lembrar um certo compositor que certa vez foi lá no morro de Mangueira buscar o divino Cartola e sua gente para uma exibição no campo do Fluminense. E que, constatando o desvirtuamento do caráter popular dos cordões carnavalescos, fez organizar o "Sodade do Córdão" - e isto é uma prova de amor que justifica a dedicatória. Chamava-se ele Villa-Lobos, cidadão carioca e do mundo.

HERMÍNIO BELLO de CARVALHO

53

ALM 2561

O "Rosa de Ouro" É um pequeno Documentário da Música popular carioca, notadamente aquela dos morros e das escolas de samba. Montado com to tal despojamento cênico, urdido numa simplicidade total, o objetivo / maior que teve foi mostrar a música do nosso povo, o povo dos subúrbios, e justamente como ela é: humana, camarada, às vezes alegre, muitas vezes triste. Não houve um sentido antológico na seleção musical que vamos apresentar. Se coordenou o "Rosa" justamente em função se mostrar o inédito e o não muito lembrado, aquela música que, por injunções comerciais ou simplesmente descrédito, não estava nos discos/nem no repertório dos cantores famosos (com honrosas exceções), e as quais precisávamos atravessar os subúrbios para escutar. Quantos já/ouviram falar de Paulo da Portela? Zé-com-fome? Carlos Cachaca? Pois eles estão todos aqui, com suas músicas, ao lado de Pixinguinha, Ismael Silva, Villa-Lobos, Cartola, Zé Ketí - porque essa é a gente carioca, que compõe marchas-de-rancho, que improvisa numa roda de partido-alto, que sabe sapatear numa batucada de terreiro, que protesta contra a mentira e que sabe, como ninguém, falar de amor e perdão. De meus amados e divinais crioulos, esse quinteto de pássaros, sou / bastante suspeito por falar. Embora já militassem há alguns anos no samba, foi através o "Rosa" que nasceram para o grande público. Elton Medeiros (Aprendizes de Lucas), Jair do Cavaquinho e Paulinho da Viola (Portela), Anescarzinho (Salgueiro) e Nelson Sargento (Mangueira) / são essencialmente compositores mas que, em donjunto, repetem com autenticidade aquilo que se faz - e eles fazem - numa roda de samba: / cantar bem, tirar versos, tudo isto com o coração. Marcou este espetáculo a volta daquela que não teve, até o momento, substituta nos / palcos da revista brasileira: Aracy Côrtes. Desafiando o tempo, gravando no palco seu legendário sapateado, exatamente com aquela graça que a fez uma Senhora Rainha, Aracy vem cantar as músicas que criou/na velha Praça Tiradentes, seu reinado, e onde nasciam, antigamente, os grandes sucessos musicais. À ela, se juntará uma excepcional partideira da Estação Primeira de Mangueira que, aos 63 anos, irá tornar-se em São Paulo o mito que hoje é no Rio de Janeiro. Com todos/ os banzos Africanos de seus ancestrais, Clementina de Jesús (eu a / chamo de Pixinguinha de Rendas) tem hoje, na música popular brasileira, idêntica importância à que desfrutaram Bessie Smith, Ma Rainey e/ Makeba na música negroide norte americana. Sua voz irá lembrar corimas e lundús tradicionais, sambas os mais antigos - e tudo issi sublinhado com puros gestos de pássaro machucado. Misseira que canta/corimas, partideira q ue sabe tirar samba no pé, Clementina é Clementina - nada antes ou agora para se lhe comparar.

Há pouco, num simpósio que teve por objetivo estudar o "Rosa" em / 56 seus diversos aspectos, chegaram os estudantes à conclusão que, mais do que uma simples peça musical. "Rosa de Ouro" era uma idéia, um/

ALM 2561

movimento de cultura popular, que intenciona uma reformulação, em bases nacionalistas, de nosso processo musical. Nossa música está sendo des-caracterizada em sua célula rítmico-melódica por uma facção musical que, ao invés da pesquisa, só faz deformá-la através o decalque do processo/jazzístico, que não tem raízes com nossa verdade, e que por si é in-transferível e inimitável. Sendo um movimento, já apresenta resultados. A Odeon, através Milton Miranda, fez gravar uma síntese do espetáculo. E a enluarada Elizete Cardoso perpetuou em Lp as músicas dos compositores apresentados no "Rosa".

Este é o nosso recado, recado de uma gente que sabe, neste tempo de / alienação e desesperança, que é preciso, mais do que nunca, cantar. E nada melhor do que cantar aquilo que tem o cheiro de nossa terra, a cõrda bem-querença do nosso povo, a fôrça dêsse abraço que se dão o negro/ e o branco, olhar pôsto no outro, entendimento puro de uma gente que / sabe se dar as mãos, em estado de amor, quando tudo é não - e se padece.

HERMÍNIO BELLO DE CARVALHO

59

REPERTÓRIO SUPLEMENTAR DO "ROSA DE OURO" AM 2561

(Em se tratando de um espetáculo de cultura popular, ~~estudou-se~~ estudou-se um repertório ~~maximamente~~ para substituir, eventualmente, qualquer das obras que se desgantassem com o tempo em que o "Rosa" permanecesse em cartaz)

"A HARMONIA DAS FLÔRES" (Pinguinha/Herminio Bello de Carvalho)  
(marcha de rancho  
dedicado a Elizete Cardoso)

ARACY CÔRTEZ :

Vão os colibris apaixonados  
quando esvai a tarde transparente  
vão suavemente recordando  
as flores que deixaram nos jardins

E as flôres, quando a tarde vai embora  
também vão recordando seus amores  
vão buscar repouso para as côres  
pois no arrebol, os namorados voltarão.

E, quando amenhece no jardim,  
o sol faz a manhã mais luminosa  
e ouve girassóis e açucenas  
num lindo canto (porque as flores também cantam)

A rosa é uma festa de harmonia  
e deixa um rouxinol apaixonado  
e faz morrer de ekume um beija-flôr  
enquanto um amor-perfeito se desfolha.

Além, uma dália suspirosa  
encanta um mal-me-quer que desabrocha  
o cravo é um amante cismador  
que os pirilampus vem cobrir de violetas.  
Ai! que a natureza é tão bela  
E é bela a harmonia entre as flores.  
E as côres das formosas borboletas  
São no cenário outro motivo encantador.

São lindas as confissões apaixonadas  
dos colibris às suas flôres namoradas.  
Tão belo é ver florir esses amores  
e a natureza abençoando todas as cores!

GOSTO QUE ME ENROSCO ( Sinhô )  
samba-~~maximamente~~ maxixe

Não se deve amar sem ser amado  
é melhor morrer crucificado  
Deus me livre das mulheres de hoje em dia  
desprezam o homem só por causa da orgia

Gosto que me enrosco de ouvir dizer  
que a parte mais fraca é a mulher...  
Pois o homem, com toda fortaleza,  
desce da nobreza e faz o que ela quer.

ALM 2561

"FOLHAS NO AR" (Herminio Bello de Carvalho/Elton Medeiros)  
samba-canção

Vou buscar aquilo que foi meu  
e que no mundo se perdeu  
qual folhas que o vento soltou no ar  
ter a mesma paz de antigamente  
sair cantando por cantar  
qualquer canção, sob qualquer luar...  
Vou buscar aquele amor tão meu  
sair cantando a perguntar  
qual o caminho por onde ela foi  
E, por onde for, irei também  
Até o coração achar  
que simplesmente não achou...  
E aí então vou entender  
que ao buscar eu me perdi  
de tudo aquilo que eu sou...

CLEMENTINA :

"A TUA SINA" (atribuído a  
samba  
Mulher, a tua sina  
é de viver no meio de vagabundo  
não sei prá que você nasceu assim  
a tua sina é a desgraça do mundo.

Lá no morro de São Carlos  
existem dois holofotes  
num se conhece os fracos  
noutro se conhecem os fortes  
E quando tu vais prá lá  
és de longe percebida  
todo mundo já conhece  
tua fama de atrevida

ô mulher!

"ROXÁ" (autor desconhecido)  
corímba

Roxá vamo vadiá  
minha negá  
roxá vamo vadiá  
minha negá

versos improvisados, iguais a estes, uma vez improvisados  
por Clementina :

Fui pró norte fui pró sul  
fui no quartel generá  
fui buscar a minha nega  
na guarda municipá

ô Roxá!

(Obs.: Roxá, corruptela de "Rôxa", ou seja, gente de pele escura)

"PRÊTA VELHA" (autor desconhecido)  
jongo

Quem é a prêta veia  
que vende na feira o acarajé  
ela é mamãe Rosa  
nasceu na Bahia de Jequié

A bahia é boa terra  
Serra de São Salvador  
Levanta-te prêta velha

63

Oblobo. Domingo 15/2/76

mados. E olhe que os horizontes da arte (ou desse artesanato musical que praticamente são inimagináveis. Sinto como que já agora vou levando idealista. Na verdade é difícil não perceber que o conflito — desencanto, fastígio de liderança, progresso morto, e luto versus imaturidade, desconhecimento do assunto, falta de planejamento, imediatismo, "mudar por mudar", agressividade — não conduz a coisa alguma. E é que causa espanto é que tem tanta gente boa de um lado e do outro.

Se a Sombrás considerar que a conversa vale a pena, fica a sugestão

Para um melhor julgamento

Os três juizes encarregados pelo conselho baterieiro no desfile das escolas de samba poderão adquirir "Tapes de Samba e seus baterieiros" que é Top-Tape gravado e canta com o besta dos baterieiros de 10 das 14 escolas que desfilarão no primeiro grupo.

Se quiserem se aprofundar mais numa delas, a própria Top-Tape tem outro disco com o baterieiro da Mocidade Independente.

S.C.

ACERVO DE LYGIA SANTOS

Os shows em disco

"O importante é que a nossa emoção sobreviva" (com Paulo César Pinheiro, Márcia e Eduardo Guin) — dois volumes (com Clementina de Jesus, Araci Cortes, Paulinho da Viola, Eton Medeiros, Jair do Cavaco, Anscar do Salgueiro e Nelson Sargento) e "O Show dos Shows" (com Milton Nascimento, Simone, Paulinho da Viola, Clara Nunes, Nora Ney, Mariana Silva, Clementina de Jesus, Ciro Monteiro, Maria Betânia, Pixinguinha, Pery Ribeiro e Leny Andrade). Odeon.

Uma gravação ao vivo bem feita é quase sempre melhor do que qualquer disco gravado em estúdio, pois cantar ou tocar um instrumento para o público é muito mais quente do que se apresentar apenas para um técnico de gravação e um produtor. E quando o disco gravado ao vivo tem um bom conteúdo é insuperável. E o caso desses três.

"O importante é que a nossa emoção sobreviva" — O astro do espetáculo e do disco é o compositor Paulo César Pinheiro, um poeta que impressiona pela qualidade e pela quantidade de suas produções.

"Os ranchos precisam de nós — Com seus dois ou três foliões"

A letra que colocou no imortal Injúria, de Pixinguinha, e todas as outras para melodia dos excelentes Eduardo Guin, Maurício Tapajós e Baden Powell demonstram a sua condição de um dos grandes letrados brasileiros. A participação da cantora Márcia de do compositor Eduardo Guin indica que não só o disco é recomendável, mas o show — que ora se apresenta no Teatro Ginástico — também é.

"Rosa de Ouro" — Em dois volumes, quase uma hora e meia de um dos maiores espetáculos musicais da história desse país. A lamentar somente o pouco caso da direção do Odeon que não equipou o seu setor de imprensa para dar a esse trabalho a divulgação que ele merece. De qualquer maneira, Herminio Belo de Carvalho, o idealizador do show e dos discos, fez muito bem em comemorar os dez anos daquele espetáculo que tocou durante meses o saudoso Teatro Jovem.

"O show dos shows" — Só faltou melhor informação sobre cada faixa, de que show? Onde e quando foi apresentado? Ainda mais que uma das faixas — "Um a zero", de Pixinguinha — parece que não é de show nenhum, mas de um LP que Herminio Belo de Carvalho — também produtor do "Show dos Shows" — produziu e que infelizmente foi retirado do catálogo do Odeon. Uma bela ideia que pode ser desenvolvida com "O Show dos Shows" número um, número dois etc.

Cotação \*\*\*\*\*



POPULARES

SERGIO CABRAL

Briga e conversa em torno do direito autoral



Humberto-Teixeira

Como é que será resolvido o problema do direito autoral? O pessoal da Sombrás já comprou uma boa briga com a Sican — e ganhou. E está querendo comprar quantas brigas aparecerem. Mas eu sei que a Sombrás não está a fim de brigar somente. Quer resolver o problema do direito autoral.

Humberto Teixeira, que acaba de assumir a presidência do Serviço de Defesa do Direito Autoral, além de ser uma glória da música popular brasileira como criador, é um camarada honesto (eu ponho a mão no fogo por ele). Ao tomar posse, fez um discurso que foi publicado num livro e que me foi enviado. Na contracapa, Humberto me escreveu um bilhete que, apesar de pessoal, transcrevo aqui como uma tentativa de início de diálogo, pois acho que o compositor levou em conta a amizade que me liga ao pessoal da Sombrás ao expor alguns conceitos em seu bilhete. Aí vai:

"Será que conseguimos, um dia harmonizar essa incógnita e interminável melopéia do direito autoral? Em que ponto tomou fuga dessa doctocafonia maluca — mágoas, paróias, dimensões, injúrias — se esconde a tão procurada paz que vivemos decantando em nossas músicas?"

Sabe que — impenitente sonhador — constato melancolicamente que começo a acordar para o desencanto: já não consigo mais vislumbrar nem luz, nem som, nem compreensão, nem nada em qualquer dos horizontes proci-

O bom exemplo do bom Jorge

Ainda bem que Jorge Amado desmentiu a informação de que iria desfilar pela Escola de Samba Mocidade Independente. Grande escritor, mas, inevitavelmente, um péssimo sambista, a sua participação no desfile seria lamentável para ele e para o samba. Que o recuso de Jorge Amado sirva de

exemplo para todos as pessoas que não sabem sambar e se intrometem nas escolas para atrapalhar. É para os dirigentes das escolas deslumbrados, que andam convidando gente "de sociedade" para desfilar com eles.

S.C.