X ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL
TESTEMUNHOS: HISTÓRIA E POLÍTICA
Recife, 26 a 30 de abril de 2010.
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
ISBN 978-85-7315-769-7

MEMÓRIAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO ATRAVÉS DE VOZES DA MÚSICA BRASILEIRA

Vicente Saul Moreira dos Santos

Doutorando. PPHPBC - CPDOC/FGV.

vsaul@uol.com.br

O objetivo deste trabalho é analisar as memórias[1] da cidade do Rio de Janeiro através das entrevistas realizadas para os programas *MPB Especial* e *Ensaio* exibidos pela TV Tupi e pela TV Cultura de São Paulo. Esses depoimentos eram produzidos pelo jornalista Fernando Faro e foram gravados entre as décadas de 1960 e 1990. A partir de 2000, o Sesc de São Paulo lançou parte deste acervo, em oito boxes contendo o cd e a entrevista transcrita em livro na coleção intitulada *A Música Brasileira deste século por seus autores e intérpretes.*

Pretende-se refletir sobre as representações do Rio de Janeiro como importante pólo de atração para várias manifestações artísticas do Brasil, e sobre as conexões e redes entre diversas esferas culturais e a cidade. Diversos compositores, músicos e intérpretes, assim como atores, jornalistas, escritores, artistas plásticos, entre outros, visaram construir ou consolidar a carreira na cidade, devendo ser entendidos como os que viveram e teceram suas redes de sociabilidade, e não apenas os cariocas, pois eram oriundos de outras regiões, mas mantinham vínculos com seus conterrâneos contribuindo com articulações e divulgação de imagens dessa urbanidade. Afinal, a cidade do Rio era "espaço de atração para intelectuais vindos de várias partes do Brasil, (mas) que constrói, nesta cidade, sua rede de sociabilidade fundamental, mantendo contatos com sua terra natal e/ou tecendo articulações que se espraiam para outras partes do país" (GOMES, 1999, p. 19). Especialmente, a música popular brasileira[2] participou dessa invenção do passado e serviu como "ponto de ancoragem da memória,

[1] Para dirigir tal análise sobre memória recorri às reflexões de POLLAK, 1992.
[2] Destaco inicialmente duas questões: a primeira que música popular brasileira não será apenas vinculada com a sigla MPB, pois esta tem significado histórico específico. A segunda consideração refere-se às designações de gênero musical utilizadas nesse trabalho, pois se baseiam nas próprias vinculações que os compositores e arquivos musicais fazem dos acervos.

ISBN 978-85-7315-769-7

marco de reconhecimento e propriedade coletiva" (PESAVENTO, 2005, p. 79) dessa urbe e do país.

A cidade do Rio de Janeiro e o meio musical: algumas considerações

Ao longo das primeiras décadas do século XX, a cidade do Rio de Janeiro passou por importantes transformações urbanísticas, pois o município então capital federal, "foi a sede do processo de centralização político-administrativa", (MOTTA, 2004, p. 35) devendo "cumprir seu papel de modelo para a nova nação que então se construía" (MOTTA, 2004, p. 37). Nesse período também ocorreu o crescimento do número de compositores e intérpretes que desenvolveram sua carreira devido às emissoras de rádio, sobretudo a Rádio Nacional (1936), a produção fílmica, ao crescimento das vendas dos discos cantados, a expansão e complexificação do público de música brasileira (NAVES, 1998). Considerando que no final da década de 1920, ocorreram mudanças significativas no sistema de gravação, valorizando o registro vocal nas gravações e possibilitando a superação de vendas dos discos cantados sobre os instrumentais. (NAPOLITANO, 2002)

Paralelamente, os espaços de sociabilidade tornaram-se palco constante e crucial na história sociocultural da cidade do Rio de Janeiro e de outras urbanidades brasileiras. (OLIVEIRA, 2002). Os cafés eram considerados "núcleos da vida pública urbana" (VELLOSO, 2000, p. 231), locais onde os intelectuais e boêmios se encontravam para discutir assuntos cotidianos, políticos e sociais, onde a individualidade imposta pela vida nas metrópoles era construída, elaborada e intensificada. Artistas e membros da *intelligentsia* também freqüentavam as livrarias, teatros, salões e revistas, enquanto que as ruas, quiosques, cortiços, terreiros, festas como o carnaval e a Penha, locais como a casa da Tia Ciata, eram os canais de sociabilidade das camadas populares. A intercomunicação entre os segmentos sociais teve papel expressivo na cultura urbana carioca, pois as "redes informais de comunicação" possibilitaram o "intercâmbio cultural que vai propiciar a troca recíproca de influências e informações" (VELLOSO, 2000, p. 232-3).

Em 1932, ocorreram relevantes eventos para a história da cultura musical carioca, sobretudo, o primeiro desfile-competição de escolas de samba do Rio de Janeiro realizado na Praça Onze, a oficialização pela prefeitura dos concursos para a

ISBN 978-85-7315-769-7

escolha das melhores músicas carnavalescas e o Primeiro Baile de Gala de Carnaval no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Durante a Era Vargas, primordialmente, o samba das escolas foi elencado como símbolo da nação, mas esse processo foi "caracterizado por lutas e negociações contínuas" (SOIHET, 2003, p. 318), considerando assim a autonomia do campo musical frente aos interesses políticos e intelectuais.

Durante as décadas de 1930 e 1940, uma série de composições foram responsáveis por "projetar a auto-imagem do carioca como imagem do brasileiro" (CARVALHO, 2004, p. 28), especialmente, canções como *Cidade maravilhosa*, de André Filho, lançada por Aurora Miranda acompanhada pelo próprio autor (1934); *Primavera no Rio*, de João de Barro, gravada por Carmem Miranda (1935); o samba *Canta Brasil*, de Alcir Pires Vermelho e David Nasser, lançado por Francisco Alves (1941) e a canção *Rio de Janeiro (Isto é o meu Brasil)*, de Ary Barroso, gravada por Dalva de Oliveira (1944).

Devido ao fechamento dos cassinos em abril de 1946, os profissionais do meio musical passaram por dificuldades de trabalho, mas os músicos e intérpretes se voltaram para as emissoras de rádio e, gradualmente, entraram em cena as boates de Copacabana, mudando geograficamente o pólo da boemia do Centro para a Zona Sul carioca, pois os boêmios mudavam "de pouso e de clima, a penumbra das boates substituindo as luzes dos cabarés, (do Centro da cidade, e se tornando) uma boemia mais íntima e refinada, regada a uísque escocês e embalada por chorosa música romântica". (MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 483).

Durante a década de 1950 ocorreu o apogeu do rádio,[3] da chanchada e da imprensa especializada em cobrir a vida dos famosos. As eleições da "Rainha do Rádio" polarizavam os fãs, viravam assunto nacional e contribuíam para propagar suas carreiras. Afinal, os "cantores do rádio e o meio artístico (estavam) em seu palco privilegiado, a cidade do Rio de Janeiro" (LENHARO, 1995, p. 13), e como destacou a emblemática cantora paulista Inezita Barroso, em 1953, ela veio "para o Rio gravar, porque São Paulo não tinha estúdio. Era tudo no Rio de Janeiro e eu fui para o Rio gravar a *Moda da Pinga* (BOTEZELLI & PEREIRA, 2001, p. 110).[4] Nessa época, a música urbana carioca, o samba, como expressão da brasilidade foi defendida pela

[3] Nesse contexto, diversas emissoras de rádio se destacaram, como a Rádio Nacional, a Mayrink Veiga e a Tupi (CALABRE, 2004).
[4] Inezita Barroso (São Paulo. 1925) concedeu a entrevista em 1998.

ISBN 978-85-7315-769-7

Revista de Música Popular (1954-1956), editada por Lúcio Rangel (NAPOLITANO, 2002, p. 60-61).

O rádio se tornara um "veículo eminentemente popular, divulgando diferentes manifestações da cultura do povo e sempre buscando ampliar seu público. Foi fábrica de ídolos e mitos. Nas rádios nasceram os programas de auditório que se tornaram a diversão popular por excelência" (OLIVEIRA, 2003, p. 341). A inauguração da TV Tupi de São Paulo (1950), o primeiro canal de televisão do Brasil, também colaborou para redimensionar o campo artístico de forma irreversível. As mudanças tecnológicas proporcionadas pelos discos de 33 rotações (1951) e de 45 rotações (1953) ampliaram as possibilidades de gravação. Esses diversos meios de comunicação contribuíram para impulsionar e consolidar a carreira de vários intérpretes.

O contexto histórico que inicia com a vitória eleitoral de Juscelino Kubitschek, para presidente da República em outubro de 1955 foi crucial para a história do Brasil e da cidade do Rio de Janeiro. Durante sua gestão foi implementado o *Plano de Metas*, no qual a construção da nova Capital Federal (Brasília) representava a *meta-síntese* da política governamental. Neste ambiente de modernização nacional, despontou a *Bossa Nova* com suas letras enfocando o cenário litorâneo e solar, destacando-se compositores e intérpretes quase todos moradores da Zona Sul carioca.

Em setembro de 1956, estreou o musical *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, musicado por Tom Jobim, com cenário do arquiteto Oscar Niemeyer, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Esta peça, além de aproximar a dupla Tom e Vinícius, foi um marco cultural ao ambientar a clássica história grega de Orfeu e Eurídice nos morros cariocas, iniciando uma aproximação desses compositores com músicos de outras realidades sociais.

A Bossa Nova foi resultante do encontro entre a poesia de Vinicius de Moraes, os arranjos de Tom Jobim, o jeito de tocar violão e a voz de João Gilberto, especialmente nos marcos fundadores bossanovistas, no disco "Canção do amor demais", de Elizeth Cardoso (1958) e de "Chega de Saudade", de João Gilberto (1959). A historiografia aponta como uma das principais contribuições da Bossa Nova, a valorização social e estética do samba (NAPOLITANO, 2001), além de ressaltá-la como o marco fundador da moderna música popular brasileira (CAMPOS, 1993, p. 334). Logo nos primeiros anos da década de 1960, vários músicos e intérpretes da Bossa

ISBN 978-85-7315-769-7

Nova passaram a investir e divulgar o gênero no exterior, sobretudo nos Estados Unidos, especialmente após o show no Carnegie Hall, de Nova Iorque, em 1962.

Os debates sobre identidade nacional promovidos pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE influenciaram a politização de alguns artistas, que redimensionaram a forma de interpretar o país e a cidade, especialmente após o Golpe Militar de 1964 (RIDENTI, 2000). Os compositores passaram a valorizar outros temas, ocorrendo inclusive o 'resgate' de compositores oriundos das favelas. O enfoque dessas letras foi direcionado para diversas realidades sociais e segmentos da sociedade, divergindo do foco da Bossa Nova oriunda da classe média residente na Zona Sul, agora o "Morro quer se mostrar", como na canção "O morro não tem vez", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravada por Jair Rodrigues (1963).

Na década de 1960 destacaram-se espaços de sociabilidade como o Zicartola, destacado bar e restaurante do compositor Cartola e sua mulher, Dona Zica, localizado no Centro da cidade do Rio.[5] Nesse local se encontravam artistas, intelectuais e sambistas dos morros cariocas, como Zé Kéti e Nelson Cavaquinho, possibilitando a circularidade cultural e a valorização de compositores, que inclusive, foram gravados por artistas como Nara Leão, em seu primeiro disco. Em dezembro de 1964, estreava em Copacabana o espetáculo "Opinião", que se propunha reunir tipos característicos da sociedade brasileira, ao contar com a participação de Nara Leão, a mulher de classe média e residente na Zona Sul, do sambista Zé Kéti, o "compositor do morro" e de João do Valle, nordestino e de origem rural (RIDENTI, 2000, p. 125). Este musical foi responsável pela projeção de algumas músicas como a canção título, de Zé Kéti, contra a remoção de favelas realizada pelo governo Lacerda.

Esse contexto de transferência da capital federal para Brasília (1960), da criação do estado da Guanabara (1960), do governo João Goulart (1961-1964), das celebrações do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro (1965) e dos primeiros anos do Regime Militar foi extremamente rico de debates e reflexões sobre identidades, lugares sociais, memórias culturais dessa urbe no cenário nacional.

---

[5] Cartola destacou que Paulinho da Viola ganhou seu primeiro cachê no seu estabelecimento e Dona Zica disse que ia: "gente importante, de Copacabana toda, todo mundo freqüentando minha casa. Juscelino, muito outros, muito oficial do Exército, muita gente boa" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 86-97).

ISBN 978-85-7315-769-7

Nesse mesmo período, o campo musical passou por mudanças, como a ampliação do público ouvinte, a divulgação proporcionada pela televisão, o êxito dos festivais e os lançamentos dos primeiros discos de Nara Leão, Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, entre outros, que ao divulgarem "antigos" compositores e novas composições, atuaram na consolidação de um padrão cultural. Considerando que a instituição Música Popular Brasileira (MPB) resultou do encontro de vertentes que compunham o cenário músico-cultural, sobretudo a Bossa Nova, a canção engajada e o papel do nacional-popular, o Tropicalismo e a valorização do samba, pois "a sigla MPB não só indicava um gênero musical específico, mas um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível, porém reconhecível" (NAPOLITANO, 2001, p. 337). Acerca desse *constructo* cultural, Mário Lago[6] destacou:

> "Eu implico um pouco com esse MPB, eu gostava mais quando era música popular brasileira. Quando virou sigla, a MPB já tem um negócio de importância. No nosso tempo era muito importante o público sair assobiando a música da gente, cantando no meio da rua. Agora, com a MPB o negócio fica meio garfo de salada e tem que ser importante. É um negócio meio complicado, que não entendo bem" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 203).

A partir do final da década de 1970, o campo musical passou por significativas mudanças, pois vários compositores e intérpretes foram alijados do mercado fonográfico, das rádios e das televisões, tanto os artistas que fizeram sucesso entre as décadas de 1940 e 1950, até os artistas que despontaram no período anterior, como nos festivais. E como já foi dito anteriormente, as entrevistas aqui enfocadas foram realizadas entre as décadas de 1960 e 1990.

Memórias do Rio de Janeiro pelas vozes da música brasileira

[6] Mário Lago (Rio de Janeiro, 1911-2002) concedeu a entrevista em 1973. Nessa época, o compositor estava afastado do meio musical se dedicando mais a televisão e ao cinema.

ISBN 978-85-7315-769-7

Na apresentação da série *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes,* o diretor e criador dos programas MPB Especial e Ensaio, o jornalista Fernando Faro destacou:

> "Quero dizer que não sou nem de longe um historiador – talvez seja uma testemunha, talvez tenha visto e participado de muita coisa. Talvez. Mas, sobretudo, fui amigo de todos eles. Sou amigo. Não guardo datas nem vejo coisas com a precisão de um cientista. Mas tenho uma idéia, um rascunho de tudo. Estremeço ao pensar". (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 9)

Esse trecho nos indica a relação de amizade e de memória que o próprio idealizador dos programas tinha com os depoentes e as entrevistas, pois "nos revela pedaços do passado, encadeados em um sentido no momento em que são contados" (ALBERTI, 2004, p. 15). Nesse acervo podem ser identificadas diversas perspectivas, tais como, histórias do cotidiano, padrões de socialização, histórias de comunidades (de bairros e regiões da cidade), história de experiências (aprendizados e decisões individuais), registro de tradições culturais, história de memórias (diversas representações do passado), biografias e trajetórias (ALBERTI, 2004, p. 23-27).

A cidade do Rio de Janeiro foi rememorada de diversas formas nesse acervo, mas focaremos alguns temas que nos interessa especialmente, os diferentes espaços da cidade, desde bairros, favelas e regiões especificas da cidade, como os locais de sociabilidade (cafés, bares e boates) e alguns casos contados que vinculam a urbe e a história da música brasileira.

Inicialmente vale destacar alguns compositores que não mencionaram a cidade[7] ou alegaram que quase não conheciam como o compositor paulista Adoniran Barbosa[8] que mencionou o Rio quando discorreu sobre seu sucesso "Trem das Onze", de 1964:

> "Carnaval eu fiz pouca coisa. Carnaval eu não faço, gosto mais de meio de ano. Carnaval eu fiz pouquinha coisa. *Trem das Onze* não é Carnaval. *Trem das Onze* eu gravei em agosto de 65 pra meio de ano e pegou, porque o povo gostou da música. Eu não conheço o Rio de Janeiro. Eu conheço o aeroporto

[7] Dentre os que não mencionaram a cidade do Rio, cita-se João Pacífico (Cordeirópolis, SP, 1909-1998) que concedeu a entrevista em 1991. Foi importante compositor da "música caipira" e construiu carreira na cidade de São Paulo e no interior do estado.
[8] Adoniran Barbosa (Valinhos, SP, 1910-1982) concedeu a entrevista em 1972.

ISBN 978-85-7315-769-7

> (como chama o aeroporto lá?), a Rádio Nacional, a casa da minha irmã que mora lá, e a TV Rio agora, em Ipanema, não sei. Eu não sei onde é o Rio de Janeiro, eu não conheço nada. O meu samba pegou lá sozinho. Ninguém foi lá caitituar meu disco. O Chacrinha tocou, ele tinha um programa na Rádio Globo antigamente, na Rádio Tamoio. O Chacrinha ajudou um pouquinho o meu samba no Rio, sinceramente, deu uma mãozinha. Mas também sem eu pedir, espontâneo. Pegou porque o povo quis o samba. Fazia tempo que não havia um samba legal, então quando apareceu *Trem das Onze*, foi aquele delírio, aquele sucesso que fiquei louco. Ganhei o primeiro prêmio no Carnaval, no Rio de Janeiro. O doutor Carlos Lacerda, que era o governador, me deu 2 milhão de cruzeiro, de dinheiro pra mim, em dinheiro" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 29).

A cidade – dos bairros aos espaços de sociabilidade

Várias dessas entrevistas e letras das canções mencionam a cidade, seus bairros e seus marcos geográficos, locais que podem ser identificados com os "territórios da cidade" (KNAUSS, 2000, p. 290).

Um aspecto muito enfocado pelos entrevistados foram os espaços tradicionais de samba como nos arredores da Praça Onze, onde os sambistas se juntavam, compunham músicas e várias vezes eram visitadas por intérpretes atrás de novas composições que poderiam se tornar sucesso. O compositor e ritmista Bucy Moreira,[9] neto de Tia Ciata, destacou que uma vez estava numa esquina da região e um rapaz passou de carro, "numa baratinha, que foi o primeiro Ford" e se interessou pelo samba e disse: "Esse negócio é bom. Sabe que eu posso gravar esse samba pra você? Sabe quem sou eu? Francisco Alves" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 36). Pouco depois, Bucy Moreira foi ao estúdio da Odeon, onde foi contratado como músico e ritmista. Esse músico destacou outro tradicional reduto da cidade:

> "O samba nasceu na casa da Tia Sadata, na Pedra do Sal, mas com a aquiescência da minha avó, que era pastora naquelas épocas e tal, e de lá para cá, de lá pra ali, da Tia Sadata, que era da turma dela das farras, e Sadata, que era da Pedra do Sal, ali atrás (do jornal) *A Noite*, e minha avó era na praça

[9] Bucy Moreira (Rio de Janeiro, 1909-1989) concedeu a entrevista em 1973.

ISBN 978-85-7315-769-7

> Onze, rua Visconde de Itaúna, 117, e lá ela fundou o Rosa Branca" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 39).

Bucy Moreira que vivenciou esse universo da casa das tias, os músicos Pixinguinha e João da Baiana eram assíduos freqüentadores, eles cismavam "de não ir embora pra casa" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 39).[10]

O Centro da cidade foi regularmente lembrado pelos músicos que freqüentavam os diversos espaços de sociabilidade como os teatros, cinemas, bares, cabarés da Lapa e Praça Tiradentes. Desde lembranças sobre Carmen Miranda que residiu na região central e se dava com a boemia, até fatos curiosos como a briga entre Madame Satã e Geraldo Pereira que resultou na morte deste, em 1955.

Os cafés desempenhavam destacada função na cidade, ao reunir em suas mesas, balcões e arredores, grande número de artistas e intelectuais. As entrevistas rememoraram vários desses estabelecimentos, mas sem dúvida nenhuma o mais comentado foi o Café Nice, na Avenida Rio Branco, sobretudo por Mário Lago, que o definiu assim: "O Café Nice, como café, era umas mesas. Mas havia um espírito do Café Nice" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 189). Segundo ele:

> "Quando comecei a freqüentar o Café Nice, uma vez estava o André Filho, o autor de *Cidade Maravilhosa,* do "Alô, alô responde...", estava sentado numa mesa do Café Nice, na calçada, chegou para ele o secretário de uma cantora celebérrima, na época, e disse: "Escuta, a fulana de tal mandou dizer a você para passar na casa dela pra mostrar o que você tem." O André Filho olhou pra ele e disse: "Diga à fulana de tal que eu sou o André Filho, ouviu. Ela, se quiser, que passe aqui no Nice pra ouvir o que eu tenho". (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 201).

Em seguida Lago mencionou que era "uma coisa que precisa ser bem explicada, (porque tinha) uma camaradagem, assim que havia entre nós" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 191), pois houve diversos casos de parcerias que lá se originaram. Também lembrou que no café "nasceram muitas expressões que depois viraram gírias cariocas" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 197), como "vai-da-valsa" – não ter complicação – além dos apelidos e das brincadeiras que havia entre os amigos.

---

[10] A importância das tias na cultura carioca foi estudada por MOURA, 1983 e VELLOSO, 1990.

ISBN 978-85-7315-769-7

Outro freqüentador era cantor Francisco Alves que aparecia no Nice para saber das novas composições. Segundo Mário Lago, esse cantor foi pioneiro em divulgar suas próprias gravações na Avenida Rio Branco, pois:

> "O Francisco Alves caitituava as músicas de gravação dele para o Carnaval. Quando havia as batalhas de confete, ele então botava uma vitrola dentro do automóvel, com um big alto-falante, que naquele tempo era uma espécie de corneta, ele botava uma ortofônica dentro do automóvel e atravessava a batalha de confete bem devagarzinho com a vitrola ligada, aquele bruto alto-falante tocando as músicas dele, as gravações dele. Quer dizer, o Francisco Alves é o criador da caitituagem no Brasil" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 201).

As principais lojas de discos da cidade se localizavam no Centro, sobretudo na rua do Ouvidor, e foi justamente onde Joubert de Carvalho,[11] jovem médico e músico experiente, que tocava desde os 9 anos de idade, encontrou Carmen Miranda, uma cantora iniciante para quem compôs a marchinha "Taí" – sucesso no carnaval de 1930. Acerca dessa música, ele lembra que: "Fui levar o *Taí* para ela (para Carmen), na casa dela, toquei a música, cantei e disse: "Aqui nesse pedaço, você vai fazer assim". E ela disse: "Não precisa ensinar. Na hora da bossa, eu entro com a boçalidade". Ela era muito espirituosa" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 167).

Também no Centro, Joubert de Carvalho passeava na Avenida Rio Branco, e encontrou o teatrólogo Paschoal Carlos Magno que lhe disse: "Eu escrevi uma peça para o Teatro João Caetano, que chama-se *Pierrô*, e eu gostaria que você compusesse uma canção com esse nome" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 158), sendo um dos grandes sucessos de sua carreira ainda nos primeiros anos da década de 1930.

Acerca dos redutos do samba e de carnaval o depoimento de Cartola[12] revela-nos importantes dados sobre a história da escola de samba da Mangueira, onde inicialmente tinha blocos familiares e o bloco organizado por ele e por seus amigos, denominado Arengueiros. Passado algum tempo, eles fundaram a agremiação de 1927 para 1928, que foi recebendo apoio da comunidade, "no ano seguinte já saímos com umas 40

[11] Joubert de Carvalho (Uberaba, MG, 1900-1977) concedeu a entrevista em 1974.
[12] Cartola (Rio de Janeiro, 1908-1980) concedeu a entrevista em 1973.

ISBN 978-85-7315-769-7

pessoas. Depois foi crescendo, crescendo, crescendo, e hoje é isso que você vê" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 80). E destacou que:

> "As cores quem escolheu fui eu. Fui eu que botei o nome de Estação Primeira, fui eu quem escolheu as cores, porque eu saía num rancho nas Laranjeiras que chamava-se arrepiados. Era verde e cor-de-rosa. Quando eu fui para a Mangueira, fui com 11 anos de idade, mas já saía em rancho. Aos 8 anos já saía em rancho" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 80).

Cabe ressaltar que Cartola nasceu no bairro do Catete, na zona Sul carioca, e devido a problemas financeiros, sua família se mudou para o morro da Mangueira sendo dos primeiros moradores, quando Cartola tinha 11 anos de idade. Entre as décadas de 1920 e 1950 se destacou como compositor da escola, ganhando fama nos redutos boêmios da cidade, inclusive foi dono do importante bar e restaurante Zicartola, na década de 1960. Dentre os "causos" contados por ele, merece destaque a história envolvendo Nelson Cavaquinho, enquanto ainda era soldado de polícia, mas que não gostava desse trabalho:

> "Ele tava feliz nas tendinhas, sabe como é? Ele chegava lá (na Mangueira), com o cavalo, largava o cavalo pra lá, ia tomar umas canas e outra. Conclusão: um dia o cavalo dele fugiu, foi um bolo danado! Ele não foi expulso, agradeça porque o pai dele era tenente da Polícia Militar" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 91).

Desde os primeiros encontros na Mangueira, os dois sambistas permaneceram próximos por muitos anos. As amizades originadas na boemia também aproximaram Ciro Monteiro[13] e Noel Rosa que fora lembrado pelo amigo como um sujeito "riquíssimo, arquimilionário, de inspiração, arquimilionário de amigos, de tudo. Noel era o próprio samba. Noel era a própria Vila Isabel. Ele imortalizou a Vila Isabel. E se imortalizou em suas obras" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 105). Outros bairros da cidade também foram lembrados, como os arredores do Méier, especialmente por

[13] Ciro Monteiro (Rio de Janeiro, 1913-1973) concedeu a entrevista em 1972.

ISBN 978-85-7315-769-7

Paraguassu[14] que ao visitar Catulo da Paixão Cearense, na mesma ocasião conheceu o jovem Francisco Alves que se apresentava numa companhia de revista num cine-teatro.

O meio musical e alguns de seus meios de divulgação na cidade do Rio de Janeiro

No final da década de 1920, houve a mudança da gravação mecânica para elétrica dos discos, ampliando a possibilidade de outros cantores gravarem, pois anteriormente apenas os que possuíam grande extensão vocal que conseguiam vencer os limites da gravação mecânica, como Vicente Celestino. Segundo Paraguassu, nas primeiras tentativas realizadas na Casa Edison, no Centro do Rio, apenas um disco dele e um de Francisco Alves que foram gravados, pois o poderio vocal rachava as matrizes. (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 213).

As emissoras de rádio foram pólos de atração para os músicos, como destacou Ciro Monteiro que era sobrinho do pianista Nono, que acompanhava grandes intérpretes que ensaiavam na casa da família Monteiro (mais tarde, um dos sobrinhos de Ciro ficaria famoso, Cauby Peixoto). Desde muito jovem, Ciro Monteiro freqüentava a Rádio Mayrink Veiga e onde teve suas primeiras chances como músico, acompanhando o amigo da família, Silvio Caldas.

Outro destacado local de trabalho e divulgação musical foram os canais de televisão, como a TV Tupi no Rio de Janeiro, criada em 1951, e já em 1956, o paraibano Jackson do Pandeiro,[15] recém chegado na capital federal, tinha um programa próprio, o "Forró do Jackson". Seu sucesso através das rádios e da televisão foi enorme, emplacando vários sucessos de repercussão nacional, sendo reverenciado e regravado por Gal Costa, Gilberto Gil, Chico Buarque, Alceu Valença, Elba Ramalho e Lenine.

A geração da Bossa Nova e a Zona Sul como espaço privilegiado

Os músicos da geração da Bossa Nova também prestaram depoimento nesta série, como Carlos Lyra[16] que destacou as escolas da zona Sul carioca, localizadas em Copacabana e Botafogo como primeiro ponto de encontro entre futuros parceiros

[14] Paraguassu (São Paulo, 1894-1976) concedeu a entrevista em 1974. Esse era o pseudônimo de Roque Ricciardi, também conhecido como o "italianinho do Brás"
[15] Jackson do Pandeiro (Alagoa Grande, PB, 1919-1982) concedeu a entrevista em 1972.
[16] Carlos Lyra (Rio de Janeiro, 1937) concedeu a entrevista em 1991.

ISBN 978-85-7315-769-7

musicais, onde ele conheceu Roberto Menescal e Luiz Carlos Vinhas. Desses primeiros contatos, surgiu a idéia de fundar uma academia de música em Copacabana para jovens ávidos por aprender a tocar violão. Esse espaço foi destacado como importante ponto de encontro dessa geração.

Quase concomitante, os mais velhos dessa turma começaram a freqüentar o bar do Hotel Plaza, na Avenida Princesa Isabel, em Copacabana, "onde tocava o Johnny Alf, e lá aparecia Dick Farney, Lúcio Alves, Dolores Duran, os precursores da bossa nova toda" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 61). Ainda sobre esse local, o próprio Carlos Lyra destacou que "foi ali que eu comecei a começar a decidir que não ia ser mais arquiteto, que eu queria ser músico" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 61).

Através dos contatos com esses artistas, Lyra conheceu João Gilberto que mais tarde lhe daria o telefone de Vinicius de Moraes, pois Lyra queria umas "letrinhas" para umas músicas, então o poeta logo o chamou para sua casa, ficaram amigos e compuseram várias canções, inclusive para a comédia musical "Pobre menina rica" que se passava no Rio de Janeiro. Ainda dessa amizade, Lyra lembra que Vinicius passava em sua casa e deixava uma "letrinha" e em seguida passava na casa de Tom Jobim e deixava outra "letrinha", pois todos moravam em Ipanema, sendo Vinicius lembrado como uma "espécie de leiteiro ou de letreiro" (BOTEZELLI & PEREIRA, 2000, p. 74).

Bibliografia

ALBERTI, Verena. 2004. *Ouvir contar: textos em história oral.* Rio de Janeiro: FGV.

BOTEZELLI, José Carlos – Pelão & PEREIRA, Arley. (Org.) 2000. *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes,* 1. São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio.

_____. 2001. *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes,* 4. São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio.

CALABRE, Lia. 2004. *A era do Rádio.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar.

CAMPOS, Augusto. de. (Org) 1993. *O balanço da Bossa*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva.

CARVALHO, José Murilo de. 2004. "O Brasil, de Noel a Gabriel". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Org). *Decantando a República. Inventário Histórico e Político da Canção Popular*

ISBN 978-85-7315-769-7

Moderna Brasileira, 2: Retrato em branco e preto da nação brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, pp. 23-43.

GOMES, Ângela de Castro. 1999. *Essa gente do Rio, modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV.

KNAUSS, Paulo. "Imagens da cidade: monumentos e esculturas no Rio de Janeiro". In: LOPES, Antonio Herculano (Org.) *Entre Europa e África: A invenção do carioca.* Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa / Topbooks, 2000, pp. 285-300.

LENHARO, Alcir. 1995. *Os cantores do rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo.* Campinas: Unicamp.

MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. 1990. *Noel Rosa: uma biografia.* Brasília: Linha Gráfica.

MOTTA, Marly Silva da. 2004. *Rio, Cidade-Capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MOURA, Roberto. 1983. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte.

NAPOLITANO, Marcos. 2001. *Seguindo a canção. Engajamento político e Indústria cultural na MPB (1959-69).* São Paulo: Annablume / FAPESP.

_____. 2002. *História & Música.* Belo Horizonte: Autêntica.

NAVES, Santuza Cambraia. 1998. *O violão azul.* Rio de Janeiro: FGV.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. 2002. "Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX". In: GOMES, Ângela de Castro; PANDOLFI, Dulce; ALBERTI, Verena (coord.). *A República no Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 339-384.

_____. 2003. "Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio". In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.) *O Brasil Republicano,* 2: *O tempo do nacional-estatismo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 323-349.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. 2005. *História & História Cultural.* 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica.

POLLAK, Michael. 1992. "Memória e identidade social". *Estudos Históricos* v. 5, n. 10: 200-212.

RIDENTI, Marcelo. 2000. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record.

SOIHET, Rachel. 2003. "O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania". In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.)

ISBN 978-85-7315-769-7

O Brasil Republicano, 2: *O tempo do nacional-estatismo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 287-321.

VELLOSO, Mônica Pimenta. 1990. "As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro". *Estudos Históricos* v.3, n.6, pp. 207-228.

_____. 2000. "Os cafés como espaço da moderna sociabilidade". In: LOPES, Antonio Herculano. (Org.) *Entre Europa e África: A invenção do carioca.* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / Topbooks, pp. 231-244.