



UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO *PROF. JOSÉ DE SOUZA HERDY*  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS, LETRAS, ARTES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, CULTURAS E ARTES

**CARTOLAS: Especialidades de Angenor de Oliveira**

Gláucia Regina da Silva Santos

Duque de Caxias

2022



UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO *PROF. JOSÉ DE SOUZA HERDY*  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS, LETRAS, ARTES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, CULTURAS E ARTES

**CARTOLAS: Especialidades de Angenor de Oliveira**

**Gláucia Regina da Silva Santos**

Texto apresentado à banca de doutorado do PPG em Humanidades, Culturas e Artes da UNIGRANRIO como parte dos requisitos parciais à obtenção do título de Doutora em Humanidades, Culturas e Artes.

Orientadora:

Profa. Dra. Anna Paula Soares Lemos

Coorientador:

Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Félix

Duque de Caxias

2022

**CATALOGAÇÃO NA FONTE**  
**UNIGRANRIO – NÚCLEO DE COORDENAÇÃO DE BIBLIOTECAS**

S237c Santos, Gláucia Regina da Silva.  
Cartolas: espacialidades de Angenor de Oliveira / Gláucia Regina da Silva Santos. – Duque de Caxias, 2022.  
173 f. : il. ; 31 cm.

Tese (Doutorado em Humanidades, Culturas e Artes) – Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”, Escola de Educação, Ciências, Letras, Artes e Humanidades, 2022.  
“Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Anna Paula Soares Lemos  
Coorientador: Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Félix”.  
Referências: f. 159-167.

1. Educação. 2. Cartola, 1908-1980. 3. Estação Primeira de Mangueira (Escola de Samba). 4. Sambistas. 5. Cultura negra. I. Lemos, Anna Paula Soares. II. Félix, Idemburgo Frazão. III. Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”. IV. Título.

CDD – 370

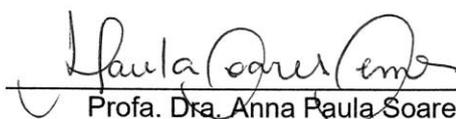
**GLAUCIA REGINA DA SILVA SANTOS**

**CARTOLAS: ANGENOR DE OLIVEIRA E SUAS ESPACIALIDADES**

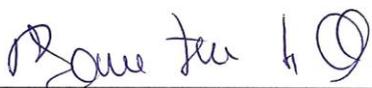
Tese apresentada à Universidade do Grande Rio "Prof. José de Souza Herdy", como parte dos requisitos parciais para a obtenção do título de Doutora em Humanidades, Culturas e Artes.

Exemplar apresentado para avaliação da banca examinadora em 31/03/2022

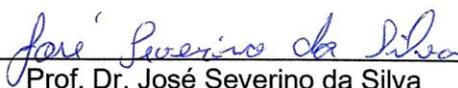
**BANCA EXAMINADORA**



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Anna Paula Soares Lemos  
Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da  
UNIGRANRIO



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Rosane Cristina de Oliveira  
Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da  
UNIGRANRIO



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. José Severino da Silva  
UNIGRANRIO



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Giovane do Nascimento  
UENF



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Felipe Ferreira  
UERJ

À minha avó, Conceição Carvalho da Silva que, como muitas outras “da Silva” deste país, era uma mulher negra, iletrada, mas de uma sabedoria e cultura inigualáveis. Era umbandista, rezadeira, entendia das ervas, dos banhos... Lembro-me, como se fosse hoje, de quando minha avó me viu ler e escrever pela primeira vez. Uma emoção tomou conta dela, rolaram lágrimas de seus olhos que me diziam muito. Em meio a essa emoção, sua voz embargada pelo choro soou: “minha última neta já sabe ler e escrever, que orgulho!” Hoje, se ela estivesse aqui, eu diria para ela: “sua neta é doutora agora, vó!” Esse título é para a senhora, D. Conceição!

## Agradecimentos

À minha mãe, D. Ondina, mulher forte, de amor incondicional, responsável pela pessoa que sou hoje.

À minha filha, Thainá Regina, pela compreensão da minha ausência em decorrência da dedicação à minha pesquisa. Pelo incentivo para que eu não desistisse.

Aos meus familiares que, mesmo sem a vivência acadêmica, me incentivaram a superar os obstáculos e seguir.

À minha orientadora, Dra. Anna Paula Lemos, e ao meu coorientador, Dr. Idemburgo Frazão, pela condução do meu texto e troca de conhecimento que muito acrescentaram à construção deste trabalho.

À amiga, Profa. Dra. Patrícia Rangel, do mestrado para a vida, que me incentivou a ingressar no doutorado.

Aos colegas da turma do PPG – Doutorado em Humanidades, Culturas e Artes/ 2018, pelas trocas, pelos diálogos imprescindíveis para a vivência acadêmica. Pela parceria que tivemos ao longo do nosso curso.

## **LISTA DE FIGURAS**

**Figura 1** Abotoaduras e Estandarte do Fluminense

**Figura 2** Cartola aos onze anos

**Figura 3** Outdoor - Chapéu Mangueira

**Figura 4** Ensaio da Estação Primeira de Mangueira no Buraco Quente na década de 30

**Figura 5** Mapa do Morro da Mangueira

**Figura 6** Álbum da Colúmbia "Native Brazilian Music"

**Figura 7** Título do depoimento dado por Cartola a Ronaldo Bôscoli na Revista Manchete (1977)

**Figura 8** Cartola (ao centro), Nelson Cavaquinho (à esquerda) e Carlos Cachça (à direita) reunidos num bar.

**Figura 9** 1ª Ala de compositores da Mangueira.

**Figura 10** Casa verde e rosa de Cartola no Morro da Mangueira

**Figura 11** Nelson Sargento (2018) Espetáculo Griôs da Cultura Popular Brasileira

**Figura 12** Letra de "As rosas não falam"- Escritura original

**Figura 13** Fachada do Centro Cultural Cartola

**Figura 14** Maquete do projeto arquitetônico do Centro Cultural Cartola

**Figura 15** Site oficial do Centro Cultural Cartola

**Figura 16** Site museusdoriorio.com.br sobre Centro Cultural Cartola

**Figura 17** Corredor de entrada do CCC

**Figura 18** Caricatura de Cartola no salão principal do Centro Cultural Cartola

**Figura 19** Fantasia utilizada por Cartola no desfile da Mangueira em 1978.

**Figura 20** Cartola desfilando na Mangueira. Rio de Janeiro, 1978.

**Figura 21** Fotografia dos avós de Cartola e sua certidão de nascimento.

**Figura 22** Agenda na qual Cartola organizava suas letras

**Figura 23** Registro da Oficina Rosas para Cartola no Centro Cultural Cartola

**Figura 24** Maquete do Morro da Mangueira feito por alunos das escolas municipais

**Figura 25** Fachada do Museu do Samba retratada na maquete dos alunos

**Figura 26** Cartola, Nara Leão, Zé Keti e Nelson Cavaquinho, em 1965

**Figura 27** Cartola como Salustiano no filme Ganga Zumba

**Figura 28** Salustiano (à esquerda), Aroroba (centro) e Ganga Zumba (à direita)

**Figura 29** O escravo Salustiano é morto no tronco

**Figura 30** Deixa Falar, a primeira escola de samba, do bairro do Estácio

**Figura 31** Visita de estudantes à exposição “Simplesmente Cartola” / Oficina

## RESUMO

A produção de Angenor de Oliveira, o Cartola, está contextualizada no século XX (1928-1980'), período em que o negro tentava se autoafirmar e resistir às perseguições relacionadas a sua cultura. Nesse período, as comunidades negras eram excluídas da participação plena nos processos produtivos e políticos formais; buscavam, então, resistir e preservar a sua identidade através de sua arte. O objetivo desta pesquisa é apresentar um Cartola em diferentes espacialidades, que transita por diferentes espaços através de suas composições e atuações artísticas. A pesquisa será desenvolvida de forma interdisciplinar, alicerçando-se na Geografia Humanística, Antropologia, História e Psicologia, não desprezando a Linguística Social e a Língua Materna com suas diretrizes para interpretação textual. Intenciona-se, ainda, apresentar um Cartola enquanto agente cultural por meio das suas atuações e interpretação de algumas composições que corroborarão a tese de que o sambista vai além do explicitamente conhecido e discutido por alguns estudos acadêmicos. Enfatizar a relação de Angenor de Oliveira com o Morro da Mangueira e com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira enquanto lugares importantes na sua trajetória de sambista também ganha um lugar de destaque no presente trabalho. Serão abordados os conceitos de lugar, paisagem e território para marcar as principais espacialidades do compositor. Para tanto, a pesquisa desenvolver-se-á qualitativamente, com análise documental, buscando dar sentido aos fenômenos e entender os significados que os indivíduos dão a eles, dentro de um determinado contexto. Espera-se, com este trabalho, corroborar para futuras pesquisas e enfatizar a força que Cartola representa enquanto sambista e representante de um determinado grupo social, tirando do ostracismo essa minoria por meio de sua arte.

**Palavras-chave:** Cartola. Espacialidades. Morro da Mangueira. Centro Cultural Cartola. Zicartola.

## ABSTRACT

The production of Angenor de Oliveira, Cartola, is contextualized in the 20th century (1928-1980'), a period in which black people tried to assert themselves and resist the persecutions related to their culture. During this period, black communities were excluded from full participation in formal productive and political processes; they sought, then, to resist and preserve their identity through their art. The objective of this research is to present a Cartola in different spatialities, which transits through different spaces through its compositions and artistic performances. The research will be developed in an interdisciplinary way, based on Humanistic Geography, Anthropology, History and Psychology, not neglecting Social Linguistics and Mother Tongue with their guidelines for textual interpretation. It is also intended to present a Cartola as a cultural agent through his performances and interpretation of some compositions that will corroborate the thesis that the sambista goes beyond what is explicitly known and discussed by most academic studies. Emphasizing Angenor de Oliveira's relationship with Morro da Mangueira and Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira as important places in his samba career also gains a prominent place in the present work. The concepts of place, landscape and territory will be approached to mark the composer's main spatialities. Therefore, the research will be developed qualitatively, with document analysis, seeking to make sense of the phenomena and understand the meanings that individuals give to them, within a given context. It is hoped, with this work, to corroborate for future research and emphasize the strength that Cartola represents as a samba musician and representative of a certain social group, removing this minority from ostracism through his art.

**Keywords:** Cartola. Spatialities. Morro da Mangueira. Cartola Cultural Center. Zicartola.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>12</b>
<b>1 ANGENOR DE OLIVEIRA E O SEU LUGAR.....</b>	<b>20</b>
1.1 Angenor de Oliveira: uma breve apresentação .....	21
1.2 O conceito de lugar .....	25
1.3 Cartola e o seu lugar .....	31
1.3.1 Rio de Janeiro: da reurbanização ao Morro da Mangueira.....	36
1.4 Topofilia e Topofobia.....	41
1.5 Mangueira verde de manga rosa: surge uma escola de samba.....	44
1.6 Escola de samba: o lugar da tradição.....	67
<b>2 CCC: A PAISAGEM DE CARTOLA .....</b>	<b>71</b>
2.1 Paisagem: o homem e seu espaço vivido.....	72
2.2 Identidade cultural e cultura negra.....	76
2.3 Cartola e a herança do samba.....	82
2.4 O Centro Cultural: um sonho de Cartola .....	92
<b>3 ZICARTOLA: O TERRITÓRIO DE ANGENOR .....</b>	<b>106</b>
3.1 Território e seus conceitos.....	107
3.2 Zicartola: o território cultural.....	111
3.3 Cartola no cinema: um legado do Zicartola.....	116
3.3.1 Cartola é Salustiano .....	119
3.4 O Cartola marginal.....	123
<b>4 COMPOSIÇÕES .....</b>	<b>129</b>
4.1 Aspectos identitários do compositor Cartola .....	132
4.2 As vivências e percepções do amor .....	139
4.3 Crônicas: o cotidiano dos morros e do sambista.....	142
4.4 Nacionalismo: a obra transcende o autor .....	149
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>155</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>160</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>170</b>
<b>ANEXO A .....</b>	<b>171</b>
<b>ANEXO B.....</b>	<b>173</b>

## Considerações Iniciais

*“Cartola não existiu, foi um sonho que a gente teve” (Nelson Sargento)*

Esta pesquisa de doutorado teve sua origem a partir da minha dissertação de mestrado intitulada “Léxico e identidade em obras de Cartola e Solano Trindade”, no Programa de Pós- Graduação em Humanidades, Culturas e Artes, na UNIGRANRIO. O objetivo dessa dissertação era estabelecer um diálogo entre as obras desses dois poetas negros e contemporâneos, com a preocupação de analisar de que forma cada um lidava com a identidade negra através do léxico selecionado para compor suas obras. Após o incentivo da banca avaliadora para que eu desse continuidade aos meus estudos com relação ao Cartola apresentado na pesquisa, que descortinou um compositor também identitário, preocupado com as questões dos sambistas no contexto social no início do século XX, quando esse grupo social, composto em sua maioria por negros, era duramente perseguido, resolvi, então, prosseguir.

Em princípio, o projeto de doutorado intitulava-se “Cartola identitário através do léxico”, e a proposta era estender a pesquisa de mestrado aprofundando as investigações em obras do Cartola. Mas, após a apresentação do projeto à banca avaliadora, fui aconselhada a expandir esse sujeito de pesquisa e saltar as fronteiras do léxico, do vocabulário e investir também em um Cartola em movimento, que teve uma relação com a bossa nova, extrapolando as fronteiras do samba; que foi para o cinema, para a culinária, e que, embora se declarasse apolítico, suas composições, muitas vezes, traziam um posicionamento político, transcendendo o autor. Resolvi, então, repensar o projeto e reorganizá-lo de acordo com as orientações da banca.

Já doutoranda, sob a orientação da Profa. Dra. Anna Paula Lemos e coorientação Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Félix, repensamos o título que passou a ser “Cartolas: Espacialidades de Angenor de Oliveira”. O novo desenho da tese se configurou como um desafio para mim, pois devido à formação em Letras (Português- Inglês), pela UERJ, trabalhar com a análise lexical das composições de Cartola me deixaria em minha zona de conforto. Mas sair do conforto, agora entendo, é o que faz com que a pesquisa de doutorado desempenhe, de fato, o seu papel na vida acadêmica do doutorando. Como o programa do doutorado é interdisciplinar, trabalhar com essas territorialidades do compositor, que transitam na Antropologia, na Psicologia, na

Geografia Humanística, na História e não menos nos estudos da Língua Materna, cumpre-se o objetivo do curso que é fazer com que saíamos das nossas “caixinhas” e estabeleçamos as interseções entre os diferentes campos de conhecimento.

Cabe ressaltar que o fato de ser de uma família amante do samba e ser também sambista, falar de Cartola se configura e concretiza, ao mesmo tempo, um sonho de unir o samba ao conhecimento acadêmico. Era muito comum em nossa casa ouvirmos compositores do mundo do samba como Candeia, Cartola, D. Ivone Lara, João Nogueira, assim como sambistas renomados como Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes, Martinho da Vila e muitos outros. Logo, o samba sempre fez parte da minha infância, da juventude e, hoje, da vida adulta. Um dos sambas que ouvia, “As rosas não falam”, me chamava muita atenção pelo próprio título, depois com o avanço dos meus estudos, passei a perceber que se tratava de uma poesia lindíssima e que tinha uma construção sintática complexa e ao mesmo tempo um lirismo e uma delicadeza inigualáveis. Assim cheguei ao Cartola, e essa canção pode ser considerada uma das mais lindas do compositor e simboliza um marco de meu interesse em conhecer melhor esse compositor.

Intencionando descortinar esse “Cartola em movimento”, busco apresentar um Cartola enquanto agente cultural por meio das suas atuações em diferentes espacialidades da arte e através da interpretação de algumas de suas composições. Além disso, a presente pesquisa pretende compreender como Cartola reconstitui o território Morro da Mangueira; evidenciar a perspectiva de um processo social em diálogo com a expressão de arte de Angenor de Oliveira; identificar aspectos singulares em suas composições e compreender a relação do compositor com o samba enquanto prática cultural. Para tal intento, adotar-se-á uma pesquisa de base qualitativa de análise documental, já que a pesquisa qualitativa, atualmente, contempla trabalhos desenvolvidos nas áreas de ciências humanas e sociológicas, pois lida com métodos investigativos para o estudo dos fenômenos situados no local em que ocorrem, buscando dar sentido a esses fenômenos e entender os significados que os indivíduos dão a eles, dentro de um determinado contexto.

Numa investigação qualitativa, o paradigma interpretativo, engloba os aspectos fenomenológico, naturalista, humanista. Contempla um conjunto de correntes humanístico/ interpretativas cujo interesse é centrado no estudo dos significados das ações humanas e da vida social (Erikson, 1986; Santos, 1999, 2002). Segundo Chizzotti (2003), o termo qualitativo implica uma partilha densa com pessoas, fatos e locais que

constituem objetos de pesquisa, para extrair desse convívio os significados visíveis e latentes.

A pesquisa qualitativa é uma pesquisa descritiva, ou seja, ela tem por objetivo compreender o comportamento de um determinado grupo-alvo no contexto em que ele está inserido e não quantificar os resultados. Nela, os dados obtidos são analisados indutivamente, logo a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são a base desse tipo de abordagem.

Na indução, o raciocínio, segundo Lakatos e Marconi (2007), passa por três etapas. A primeira é observação dos fenômenos, momento em que o investigador parte da observação de fatos e fenômenos, com a finalidade de descobrir as causas de sua manifestação; a segunda, a descoberta da relação entre eles, quando por meio da comparação, o investigador aproxima os fatos para descobrir a relação existente entre eles e por último, a generalização da relação, momento em que o investigador generaliza a relação com base na relação verificada.

Dessa forma, a pesquisa qualitativa constitui um método de investigação científica que se foca no caráter subjetivo do objeto analisado, estudando as suas particularidades e experiências individuais. Segundo esta perspectiva, um fenômeno ou um sujeito podem ser mais bem compreendidos no contexto em que ocorrem e do qual são partes, devendo ser analisados numa perspectiva integrada. Considerando esse ponto de vista, Angenor de Oliveira e Estação Primeira de Mangueira se fundem na análise, sendo vistos de forma integrada. Para tanto, o pesquisador vai a campo buscando captar o fenômeno em estudo a partir da perspectiva das pessoas nele envolvidas, considerando todos os pontos de vista relevantes. Vários tipos de dados são coletados e analisados para que se entenda a dinâmica do fenômeno (GODOY, 1995, p.21). É o que se pretende no desenvolver desta investigação, trazer um Cartola sob um viés de análise subjetivo, considerando o contexto do qual esse sujeito de pesquisa faz parte. Por isso, no decorrer deste trabalho, muitas vezes, Cartola, Morro da Mangueira e a Escola de Samba serão vistos de forma integrada.

Com a pesquisa qualitativa, os entrevistados apontam seus pontos de vista sobre determinados assuntos que estejam relacionados com o objeto de estudo livremente. Dessa forma, a escolha desse tipo de pesquisa como metodologia de investigação é feita quando o objetivo do estudo é entender o porquê dos fatos e não qual a sua periodicidade de ocorrência.

A ação do investigador é fator imprescindível na pesquisa qualitativa. Nela, ele desempenha um papel atuante e imprescindível. Segundo Bogdan (apud TRIVIÑOS, 1987), é ele quem faz a coleta de dados no trabalho de campo, sendo impossibilitada a substituição desse agente por qualquer outra técnica de coleta de dados, pois é o pesquisador que observa, seleciona, interpreta e registra os comentários e as informações do mundo natural.

A análise documental, por sua vez, constitui a análise de documentos diversos, possibilitando que se tenha acesso a dados que constituem importantes contribuições para o desenvolvimento da pesquisa quando não se tem contato direto com o sujeito pesquisado. A palavra “documentos” significa, nesse contexto, qualquer material escrito, tais como, livros, jornais, revistas, produções científicas e técnicas, entre outros.

Para a escritura desta tese, a pesquisa bibliográfica<sup>1</sup> é a espinha dorsal que estrutura a investigação de cunho interpretativo. Para discutirmos as espacialidades de Angenor de Oliveira que transita entre diversos territórios como o samba, a culinária, o cinema, o rádio, a escola de samba, recorreremos a diversos registros documentais para ter acesso a informações sobre o contexto histórico-social no qual nosso sujeito estava inserido. Além disso, ter acesso a entrevistas e depoimentos de pessoas que conviveram com Cartola, assim como aos dele próprio, sobre suas experiências e visões de mundo enquanto sambista, negro e pertencente a uma camada social popular.

Para a compreensão do processo de discursividade nas composições de Cartola, que serão contempladas pela presente tese para análise no capítulo quatro, lançamos mão da interpretação textual.

Na visão de Dascal (2006), o homem é um caçador de significados. Interpretar um texto implica numa busca em determinar o motivo do emissor ou o seu objetivo de comunicação, de acordo com as escolhas dos meios e o contexto no qual esse ato comunicativo está sendo construído. Para o teórico, as relações humanas e os atos comunicativos estão enraizados em causas muito complexas que, muitas vezes, são desconhecidas pelos próprios agentes envolvidos no processo comunicacional. Dessa forma, “uma interpretação verdadeira deve descobrir essas causas, pois o significado é visto como produto de uma interação de forças subjacentes que determinam a atividade humana” (DASCAL, 2006, p. 230).

---

<sup>1</sup> Segundo Vergara (2009), a coleta dos dados, na pesquisa bibliográfica, é feita na literatura, que direta ou indiretamente, trata do assunto pesquisado, como livros, artigos, revistas científicas, jornais, textos acadêmicos, dentre outros.

Conforme Marcuschi (2008), a compreensão de um texto não deve ser considerada apenas uma atividade de decodificação de um conteúdo objetivamente inscrito, ou seja, ela vai além das marcas linguísticas inscritas na superfície do texto escrito ou no que é dito explicitamente no texto oral, não é uma mera extração de conteúdo. Ela deve levar a uma reflexão crítica que acarrete uma expansão ou construção de sentido. O autor reforça que “compreender bem um texto não é uma atividade natural nem uma herança genética; nem uma ação individual isolada do meio e da sociedade em que se vive. Compreender exige habilidade, interação e trabalho” (MARCHUSCHI, 2008, p. 29-30).

Segundo Mendonça (2001)

Interpretar um texto é investigar não só o seu conteúdo- estar atento à sua semântica-, mas refletir sobre aspectos pragmáticos e discursivos que constituem esse texto e que o fazem ser aquilo que é, aspectos que o fazem estar imerso em um processo histórico, sendo constituído por realidades e constituindo outros. Em consequência, é necessário atentar para a polissemia do discurso: as suas condições de produção lhe restringem os sentidos (isto é, só é possível dizer ou ler algumas coisas em determinados contextos) e, ao mesmo tempo, ampliam suas possibilidades, porque os sujeitos e os contextos sociais em que se inserem são heterogêneos. Isso quer dizer que, ao internalizar a palavra do outro e lançar uma *contrapalavra* (nesse caso: ao se produzir uma interpretação do texto), o sujeito está produzindo, necessariamente, uma nova palavra. (MENDONÇA, 2001, p. 244-2450)

Segundo a perspectiva da autora, a interpretação do texto aciona vários aspectos da linguagem que operam durante o contato do receptor com o texto para a produção de sentido, ou seja, a interpretação só é efetiva se houver uma interação autor-texto-leitor.

Assim, é com o olhar de um “caçador de significados” (DASCAL, 2006), tentando interagir com as composições de Cartola, buscando a construção do sentido por meio de uma reflexão, internalizando a palavra produzida pelo mestre e “lançando uma contrapalavra” (MENDONÇA, 2001), é que interpretar-se-ão as obras selecionadas para a estruturação do capítulo IV.

Além de eleger a pesquisa qualitativa, a análise documental e a interpretação textual como procedimentos metodológicos, busquei uma variedade de leituras como embasamento teórico para esta tese e para melhor apreensão do sujeito da pesquisa. Para atender às demandas da interdisciplinaridade, fio condutor do programa do doutorado do Programa de Pós- graduação em Humanidades, Culturas e Artes (PPGHCA), achei interessante me debruçar sobre leituras que dialogassem, estabelecendo interseções

entre as diversas áreas de conhecimento. Com isso, fundamentam esta investigação, Pedro Rodolpho Jungers Abib, Renato Ortiz, Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Ana Fani Alessandri Carlos, Ana Lúcia Enne, Milton Santos, Yi-Fu Tuan, Adelita Staniski, Cesar Augusto Kundlatsch e Dariane Pirehowski, Amorim Filho, Ana Francisca Azevedo, Daniele Giglioli, dentre outros, que serviram para uma interlocução básica para a tese.

Sabendo-se que nenhum aparato teórico esgotará os estudos sobre o sujeito de pesquisa desta tese, pretende-se, no mínimo, corroborar para que Angenor de Oliveira, o Cartola, seja visto também como um agente cultural das camadas populares do Rio de Janeiro do século XX.

Para dar conta dessa pretensão, a divisão deste trabalho se faz em quatro capítulos, além da introdução e das considerações finais. Questões como identidade, samba, representação cultural, marginalização dos negros pós-abolição, o samba como prática cultural, marginalização dos sambistas, formação dos morros cariocas, a ascensão e modificação do samba, memória, espaço e lugar são assuntos recorrentes da tese.

O primeiro capítulo “Angenor de Oliveira e o seu lugar” traz uma breve apresentação de Angenor de Oliveira, o Cartola, já que o intuito do trabalho não é trazer uma biografia do sambista, mas sim apresentar suas diversas espacialidades<sup>2</sup> de forma a descortinar um Angenor não discutido academicamente. Nele, trazemos à tona, por meio das seções nas quais está subdividido, o conceito de lugar, fundamentado por Tuan e Milton Santos, para estabelecer a relação de Cartola com o seu lugar, Morro da Mangueira, visando salientar o homem no seu espaço vivido, ou seja, Angenor de Oliveira em seu espaço Morro da Mangueira. Apresenta-se um breve histórico, assim como uma contextualização do período da fundação da escola de samba, já que não se pode dissociar Cartola da Estação Primeira de Mangueira e vice-versa. Como a fundação da escola de samba de Mangueira é ponto importantíssimo na trajetória do mestre, conseqüentemente, faz-se uma referência à história das escolas de samba no carnaval do Rio de Janeiro. Apresentamos, ainda, os conceitos de topofobia e topofilia, cunhados por Tuan (2013), já que nos morros cariocas o medo e o amor pelo lugar convivem lado a lado.

O segundo capítulo, intitulado “Centro Cultural Cartola (CCC): a paisagem de Cartola”, traz a importância do Centro Cultural Cartola, instituição fundada pelos netos

---

<sup>2</sup> Qualidade subjetiva do grupo social ou do indivíduo que lhe permite, com base em imagens, representações e projetos, tomar consciência de seu espaço de vida” (Cara, 2002, p. 261).

do compositor com o intuito de preservar sua memória e o patrimônio cultural de sua comunidade, o samba. Neste capítulo, trataremos do conceito de paisagem, ressaltando que ela se constitui a partir da percepção que os indivíduos têm dos diferentes elementos naturais e culturais com os quais interagem. O capítulo traz, ainda, conceitos relacionados à cultura negra, alicerçado em Muniz Sodré (2005), assim como a inventividade musical de Cartola enquanto herança cultural e uma apresentação minuciosa do Centro Cultural Cartola, hoje, chamado também de Museu do Samba. Além disso, o capítulo traz o conceito de representação social e representação cultural, posicionando Cartola no centro desses papéis, já que ele consegue extrapolar as fronteiras que separavam o morro do asfalto por meio de sua arte, do seu samba, ainda que em algumas declarações do sambista ele explicita que não o fez intencionalmente. O que se tem é a obra transcendendo a intenção do autor.

O capítulo três, “Zicartola: o território de Angenor”, tratará das espacialidades do nosso sujeito de estudo, ou seja, o trânsito de Cartola em diferentes espaços tais como no bloco dos “Arengueiros”, como o próprio nome antecipa, tratamos de um Cartola diferente do lírico; com a bossa nova, gênero musical considerado da elite do século XX, ou seja, é Cartola fora do seu contexto musical; no cinema, quando atua como escravizado que participa ativamente de um plano de fuga, no filme *Ganga Zumba: o rei dos Palmares*<sup>3</sup>; na culinária, quando funda o Zicartola, um restaurante que desempenhou um papel importantíssimo para que o contato entre a elite musical do Rio de Janeiro e os sambistas fosse estabelecido, considerado por esta pesquisa como território cultural, por ser responsável por um legado de ampliação do samba que passa a ser respeitado enquanto estilo musical por classes sociais que antes o condenavam.

O quarto capítulo, “Composições”, apresentará uma seleção de composições para que, a partir delas, de sua estrutura, de seu léxico, ratifiquemos o objetivo da tese que é apresentar um Cartola plural, identitário, politizado, ufanista, não mais importante que o romântico. A intenção do capítulo é, por meio das interpretações, ratificar que Cartola é um agente cultural e social, é um amante inveterado, e que, acima de tudo, se desdobra em diferentes papéis ao longo de sua trajetória e transita por diferentes espaços. Para tal, far-se-á um agrupamento temático das composições selecionadas que serão organizadas em quatro grupos. Essas composições serão interpretadas à luz dos conceitos já tratados neste texto introdutório. Ao final de cada grupo temático, após a

---

<sup>3</sup> Filme dirigido por Cacá Diegues, produzido em 1963.

interpretação, apresentar-se-á um quadro no qual ressaltamos vocábulos comuns às composições interpretadas, relacionados a um campo semântico, o que ratifica a categorização da obra nesse determinado grupo.

Por fim, as considerações finais retomam os pontos apresentados no desenvolvimento da tese, visando ratificar as reflexões fomentadas acerca das informações coletadas bibliograficamente e explicitar as contribuições do trabalho para o entendimento de um Cartola que transita, que não repousa somente no romântico, mas que é um agente social e cultural importante dos seus pares.

**CAPÍTULO I**  
**ANGENOR DE OLIVEIRA E O SEU LUGAR**

### **1.1 Angenor de Oliveira, uma breve apresentação**

Nosso protagonista nasceu num domingo, dia 11 de outubro de 1908, e foi registrado com o nome de Angenor de Oliveira. Seus pais moravam com seu avô paterno, Sr. Luís Cipriano Gomes, que era o cozinheiro de Nilo Peçanha, ex-presidente do Brasil (1906-1910). Seu avô era originário de Campos, fora empregado de confiança da família de Nilo Peçanha quando ele era ainda senador.

Na primeira fase da infância, tudo transcorreu de forma bem estruturada na vida de um dos maiores nomes da MPB e do mundo do samba. Nessa época, no pós I Guerra Mundial (1914-1918), o país atravessava por uma séria crise econômica, fato que contribuiu para uma aceleração para o deterioramento da vida das famílias mais modestas da sociedade brasileira. Não foi diferente com a família Oliveira que, com o agravamento da situação financeira, se viu obrigada a mudar-se para o bairro de Laranjeiras. Sob a fundamental influência de seu avô, que se desdobrava em cuidados com ele, como relata o próprio Angenor, já no auge dos seus setenta e poucos anos, de forma saudosa: “Antes do meu avô morrer, não havia pretinho mais bem vestido do que eu em todo o bairro de Laranjeiras. Depois que ele morreu é que as coisas pioraram muito pra mim.”<sup>4</sup>

Embora alguns relatos de familiares e amigos afirmem que Cartola não era muito dedicado aos estudos, há registros, dessa primeira fase escolar ter sido concluída com louvor. De acordo com documento datado de 30 de outubro de 1917. Um ano depois, o menino concluiu a 4ª série da 1ª classe do curso elementar, o que hoje corresponderia ao 5º ano escolar, no primeiro segmento. Nesse período, a família morava numa vila operária, construída para operários da Fábrica Aliança, uma fábrica de tecidos construída no próprio bairro de Laranjeiras. A construção do estádio do Fluminense se dá também nesse contexto, daí a origem da paixão de Angenor pelo

---

<sup>4</sup> *In*: SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 27

clube, já que acompanhou o surgimento de sua base tão próxima à sua residência.



Figura 1 Abotoaduras e Estandarte do Fluminense<sup>5</sup>

Nos anos 20, o que mais se destacava no Carnaval eram os ranchos. Dois deles, o União da Aliança e os Arrepiados, reuniam grupos diferentes de operários da Fábrica de Tecidos. A família de Cartola pertencia aos Arrepiados, que adotava as cores verde e rosa, fato que influenciou a escolha das cores para representar a escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Ao contrário do que muitos tricolores apaixonados afirmam, a escolha das cores do pavilhão da Estação Primeira de Mangueira não tem a ver com as cores do time de coração de Cartola. Há quem afirme que as cores originaram-se de uma bandeira do clube que pertencia ao compositor, que já desbotada, o encarnado parecia rosa. Os anos vividos no universo dos ranchos, influenciaram definitivamente na formação musical do sambista. Como ele mesmo confessa, o amor pelo samba foi injetado pelo pai. Era muito garoto quando saía com toda a família no Rancho dos Arrepiados e com sua voz, que era boa, chegou à ala do Satanás. Saía acompanhado de seu pai, que tocava cavaquinho profissionalmente no bando, sua mãe e seus irmãos. Foi ainda na época do convívio no Arrepiados que Cartola se iniciou no cavaquinho. Começou a aprender sem o auxílio de ninguém.

Eu aprendi a tocar violão sozinho. Meu pai tocava e eu ficava olhando pros dedos dele. Quando saía pra trabalhar eu pegava o violão e repetia o que ele fazia. Quando saí de casa já arranhava um pouco. Comecei com o cavaquinho, mas depois passei para o violão.  
(CARTOLA In: BORTOLOTTI, 2012)

Quando Angenor tinha onze anos, seu avô faleceu, em 1919, o que teve como consequência a decadência financeira rápida da família. Isso fez com que os Oliveiras, agora sem o apoio do velho Cypriano, fossem morar no morro da Mangueira. Nesse

<sup>5</sup> Fonte: Centro Cultural Cartola / Museu do samba

período, segundo narrativa do próprio Cartola, não existiam mais de cinquenta barracos no local. Mas logo depois, com o incêndio do Morro Santo Antônio e com as reformas urbanísticas da cidade do Rio de Janeiro, período que retomaremos mais à frente, alguns desabrigados foram chegando e povoando o espaço. Essa ocupação se deu de forma precária, de cima para baixo, por sobre terrenos enlameados e pantanosos que foram, aos poucos, sendo aterrados para a construção das novas moradias. Mas a integração efetiva, fruto de consciência e do sentido de identidade, só aconteceria com a fundação da Escola de Samba, fato que explanaremos mais adiante.

Quando a família de Cartola chegou ao morro, o pai, Sr. Sebastião, alugou uma das casas de alvenaria, onde no futuro nasceria a primeira sede oficial da Escola de Samba. Junto com o nascimento de mais três filhos, Dagmar, Arquimedes e Alcides, vieram as dificuldades financeiras da família, o que deu origem aos primeiros conflitos entre Cartola e o pai. Com isso, o jovem Angenor foi colocado para trabalhar desde cedo, no fim do mês, todo o seu salário tinha que ser entregue nas mãos do pai. Seu primeiro emprego foi em uma tipografia, o próprio compositor relata ao Diário de Notícias (1974):

Comecei numa tipografia pequena, na avenida Mem de Sá. Chamava-se O Norte. Antes eu tinha feito o teste para o Jornal do Brasil, mas eu era muito pequeno, não tinha idade. Mas já era margeador. Fui elogiado, coisa e tal, mas não pude trabalhar no Jornal do Brasil, por causa da idade. Depois trabalhei em uma porção de tipografias por aí. (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983, pág. 32)

Depois de passar por várias tipografias, o jovem rapaz começou a trabalhar como pedreiro. Desejo que tinha de muito tempo, pois achava interessante poder trabalhar na construção civil e, ao mesmo tempo, poder observar as moças que passavam em frente à construção. É dessa época que vem o apelido “Cartola”, pois usava um chapéu-coco para proteger o cabelo do cimento.



*Figura 2 Cartola aos onze anos<sup>6</sup>*

Angenor interessava-se muito mais pela vida boêmia de Mangueira que pela rotina monótona do trabalho pacato nas tipografias. Desde os tempos dos ranchos em Laranjeiras, a música e a liberdade já seduziam o pequeno, com isso, naturalmente, o talento de Cartola aflorava e o introduzia às rodas de samba. Precocemente, ele conquistava um lugar na nova dinâmica que se estruturava em Mangueira. Era uma nova e “independente circulação de valores que se identificava com sua vocação para definir o próprio destino dentro de uma cultura que aliava religião a liberdade, personalidade a integração comunitária, canto, crença e dança” (NOGUEIRA, 2015, p. 19)

É nesse contexto que Cartola se institui como um sambista compositor que fala em nome e de um grupo social.

Cartola constituiu um legado para a posteridade que repousa não só no poeta que escreve, mas no poeta que vive, homem que se guia liricamente pela vida, sem deixar levar pela prosa dos modismos, exemplo de artista mergulhado em sua cultura, em sua integridade e sensibilidade, e delas emergindo para a posteridade. Para além do registro necessário de sua obra de qualidade e singularidade, trata-se também do resgate da trajetória de um homem que dedicou uma vida inteira à sua arte, disponibilizando para as gerações futuras sua obra admirável e as significativas conquistas de um homem especial e de um artista único. (NOGUEIRA, 2005, p.13)

Angenor se manteve fiel a sua forma de compor e de se relacionar com seus iguais, visando, sempre, preservar a memória cultural do samba. Essa postura o solidifica como agente cultural que busca conscientizar e, por meio de suas práticas, superar a forma como seus companheiros lidavam com a realidade do seu contexto

<sup>6</sup> Fonte <https://povodebaha.blogspot.com/2004/10/cartola.html>. Acesso em 14/07/2021

social.

## 1.2 O conceito de Lugar

O conceito de lugar pode ser considerado de acordo com diferentes vieses. Na geografia, ele pode se desdobrar em duas correntes. De acordo com Moreira (2007), o conceito de lugar está relacionado tanto com as teorias marxistas, quanto às da geografia humanística. Dessa forma, o lugar pode ser visto como o ponto da rede formada pela conjugação da horizontalidade e da verticalidade, do conceito de Milton Santos (1996), e o lugar como espaço vivido e clarificado pela relação de pertencimento, do conceito de Yi-Fu Tuan (1983).

Enquanto a primeira descreve lugar como espaço resultante de características históricas e culturais pertinentes ao seu processo de formação, mas que segundo Leite (1998), pode estar relacionado como uma expressão de globalidade

a origem desta percepção encontra-se intimamente relacionada a processo de expansão do modo capitalista de produção que através de uma ampla rede de fluxos (de transportes, de informação e de mercadorias), que conseguiu incorporar progressivamente todos os pontos da superfície do planeta, inclusive aqueles considerados como remotos. (LEITE, 1998, p.15).

A segunda teoria, a humanística, considera o lugar enquanto espaço vivido, espaço singular e espaço carregado de significações. De acordo com a geografia humanística e cultural, viés que conduz a conceituação de lugar vista nesta pesquisa, esse espaço é visto a partir dos vínculos que os sujeitos que o habitam desenvolvem a partir de seu cotidiano.

Contemplando o lugar de acordo com a visão marxista, ou Geografia Crítica, podemos apontar o conceito de Milton Santos (1996) que descreve o lugar como o resultado dos pontos de interseção de uma rede formada pela sobreposição da horizontalidade e da verticalidade. A horizontalidade tem a ver com a produção. Os setores que funcionam como fornecedores de matérias-primas e insumos alimentícios como as fábricas, as áreas de mineração e as áreas de agricultura são pontos espaciais de interligação local promovida pelo ato de interesse da horizontalidade. Cada uma dessas atividades compõe parte de um todo orgânico do ponto de vista da horizontalidade.

Já a verticalidade é a combinação dos diferentes pontos que vão além da horizontalidade. Tem a ver com as relações externas a esses elementos os quais se relacionam dentro de um espaço na horizontalidade, ou seja, é a ação efetiva da

racionalidade e da velocidade, veiculadas, hoje, pela infóvia que leva aos diferentes planos horizontais as coisas que vêm de fora (SANTOS, 1996). Com isso, esse território é submetido a um único tempo e forma de pensar, ou seja, a globalização. Há uma imposição de uma cultura global de cima para baixo, sem que haja participação da população local, não levando em conta as necessidades do lugar.

Essa forma de conceber um lugar, confere ao todo da globalização um caráter fragmentário originando tanto a inclusão quanto exclusão dos espaços conforme a correlação de forças dos seus componentes sociais e econômicos, por isso cada lugar é diferente entre si.

Para Massey (2000), o lugar é um espaço não estático, pois as interações sociais que se agrupam e conceituam os lugares não são inertes, paradas no tempo. Ao contrário, elas são processos contínuos e mutáveis. Ele também não é um espaço demarcado por fronteiras, elas não são necessárias para a conceituação do lugar, só serão importantes para determinados tipos de estudos. Em se tratando do lugar no sentido desta pesquisa, a conceituação se dá pela contraposição que se faz com o exterior ao lugar.

...ela pode vir, em parte, precisamente por meio da particularidade da ligação com aquele “exterior” que, portanto, faz parte do que constitui o lugar. Isso ajuda a fugir da associação comum entre penetrabilidade e vulnerabilidade, pois é esse tipo de associação que torna a invasão de recém-chegados tão ameaçadora. (MASSEY, 2000, p. 182)

Assim, para autora, o lugar é compreendido como um encontro de diversas trajetórias em processo, cujo movimento pode resultar em dispersões, novas conexões ou desconexões. Essas trajetórias irão se complementar, uma modificando a outra, ou seja, uma fazendo parte da constituição da outra e nunca se esgotarão em um todo coerente, pois o lugar nunca é fechado, esgotado, ele será o resultado da sua relação com outros lugares. O lugar não é uma vítima dos processos globais, conforme visto nas teses contrárias à globalização, ele está envolvido nos processos de produção do mundo.

Segundo Carlos (2007), o lugar guarda em si e não fora dele o seu significado e as dimensões do movimento da vida, possível de ser apreendido pela memória, através dos sentidos e do corpo. Ainda que a passagem do tempo modifique as relações interpessoais, o lugar continua sendo resultado dessas relações para com o local em que habitam, constituindo, assim, uma afetividade que consolida esse lugar. Ainda de acordo com a concepção da autora o lugar pode ser entendido como “desenvolvendo, ou

melhor, se realizando em função de uma cultura/tradição/língua/ hábitos que lhe são próprios, construídos ao longo da história” (CARLOS, 2007, p.17).

Tanto para Tuan (1983) quanto para Ferreira (2000), os significados atribuídos ao lugar pelas pessoas traduzem os espaços com os quais elas têm vínculos afetivos e subjetivos que se opõem aos racionais e objetivos. Ainda segundo Tuan (1983), existe uma relação tênue entre experiência e tempo, pois, raramente, a constituição de lugar se faz sem que ocorra um contato de um longo tempo com esse lugar, ou seja, ela não se concretiza apenas pelo simples fato de passarmos por ele. Lugar é pertencimento, é a identidade biográfica do homem para com o espaço que ele habita. Dessa forma, cada elemento ou objeto que compõe esse lugar tem uma história que está diretamente ligada à história dos seus habitantes. E é exatamente essa relação que faz com que esses indivíduos não se sintam estrangeiros ao lugar, é como se o passar do tempo fosse marcado por cada objeto.

Nesse sentido, o Morro da Mangueira constitui-se enquanto lugar para seus moradores quando relembram uma viela ou uma rua onde vivenciaram brincadeiras de infância, ou até mesmo o alto do morro de onde se observava a cidade.

O lugar é, então, o resultado do espaço dotado de definições e simbologias. Segundo Tuan (1983), o espaço se transforma em lugar à medida que adquire definição e significado. “O lugar é uma pausa no movimento [...] A pausa permite que uma localidade se torne o centro de reconhecido valor” (TUAN, 1983, p. 153). Essa valorização do espaço e a relação intrínseca entre Cartola e o seu lugar, o Morro da Mangueira, pode ser bem exemplificada em uma fala de D. Zica<sup>7</sup>, publicada no livro *Tempos Idos* (1983).

“... Ele estava morando na Manilha, tinha se separado de Donária. Eu fui pra lá. Fiquei uns dois meses com ele lá. Um dia me invoquei e disse: Que é que há, Cartola, você não é o Cartola do Caju. É o Cartola da Mangueira. Vamos pra lá!” (SILVA e FILHO, 2003, p.90)

Em contrapartida, Augè (1999) nos apresenta a ideia do não-lugar, que aparece em oposição ao lugar. O sujeito estabelece com o não-lugar uma relação efêmera, passageira, ou seja, esse não-lugar é representado pelos espaços públicos transitórios com os quais o transeunte mantém uma relação meramente funcional. Ele é traduzido pelas praças públicas, pelos meios de transportes, pelas ruas. A relação do indivíduo para com esse lugar é simbolizada contratualmente, por meio de um bilhete de metrô,

---

<sup>7</sup> Euzébia Silva do Nascimento, conhecida como D. Zica, foi uma sambista da velha guarda da Estação Primeira de Mangueira e a última esposa do sambista Cartola

por uma passagem aérea ou até mesmo por um contrato de trabalho, por exemplo. Ao contrário do que ocorre na relação indivíduo/ lugar, em princípio, não há nenhum vínculo afetivo que una o sujeito ao não-lugar. Enquanto o lugar se caracteriza como identitário, afetivo, relacional e histórico, desenvolvendo no indivíduo um registro de memória afetiva, o não-lugar aparece como o não-identitário, ou seja, o fato dele não ser definido nem como histórico nem como relacional o ratifica nessa categoria de não-lugar.

Segundo Augè (1999) o não-lugar é produto da supermodernidade, ou seja,

de espaços que não sejam em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece). (AUGÈ, 1999, pág. 73)

É importante ressaltar que o lugar e o não-lugar, apesar de serem polaridades, não existem isolados, ou seja, não são formas puras. É possível que um lugar se constitua em um não-lugar, pois relações podem se desenvolver em um não-lugar, elevando-o à categoria de lugar. Nas grandes cidades contemporâneas, é comum que alguns trabalhadores utilizem a mesma linha de ônibus para se locomoverem até o trabalho todos os dias, no mesmo horário. Essa rotina faz com que uma relação de afetividade entre esses passageiros e o motorista seja desenvolvida nesse não-lugar. Muitas vezes, festas de aniversários são promovidas no veículo durante o trajeto, ou, quando um dos passageiros não se encontra no ponto no horário de todo dia, o motorista consegue perceber a sua ausência e aguardá-lo.

O trem, apontado por não-lugar em Augè (1999), aparece no contexto do cotidiano de Cartola e dos sambistas, no século XX, como lugar. Apesar de o trem não ser tema central de alguma composição de Cartola, tem uma importância na vida do sambista e seus contemporâneos. Sua relação com esse meio de transporte “fica evidente com o nome que escolheu para a segunda escola de samba do Rio de Janeiro, Estação Primeira de Mangueira” (Silva & Oliveira Filho, 2003, p.55).

Quando afirmamos que o trem tem um papel importante na vida do sambista, ratificamos tal observação com o fato de, nas décadas de 30 e 40, o trem representar o principal transporte público que trazia o trabalhador do subúrbio ao centro da cidade e

vice-versa. Essas composições da Central do Brasil, muitas vezes, se atrasavam, se arrastavam e irritavam os passageiros, pois eram muito velhas. Mas os atrasos acabaram estreitando o laço entre o trem e o sambista, pois havia o trem das seis e quatro (18h04). Nesse trem, diariamente, os trabalhadores se reuniam e promoviam um encontro com o samba. Assim, quanto mais demorada a viagem, melhor. O batuque começava na estação Francisco Sá, junto à Praça da Bandeira, e só terminava na Pavuna. As marmitas serviam para o “tamborinar”<sup>8</sup> mais leve, enquanto os surdos de marcação eram improvisados nos bancos. Era oportunidade para encontrar compositores das escolas que se espalhavam ao longo da ferrovia.

O trem aparece, nesse contexto, como um espaço de produção da arte popular e expressão cultural por meio do samba. Esse mesmo trem também visto como opressor, é utilizado para um momento de encontro, promovendo a resistência de um determinado grupo que, mesmo em condições adversas, desiguais e excludentes, consegue fazer dos momentos angustiantes uma união em prol de suas identidades. Transformam um espaço que seria transitório, um não-lugar, com o qual a relação estabelecida deveria ser meramente contratual, ou seja, representada pela compra de um bilhete de passagem, em um lugar onde relações de afetividade, de identificação entre os pares, de coletividade e de pertencimento são construídas. Encontramos em Augè (1999) que

O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. Os não-lugares, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados “meios de transporte (aviões, trens, ônibus). (AUGÈ, 1999, pág. 74)

Outra composição de Cartola que trata da sua relação subjetiva com o Morro da Mangueira é Alvorada.

#### **Alvorada<sup>9</sup>**

Alvorada lá no morro  
Que beleza  
Ninguém chora, não há tristeza  
Ninguém sente dissabor  
O sol colorindo, é tão lindo, é tão lindo  
A natureza sorrindo, tingindo, tingindo (...)

<sup>8</sup> Neologismo criado por Cartola para expressar a importância do ato de saber tocar um tamborim (tamborim= subst. + ar= desinência verbal de 1ª conjugação)

<sup>9</sup> <https://m.letras.mus.br/cartola>. Acesso em: 10/ jun/ 2021

Com os versos da composição Alvorada, Cartola romantiza a visão do amanhecer no morro. Nos versos dessa canção, o compositor expressa sua admiração pelo Morro da Mangueira e mostra-se apaixonado pelo seu lugar, afirmando que lá a Alvorada é bela e que nesse lugar, não há tristeza. Ele descreve, metaforicamente, os primeiros raios de sol que surgem e iluminam o lugar, como se atenuassem a pobreza e fizessem com que, em interação com o local, todos se sentissem felizes. O eu lírico, com essa descrição, mais uma vez, ratifica a concepção de que coexistem as referências pessoais e o sistema de valores que direcionam a subjetividade na forma de perceber o espaço geográfico.

Segundo Tuan (1980), os sujeitos percebem a realidade, seja ela objetiva ou subjetiva, a partir de seus sentidos que são influenciados pela cultura, o que pode modificar e construir uma visão de mundo e atitudes a partir de sua relação com o ambiente. Podemos relacionar esse sujeito citado por Tuan ao sujeito sociológico de Stuart Hall (2006).

Hall (2006) distingue três concepções diferentes de identidade, cada uma equivalente a um período histórico - sendo reflexo de um momento social e de formas de pensar específicas de sua época - são elas:

- a) sujeito do Iluminismo
- b) sujeito sociológico
- c) sujeito pós-moderno

O sujeito do Iluminismo era totalmente centrado baseado na ideia de ser humano autônomo, único, unificado e coerente. Segundo essa visão todos os homens eram dotados de razão e agiam racionalmente. E as identidades eram coerentemente, e racionalmente construídas. Era também uma visão muito individualista do sujeito e de sua identidade.

O sujeito sociológico está relacionado com as mudanças complexas pelas quais passavam as sociedades modernas. Descobre-se, nesse momento que o sujeito não é mais autônomo, que a formação da sua identidade vai depender da relação que estabelece com o contexto social no qual ele está inserido. Ele é formado e modificado num diálogo constante com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre

o “interior” e o “exterior”.

Já o sujeito pós-moderno é produzido pela fragmentação que o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada sofre com o advento da globalização, ele não é mais composto por uma única identidade, como já dito, mas por várias, algumas vezes contraditórias ou não – resolvidas, logo não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente, compreendida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Hall (2006) conclui, então, que a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.

Para o teórico

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2006, p.13)

### 1.3 Cartola e o seu lugar

O Morro da Mangueira é considerado como lugar por este texto visto que nesse espaço as tradições e os modos de vida são particulares com seus significados e dinâmicas próprias; possuindo aspectos históricos, culturais e ambientais de singularidade geográfica e de identidade dos moradores; e ainda ao patrimônio cultural por representar um aspecto da história local, compreendido enquanto vínculo afetivo, de pertencimento, como espaço vivido e produto das relações sociais.

Partimos da composição de Cartola, “Pranto de um poeta”, para ilustrar como os laços afetivos desenvolvidos a partir da convivência do sujeito com o espaço e com os outros podem ser explicitados.

#### **Pranto de um poeta<sup>10</sup>**

Em Mangueira

Quando morre um poeta

Todos choram

Vivo tranquilo em Mangueira

Porque sei que alguém há de chorar

<sup>10</sup> <https://m.letras.mus.br/cartola>. Acesso em: 10/ jun/ 2021

Quando eu morrer  
 Mas o pranto em Mangueira  
 É tão diferente  
 É um pranto sem lenço  
 Que alegra a gente  
 Hei de ter um alguém pra  
 Chorar por mim  
 Através de um pandeiro ou de  
 Um tamborim

Os versos “Em Mangueira/ quando morre um poeta/ todos choram” exemplificam a relação subjetiva/ afetiva que o eu lírico estabelece com o seu lugar. Embora o morro seja um espaço à margem da sociedade, onde, geralmente, a pobreza se faz presente, essa realidade não é referenciada pelo compositor que através dos seus versos descreve o Morro da Mangueira como um lugar especial, no qual seus moradores vivem em comunidade e compartilham dos mesmos sentimentos.

Segundo Moreira (2007), o lugar pode ser compreendido como pertencimento espaço vivido, ou seja, há um sentimento de pertença, o que podemos observar nesses versos cuja mensagem é “se um sofre, todos sofrem.”

De acordo com os versos “Mas o pranto em Mangueira é tão diferente/ É um pranto sem lenço que alegra a gente”, no Morro da Mangueira, até o pranto é diferente, na concepção do autor, é um pranto que alegra apesar das adversidades. Ainda que a morte apareça de forma literal na composição, ela não entristece o sujeito, pelo contrário, o tranquiliza. Mais uma vez, a importância do Morro da Mangueira é salientada, pois quando o poeta afirma que o pranto em Mangueira é diferente, que alegra seus moradores, ele aproxima a prática cultural de Mangueira à de alguns povos africanos. Em África, é comum que algumas tribos celebrem a morte com cantos e danças, pois, dessa forma, acreditam homenagear quem se foi.

No mundo tradicional do samba carioca essa homenagem acontece numa celebração conhecida como “gurufim”, herança dos escravos bantos. A palavra seria uma corruptela de “golfinho”. Ao morrer o gurufim volta para o mar; seus familiares e amigos devem fazer uma festa para que o defunto chegue feliz ao céu. A perspectiva parece se inverter em relação ao que se tem por padrão na cultura ocidental: em vez de se chorar por não ter mais o falecido por perto, comemora-se o prazer de se ter convivido com ele. (BRAGA, 2014, p. 82)

Além disso, o poeta expressa que, no morro, ele vive tranquilo, ratificando que essa tranquilidade nasce a partir do profundo envolvimento que o indivíduo tem com esse local. Ele é um dos poetas de Mangueira, logo, tem sua importância.

Outro fato que nos chama a atenção em “Pranto de um poeta” é que o eu-lírico utiliza-se do nome próprio Mangueira [(“Em Mangueira...”) para fazer referência tanto ao morro quanto à escola de samba, ou seja, os dois espaços/ lugares de Cartola fundem-se, constituindo um elo indissociável.

Encontramos muitas referências a esse espaço geográfico pelo seu nome próprio, ou seja, simplesmente Mangueira, como podemos observar na própria composição apresentada. Nela, o poeta se refere ao morro utilizando o seu nome próprio Mangueira. Segundo Vaz e Andrade (2015), os qualitativos como morro, favela ou comunidade, embora sejam repletos de significados, não dão conta das especificidades do campo social do espaço geográfico Mangueira. Para elas, tal opção de denominação única, justifica-se pelo fato de o Morro da Mangueira representar uma marcante identificação, essa denominação tem valor especial por ter sido dada pelos próprios moradores. Quando alguns são perguntados “onde você mora?”, a resposta é sempre a mesma: “eu moro na Mangueira” ou “eu sou da Mangueira”. Essa referência é encontrada na fala de alguns moradores contemporâneos de Cartola e até na fala do próprio compositor, que, em entrevista a Marília Barboza e Arthur L. de Oliveira Filho<sup>11</sup> ao descrever o lugar para onde mudou com a família em 1919, após terem passado por dificuldades econômicas: “minha impressão é que em Mangueira só havia uns cinquenta barracos!” (SILVA & FILHO, 1983, pág. 30).

Por ser considerado uma referência no cenário cultural carioca, o orgulho de habitar o Morro da Mangueira fica evidente no discurso dos moradores. Constant (2007) relata que “ser da Mangueira” significa muito mais que apenas morar em uma favela ou ser filiado a uma escola de samba; “ser da Mangueira” significa pertencer a um grupo social rico em seus valores e cultura. Consoante entendimento apresentam Maia e Krapp (2005), ao afirmarem que há, por parte dos moradores, um evidente sentimento de orgulho em pertencer à Mangueira, tanto morro quanto escola de samba.

O pertencimento expresso na resposta “eu sou da Mangueira” (morro) ratifica que esse sentimento é responsável pela construção subjetiva que os indivíduos fazem do lugar. Eles se veem membros de uma coletividade na qual símbolos expressam valores,

---

<sup>11</sup> In: Os tempos idos, 1983, pág. 30

medos e aspirações. Embora Stuart Hall (2014) e Zygmund Bauman (2004) entendam que o pertencimento já não é mais tão sólido quanto prega a sociedade ocidental, ele se presentifica no Morro da Mangueira.

A “crise do pertencimento”, apontada pelos teóricos, está relacionada ao que chamamos de globalização. Esse fenômeno possibilita que as pessoas estejam num processo transitorial constante, as identidades deixam de ser localizadas, ou relacionadas a grupos locais, elas se tornam globais, dialogam com o global o tempo todo. As pessoas são expostas a novas experiências constantemente, essa prática as leva, conseqüentemente, a novas reformulações que influenciam diretamente nas suas relações identitárias.

A globalização seria um processo sintetizador da mudança de postura do homem em relação a sua identidade. “Globalização significa que o Estado não tem mais o poder ou o desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação ” (BAUMAN, 2005, p. 34).

Segundo Hall (2006), as velhas identidades, que por tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até que visto como sujeito unificado. Encontramos em Bauman (2001) a referência à modernidade líquida, nela as identidades também se tornam instáveis. Deixam de ser determinadas por grupos específicos e deixam de ser o foco de estabilidade do mundo social. As identidades tornam-se híbridas e deslocadas de um vínculo local. Tanto Hall quanto Bauman relacionam a identidade às mudanças estruturais que transformam as sociedades modernas, pois nessas sociedades as realizações individuais não mais se solidificam, os indivíduos se mudam num tempo muito curto o qual não é necessário para que hábitos, rotinas e formas de agir se consolidem. As sociedades modernas são, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades “tradicionais” e as “modernas” (Hall, 2006).

Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (Giddens, apud Hall, 1990, p. 37)

Bauman (1999) distingue a modernidade em dois períodos: modernidade sólida e modernidade líquida. A modernidade sólida tinha como base o controle do mundo

através da razão. Nela, tudo deveria ser conhecido e categorizado, para então ser controlado. Para ele, esse era o projeto moderno, motor da modernidade sólida, realizado pelo Estado-nação, através do qual eliminava-se toda a ambivalência. “O projeto (...) fornecia os critérios para avaliar a realidade do dia presente. Esses critérios dividiam a população em plantas úteis a serem estimuladas e cuidadosamente cultivadas e ervas daninhas a serem removidas ou arrancadas.” (BAUMAN, 1999, p.29) O projeto do Estado Moderno dividia a sociedade em categorias, as pessoas em grupos, e buscava através da razão fugir da indeterminação. Mas com a padronização do tempo, a evolução dos transportes, em suma, com a flexibilização do tempo e do espaço, surge o que Bauman denominou de modernidade líquida.

Na modernidade líquida, aprender com a experiência a fim de se basear em estratégias e movimentos táticos empregados com sucesso no passado é pouco recomendável (BAUMAN, 2001). A homogeneidade do mundo não é imprescindível, os indivíduos se tornam indivíduos por seus próprios meios. O consumo na sociedade líquido-moderna é o que há de muito importante, constituindo nessa sociedade a principal forma de construção da individualidade, pois

A sobrevivência dessa sociedade e o bem-estar de seus membros dependem da rapidez com que os produtos são enviados aos depósitos de lixo e da velocidade e eficiência da remoção dos detritos. (Bauman, 2001, p.9)

Na sociedade líquido-moderna, o lixo, na concepção de Bauman (2001), é o principal e mais abundante produto de consumo. Entre as indústrias da sociedade de consumo, a de produção de lixo é a mais sólida e imune a crises. Logo, a grande questão da vida numa sociedade líquida é o que se faz com esse lixo e ao mesmo tempo a preocupação do indivíduo que vive nessa sociedade de ser jogado no lixo, pois assim como os produtos, as relações interpessoais também são efêmeras, vive-se na fronteira tênue dos prazeres do consumo e os horrores da pilha de lixo, na sociedade de consumo, ninguém pode deixar de ser um objeto de consumo (BAUMAN, 2001).

... globalização da produção de lixo humano, ou, para ser mais preciso, “pessoas rejeitadas” - pessoas não mais necessárias ao perfeito funcionamento do ciclo econômico e portanto de acomodação impossível numa estrutura social compatível com a economia capitalista. (Bauman, 2005, p.46)

Canclini (2008) também considera o consumo um termômetro para agrupar um indivíduo e caracterizar a sociedade pós-moderna, pois, para ele, em sociedades que

interagem com a intensidade hoje facilitada por viagens e comunicações eletrônicas, essa multidiversidade, mais complexa, faz com que a questão da identidade seja tratada de maneira diferenciada. Com a globalização é difícil definir o que nos agrupa ou nos difere, pois o que nos une é o que nos vendem, as marcas globalizadas vinculam milhões de consumidores (Canclini, 2008).

Enquanto Canclini (2008) e Bauman (2001), utilizam a terminologia pós-modernidade e modernidade líquida, Hall (2006) apresenta o termo modernidade tardia. E o que se articula entre esses autores é a importância e até influência da globalização para a constituição da modernidade, independente da terminologia utilizada para denominá-la. Segundo ele, a mudança na modernidade tardia tem um caráter muito específico,

é o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos ... Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar... (Marx e Engels, 1973, p. 70 apud Hall, 2006).

As sociedades da modernidade tardia não possuem um caráter de unicidade, uma totalidade, segundo Hall (2006), elas se produzem através de mudanças evolucionárias a partir de si mesmas. Elas são, então, caracterizadas pela “diferença”; são estruturadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” para os indivíduos. Ainda assim, essas sociedades não se desintegram, pois seus diferentes elementos e identidades podem ser articulados, mas de forma sempre parcial.

### **1.3.1 Rio de Janeiro: da reurbanização ao Morro da Mangueira**

Angenor de Oliveira nasceu 20 anos após a abolição da escravatura, e conforme Mwewa (2011), devemos considerar que, naquela época, ser negro (descendente de africanos negros) e branco (descendente dos europeus) não era o mesmo.

Segundo Moura (1983), no início do século XX, o Rio de Janeiro era o centro econômico e vital do país, representando a principal sede industrial, comercial e bancária, principal centro produtor e consumidor de cultura e a melhor expressão, e a vanguarda, do momento de transição por que passava a sociedade brasileira. Depois de um período de grande instabilidade no país pela subordinação de toda economia nacional às oscilações do preço do café no mercado internacional, e agravada a situação

internacional com os problemas enfrentados pelo novo regime, Campos Sales (1898 – 1902) renegocia a dívida externa, e sob o preço de uma maior dependência do capital financeiro internacional é obtida uma trégua econômica. Essa situação seria aproveitada para um reaparelhamento do sistema, a estabilidade é momentaneamente obtida permitindo um primeiro acerto entre as elites no novo sistema. As classes populares<sup>12</sup> passam a ser as principais vítimas dessa política econômica com forte taxaço sobre o consumo. Campos Sales termina seu mandato, então, sob o repúdio dessas classes.

Com o apoio das oligarquias estaduais, obtido em um pacto entre os governadores em torno do governo central, o estado republicano se torna, provisoriamente, estável. Com isso, são estabelecidas relações do sistema de controle e distribuição do poder numa organização política que durou até 1930. O Rio de Janeiro passa a ser então remodelado por Rodrigues Alves que recebera a presidência e os novos empréstimos ingleses negociados por seu antecessor, permitindo que seu ministro da Fazenda, Leopoldo Bulhões, definisse uma política de consolidação das finanças, investindo em estradas de ferro e nos portos, comprando navios de guerra, fazendo alguns gastos exagerados e remodelando o Rio de Janeiro. Indica-se então para prefeito o engenheiro Pereira Passos para a direção dessas obras de remodelação, embelezamento e saneamento da capital. Essas obras visavam à remodelação do porto da cidade, facilitando seu acesso pelo prolongamento dos ramais da Central do Brasil e da Leopoldina; a abertura da avenida Central, atual Rio Branco, unindo as partes norte e sul da península e atravessando o centro comercial e financeiro da cidade.

No final do século XIX, o porto do Rio de Janeiro era o principal ponto exportador de matérias-primas nacionais. A cidade era o principal centro distribuidor da economia rural da área, sendo o principal mercado de consumo tanto desta zona como dos produtos importados pelo país. A capital se desenvolveu de forma desordenada e virou alvo das modificações estruturais e carente de uma nova infraestrutura de serviços.

As obras que tornariam o Rio de Janeiro uma “Europa possível” (MOURA, 1983) eram influenciadas pelo modelo francês, implementado pelo prefeito Haussman, Paris seria se não o modelo pelo menos a utopia.

---

<sup>12</sup> Encontram-se nessa parcela da população escravizados, mulatos alforriados e homens livres não-proprietários de terras, que viviam como agregados e dependentes dos grandes senhores ou de uma economia de subsistência.

Quando a burguesia assume o controle do Estado intervém através deste no desenvolvimento das cidades, ordenando-o conforme suas necessidades e interesses. Surge o conceito de civilidade e de modernização urbana, e a questão sanitária contribui em muito para tal discussão, uma vez que a pobreza se associa à insalubridade. Uma cidade civilizada, seria uma cidade higiênica, o mesmo ocorrendo com seus habitantes. Desta forma, as camadas pauperizadas seriam deslocadas para a periferia. (MOURA, 1983, p.31)

O novo modelo elitista justificava essa remodelação, a estética *art-nouveau*, segundo Moura (1985), dos novos edifícios e mansões, como também as medidas que em nome da higiene e do saneamento urbano definem a demolição em massa. O “bota abaixo” dos cortiços e do antigo casario habitado por populares, e as campanhas de vacina obrigatória, por um lado se preocupavam em atender às demandas de uma nova ordenação política e social e aos valores civilizatórios da burguesia, por outro não considerava os problemas das classes pobres. Essas, não tendo como se manter nos grandes centros, eram deslocadas para a periferia, o subúrbio e assim surgiam as favelas.

As favelas e morros representavam uma nova forma de ocupação dentro do contexto da reforma, onde os menos favorecidos buscavam refúgio. Lá, os casebres eram construídos de parede de barro ou improvisados com latas de querosene ou tábuas de caixote, chão de terra batida. De acordo com Rocha (1995), esses casebres eram construídos com os restos de materiais das demolições do centro, logo, para ele, “a favela se constrói com material ‘marginal’ das demolições e construções”. Por essa especificidade, elas também se tornaram uma solução possível para os de baixa renda porque estavam longe dos preços ascendentes do aluguel popular, proporcionalmente mais altos do que os dos bairros ricos, e perto de seus locais de trabalho.

Se a reforma atendia aos reclamos com a situação sanitária que ameaçava toda a cidade, o que, juntamente com a aristocratização do centro, desalojara muitos dos seus antigos moradores, a massa de trabalhadores era necessária para as indústrias mais próximas ao centro... a favela era a resposta pragmática não só dos seus moradores, mas da própria municipalidade. (MOURA, 1983, p.39)

Essas novas formas de habitação deixaram seus moradores, denominados favelados, em condições piores do que as existentes nas antigas cabeças de porco, sem energia elétrica, esgoto ou qualquer garantia social. Nesse contexto, início do século XX, surge a primeira favela, o morro da Providência, na Gamboa e, logo depois o morro de São Carlos e o da Mangueira. As favelas eram, então, ocupadas por pessoas que vinham de diferentes lugares e, conforme Moura (1985, p. 40), pouco a pouco,

ganhariam unidade através de novas formas de organização saídas da atividade religiosa e dos grupos festeiros.

A nova forma de organização da cidade caracteriza um Rio de Janeiro subalterno, que se forma para atender às necessidades de mão de obra barata para as demandas da reforma urbana. Segundo Moura (1985), um Rio de Janeiro que se forma longe do relato dos livros e dos jornais, inicialmente afastado e temido, visto como primitivo e vexatório.

A partir dessa breve contextualização, conseguimos entender como se deu a formação do Morro da Mangueira e de tantos outros que compõem o espaço geográfico do Rio de Janeiro.

O Morro da Mangueira fica localizado na zona Norte do Rio de Janeiro, entre os bairros do Engenho Novo e São Cristóvão. O povoamento do morro teve início quando alguns barracos foram erguidos nas terras que pertenciam ao Visconde de Niterói, doadas a ele pelo Imperador D. Pedro II. No início dos anos 1850, a localidade era conhecida como Morro dos Telégrafos, devido ao primeiro telégrafo aéreo do Brasil. Segundo o historiador Maurício Santos, o Visconde de Niterói já havia falecido quando os primeiros barracos foram erguidos na Mangueira, um fato facilitador para que a ocupação se consolidasse.

Não levou muito tempo para a indústria corroborar o aumento populacional do espaço. Instalou-se ali perto do morro a Fábrica de Fernandes Braga, que produzia chapéus. Logo depois, a indústria passou a ser conhecida como “Fábrica das Mangueiras”, pois a região era uma das principais produtoras de mangas da cidade do Rio de Janeiro.

Com isso o nome da Fábrica de Fernandes Braga mudou para Fábrica de Chapéu Mangueira, esse nome tornou-se tão notório que a Estrada de Ferro Central do Brasil nomeou de “Mangueira” a estação de trem inaugurada em 1889. A ocupação ao lado da linha férrea também passou a ser chamada de Mangueira e o nome “Telégrafos” passou a denominar apenas uma parte do Morro (FREIRE, 2016).

Braga Neto, acionista da S.A. Chapéu Mangueira, em um relato à jornalista Atenéia Feijó, em 1969, esclarece:

Até 1857 tudo isso era morro dos Telégrafos, e a nossa fábrica só era conhecida como Fábrica de Fernando Braga. A coisa começou quando meu avô teve que mudar sua casa de negócios para esta região devido a um incêndio que acabou com nosso prédio na antiga Rua São Pedro. Mas o curioso nesta história toda é que o terreno daqui era todo plantado de mangueiras fazendo com que os fregueses comessem a

chamar nossa mercadoria de “chapéu das mangueiras”. Como naquele tempo, naquela área do morro dos Telégrafos, havia apenas uma parada rápida obrigando as pessoas que ali desejassem saltar, pular às pressas do trem, ou avisar com antecedência ao condutor de que “moço, quero ficar nas mangueiras”, quando a Central do Brasil resolveu transformá-la em estação, denominou-se Estação de Mangueira.

A última das mangueiras que denominou o lugar morreu há sete anos, mas ainda existem vários de seus filhotes no terreno da fábrica. (FEIJÓ, 1969, *apud* SILVA, CACHAÇA & OLIVEIRA FILHHO, 1980, p. 17)



Figura 3 Outdoor - Chapéu Mangueira - Foto Divulgação<sup>13</sup>

No início do século XX, dois acontecimentos colaboraram para o crescimento do Morro da Mangueira. O primeiro foi em 1908, quando a prefeitura reformou a Quinta da Boa Vista e demoliu casas próximas ao local. Muitas dessas habitações eram de soldados, que ganharam o direito de carregar os restos da demolição para onde quisessem. Eles foram para a Mangueira. Em 1916, um incêndio no Morro de Santo Antônio, no centro da cidade, levou ainda mais pessoas sem casa a tentarem uma nova vida no Morro da Mangueira.

Em 1935, houve uma tentativa de descendentes do Visconde de Niterói, antigo proprietário das terras onde a comunidade foi erguida, de despejar os moradores do Morro da Mangueira. Contudo, os habitantes foram socorridos pelo prefeito Pedro Ernesto e continuaram por lá, onde seguem até hoje.

<sup>13</sup> Fonte: CH Rio de Janeiro (RJ) 07/06/2010 Imagens do livro " De pai para filho - Imigrantes portugueses no Rio de Janeiro "

Para tratarmos da relação que Angenor de Oliveira, o Cartola, estabelece com o Morro da Mangueira, traremos à tona alguns conceitos importantes para elucidarmos a relação desse sujeito com o seu lugar. Esses conceitos estarão, primordialmente, fundamentados em TUAN (1983), MILTON SANTOS (1996), CARLOS (1996), MASSEY (2000), HALL (2006), entre outros teóricos que tratam desse referido tema.

#### 1.4 Topofilia e Topofobia

Os conceitos de topofilia e topofobia fazem referência ao modo como percebemos, nos situamos, compreendemos e idealizamos o espaço que habitamos, ou seja, quais são nossos valores para com o nosso lugar. A Topofilia é relação afetiva entre o indivíduo e o lugar que habita. Já a Topofobia, inversamente ao primeiro, decorre da aversão aos lugares, da ideia de paisagem do medo e aversão ao lugar (TUAN, 2012).

A palavra topofilia tem em sua formação o radical grego *topo*, que exprime a ideia de lugar e *filia*, radical também oriundo do grego, que tem como significado agradável, o que exprime o sentido de afeição. O neologismo é definido por Tuan como “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (TUAN, 2012, p.19), podendo assumir assim muitas formas, variando em amplitude emocional e intensidade.

Tuan (2012) aponta o etnocentrismo, o egocentrismo coletivo com relação ao local onde se vive, um ponto importante para a topofilia. Nessa perspectiva, há uma supervalorização do lugar, sobrepondo-o aos adjacentes que são julgados menos importantes. O autor reforça que a ideia do etnocentrismo considera que

Os indivíduos são membros de grupos e todos aprenderam -- embora em graus variados - a diferenciar entre "nós" e "eles", entre as pessoas reais e as pessoas menos reais, entre o lugar familiar e o território estranho. "Nós" estamos no centro. (TUAN, 2012, p. 35)

Entende-se que essa postura se faz necessária para a manutenção da cultura local ou para prosperidade desse lugar. Colocar-se na centralidade seria uma forma de cooperar e manter o sentimento de pertença e orgulho para com o meio em que se vive. Para o teórico, o etnocentrismo funciona como uma defesa contra as forças culturais homogeneizadoras.

Apesar de Tuan (2012) considerar o etnocentrismo como um alicerce para a manutenção de elementos culturais de um grupo social, ele fala desse conceito de forma muito mais identitária que uma forma de compreensão consciente de superioridade. Na sua visão, “é um traço comum e necessário à manutenção cultural de todos os grupos sociais, diferentemente do sentido puramente hegemônico, pelo qual o etnocentrismo implica privilégio de certos grupos com maior aparato técnico do que outros” (SANTA ANA, 2014, p. 49)

A topofilia está diretamente ligada à percepção que o sujeito tem em relação ao local onde vive. Essa percepção está alicerçada nas experiências de mundo que cada indivíduo traz consigo, ou seja, a percepção do ambiente é subjetiva, pois duas pessoas que vivem num mesmo ambiente físico ou social com histórias de vida diferentes perceberão esse ambiente de formas distintas. Tuan (2012) esclarece que

a percepção é tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados, enquanto outros retrocedem para a sombra ou são bloqueados”. (TUAN, 2012, p.18)

Considerando o lugar contemplado pelo presente estudo, o Morro da Mangueira, são exemplos topofílicos o turismo, que através da apreciação das práticas culturais do lugar, se faz uma constante; o contato físico que o morador estabelece com o espaço e a relação das pessoas com seu lar. O samba constitui um dos mais importantes laços topofílicos, pois ele é o produto cultural mais conhecido da Mangueira, é parte importante da história do lugar. Entretanto, “o meio ambiente pode não ser a causa direta da topofilia, mas fornece o estímulo sensorial que, ao agir como imagem percebida, dá forma às nossas alegrias e ideais” (TUAN, 1980, p. 129).

Já a topofobia, entendida como um sentimento antagônico à topofilia, representa a aversão ao lugar, tornando-o o lugar do medo, já que o radical *fobia* tem o sentido de aversão, medo. Para Tuan (1980), a familiaridade dessas terminologias “engendra afeição ou desprezo”. O Morro da Mangueira, não diferente dos outros morros cariocas, é marcado por uma história política de marginalização das camadas mais pobres da população, como visto na primeira seção deste texto. Muitas coisas aconteceram durante o processo de ocupação desses lugares, mas é na década de 70 que se instaura o narcotráfico nesses espaços, com o surgimento das organizações criminosas e, na década seguinte, essa situação se consolida (MAIOLINO, 2005). Sobre esse assunto, Ribeiro (2005) apud Maiolino (2005), afirma que

Favelas e periferias são marcadas pela retração do antigo tecido associativo e pela expansão de formas criminosas e perversas de sociabilidade. Tal mudança reforça a disseminação da cultura do medo que reconstrói os significados sócio-culturais das favelas e da periferia: deixam de ser territórios de coagulação de valores e signos positivos, referências de identidades coletivas, e passam crescentemente o papel estigmatizadores e diabolizadores dos pobres, na medida em que se busca associá-los como o lugar e a origem da chamada violência urbana. (MAIOLINO, 2005, p.111)

Embora seja esse assunto importante ao que se refere à realidade contemporânea dos morros e favelas do Rio de Janeiro, não nos estenderemos, pois a violência aparece, aqui, para ilustrar o laço topofóbico que permeia a relação dos moradores do Morro da Mangueira com o seu lugar. Esse é um tema que causa aversão, medo, quase tabu quando comentado com algum morador.

O lugar tratado neste capítulo, o Morro da Mangueira, ainda que tenha um ponto negativo por conta da violência, apresenta um histórico positivo quanto ao samba e às práticas culturais que ocorrem na quadra da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, o Palácio do Samba. Com isso o laço topofílico se sobrepõe ao topofóbico.

É nesse contexto que o compositor e ilustre morador do morro, Angenor de Oliveira, o Cartola, desempenha um papel crucial. Através de sua arte, projeta o seu lugar sob um prisma positivo. Ele consegue por meio de suas composições, utilizando construções metafóricas, apresentar um Morro da Mangueira desvitimizado, um lugar onde as pessoas gostam de estar, se sentem tranquilas e seguras entre seus pares. Cartola consegue despertar nos moradores um certo orgulho, desenvolvendo neles um sentimento de pertença, o que se observa, ainda, na atualidade. É muito comum um morador do Morro da Mangueira expressar que reside lá, e ele faz isso sem o menor constrangimento, pois em se tratando de Mangueira (tanto morro quanto escola de samba), a referência a um dos compositores mais importantes da música popular brasileira, automaticamente, se faz.

Diferente do que ocorre com moradores de outros morros cariocas, que se sentem constrangidos ao se declararem, pois esses lugares, como já mencionado, são estereotipados pela sociedade e pelas mídias, que ressaltam, na maioria das vezes, seus aspectos mais negativos. Os morros são definidos como problema, como um território de máxima precariedade tanto física como social, como uma concentração que se opõe ao restante da cidade. Ao contrário dos moradores do Morro da Mangueira, os moradores de outros morros, geralmente, não desenvolvem o sentimento de pertença,

pois, na verdade, pertencer a esse tipo de lugar se tornou uma fonte suplementar de dificuldade para a integração, pois seus habitantes são identificados aos problemas lá encontrados (DUPREZ e HEDLI, 1992, *apud* MOUHANNA, 2007, p. 2).

Após ser familiarizado com o espaço, principalmente, depois de ter conhecido Carlos Cachça, um de seus maiores parceiros de composição, o compositor passou a frequentar as “bocadas” do lugar, como rodas de samba nos terreiros das tias, batucadas nos becos e vielas, tudo isso ainda muito jovem. Assim, o envolvimento do sujeito estudado passa a ser afetivo para com esse espaço que deixa de ser meramente geográfico e passa a ter um simbolismo importante na vida de Cartola, desenvolve-se a partir daí o que Tuan (1999) intitula de topofilia. Dessa forma, a percepção do ambiente, seja ela afetiva ou de rejeição, é subjetiva, vai depender das experiências que um indivíduo possui.

Cartola consegue, então, através da sua subjetividade, ratificar os conceitos de lugar e paisagem apresentados pela Geografia Humanística e colocar o Morro da Mangueira em uma posição de destaque positivo em relação a outros morros. Explícita o conceito de topofilia, pois o lugar, Morro da Mangueira, é apresentado a partir das referências pessoais do poeta e o sistema de valores que direcionam as diferentes formas de percepção que ele tem constituem a paisagem desse espaço geográfico. Ratifica-se, então, que o conceito de lugar tem um caráter subjetivo, uma vez que cada indivíduo já traz uma experiência direta com seu espaço.

### **1.5 Mangueira verde de manga rosa: surge uma escola de samba**

A Estação Primeira de Mangueira, assim como as escolas de samba mais tradicionais do Rio de Janeiro, tem sua origem a partir de uma série de práticas do Carnaval carioca que eram realizadas desde meados do século XIX. Nos primeiros anos da década de vinte, a festa era protagonizada pelos cordões, blocos, ranchos, préstitos, corsos e bailes. Nas palavras de Felipe Ferreira (2004)

No final dos anos 20, o Carnaval do Rio de Janeiro já era visto como a grande festa nacional e sentia-se forte o suficiente para procurar ganhar o mundo. A separação cada vez mais precisa entre as diferentes formas de brincadeiras carnavalescas populares fazia com que a folia carioca se tornasse cada vez mais fácil de ser compreendida pela burguesia nacional. A ‘confusão’ que reinara na virada do século estava em vias de ser totalmente substituída pelas novas categorias do carnaval de rua. Corso, Grandes Sociedades, ranchos, blocos e cordões formavam uma espécie de escala ‘decrecente’ da folia, começando pela mais elegante e terminando na mais popular. Por trás desse tipo de classificação, havia uma ideologia

que procurava expressar na festa carnavalesca todo o arco social brasileiro. (FERREIRA, 2004, p. 310)

Essas organizações carnavalescas situavam-se em dois tipos de apresentações, o carnaval no Rio de Janeiro dos anos 20 era dividido em “Grande Carnaval” e “Pequeno Carnaval”.

No Grande Carnaval, desfilavam as famílias da burguesia da cidade. Elas utilizavam carruagens de luxo, ornamentadas com flores e laços, eram os corsos. Além das carruagens, desfilavam desse lado do carnaval carioca as grandes sociedades, as quais já se utilizavam de grandes carros alegóricos e temas de críticas sociais. Seu circuito era entre a Avenida Central e Av. Beira-Mar. No Pequeno Carnaval, apresentavam-se os cordões, os blocos e os ranchos, as três organizações carnavalescas que, segundo Turano e Ferreira (2013), destacavam-se aos olhos da sociedade carioca.

Os cordões eram vistos como o grupo popular mais temido, já que “seus batuques e instrumentos “selvagens”, exerciam fascínio e repulsa na população carioca que afluía às ruas nos dias de carnaval” (TURANO & FERREIRA, 2013, p. 5). Os ranchos, mais tranquilos, desfilavam ao som de uma música mais harmoniosa, traduzindo uma face mais agradável, sendo mais aceito pela sociedade. Já os blocos situavam-se entre os dois primeiros, era uma organização intermediária.

Apesar de a organização do carnaval parecer didática e democrática, o Grande Carnaval dominava a festa de Momo na cidade, ou seja, é a burguesia que ocupa os espaços da cidade, oferecendo ao povo sua forma de diversão, “o curso dominava quase todo o tempo-espaço carnavalesco do Rio de Janeiro.” (TURANO & FERREIRA, 2013, p. 6). Mas, na segunda-feira de carnaval, o dia menos importante desse período, abria-se uma exceção para apresentação dos blocos e ranchos mais organizados. Esses saíam das periferias e *locus* de origens, como morros e favelas, para se apresentar no circuito mais importante, na Av. Central. Essas organizações eram representantes do Pequeno Carnaval, mesmo que por pouco tempo, ocupavam um espaço importante e eram bem aceitas pela população, pois tinham mais originalidade, traziam negros e seus ritmos originários como protagonistas. Com o passar dos tempos, essas organizações ficaram cada vez mais sofisticadas e se afastaram de suas propostas originais. Esse fenômeno despertou um descontentamento de intelectuais e populares, pois, de acordo com Turano e Ferreira (2013), a utilização de temas/ enredos se tornaram caras e altamente sofisticadas e

com o desenrolar da década de 1920, essas mesmas características louvadas como algo admirável vão-se tornando excessivamente sofisticadas e aristocratizadas ao olhar da intelectualidade e alvo de críticas que começam a aparecer na imprensa. Em 1931, o “excesso de perfeição” dos ranchos (e de suas cópias mais simplificadas, os blocos) torna-se insustentável. (TURANO & FERREIRA, 2013, p. 7)

Com as modificações das apresentações dos ranchos, que perderam sua essência, assim como os blocos, e com a permanência dos cordões em sua forma violenta e desordenada, surge a necessidade de criação de uma organização carnavalesca que desse conta do anseio social de uma manifestação cultural popular e que valorizasse a cultura negra, já que essa era uma tendência mundial. É nesse contexto que surgem as escolas de samba<sup>14</sup>, com o objetivo de preencher um espaço deixado pelos blocos, ranchos e cordões. Elas possuem um caráter popular, trazem uma música original, com um ritmo batucado e como protagonistas os negros, moradores das periferias, morros e favelas da cidade. Essas especificidades agradaram a intelectualidade carioca que enxergou na escola de samba a forma ideal de representação do povo brasileiro. (TURANO & FELIPE, 2013).

As escolas de samba nascem, também, da necessidade de inserção do negro no circuito social da cidade. Segundo o jornalista, radialista e especialista em carnaval, Rubens Confete, essa inserção se dava por meio do samba, já que essa população não tinha outra opção.

A Estação Primeira de Mangueira, assim como todas as outras escolas de samba que conhecemos no circuito do Rio de Janeiro, leva em seu nome a denominação Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) devido a uma exigência legal da época. Essa padronização surgiu em 1935, quando as escolas de samba foram obrigadas a tirar um alvará na Delegacia de Costumes e Diversão para desfilar no carnaval.

Conforme ressalta Moura (1988), os blocos desafiavam a polícia e a sociedade e desfilavam com muita música, cachaça e arruaça. O Bloco dos Arengueiros, de Cartola, Carlos Cachaça e seus companheiros, é um exemplo dessa transgressão à regra imposta. Os Arengueiros saíram durante três anos, desfilavam nos arredores do Morro da Mangueira e, muitas vezes, iam até a zona sul, mais precisamente, Botafogo. O bloco ficou famoso porque se envolvia em várias ocorrências, com muita briga.

Moura (1988) esclarece:

A progressiva marginalização do pobre no espaço da cidade e a contínua perseguição a sua vida social, vista com desconfiança pelos

---

<sup>14</sup> O termo “escola de samba” foi usado, pois na rua Estácio, onde aconteciam os ensaios, havia uma Escola Normal. A escola de samba Deixa Falar funcionava ao lado desta Escola Normal.

poderes públicos, mesmo nos dias de franquia do carnaval, davam substância aos atos de violência e vandalismo do carnaval de samba e porrada dos Arengueiros. Essa retaliação lúdica, longe da objetividade da luta pelo poder, provocaria, entretanto, mais repressão da polícia carioca, para quem os morros favelizados estavam ainda fora de controle e a presença de seus habitantes no espaço da cidade era objeto de imediata preocupação [...] A possibilidade de se unificar o morro a partir de princípios a serem estabelecidos por uma escola de samba, que lhes desse representatividade frente às instituições públicas, e os habilitando a obter pequenas facilidades e eventual patrocínio estatal, benefícios de que já gozavam os ranchos, começou a sensibilizar a gente do morro. A Escola de Samba da Estação Primeira de Mangueira seria o encontro das necessidades de organização e respeitabilidade da Mangueira com espírito agressivo poético do grupo dos sambistas que a arrebata. (Moura, 1988, p.25)

Cartola, aos seus dezenove anos, percebeu que seu grupo de amigos poderia canalizar seu dom de fazer samba para uma produção mais inteligente. O jovem Angenor percebeu que os arengueiros tinham um potencial para se apresentar de uma forma diferente. A turma do Buraco Quente podia se apresentar sem bagunça, sem violência e sem excessos, utilizando somente o ritmo e a dança para festejar.

Em abril de 1928, a turma de “batuqueiros”, companheiros de Cartola, reuniu-se na Travessa Saião Lobato, número 21, residência do Sr. Euclides da Joana Velha, e fundaram a escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Momento em que Cartola percebeu que seu grupo de amigos, além de ser bom de briga, era também bom de samba (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983). Estavam presentes na reunião sete arengueiros, que, por isso são reconhecidos como fundadores da Estação Primeira de Mangueira: Seu Euclides, o dono da casa (Euclides Roberto dos Santos), Satur (Saturnino Gonçalves), Massu (Marcelino José Claudino), Cartola (Angenor de Oliveira), Zé Espinguela (José Gomes da Costa), Pedro Caim e Abelardo da Bolinha.<sup>15</sup> Nessa reunião, foram escolhidos o nome e as cores da escola de samba que ali nascia.

Cartola escolheu as cores verde e rosa em memória do rancho no qual saía com sua família em tempo de infância, o Arrepiados, como já comentado por esse texto em seção anterior. Sobre o nome da escola, ele próprio esclarece:

Eu resolvi chamar de Estação Primeira, porque era a primeira estação de trem, a partir da Central do Brasil onde havia samba. As cores verde e rosa foram uma homenagem ao rancho em que meu pai, Sebastião de Oliveira, saía, lá em Laranjeiras, o Arrepiados. Era um rancho formado pelos funcionários da Fábrica Aliança. Na mesma fábrica havia outro rancho, um clube de portugueses. Era o União da Aliança, que era branco, verde e encarnado. O pessoal costuma dizer que as cores são por causa do rancho que existiu na Mangueira, o

<sup>15</sup> SILVA, CACHAÇA e OLIVEIRA F., 1980, p. 33

Príncipe das Matas, que também era verde e rosa. Mas isso eu só vim a saber depois. Quando escolhi as cores da Estação Primeira eu nem sabia das cores deste Rancho, que já tinha desaparecido há muito tempo e era coisa lá do pessoal do Santo Antônio. (SILVA, OLIVEIRA F. e CACHAÇA, 1980, pág. 34)

Os primeiros ensaios da Estação Primeira foram feitos no terreno da casa de Sr. Abelardo. Era um terreiro acidentado, que foi aplainado pelos fundadores e pelos primeiros componentes da escola. Nesses primeiros tempos, já despontava o sentimento de pertença e de comunidade dos moradores em prol de um único objetivo: mostrar o que que a Mangueira tem!

A primeira sede da Estação Primeira de Mangueira foi um terreno no número 7 da Travessa Saião Lobato, mais conhecida pelos moradores como Buraco Quente. Mais tarde, transferiram-se para outro terreno no número 23 da mesma rua.



*Figura 4: Ensaio da Estação Primeira de Mangueira no Buraco Quente na década de 30<sup>16</sup>*

Os mangueirenses trabalharam em mutirão, inclusive nos finais de semana, com o objetivo de erguer a sede da escola de samba. Mesmo com o espaço ainda inacabado os ensaios aconteciam de maneira precária, pois não havia telhado, janelas, nem mesmo louças nos sanitários. Quando chovia, era uma correria, o ensaio era interrompido. Com a chegada do período eleitoral, os políticos subiam os morros e favelas, como acontece até hoje, fazendo promessas em troca de votos. Com isso, os sambistas da Mangueira conseguiram o telhado, as portas e as janelas. O sentimento de pertença e a união em prol de um único objetivo faziam com que cada um contribuísse da forma que fosse possível, um trazia uns pregos, outros economizavam no almoço para comprar uma lata de tinta e assim a sede ia tomando forma.

<sup>16</sup> Fonte: Fala, Mangueira. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

Um fato curioso e muito comum não só nas comunidades do Rio de Janeiro, mas de todo o país, é a forma como se dão as relações interpessoais. Os moradores das favelas, senzalas da contemporaneidade, aprenderam que para sobreviver às situações de abandono e marginalização social pós-escravidão precisam conviver de maneira solidária, ou seja, aprendem a amparar uns aos outros já que são desassistidos pelo poder público. Como bem sinalizam Silva e Oliveira Filho (1983), o morador desses espaços marginalizados percebe que a única saída é fazer crescer laços de solidariedade comunitária.

Como esse tipo de pessoa é normalmente nômade, isto é, separa -se com grande frequência da família consanguínea em busca de melhores condições de sobrevivência, tem necessidade de compensar as carências afetivas criando laços de pseudoparentesco nas comunidades onde se agrega. Basta observar como se tratam: “Tia Fê”, “Mano Elói”, “Comadre Doca”, “Meu Compadre Padeirinho”. As crianças da favela tomam a bênção a todos os mais velhos, como se fosse parentes. (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 35-36)

Considerando que esses espaços são ocupados por uma população em sua maioria negra, devido aos fatos históricos de escravidão que fazem parte da formação do povo brasileiro, não temos como não relacionar esse comportamento ao dos africanos que passaram pela diáspora africana. Em decorrência desse fenômeno, africanos de todas as partes do continente precisaram construir novas organizações e formas de viver em territórios desconhecidos. Além de ser uma imigração forçada, a diáspora africana é também uma reconstrução identitária, ou seja, o indivíduo passa por um processo de ressignificação das suas formas de agir, ser e pensar o/no mundo.

Segundo Stuart Hall (2008), o conceito de diáspora “está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (HALL, 2008, p. 32). O teórico ressalta ainda que as questões geradas pela diáspora, por serem centrais não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que produzem, onde um certo sujeito imaginado está sempre em jogo (p. 26). Nossa cultura, a partir dessa concepção, é o resultado de uma fusão dada na sociedade colonial a partir de diferentes componentes culturais.

Em Mangueira, esse comportamento oriundo da diáspora se corporifica quando alguns moradores relatam que “Chico Porrão arrancou a pia da própria casa e instalou-a na sede. E era valentão, um marginal, um desordeiro...”(SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 35). O paradoxo na atitude de Chico Porrão é explicado pelo fato de esses marginalizados terem consciência da necessidade da união para que o grupo social ao

qual pertencem resista às adversidades de uma sociedade aristocrática que insiste em deixá-los à margem de todo processo político e econômico. Dessa forma, ameniza-se a carência afetiva, assim como na diáspora africana.

Atitude já cultivada no escuro da selva africana até na senzala colonial, quando negros oriundos de nações tão diversas, misturavam suas lágrimas abraçados, a dor criando laços, irmanando-os, devolvendo-lhes a família que haviam perdido e continuariam perdendo, enquanto fosse lucrativo vender-lhes os filhos. (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 36)

A própria Estação Primeira de Mangueira apresentou no carnaval de 1988, ano em que se comemorava o centenário da abolição da escravidão no Brasil, um samba enredo que aproximava a favela às senzalas do período colonial. O que corrobora para a analogia estabelecida entre senzala/ favela e diáspora africana/ “diáspora pós-abolição”<sup>17</sup>.

**100 Anos de Liberdade, Realidade Ou Ilusão** (Alvinho / Helio Turco / Jurandir)

Será que já raiou a liberdade

Ou se foi tudo ilusão

Será, oh, será

Que a lei áurea tão sonhada

Há tanto tempo assinada

Não foi o fim da escravidão

Hoje dentro da realidade

Onde está a liberdade

Onde está que ninguém viu

Moço

Não se esqueça que o negro também construiu

As riquezas do nosso Brasil

Pergunte ao criador

Quem pintou esta aquarela

**Livre do açoite da senzala**

**Preso na miséria da favela**<sup>18</sup>

Sonhei

Sonhei que zumbi dos palmares voltou, ôô

A tristeza do negro acabou

Foi uma nova redenção

Senhor, oh, Senhor!

Eis a luta do bem contra o mal (contra o mal)

Que tanto sangue derramou

Contra o preconceito racial

O negro samba

O negro joga a capoeira

Ele é o rei na verde e rosa da Mangueira<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Esse termo é cunhado por este texto porque o movimento dos negros africanos que passaram pela diáspora se aproxima ao dos negros, escravizados em terras brasileiras, pós- abolição.

<sup>18</sup> Grifos da autora

<sup>19</sup> Disponível em: <http://academiadosamba.com.br/passarela/mangueira/ficha-1988.htm>. Acesso em: 10/ dez./ 2020

Os versos em negrito reforçam que na atualidade os moradores da favela ainda se sentem moradores das senzalas. Esse samba problematiza a abolição da escravidão e os seus desdobramentos para o negro no Brasil. A partir do título, o leitor já é forçado a uma reflexão acerca do tema abolição, pois a sua estrutura em forma de questionamento faz com que se inicie aí uma tomada de consciência de que a produção de sentidos está vinculada à formação discursiva à que pertencem grupos diferentes. Entendemos que essa produção de sentido vai depender do contexto social no qual está inserido o interlocutor, ou seja, a visão de mundo desse interlocutor vai influenciar diretamente na forma como esse samba vai atravessá-lo.

O questionamento que estrutura o título do samba da Estação Primeira de Mangueira dá margem a uma discussão de falas com pontos de vista diferentes e indaga, ainda, se houve uma liberdade efetiva. De acordo com Silva, P. e Silva, S. (2015),

A liberdade tão propagada pelos órgãos institucionais brasileiros e encarada por eles como digna de celebração, dada a circunstância do Centenário da Abolição, passa a ser questionada discursivamente no referido samba. (SILVA & SILVA, 2015, p. 157)

O eu lírico coloca em xeque a veracidade dessa liberdade, já que ela passou a ser de direito, mas não se deu de fato. No ano de 1988, em que se “comemorava” a libertação dos escravos no Brasil, a Mangueira traz um questionamento e que causa um efeito de contranarrativa a tudo aquilo que as instituições políticas preconizavam naquele ano. O samba, como já mencionado neste texto, contesta se há motivos para comemorações, visto que a situação do negro, em cem anos, pouco mudou. Essa realidade é explícita pelos versos “livre do açoite da senzala/ preso na miséria da favela”, ou seja, a libertação não proporcionou ao povo negro a tão sonhada emancipação social, muito pelo contrário, os ex-escravizados foram lançados à própria sorte.

Afirmamos, então, que o samba da Mangueira produz um contra discurso com relação ao que se preconiza a respeito da situação dos negros em 1988 e que não é diferente de hoje. É como se os mangueirenses discordassem de que se havia motivos para comemoração, na verdade a narrativa do samba propõe que se faça uma reflexão acerca do tema da libertação. Os versos que iniciam a narrativa “Será que já raiou a liberdade? / ou se foi pura ilusão?/ Será que a Lei Áurea tão sonhada/ Há tanto tempo assinada, não foi o fim da escravidão?” incitam uma dúvida no interlocutor. A construção dos versos com o verbo ser no futuro tem a função de colocar em dúvida

essa verdade e já induz a uma resposta negativa, ou seja, a discursividade dos versos leva o receptor a uma reflexão por meio da qual ele analisará as condições em que vivem os negros nas senzalas contemporâneas.

Recorremos a Gilroy (2001) para retomarmos a ideia de que a diáspora africana muito dialoga com o fenômeno a que nosso texto denomina “diáspora pós-escravidão”. Conforme o teórico, a cultura negra na diáspora funcionou como uma cultura reativa, ou seja, como uma contracultura. Mas isso tem a ver com o sentido de sobrevivência e resistência e não com ataque cultural ou de contraposição sem propósito. E é dessa forma que o samba mangueirense encaminha a sua narrativa, ou seja, pelo viés da cultura reativa a tudo que se preconiza para que as mazelas das favelas sejam tamponadas, disfarçadas pela narrativa de um sujeito que não vive a realidade desses lugares. Reage-se a uma narrativa que corrobora para que a ilusória liberdade seja comemorada.

Além do tom de denúncia que o samba traz, fica claro que Mangueira (tanto morro quanto escola de samba) funciona como um novo quilombo. Lá, o negro é tratado como um rei, lá ele é liberto e suas práticas culturais são vistas e consideradas com o grau de importância que devem ter. Os últimos versos do samba, “O negro samba/ O negro joga capoeira/ Ele é o rei na verde e rosa da Mangueira”, ratificam o Morro da Mangueira que se funde com a escola de samba Estação Primeira de Mangueira, constituindo um território no qual os negros se sentem confortáveis e reconhecidos.

Feito esse recorte para entendermos a dinâmica e funcionamento de vida dos mangueirenses, voltemos à história do surgimento da Mangueira.

É impossível dissociar Cartola da Estação Primeira de Mangueira e vice-versa, por isso abrimos, neste capítulo, um espaço para tratarmos da história de uma das escolas de samba mais tradicionais do Rio de Janeiro e que se faz sinônimo de Cartola. Cartola é Mangueira e Mangueira, tanto morro quanto a escola de samba, é Cartola. A Estação Primeira de Mangueira teve um papel importantíssimo para os moradores do morro, onde existiam vários pequenos núcleos separados, pois a escola de samba une esses pequenos núcleos em um sentido de coletividade comum. Esses pequenos núcleos, além de serem representados por uma demarcação geográfica, pois o morro era e é dividido em vários bairros, eram também representados pelos cordões carnavalescos, anteriores aos blocos. Conforme ilustrado no mapa abaixo.

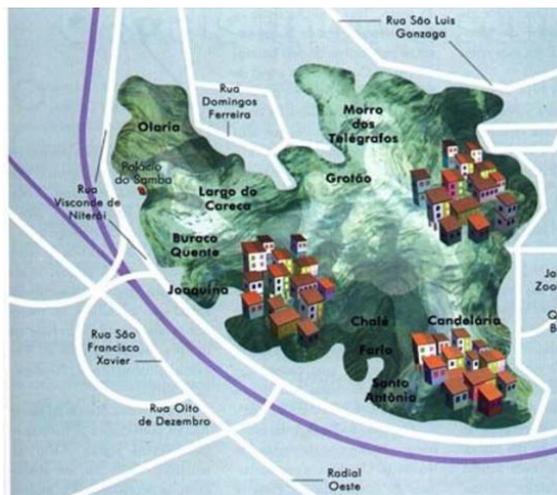


Figura 5 Mapa do Morro da Mangueira<sup>20</sup>

Para melhor entender o percurso da Estação Primeira de Mangueira até chegar a essa grandiosidade, trazemos um depoimento de Carlos Moreira de Castro, o Carlos Cachaça, um dos melhores amigos e grande parceiro de composições de Cartola, no livro “Fala Mangueira” cuja autoria é também por ele assinada.

Entre os anos de 1910 e 1915, quando o samba não tinha nenhum valor e nem se pensava em Escolas de Samba, a Mangueira já despontava como pioneira dos carnavais cariocas. Naquela época, já existiam aqui dois fortes e aguerridos cordões: Guerreiros da Montanha e Trunfos da Mangueira. O primeiro tinha sua sede na casa da Tia Chiquinha Portuguesa e o segundo na casa do Leopoldo da Santinha, ambas no Buraco Quente. Os cordões eram mais antigos e maiores que os ranchos, tanto em pessoas como em instrumental[...] A gente saía aqui da Mangueira e ia disputar com os congêneres, como o Flor de Benfica, os Destemidos do Caju, o Flor do Novo Mundo e outros. Eram assim: os índios da comissão de frente de um cordão brigavam (mesmo!) com os do cordão rival. O pessoal se machucava, quebrava a cabeça, se arrebetava todo. Quem ganhasse a briga era campeão. (SILVA, OLIVEIRA F., CACHAÇA, 1980, pág. 25)

Encontramos nos cordões um desenho do que seria a escola de samba Mangueira, já despontando com alguns elementos e dinâmicas que mais tarde a tornariam uma instituição cultural organizada. Carlos Cachaça prossegue:

Quando os cordões começaram a desaparecer, por motivos que eu desconheço, apareceram os Ranchos. Foi um pouco antes da Primeira Guerra, que começou em 1914. Me lembro de três: o Pingo do Amor, o Pérolas do Egito e o Príncipe das Matas. O Pingo do Amor ficava no lado esquerdo da estação, no sentido de quem vem da Central. Havia um pátio onde existiam as coudelarias do Derby Clube.[...] O segundo, Pérolas do Egito, ficava na asa de Tia Fé, no Buraco Quente. O outro Rancho, Príncipe das Matas, funcionava lá no Santo Antônio, do pessoal do seu Zé das Pastorinhas [...] Foi o que ficou mais tempo

<sup>20</sup> Geografia da Mangueira Revista do Carnaval, 2000, p.46 e 47.

durou e o único que ficou na memória de todos os mangueirenses antigos. Talvez por levar, também, as cores verde e rosa. (SILVA, OLIVEIRA F. e CACHAÇA, 1980, págs. 25-27)

A partir da declaração de Carlos Cachaça, a organização social da Mangueira em diferentes núcleos se corporifica, tanto cultural quanto geograficamente. Desde então, a riqueza simbólica da Mangueira já pode ser percebida, conforme expressa o próprio Carlos Cachaça. Nessa época, o samba não era reconhecido e ainda não se falava em escolas de samba, mas a Mangueira já fazia a diferença, pois apesar de seus elementos rústicos utilizados para a apresentação dos cordões, como cobras, lagartos e bichos de penas, todos vivos, ela já trazia elementos que mais tarde se consolidariam como imprescindíveis para uma escola de samba, tais como um estandarte e uma comissão de frente, o que a destacava dos demais.

Paralelos aos ranchos, existiam os blocos, já com uma estrutura mais organizada, futuramente, escolas de samba. Agremiações como o Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S.) Estácio de Sá surgiu do bloco Deixa Falar, vermelho e branco; a Portela, do Vae como pode, azul e branco. Já a Mangueira, como já apontamos, tem em sua origem uma variedade de blocos, tais como Bloco da Tia Fé, Bloco da Tia Tomásia, Bloco do Mestre Candinho e outros. Mais uma vez, recorremos ao depoimento de Carlos Cachaça (1980):

Nessa época, o samba começava a aparecer em Mangueira, trazido quase sempre pelo moleque Elói[...] Os blocos, no início, não tinham músicas próprias. Cantavam as do Elói. Por volta de 1918, grande parte da população mangueirense foi dizimada pela epidemia (espanhola) e tudo ficou triste. Morreram minha mãe e minha irmã. Quando passou a crise, e os grupos se refizeram, os blocos passaram a formar grupos distintos, com músicas originais, próprias, para se exibirem nos festejos da Penha e posteriormente nas batalhas de confete e nos carnavais de rua. O samba que fazíamos só tinha a primeira parte. O resto era versado, era improvisado. O primeiro que botou segunda parte no samba aqui na Mangueira foi o Antonico, amigo do Saturnino, mais ou menos em 1923. (SILVA, OLIVEIRA F. e CACHAÇA, 1980, pág. 28)

Segundo Costa (2002), a escola de samba, o carnaval, a música e o futebol foram fatores primordiais para a organização social da comunidade e para que suas práticas sociais fossem inseridas na dinâmica da sociedade. A escola de samba reflete as expectativas dessas comunidades populares que ganham estabilidade nessas formas de organização, ou seja, ela representa a ponte entre o morador do morro e o asfalto, do subúrbio e a zona sul, as classes mais abastadas e as mais privilegiadas economicamente.

Vaz e Andrade (2010) observam que

A Estação Primeira alçou a Mangueira ao mundo, por conferir a ela status de patrimônio cultural e local de nascimento ou moradia de grandes poetas do samba. Por sua trajetória dos bairros populares e das favelas à sociedade como um todo, o samba se destacou como principal elemento integrador desse processo. Sem dúvida, a música, em seus diversos ritmos e a Escola de Samba constituíram-se, ao longo do tempo, como mediadores do diálogo entre a favela e a cidade, ao desempenharem uma adesão de realidades sociais heterogêneas. (VAZ e ANDRADE, 2010, pág. 03)

Não podemos falar de samba e Cartola sem falarmos na escola de samba Estação Primeira de Mangueira, que teve o compositor como um de seus fundadores, fato que se deu a partir do gosto de Cartola pela agremiação denominada ‘Os arrepiados’. Dessa forma, quando se torna fundador da escola, ele deixa de apreciar o ‘objeto’ (Os arrepiados) para ser parte do ‘objeto’ apreciado. (Mwewa, 2011).

é possível perceber que nesse movimento de sujeito apreciador para objeto apreciado, Cartola entranha e passa a concentrar em si algumas das características que o ‘objeto’ apreciado (Os arrepiados) possuía. Ou seja, ele era alguém que gostava de uma agremiação e funda outra a partir das influências da primeira, tornando-se assim o próprio ‘objeto’ a ser apreciado (MWEWA, 2011, p. 4).

Apesar de Mwewa (2011) defender que Cartola passa a ser “objeto” apreciado com a fundação da Estação Primeira de Mangueira, entendemos que o compositor, na verdade, é “sujeito” ativo, visto que constrói uma nova realidade e a compartilha, interagindo socialmente. Se tomarmos a ideia de “Cartola objeto”, podemos cair no equívoco de entendê-lo como algo estático, sem representatividade, que se dilui em prol de uma coletividade. Quando, na verdade, ele desenvolve mecanismos com a finalidade de atrair para junto de si indivíduos que possuem os mesmos interesses que ele, ou seja, a preservação e disseminação do samba. A busca pela preservação e continuidade do samba transformaram o compositor num ponto de ligação entre as pessoas do seu convívio e o samba. Segundo Mwewa (2011), ele legitima a experiência num mundo que transcende a sua subjetividade a partir do samba para representar um caráter que o unia ao resto da comunidade presente no seu contexto.

Os sambistas e as escolas de samba são vistos por Fernandes (2001) como sujeitos agentes e protagonistas que pensam estratégias para projetos das classes populares, visando à sua integração social através da sua cultura e sua arte. Na década de 1930, existia um projeto político integrador que tinha como objetivo transformar o samba em símbolo da identidade nacional. A popularidade que o samba vinha

alcançando tornou-o alvo de interesse do governo de Getúlio Vargas (1930- 1945), transformando-o em um instrumento complementar do projeto ideológico nacional (CALDEIRA, 20007, p. 40). Para tal, foi criado nesse governo o Departamento de Imprensa e Propagandas (DIP), que tinha como propósito a disseminação do Estado Novo junto às camadas pobres da sociedade. O DIP tinha a função de incentivar as produções artísticas que fossem de interesse do governo e de vetar as que não o fossem, ou seja, censurar as produções que viessem de encontro às ideologias governamentais. Controlados pelo DIP, os sambistas eram estimulados a comporem músicas que fizessem apologias à pátria, ao governo e a seus valores. A composição de Cartola, “Brasil, terra amada”, ilustra bem essa passagem da história do samba e coloca, mais uma vez, seu compositor como protagonista de um contexto histórico. Vejamos a letra:

**Brasil, Terra Adorada**

Brasil, terra adorada  
 Jardim de todos estrangeiros  
 És a estrela que mais brilha  
 No espaço brasileiro  
 Braço é braço  
 Ó Brasil, és tão amado  
 Teu povo é honrado  
 Invejado no universo  
 Nesta bandeira afamada  
 Não falta mais nada  
 Pede o escudo  
 Ordem e progresso  
 Houve já um curioso  
 Que perguntou nervoso  
 Brasil, onde vais parar?  
 E respondo sempre a todos  
 Com o mesmo orgulho  
 Irei para um lindo futuro

Brasil (CARTOLA, *In*: SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 188)

A composição “Brasil, Terra Adorada” data de 1935 (SILVA e Oliveira Filho, 2003, p. 99-100) e constitui um exemplo crasso para ilustrar de que forma era estabelecida a relação entre o mundo do samba e o Estado Novo. Nela, por meio da hipérbole, o eu enunciador exalta a pátria e faz uma alusão à notoriedade do samba, assim como do Brasil, que conquistavam o estrangeiro.

Alguns lexemas utilizados na composição como flor e jardim, semanticamente, nos levam a uma ambiência campestre, o que transmite uma noção de tranquilidade, tendo o valor simbólico de harmonia e amenidade. Há também menção aos signos

constantes da bandeira nacional, nos versos “nesta bandeira afamada/ não falta mais nada/ pede o escudo/ ordem e progresso”. A bandeira é apontada como escudo, vista como algo que protege do perigo, e que traz na sua inscrição ordem e progresso, entenda-se, o Brasil como o lugar da ordem e do progresso. Assim, a letra da composição era o que o DIP autorizava, mas o ritmo era o que os sambistas desejavam levar para fora dos núcleos, rompendo as barreiras sociais.

O objetivo do Estado Novo instituído pelo governo Vargas ia sendo alcançado, ou seja, projetar o Brasil para o mundo como o lugar ideal para se viver, “invejado por todo o universo”, transformando o samba símbolo nacional. Mas o dos sambistas também ia se concretizando, o de serem (re)conhecidos nacional e internacionalmente.

Para ilustrar essa notoriedade internacional temos a declaração do maestro Leopold Stokowski (1940) em seu livro *Music for all of us*: “O Brasil é especialmente rico em música folclórica. Destacados compositores, como Villa Lobos, têm atraído para ele a atenção do mundo musical. A fusão das características portuguesas, negras e indígenas criou uma nova música, típica e única do Brasil.” (STOKOWSKI, *apud* SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 159)

Stokowski esteve no Brasil em 1940. O intuito da sua visita era fazer um intercâmbio cultural, proposto pelo presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, no que denominou de “política da boa vizinhança”<sup>21</sup>. Por telégrafo, o maestro solicitou a Villa Lobos que o apresentasse exemplos da “mais legítima música popular brasileira” para gravar em um álbum do Columbia durante sua estada no porto do Rio. Atendendo à solicitação do maestro americano, Villa Lobos o apresentou os sambistas Cartola, Donga, Zé Espinguela e Zé da Zilda, que participaram, com algumas exceções, da gravação das 40 músicas que compunham o álbum.

A opinião de Stokowski sobre a música popular brasileira, o samba, é muito bem analisada por Silva e Oliveira Filho (1983) que declaram:

Essa opinião de Stokowski é um reconhecimento implícito do valor extraordinário das composições da primeira fase da obra de Cartola, uma vez que entre as 16 peças representativas dessa música “rica, típica e única do Brasil”, o maestro incluiu uma do grande compositor da Mangueira. (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 159)

Vejamos a letra da composição escolhida:

---

<sup>21</sup> Nesse período, Hitler expandiu seu poder sobre grande parte da Europa Ocidental e o presidente Roosevelt temia que os países sul-americanos se alinhassem com o Eixo.

**Quem me vê sorrindo**

Quem me vê sorrindo, pensa que estou alegre  
 Meu sorriso é por consolação  
 Porque sei conter, para ninguém ver  
 O pranto do meu coração  
 O que eu perdi por este amor, talvez  
 Não compreendestes e se eu disser não crês  
 Depois de derramado, ainda soluçando  
 Tornei-me alegre, estou cantando  
 Quem me vê sorrindo, pensa que estou alegre  
 Meu sorriso é por consolação  
 Porque sei conter, para ninguém ver  
 O pranto do meu coração  
 Compreendi o erro de toda humanidade  
 Uns choram por prazer e outros...(CARTOLA , 1940)

Na composição, o eu lírico esconde o sofrimento que um desamor lhe causou. Ele utiliza o sorriso para esconder a tristeza que o toma por conta do amor perdido. Por meio das figuras de linguagem, como a antítese nos versos “depois de derramado, ainda soluçando/ tornei-me alegre, estou cantando”, deixa claro que tenta disfarçar por suas ações o que sente de verdade.

Apesar de o samba partido-alto assinado e gravado por Cartola ter encantado o maestro americano e ser muito importante no cenário do samba enquanto produção cultural, o compositor só ouviu a sua gravação anos depois, pois os discos nunca foram publicados no Brasil. Foi na casa do jornalista Lúcio Rangel (1914-1979) que Cartola teve esse contato com sua gravação. Rangel ganhou os discos do escritor Fernando Sabino, em visita a Nova Iorque. O próprio Sabino explica o ocorrido:

Nos idos de 40 caiu-me nas mãos em Nova York uma coleção de discos de música brasileira gravados sob responsabilidade de ninguém menos que Leopold Stokowski. Lá estavam, entre outras raridades, o famoso “Pelo Telefone”, de Donga, considerado oficialmente o primeiro samba brasileiro, e o “Quem me vê sorrindo”, de Agenor (aliás Angenor) de Oliveira, dito Cartola. Não tive dúvidas: mandei os discos de presente para Lúcio Rangel, pois estariam em melhores mãos – e ouvidos.(Jornal do Brasil, 30/ 12/ 1974)<sup>22</sup>

Essa coleção de discos foi doada ao Museu da Imagem e do Som por Lúcio Rangel, que julgou ser o mais certo a se fazer devido à importância da obra para a história da cultura brasileira, mas, infelizmente, ela desapareceu do acervo. Abaixo, uma figura que ilustra o disco mencionado.

<sup>22</sup> Depoimento de Fernando Sabino ao Jornal do Brasil (30/ 12/ 1974) In: SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 78.

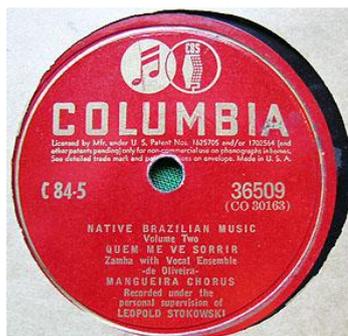


Figura 6 Álbum da Colúmbia "Native Brazilian Music"<sup>23</sup>

É o próprio Cartola, em depoimento no álbum Documento Inédito (1982), que resume o episódio:

Esse samba foi pra América, e eu ganhei um dinheirão. Ganhei 1.500 réis. Eu me dava muito com o maestro Villa-Lobos. O Villa-Lobos frequentou o morro algumas vezes, e lá ele me conheceu. Ele gostou muito de mim, achou que minhas músicas eram muito boas, que eram muito inteligentes, e começou a me acompanhar. Eu sempre ia lá procurar por ele, no escritório; telefonava pra mim e eu ia conversar com ele.

Foi na época que chegou esse navio, com a orquestra de Stokowski, e queriam gravar umas músicas brasileiras (chorinho, macumba... tudo isso), e queriam um compositor de samba, aí o maestro (Villa-Lobos) me apontou. Eu fui gravar, a bordo do navio Uruguay, parece que no armazém três ou quatro. Gravei com as pastoras lá do morro. (CARTOLA, *In*: Álbum ao vivo Documento Inédito, 1982)

Nesse contexto, Cartola é esse sujeito protagonista, visto que explicita a preocupação de organizar a manifestação cultural que nascia no seu meio social e que mais tarde seria uma das maiores responsáveis pela projeção do Brasil em nível global por meio da sua cultura, genuinamente, nacional.

Fernandes (2001) declara

Se o que está sendo investigado é como os sambistas e suas lideranças atuaram no sentido de conquistar seu espaço festivo na cidade, como isto resultou em sua transformação em símbolo da nacionalidade brasileira, a perspectiva teórica de que as classes populares sejam capazes de vontades e projetos é um parâmetro essencial. Por isso, o que fazemos é sublinhar vozes, discursos, valores, alianças e estratégias dos sambistas nesta cidade da primeira metade do século XX. Em suma, vamos pensá-los enquanto protagonistas, como sujeitos celebrantes de suas próprias identidades e lugares, em sua

<sup>23</sup> <https://artsandculture.google.com/asset/detalhe-do-%C3%A1lbum-native-brazilian-music-columbia-records/BOEGenGk3ZH-cw> Acesso em: 23/ jun/ 2021

cidade e seu tempo, e como lograram se apropriar e personificar um objeto celebrado como a identidade nacional brasileira. (FERNANDES, 2001, p. 7)

Segundo Vargues (2013), a percepção, por parte do Estado Novo, de que as escolas de samba seriam um conjunto de manifestações culturais formado da organização de comunidades representativas das camadas populares da capital, dentro da sua orientação de aproximação com o povo, seria, então, de grande relevância dar apoio estatal para financiar as escolas de samba. Ou seja, o que houve foi uma troca de interesses, se por um lado o Estado Novo tinha interesse de que a hegemonia se assentasse sob os segmentos populares, os sambistas, sujeitos protagonistas de suas ações, aproveitariam esse apoio para alcançarem seu maior objetivo, de alguma forma, tirar proveito desse interesse político e, finalmente, integrarem-se à sociedade nacional.

A identificação dos indivíduos que conviviam com Cartola com a causa do samba faz com que se crie uma maneira de lidar com as dificuldades do cotidiano. Entendemos, no nosso texto, a palavra identificação como o fenômeno pelo qual cada indivíduo de uma coletividade tira dessa convivência para si traços em comum e diferentes. A Psicanálise entende identificação como a mais remota expressão de laço emocional entre as pessoas.

Para Freud (1921) a identificação é o laço mútuo existente entre os membros de um determinado grupo, o que consiste numa importante qualidade comum partilhada com uma outra pessoa, imaginando que essa qualidade esteja centrada no laço para com um líder. A força encontrada nesse mecanismo de identificação resulta num grupo constituído que reinventa maneiras próprias para que seus projetos se tornem realidade, ou seja, a causa pelo samba é o fenômeno motivacional que ocorre para que Cartola e seus companheiros permaneçam juntos.

Encontramos em Freud (1921) que

Antes que os membros de uma multidão ocasional de pessoas possam constituir um grupo no sentido psicológico, uma condição tem de ser satisfeita: esses indivíduos devem ter algo em comum uns com os outros, um interesse comum num objeto, uma inclinação emocional semelhante numa situação ou noutra [...] quanto mais alto o grau dessa homogeneidade mental, mais prontamente os indivíduos constituem um grupo psicológico e mais notáveis são as manifestações da mente grupal (Freud, 1921, p.109).

A busca pelo reconhecimento do samba como manifestação cultural se torna o fio condutor da mente grupal, ou seja, o trabalho constituído coletivamente se identifica com o objetivo social desse grupo. A união do grupo que se faz buscando um único

objetivo transcende as subjetividades e o trabalho sinérgico se torna mais eficaz no que tange à visibilidade do produto social oriundo de um grupo marginalizado. Essa ideia é ratificada pelo fato de Cartola contar com a parceria de vários sambistas amigos seus para compor muitas de suas composições.

A escola já se estruturava de maneira organizada, o que a destacava das outras que nasciam naquele mesmo tempo – Deixa Falar e Portela. Apresentava um presidente, o Satur, um tesoureiro, Chico Porrão (Francisco Ribeiro), o secretário, Pedro Paquetá (Pedro Caim), o orador, Carlos Cachaça e o primeiro diretor de harmonia, mestre Cartola. A escolha de Cartola como diretor de harmonia da escola deveu-se à liberdade que exercia no morro quando o assunto era samba. Aos dezenove anos, Cartola já sabia da importância da agremiação que havia fundado com seus companheiros. Como diretor de harmonia era muito rigoroso, não permitia que as pastoras desafinassem. O próprio mestre declara:

Com as minhas namoradas, então, eu era mais enérgico. Nunca misturei vida particular com as minhas funções na escola”/ “Eu exigia que fizessem o mais que podiam. Principalmente daquela que na ocasião estivesse de caso comigo. Essa então eu não perdoava mesmo não (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 40 e p. 141).

Contudo a fundação da escola não foi tão tranquila quanto parece, pois os inúmeros blocos que existiam no morro eram coesos e cada um defendia suas cores. Quando o grupo de Cartola, os arengueiros, propôs a união de todas as agremiações numa só, houve uma certa resistência. O próprio Cartola relata o episódio em um depoimento dado ao jornalista Ronaldo Bôscolli (03/11/1977), colunista da Revista Manchete.

Quando a gente pensou em fundar nossa escola, o falecido Nascimento- que briga braba, meu Deus- disse que ninguém ia acabar com o bloco do Faria, que aquele negócio de escola era coisa de Maricota e foi duro para dobrar o homem. Foi preciso Marcelino subir lá em cima e levar um papo, enquanto a gente, ensaiando, esperava o resultado aqui embaixo. A gente ensaiava no terreno do Abelardo da Bolinha. Marcelino também era cana dura. Mas parece que o negócio foi resolvido no papo mesmo. (CARTOLA, *In*: Revista Manchete, 1977, ed. 1337)



Figura 7 Título do depoimento dado por Cartola a Ronaldo Bôscoli na Revista Manchete (1977)<sup>24</sup>

Mas com o tempo, esse quadro mudou, e todos acabaram compreendendo que a Estação Primeira de Mangueira era a “Seleção Brasileira do morro da Mangueira”.

Todo potencial individual canalizado numa só direção e com um só objetivo: mostrar a essa cidade, ao país, ao mundo, o que era o samba verde e rosa no morro da Mangueira. Sob a batuta, ou melhor sob o diapasão afinado do mestre de harmonia da escola, o grande Mestre Cartola. (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983, p.40)

O primeiro samba composto por Cartola é fruto da motivação pela fundação da Estação Primeira, fruto também das reflexões do compositor sobre a possibilidade de transformar seu grupo de “arengueiros”, que ao invés de utilizar da violência para se manifestar, passasse a utilizar o samba puro, ritmo e coreografia, herança natural dos antepassados africanos. Segundo Silva e Filho,

(Ele) começou a perceber que, mesmo bons de briga, eram, também, muito bons de samba. [...] Por que não dar uma endireitada naquela turma, cortar esse negócio de navalha, pau e pernada, partindo para o samba puro, ritmo e coreografia, herança natural dos antepassados africanos? A motivação do Mestre gerou um samba-sugestão, logo aprovado por todos (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003, p.55).

A partir desse fato, compõe então, em 1928, o samba “Chega de demanda”, logo aprovado por todos.

#### **Chega de Demanda**

Chega de demanda, chega  
Com este time temos que ganhar  
Somos da estação primeira  
Salve o morro de Mangueira  
Chega de demanda, chega  
Com este time temos que ganhar

<sup>24</sup> Fonte: Acervo digital Revista Manchete, ano 1977, Edição 1337/ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&Pesq=%22FUNDAR%20NOSSA%20ESCOLA%22&pagfis=172711> Acesso em: 10/ jun/ 2021

Somos da estação primeira  
 Salve o morro de mangueira (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983,  
 p.39)

Esse samba também corrobora a nossa definição de um Cartola em movimento, pois seus versos ratificam um manifesto que surgiu de uma necessidade (demanda) social, expressando seu engajamento comunitário e social. (NOGUEIRA, 2005).

Encontramos em Moura (1988) a seguinte análise:

**Demanda**, uma palavra única, com uma semântica vinda da macumba, significando alguma coisa próxima de disputa, combate, rivalidade, rixa. **Chega!** Pára com isso, não podemos mais ficar partidos! **Com esse time**, com aqueles que naquele momento eram a Mangueira, mas que, como time, precisava de conjunto, projeto, de uma utopia de afirmação coletiva, de uma forma de convívio possível, de uma história, de uma dinâmica coletiva. **Temos**, é uma gente que não aguenta mais perder. Agora é **ganhar**. Nós **somos**, e juntos afirmamos uma identidade. A **Estação Primeira**, do trem suburbano entre São Cristóvão e São Francisco Xavier, na verdade, não a primeira na ordem da linha da estrada de ferro, mas no valor daquela gente que se unia farta. **Salve o Morro da Mangueira**: e unidos então, a vitória, a sobrevivência, o direito de existir como uma comunidade e de repercutir para toda a cidade. (MOURA, 1988, p.27)

Esse samba, além de ser o primeiro composto para a Estação Primeira de Mangueira, também representa um divisor de águas com relação ao comportamento de Cartola. Fato esse que corrobora a tese da presente pesquisa, que visa descortinar um Cartola não apresentado até então, já que se debruçam sobre o romantismo e a complexidade sintática nas letras das composições do mestre.

A prática desenvolvida pelo grupo não os levaria para o seio da sociedade, não faria com que sua arte, o samba, fosse vista como uma produção cultural importante para a história do nosso país. O Chega de Demanda marca o nascimento de um novo Cartola como representante social.

Chernicharo (2010) afirma que

Com o samba Chega de Demanda (1928), é dado início a um percurso que não terá mais volta – tal qual um processo analítico: o samba carioca passa a ser conhecido e reconhecido mundialmente como uma representação da brasilidade, passando a ser uma das faces da identidade nacional, tal a grandeza dos efeitos da obra de Cartola para o Brasil. (CHERNICHARO, 2010, p. 97)

O conceito de representação social cunhado por Moscovici (1978) sinaliza para a relação existente entre o “sujeito” que representa e o “objeto” representado, e é dentro dessa perspectiva que a categorização de Cartola enquanto representante social é

apresentada por este trabalho, ele o “sujeito que representa” e a Mangueira o “objeto representado”. De acordo com esse entendimento, o sujeito tanto constrói quanto se transforma dentro da relação que ele estabelece com o mundo. Nesse sentido, as representações sociais não só guiam o comportamento, mas remodelam e o reconstituem no contexto social no qual ele se consolida.

Os estudos de Moscovici tiveram sua origem na teoria de Durkheim, que preconizava que as representações eram coletivas. Nessa perspectiva, os fenômenos sociais assumem um caráter estático e estável. Essa visão durkheimiana representou uma limitação para a teoria de Moscovici, pois de acordo com sua concepção os fenômenos não são estáticos, eles se realizam e são estudados a partir de práticas cotidianas, ou seja, são repletos de mobilidade. O teórico esclarece:

Do ponto de vista de Durkheim, as representações coletivas abrangiam uma cadeia completa de formas intelectuais que incluíam ciência, religião, mitos, modalidades de tempo e espaço etc. De fato, qualquer tipo de ideia, emoção ou crença, que ocorresse dentro de uma comunidade, estava incluído. Isso representa um problema sério, pois pelo fato de querer incluir demais, incluía-se muito pouco: querer compreender tudo é perder tudo. A intuição, assim como a experiência, sugere que é impossível cobrir um raio de conhecimento e crenças tão amplos. Conhecimentos e crenças são, em primeiro lugar, demasiado heterogêneo e, além disso, não podem ser definidos por algumas poucas características gerais. (MOSCOVICI, 2003, p.46)

Logo, ratifica-se que seja feita a leitura de Cartola como um representante social, pois as suas práticas cotidianas, enquanto pessoa comum, influenciaram diretamente na sua mudança de comportamento e, conseqüentemente, do grupo social do qual fazia parte. Aos dezenove anos, Cartola percebeu que, embora seu grupo fosse bom de briga e como ele mesmo dizia “um arengueiro só descia o morro para brigar, pra ser preso, pra apanhar e pra bater”, já era hora de desconstruir essa imagem. A partir de suas observações, o dom dos rapazes do Morro da Mangueira, mais precisamente do Buraco Quente, mostrarem seu dom natural de fazer samba, sem violência, à sociedade de forma organizada.

De acordo com Moscovici (1978), as representações sociais estão centradas nas conversações, ou seja, quando os indivíduos se encontram para discutir seu cotidiano, expressar suas opiniões, disseminar conhecimento sobre o mundo, e esse conhecimento passa a orientar o comportamento desses indivíduos dentro do seu grupo social e de seu grupo social para com outros grupos. Podemos inferir, então, que as relações sociais acontecem em locais onde os indivíduos se reúnem formal ou informalmente, para discutir ideias.

Encontramos em Celso Pereira de Sá (1995) o seguinte desdobramento:

No café da manhã, no almoço e no jantar; nas filas do ônibus, do banco e do supermercado; no trabalho, na escola, nas salas de espera; nos saguões, nos corredores, nas praças e nos bares; talvez, principalmente, nos bares e botequins, em pé ou sentado, para um cafezinho, um *happy hour*, ou uma noitada “jogando conversa fora”. Faz simplesmente parte da vida cotidiana. (SÁ, 1995, p. 26)

A explanação de Sá (1995), com uma linguagem mais clara e objetiva, ratifica a ideia de que um sambista com a importância de Cartola é um representante social. Quando o autor afirma que as representações sociais se consolidam nos ambientes mais comuns como bares e botequins, principalmente, fica fácil entender um sambista exercendo esse papel, pois é nesses ambientes que esse grupo social costuma discutir suas práticas, trocar ideias e tomar importantes decisões. A declaração de Aluísio Dias<sup>25</sup>, encontrada no livro *Fala Mangureira* (1980), ajuda-nos a entender a ideia de que as representações sociais têm sua base na conversação, na troca de ideias.

Cartola, Carlos Cachça e eu estávamos sempre juntos, **trocando ideias**, fazendo sambas, **observando os acontecimentos**<sup>26</sup>. Numa dessas ocasiões o Cartola nos falou da sua ideia de fundar a Ala dos Compositores. Achamos original e lhe demos todo apoio. Levamos a ideia aos demais compositores que a acharam brilhante. Realizaram-se várias reuniões e em meio de grande alegria foi escolhido o dia 20 de janeiro para realizar a festa da fundação, sendo assim S. Sebastião nosso padroeiro. (*In*: SILVA, CACHÇA & FILHO, 1980, p. 86)



Figura 8: Cartola (ao centro), Nelson Cavaquinho (à esquerda) e Carlos Cachça (à direita) reunidos num bar<sup>27</sup>

Os grifos na declaração de Aluísio Dias foram feitos para entendermos a relação entre a teoria da representação social de Moscovici e a prática do sambista enquanto

<sup>25</sup> Compositor, violonista e cantor brasileiro. Em 1924, aos 12 anos, foi morar no Morro da Mangureira, mas só em 1930 conheceu Cartola, logo se tornando seu parceiro e amigo.

<sup>26</sup> Grifo da autora

<sup>27</sup> *Fala, Mangureira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980. Imagem ilustra como e onde era comum os sambistas se reunirem para “troca de ideias” para a produção de conhecimento.

representante social. Percebamos que, tanto na declaração do sambista quanto na explanação da teoria moscoviciniana, a conversação e a troca de ideias são fios condutores para que essa representação aconteça. É a partir dessa troca que o conhecimento será produzido e disseminado e, conseqüentemente, influenciará no comportamento do grupo social, produzindo ali mudanças. A partir do momento que essa ala de compositores é fundada, o comportamento desse grupo de sambista se modifica, ou seja, não será mais possível qualquer componente da verde e rosa, ou qualquer outro sambista compor e/ ou concorrer com um samba enredo na escola, ele precisará fazer parte da ala de compositores, após passar pelo crivo dos fundadores da ala.



*Figura 9 1ª Ala de compositores da Mangueira<sup>28</sup>*

Em entrevista concedida ao site Brasil de Fato (2019), a cantora e compositora Leci Brandão<sup>29</sup> explica como era o processo de seleção para fazer parte da ala dos compositores da verde e rosa.

Na minha época, a coisa era infinitamente mais difícil. Tínhamos Dona Ivone Lara no Império Serrano, desde os anos 60, e só. Então, causou espanto quando o Zé Branco, tesoureiro da ala de compositores [da Mangueira], me apresentou, porque já sabia que eu compunha sambas. Aí, me disseram: "Volta semana que vem, com uma carta, explicando os motivos, etc". Eu fiz a carta e falei para eles que iria aprender muito naquela universidade do samba. Então, disseram que eu ficaria como estagiária, fazendo sambas de terreiro, enfim, durante um ano, e que eu entraria oficialmente para a ala se eles avaliassem que eu tinha condições. Foi assim que eu entrei na Mangueira. (BRANDÃO, 2019)<sup>30</sup>

<sup>28</sup>Fala, Mangueira. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

<sup>29</sup>Primeira mulher a ser aceita na ala de compositores da Estação Primeira de Mangueira.

<sup>30</sup><https://www.brasildefato.com.br/2019/03/07/leci-brandao-minimiza-criticas-a-mangueira-tentativa-de-minar-a-cultura-popular>

Outra informação importante na declaração de Aluísio Dias é “observando os acontecimentos”. Ela vai ao encontro da teoria da representação social que preconiza que os fenômenos só podem ser estudados “por meio de situações da prática cotidiana, estudadas por pessoas comuns que vivem em uma sociedade em que os fenômenos são dotados de mobilidade e plasticidade e cuja comunicação exerce um papel fundamental”. (COSTA, 2006, p. 17)

As representações sociais são expressões do pensamento social, uma especificidade de uma sociedade pensante. Nela, o indivíduo não é meramente espectador dos fenômenos ocorridos no seio dessa sociedade, ou seja, ele não é apenas receptor de informações, ideologias ou crenças. Ao contrário, ele é um sujeito agente, participativo, que constrói e compartilha suas próprias experiências com o grupo social no qual está inserido.

### **1.6 Escola de samba: o lugar da tradição**

A partir da distinção estabelecida por Hall (2006), podemos inferir que a Mangueira se estrutura num modelo de sociedade tradicional. Fato que se justifica pelo samba e o ambiente da Escola de Samba serem espaços que sobrevivem das práticas culturais que são passadas de geração a geração. A presença de alguns elementos tradicionais na organização de uma escola samba como a bandeira, também chamada de pavilhão, suas cores e os símbolos bordados no tecido são um forte elemento de identidade das comunidades, ratifica a importância que se dá à valorização da tradição. O Dossiê das Matrizes do Samba reforça

A bandeira é tão poderosa no imaginário e na cena do samba carioca – como elemento de identidade de grupo – que inspira a escolha das cores de roupas do dia-a-dia, de objetos pessoais – colares, pulseiras, brincos, lenços, gravatas, bolsas –, da pintura de muros e paredes de casas, e até do glacê que cobre bolos em festas de aniversários (DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA, 2006, p. 79).

A figura 10, casa verde e rosa de Cartola no Morro da Mangueira, vem ilustrar o que encontramos no Dossiê das Matrizes do Samba (2006). A casa do compositor era pintada, externamente, nas cores da escola de samba fundada por ele. Era de fácil identificação de que, ali, residia um mangueirense apaixonado. Era a expressão da própria identidade do mangueirense.



*Figura 10 Casa verde e rosa de Cartola no Morro da Mangueira<sup>31</sup>*

A presença das baianas nas escolas de samba também ratifica a importância e respeito que se dão às tradições. Elas simbolizam as cabeças coroadas pelos cabelos brancos e a sabedoria das tias da antiga Praça Onze e do Estácio, berço do samba, onde Tia Ciata, Tia Bebiana e muitas outras dançavam e louvavam os orixás. Atualmente, elas são as mães e avós dos sambistas, logo, representantes fundamentais na transmissão do saber do samba, de geração para geração. A porta-bandeira, e a ala de compositores, instituída pelo próprio Cartola, são também exemplos de elementos perpétuos nessa estrutura, pois simbolizam a continuidade do passado e marcam que a origem dessa manifestação cultural não pode ser esquecida.

Nem sempre essa transmissão de saberes é feita de forma letrada, ou seja, de forma tipográfica. Muito pelo contrário, os sambistas mais antigos são respeitados e ouvidos nesse ambiente, muitas vezes, desempenham o papel de verdadeiros griôs<sup>32</sup>, são vistos como professores e mestres de aulas teóricas e práticas. A transmissão oral de conhecimento é uma das principais formas de ensinamentos passados de geração a geração, com uma identidade própria de uma comunidade. Essa tradição chegou ao Brasil por meio dos africanos que foram escravizados. Aqui, ela sofreu algumas adaptações e se tornou uma forma de preservar as culturas africanas e, também, uma forma de resistência dos negros.

Considerando a origem dos griôs, fica fácil entender por que no meio dos sambistas é muito comum que essa prática seja respeitada e represente uma forma de conhecer o passado e preservar a tradição do samba. O griô é aquela pessoa mais velha

<sup>31</sup> Fonte: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/324153/alvorada-la-no-morro-ha-40-anos-o-brasil-se-desped.htm>

<sup>32</sup> Figura importante e respeitada na maioria dos países africanos cuja função é passar conhecimento aos mais jovens por meio da oralidade.

da sua comunidade que, em decorrência da sua idade, detém o conhecimento de fatos passados e consegue, através de narrativas, transmiti-los às gerações futuras. As histórias que o griô conta não estão nos livros, e sim nas lembranças das relações estabelecidas no decorrer da vida. São histórias da vivência e da convivência. (VAZ & ANDRADE, 2010, p.9)

O sambista e compositor Nelson Mattos, conhecido no mundo do samba como Nelson Sargento, um dos grandes parceiros e contemporâneo de Cartola, é um exemplo vivo de griô do samba<sup>33</sup>. Muitas histórias sobre o tempo de Cartola em Mangueira são narradas por ele com detalhes, muitos jornalistas, escritores e pesquisadores recorrem a Nelson para terem acesso a histórias e informações sobre assuntos diversos relacionados a Cartola, à Mangueira, ao mundo do samba e das escolas de samba. Uma das mais belas declarações que Sargento fez sobre o Cartola em entrevista foi “Cartola não existiu, foi um sonho que a gente teve”.

Em entrevista, Nelson Sargento conta sua história com a Mangueira e como se instituiu o samba enredo nas escolas de samba, ilustrando uma narrativa típica de um griô:

— A minha relação com a Mangueira veio desde criança. Eu tinha de 13 para 14 anos quando fui para lá. Alfredo Português não sabia fazer música, mas era um ótimo letrista. Ele juntava todo mundo em casa, aos sábados e domingos e fazia um pagode, que naquela época era o que tinha música. Samba, tango, jazz, rock, não importava, se tivesse música era pagode. Então, Alfredo Português foi levado por Carlos Cachaca para uma escola de samba que havia na época chamada Unidos de Mangueira. Eu tinha de 16 para 17 anos, e quando ele ia ao samba e eu ia junto, lógico. Na década de 40, não existia o quesito samba enredo nas escolas de samba. No concurso não valia ponto. Só valia a harmonia do samba, até que em 1948, Alfredo Português fez um samba e deu o enredo. Ele fez a letra e eu musiquei. A partir daí, o pessoal gostou e começou a fazer samba sempre com enredo, que mais tarde acabou virando quesito — lembra Nelson.(GRANJA, ANO VI, Nº 41, 2008, REVISTA A NOVA DEMOCRACIA)<sup>34</sup>

Em 2018, Nelson Sargento, participou de um show intitulado “Griôs da Cultura Popular Brasileira: samba e jongo”<sup>35</sup>, o que corrobora à nossa perspectiva da palavra griô no mundo do samba, transformando esse ambiente em uma sociedade tradicional.

<sup>33</sup> O sambista Nelson Sargento faleceu a 27/ maio/ 2021, data posterior à escritura deste texto.

<sup>34</sup> <https://anovademocracia.com.br/no-41/1564-nelson-sargento-a-historia-do-bom-samba>

<sup>35</sup> Na foto da esquerda para direita: Nelson Sargento, Tatinho da Mangueira, Rubem Confete e Tia Maria do Jongo



Figura 11 Nelson Sargento (2018) Espetáculo Griôs da Cultura Popular Brasileira<sup>36</sup>

Considerando que a prática de um griô é pautada na confiança que se constitui a partir de sua sabedoria em decorrência da vivência e experiências no meio social e cultural no qual está inserido, as histórias contadas por ele funcionam como dispositivos de agenciamento de subjetividades fluidas, permeáveis e nômades, em um exercício de práticas subjetivas e de resoluções coletivas de problemas (VAZ & ANDRADE, 2010). Desse modo, a prática da transmissão oral em comunidades como o Morro da Mangueira tem um papel muito importante, pois assim torna-se possível reapropriar-se e ressignificar situações de vulnerabilidade sociais vividas por seus moradores, desenvolvendo uma nova imagem de si.

As histórias contadas por griôs mangueirenses buscam, por meio de relatos, privilegiar as grandes conquistas da comunidade da Mangueira, os grandes campeonatos conquistados pela Estação Primeira de Mangueira, das tias responsáveis pela proteção das rodas de samba em seus terreiros e dos grandes compositores surgidos em território mangueirense como Cartola, Nelson Sargento, Carlos Cachça e outros. Assim, as crianças e os jovens mangueirenses têm acesso ao passado, à memória e à cultura para, assim, serem agentes ativos de sua existência, de seu direito a um futuro. Há, nessa prática, uma clara tentativa de fortalecimento de uma cultura e tradição, desafiando o estigma que carrega um morador dos morros cariocas.

Dessa forma, para fazermos uma leitura da identidade cultural do poeta em foco se faz necessário apresentarmos uma breve contextualização desse período para a construção de uma reflexão em prol de suas especialidades.

<sup>36</sup> Fonte <https://anovademocracia.com.br/noticias/9876-grios-samba-jongo-no-teatro-cesgranrio>

**CAPÍTULO 2**  
**CENTRO CULTURAL CARTOLA: A PAISAGEM**  
**DE CARTOLA**

## **2.1 Paisagem e lugar: o homem e seu espaço vivido**

Paisagem e lugar estão intimamente ligados, pois as paisagens culturais representam o resultado da interação que o indivíduo desenvolve com o meio ambiente no qual ele está inserido. A paisagem se constitui, então, a partir da percepção que os indivíduos têm dos diferentes elementos naturais e culturais com os quais interagem. Dessa forma, para se compreender a paisagem se faz necessário considerar as vivências e experiências dos sujeitos no lugar. Paisagem expressa uma ideia de síntese muito mais completa que a de região, território, espaço e lugar (CONTI, 2014).

Segundo Dardel (2011)

...a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos. A paisagem não é um círculo fechado, mas um desdobramento. A paisagem é um escape para toda a Terra, uma janela sobre as possibilidades ilimitadas: um horizonte. Não uma linha fixa, mas um movimento, um impulso. (Dardel, 2011, p. 30-31)

Entendemos a partir dessa concepção que a paisagem é uma realidade viva, ela é dinâmica e como ela tem história, correlaciona-se com o lugar, logo o estudo e entendimento da paisagem não se completam sem que se faça a análise das transformações realizadas ali pelos indivíduos. Ela é o resultado das nossas percepções sobre tudo que nos cerca, ou seja, o resultado da nossa habilidade contemplativa que faz com que seus elementos estruturais estejam em sintonia com a nossa alma, possibilitando que sintamos e percebamos a paisagem, enquanto lugar é o ‘espaço

vivido' onde se dão relações sociais culturais e de identidades. Essas relações vão constituir, então, um espaço dotado de construções simbólicas, o lugar-paisagem<sup>37</sup>.

Mas nem sempre o conceito de paisagem foi relacionado à produção cultural dos sujeitos que ocupam um determinado lugar. Até meados do século XX, a paisagem era considerada como uma interface dos processos naturais e sociais, e analisada a partir de representações cartográficas e de olhares geográficos. A partir dos anos 70, surgem novas formas de se compreender a paisagem. Ela deixa de ser analisada sob uma perspectiva morfológica e passa a ser vista como uma construção social marcada pelos valores sociais do grupo que a construiu. (CORRÊA & ROSENDAHL, 2004)

O termo paisagem surgiu no século XV para fazer referência aos quadros que apresentavam um pedaço da natureza da forma que a percebemos, dentro de um enquadramento. Esse enquadramento ou moldura funcionava como uma espécie de substituto de uma janela, por meio da qual a observação se dava de fato. Por muito tempo a paisagem era apenas aquilo que era visto através das janelas.

No século XVII, a paisagem torna-se uma das formas essenciais da arte pictural. As pinturas tentam a reprodução fiel de um recorte da natureza. A diferença é que o observador pode escolher o ponto de observação, o ângulo e o enquadramento da vista, ficando livre para direcionar o olhar, mover a cabeça, movimentar o corpo e até circundar um objeto. “Existe, portanto, uma dimensão subjetiva na base de uma representação que se deseja tão fiel quanto possível” (CLAVAL, 2004, p. 15). A paisagem passa a ser qualquer “parte de um *pays*<sup>38</sup>”. Com essa nova forma de se considerar a paisagem, a ideia de enquadramento é abandonada e o observador passa a fazer suas escolhas, ou seja, “o destaque se transfere da perspectiva e do enquadramento observados para a parte do *pays* do qual se discerne a fisionomia” (CLAVAL, 2004, p.15).

Com relação à visão dos geólogos e geógrafos, até a metade do séc. XVIII, era horizontal sobre a paisagem, ou seja, tentava-se reproduzir de maneira quase fiel o que se via na superfície terrestre, como se ela fosse um quadro sem vida, apenas uma superfície oferecida ao observador. Essa concepção é mudada a partir do momento que a paisagem passa a ser vista como uma interface, pois a crosta terrestre não é apenas uma superfície, ela possui uma zona de contato que possibilita o alojamento da vida, ela é feita de ambientes, conforme cita Claval (2004).

---

<sup>37</sup> In: NASCIMENTO, SILVA, DEUS & NOGUEIRA, 2016.

<sup>38</sup> Região, pátria, lugar de nascença.

Surge então o conceito da visão vertical. Ela permite as generalizações, evidencia a estrutura das distribuições e permite a leitura dos reagrupamentos regionais. Por isso é nela que a geografia humana se alicerça, pois tem uma apreensão cartográfica da paisagem. A visão vertical, além de descrever a arquitetura de uma cidade, de que forma ela evoluiu, porque as construções diferem dependendo do espaço no qual são construídas, vai tentar entender o movimento daquela cidade, a sua história; faz uma interpretação física, apoiando-se em uma cartografia em movimento, cinematográfica (CLAVAL, 2004).

A descrição de paisagens urbanas tais como as descobrimos percorrendo a cidade dá ideia das etapas de sua evolução, mas não explica seu papel, não mostra do que a cidade vive, não permite compreender seus problemas (CLAVAL, p. 34, 2004).

Dessa forma, as visões horizontal e vertical não são excludentes para a percepção e apreensão de uma paisagem. Por meio da citação de Claval, fica claro que elas se complementam, pois a visão horizontal permite que se observe a evolução histórica de uma determinada cidade; e a vertical vai possibilitar entender por que houve a mudança urbanística nesse espaço, quais demandas foram surgindo com o passar do tempo que levaram à ação dos indivíduos que ali habitam nesse sentido.

No final do século XIX e o início dos anos 1970, conforme relatado em Claval (2004), tomou-se consciência de que os aspectos físicos, os componentes biológicos e as realidades nos ambientes sociais estão intimamente relacionadas.

Para Pierre George (1966), toda coletividade humana projeta-se sobre uma porção do espaço terrestre a qual, sob diversas formas, serve de suporte para suas atividades. Essa parcela do espaço comporta, de fato, uma estratificação de vários espaços, qualificados segundo a natureza de suas relações com atividades e formas de existência dos grupos considerados.

Considerando que a paisagem se desvela por meio da arte e das práticas culturais, no Morro da Mangueira, ela se destaca através do samba. Pelos encontros da comunidade no Palácio do Samba<sup>39</sup>, não só durante o carnaval, mas também no pré-carnaval, ou seja, o espaço constitui a paisagem do lugar. Esse é um espaço onde o morador do morro, muitas vezes, referencia com orgulho, pois simboliza o que há de mais valioso no que tange à sua prática sociocultural.

---

<sup>39</sup> Nome que se dá à quadra de ensaios da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira

“A paisagem é uma realidade cultural, pois ela não é somente resultado do trabalho humano, mas também, objeto de observação, e mesmo consumo” (AMORIM FILHO, 1999, p. 143). Nesse sentido, o samba e os ensaios que ocorrem na quadra da escola de samba, localizada na subida/ entrada do Morro da Mangueira identificam o lugar e seus moradores, constituindo e ratificando a paisagem local. Além de identificar o lugar e inspirar sentimentos afetivos em seus habitantes, essa paisagem aguça sentimentos e o interesse dos visitantes, principalmente dos turistas que visitam a cidade do Rio de Janeiro no período pré-carnavalesco e durante o carnaval.

Conforme sinaliza Brunet (1992),

[A paisagem] é ornamentada pelos testemunhos dos rituais de socialização, monumentos que comemoram, palácios que exaltam o poder, lugares de culto que reúnem os crentes, lugares separados para outras comunhões: esses pontos de referência onde se reconhece a comunidade. Ela é retalhada por barreiras invencíveis onde se define a individualidade das unidades da comunidade. Bem visíveis em certas sociedades; tácitas, mas percebidas, em outras (BRUNET, 1992, p. 338)

Cartola traduz esse fenômeno na sua composição “A Mangueira é muito grande”.

**A Mangueira é muito grande<sup>40</sup>**

A Mangueira é muito grande  
 Dá galhos pra todo lado  
 E os frutos que ela dá  
 Todos são aproveitados  
 Vem gente de muito longe  
 Pra ver se é verdade o que  
 Ouvem dizer  
 Em Mangueira, vêm vários artistas  
 Do exterior, até turistas  
 Só para ver o que a Mangueira  
 Tem  
 Sambar como nossas cabrochas  
 Ninguém  
 A Mangueira, minha gente, dá  
 Galhos para todo lado

Em uma referência metafórica que estabelece uma relação entre mangueira árvore frutífera e o lugar Mangueira, o compositor utiliza um trocadilho que permite ao interlocutor entender que “os galhos” e “os frutos” expressos nesse texto fazem alusão

---

<sup>40</sup> <https://m.letras.mus.br/cartola>. Acesso em: 10/ jun/ 2021

aos sambistas, compositores e moradores do Morro que são, na concepção de Cartola, inigualáveis.

Entre os geógrafos há um consenso de que a paisagem, embora tenha sido estudada sob ênfases diferenciadas, resulta da relação dinâmica de elementos físicos, biológicos e antrópicos. E que ela não é apenas um fato natural, mas inclui a existência humana.

Sauer (1998) considera que região e área são, em certo sentido, termos equivalentes à paisagem. Esta, seria um conceito de unidade da geografia, ou, uma associação de formas diversas, tanto físicas como culturais. O conteúdo cultural da paisagem, para este autor, é a marca da existência humana em uma área. Em outras palavras, a cultura seria o elemento que, agindo sobre o meio natural, resulta na paisagem cultural.

## **2.2 Identidade cultural e a cultura negra**

*“Negar a existência de cultura em determinado grupo é negar a existência do próprio grupo” (Magda Soares, 2002)*

É muito comum pessoas que não têm contato com as artes clássicas como literatura clássica, com a história e com a música serem rotuladas de aculturadas. Mas quando o assunto é definir o que é cultura, um questionamento se faz frequente: afinal, o que é cultura? Constitui um equívoco afirmar que um índio ou um negro trazido de terras africanas não tenham cultura, pois existem seus costumes, tradições, sua culinária, sua língua. Por meio de uma visão antropológica simplista, a palavra cultura pode ser definida como uma rede de significados que envolve um indivíduo, dando sentido ao seu estar no mundo. Considerar uma certa cultura, a ocidental, por exemplo, como um modelo a ser seguido é uma visão extremamente etnocêntrica.

Cultura, de acordo com Sodré (2005), é uma dessas palavras metafóricas, como conhecimento, por exemplo, que são capazes de transitar de um contexto a outro, com diversas significações. As pouco mais de 150 definições da palavra cultura apresentadas pelos antropólogos ratificam essa leitura de Sodré. Uma universalização é atribuída à cultura devido a essa prolixidade conceitual, fazendo de sua significação social a classe de todos os significados.

A partir dessa operação, cultura passa a demarcar fronteiras, a estabelecer categorias de pensamento, a justificar as mais diversas ações e atitudes, a instaurar doutrinariamente o racismo a se substancializar, ocultando a arbitrariedade histórica da sua invenção, ratifica Sodré (2005).

A pesquisa da vida social direcionou a Antropologia para o entendimento da cultura como um sistema simbólico, conforme Rocha & Tosta (2009). Ao captar o ponto de vista nativo, o método etnográfico permitiu a percepção de que a cultura de um grupo é o conjunto articulado dos significados que os membros daquele grupo sancionam, visando lidar com o mundo natural que os cerca e definir as relações com outros seres humanos. Vista de dentro, como faz a etnografia, a cultura é um mapa de um código que permite aos integrantes de um determinado grupo conceber, diferenciar, aproximar, classificar e transformar o mundo e a eles mesmos.

De acordo com essa concepção, fazer parte de uma cultura é experimentar os valores de um código que faz com que seres humanos, independentemente de sua singularidade, percebam-se agregados na sensação de alguma forma de unidade e compartilhem uma totalidade maior. O desenvolvimento de relações sociais e o entendimento do mundo natural não são possíveis, porque a cultura proporciona o acesso comum às regras, às normas, às condutas e aos modos apropriados de se comportar nas diversas esferas, nos diferentes momentos e situações da vida de um grupo.

Clifford Geertz (2008) declara:

O conceito de cultura que eu defendo (...) é essencialmente semiótico. Acreditando como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa a procura do significado. (GEERTZ, 2008, p.4)

A cultura é vista então como uma teia de significados. Cada um e todos nós estamos presos aos significados que são tecidos, entrelaçados, costurados pelos próprios seres humanos no processo de experimentar a vida coletiva. Os significados que definimos para a natureza e para as relações entre nós são abertos para muitas possibilidades, mas, ao fecharmos uma dentre todas as disponíveis, ficamos presos ao significado escolhido.

Para Eagleton (2005), cultura também é uma questão de seguir regras, envolvendo uma interação entre o regulado e o não- regulado. Isso não significa que

qualquer que seja a ação possa contar como seguimento de uma regra, pois as regras, como culturas, não são nem puramente aleatórias nem rigidamente determinadas, pois ambas envolvem a ideia de liberdade.

A ideia de cultura significa, então, uma dupla recusa: do determinismo orgânico, por um lado, e da autonomia do espírito, pelo outro. Trata-se de uma recusa simultânea do naturalismo e do idealismo, insistindo contra aquele em que existe algo na natureza que a ultrapassa e a destrói, e afirmando contra o idealismo que até a atividade mental humana mais elevada tem as suas humildes raízes na nossa biologia e no ambiente natural. (EAGLETON, 2005, p. 13)

Por essa perspectiva, cultura é um termo que compreende uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade.

Numa sociedade civil, os indivíduos vivem em estado de antagonismo crônico, impelidos por diferentes interesses. O Estado deve funcionar como um âmbito no qual as oposições podem ser harmoniosamente reconciliadas, desde que ele tenha estado em atividade na sociedade civil, aplacando rancores e refinando afinidades, este processo caracteriza o que Eagleton (2005) chama de cultura. A cultura seria uma espécie de pedagogia ética que torna os indivíduos aptos para a cidadania política. Dessa forma, o Estado personifica a cultura, que corporifica a humanidade comum, isto é, transforma os indivíduos em cidadãos responsáveis.

Os significados de cultura variam dentro de um mesmo campo semântico, sempre ao redor de uma unidade de sentido, de coerência. Essa unidade de sentido constitui, então, um foco de manifestação da verdade, do sentido, da razão (SODRÉ, p.11, 2005). Para Althusser (apud Sodré,2005) a prática cultural é um processo de produção da expressividade simbólica e de distinções sociais pela sensibilidade individual. Para ele, as práticas atuantes numa determinada sociedade desfrutam de autonomia relativa em seu inter-relacionamento, ou seja, cada uma delas dispõe de um espaço estruturado ou sistematizado por regras próprias e com conteúdos claramente definidos.

A cultura, nas sociedades modernas ocidentais consiste em uma prática diferenciada regida por um sistema, que, se entende como o conceito das relações internas típicas da realidade de produção, pelos indivíduos, do sentido que organiza suas condições de coexistência com a natureza, com os próprios membros de seu grupo e com outros grupos humanos. (SODRÉ, 2005, p.11-12)

Os antropólogos já não enxergam mais a cultura como uma simples transmissão de conhecimento, mas sim um complexo diferenciado de relações de sentido que se

concretizam em modos de pensar, agir, pertencer e estar no mundo.

Logo, a identidade cultural está diretamente ligada a princípios como ética, civismo e o engajamento nas relações sociais, às quais, juntamente à cidadania, liberdade de expressão e garantida dos direitos humanos e sociais, constituem um conjunto de valores que une pessoas ou grupos sociais que possuem em comum o mesmo interesse em defender uma ideologia antropológica capaz de alterar percepções, modos de pensar, valores e fomentar uma convivência com base na cooperação e na sabedoria. A identidade cultural perfeita, segundo Nogueira (2005), estaria alicerçada em três fatores imprescindíveis: o fator histórico, o fator linguístico e o fator psicológico (Andrade, 2012).

Ao tratarmos da identidade negra é importante ressaltar que o Brasil não queria ser negro, com isso, incentivou a imigração europeia com o intuito de embranquecer a população brasileira. A Constituição de 1934 determinava em seu artigo 121 que “a entrada de imigrantes no território nacional sofrerá as restrições necessárias à garantia de integração étnica e a capacidade física e civil do imigrante” (NOGUEIRA, 2005 *apud* SILVA JR., 2002).

Como afirma Andrade (2012), aproximar-se do comportamento do branco passou a ser uma estratégia de sobrevivência para alguns negros em terras brasileiras. Esses negros julgavam inevitável o branqueamento como um fenômeno natural. Com isso, os três fatores imprescindíveis para a construção de uma identidade negra passam a sofrer interferências importantes. “Enquanto um fator interage plenamente, outro tem um efeito muito fraco ou quase nulo, como aconteceu com a perda da língua na diáspora” (NOGUEIRA, 2005, p. 23).

Kabengele Munanga (2009) esclarece

Ser negro é ser excluído. Por isso, sem minimizar os outros fatores, persistimos em afirmar que a identidade negra mais abrangente seria a identidade política de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania. (MUNANGA, 2009, p. 16)

Para o teórico, o fator linguístico representa um “cimento linguístico”, já que a língua é o elemento cultural principal da identidade cultural de um povo. Ela une elementos diversos que possibilitam a construção das subjetividades, assim como o elo das novas gerações com a herança cultural do grupo social ao qual pertencem. Embora esse fator tenha sofrido muitas influências em decorrência da diáspora africana e pela língua imposta pelo colonizador, nos terreiros de candomblé e umbanda, encontramos

redutos de resistência e preservação, reforçando a identidade cultural do povo negro.

Ao tratarmos de cultura negra, algumas considerações são importantes para a contextualização desse tema. Sabemos que a formação da sociedade brasileira, com o início do século XVI, se deu de forma complexa, pois se trata de um agrupamento de indivíduos num vasto território, seriam ele americanos (indígenas), europeus (os colonizadores portugueses) e africanos - negros escravizados, trazidos principalmente da costa ocidental da África (SODRÉ, 2005).

Segundo Sodré (2005), os Nagôs, nome genérico que faz referência a todos os grupos originários do sul e centro de Daomé e do sudeste da Nigéria, são portadores de uma rica tradição, derivada das culturas particulares dos diferentes reinos africanos de onde provieram. Esse foi um dos últimos grupos africanos a se estabelecer no Brasil (SANTOS, 1975, p. 28) e, embora houvesse uma força do Estado para destituir qualquer organização sócio-cultural desses negros para que suas formas econômicas, políticas, familiares fossem mantidas, os nagôs conseguiram resistir e reimplantar aqui os elementos básicos de sua organização simbólica de origem. A forma mítica era essencial ao impulso nagô de preservação dos dispositivos culturais de origem. E como se tratava de uma cultura desterritorializada, constituíam-se associações que, com pretexto religioso e em determinados momentos ridicularizado, reprimido, mas sempre entendido como prática de natureza religiosa pela ideologia dominante, instalaram-se em espaços urbanos, chamados de roças ou terreiros.

Esses terreiros representavam, então, um *continuum* cultural (Sodré, 2005, p. 91), ou seja, a persistência de uma forma de relacionamento com o real; além de representarem também uma oposição à ideologia dominante, na medida em que a ordem originária aqui repostada comporta um projeto de ordem humana, alternativo à lógica vigente de poder. Para Sodré (2005), ainda que essa alternativa não mais assumia expressões num mesmo território político, as práticas do terreiro rompem limites espaciais, para ocupar lugares imprevistos na trama das relações sociais da vida brasileira. Embora os nagôs tenham conseguido essa organização em território brasileiro, não podemos afirmar que se trata de uma cultura negra genuinamente brasileira que se tenha consolidado para funcionar aqui, como fator de resistência. Ela é resultado da união dos vários dispositivos culturais africanos que para cá vieram, dispositivos esses oriundos dos vários grupos étnicos capturados na África.

Os bantos e os sudaneses foram outros dois grupos que se destacaram no Brasil. Segundo Vainfas (2001), os povos bantos predominaram entre os escravizados

traficados para o Brasil desde o século XVII, concentrados na região sudeste, mas com presença em outras regiões do Brasil, como na Bahia. Eram oriundos do Congo e de Angola e apresentavam uma especificidade cultural devido à sua diversidade, notadamente na linguística, nos costumes e, principalmente, no campo religioso, que fundiram aspectos do cristianismo com suas tradições religiosas.

Lopes (2008) afirma que os bantos constituem muito mais do que uma etnia ou grupo étnico. Para o autor devem ser vistos como um grande conjunto de povos falantes de línguas que têm uma origem comum. Segundo ele, banto é apenas uma designação linguística. Acrescenta ainda que

Pelo uso, entretanto, a denominação se estendeu e hoje, então, sob a designação de Bantos estão compreendidos praticamente todos os grupos étnicos negro- africanos do centro, do sul, e do leste do continente que apresentam características linguísticas comuns e um modo de vida determinado por atividades afins. (LOPES, 2008, p.97)

Documentos históricos apontam que os bantos, depois de um primeiro período de autonomia religiosa, assistiram à transformação de seus cultos. De acordo com Kavinafé (2009), por um lado, esses deram lugar à macumba; por outro, amoldaram-se às regras dos candomblés nagôs, não se distinguindo deles senão por uma maior tolerância. Os cultos bantos, em gradativo declínio, acolheram os espíritos dos índios, o que iria levar ao surgimento de um "candomblé de caboclos", e adotaram cantos em língua portuguesa, ao passo que os candomblés nagôs só usam cantos em língua africana.

Os sudaneses, provenientes da África ocidental, Sudão e da Costa da Guiné também contribuíram culturalmente para a formação de uma identidade afro-brasileira, visto que muito de suas práticas culturais imperam atualmente como, por exemplo, o candomblé, prática religiosa dos escravizados oriundo do Sudão.

Paiva (2001, p.36) aponta que esses grupos misturavam-se em território brasileiro, resultando em interseções biológicas, culturais e religiosas, informações como etnias, tradições e práticas culturais. Novas cores eram forjadas pela sociedade colonial e por ela apropriadas para designar grupos diferentes de pessoas, para indicar hierarquização das relações sociais, para impor a diferença dentro de um mundo cada vez mais mestiço. Da cor da pele à dos panos que a escondia ou a valorizava até a pluralidade multicolor das ruas coloniais, reflexo de conhecimentos migrantes, aplicados à matéria vegetal, mineral, animal e cultural. Esse entrelaçamento cultural entre os povos

africanos propiciou a formação de uma identidade cultural afro-brasileira, visto que eles não hesitaram em "inventar códigos de comportamentos e de recriarem práticas de sociabilidade e culturais" (PAIVA, 2001, p.23).

Para Sodré (2005), a cultura negra

é um lugar forte de diferença e de sedução na formação social brasileira. No ritual- essa estratégia das aparências -, os gestos, os cantos, o ritmo, a dança, as comidas, todos os elementos simbólicos encadeiam-se sem relações de causa e efeito, mas por contiguidade, por contato concreto e instantâneo. A magia e a música partilham a mesma linguagem, a mesma ausência de significação, a mesma pluralidade de espaços. Ressalta, ainda, que a linearidade da escrita, a abstração racionalista, o isolamento hedonista do indivíduo e a obsessão do sentido último encontram na cultura negra seu limite. (SODRÉ, 2005, p.23)

O negro africano é protagonista na consolidação de uma cultura afro-brasileira. Mas vale ressaltar que essa formação não se deu de forma harmoniosa, ela é resultado, muitas vezes, de resistência e conflitos étnicos. Para Paiva (2001, p.39) a formação cultural não se deu de forma linear, uniforme e harmônica. Muitos foram os conflitos, as adaptações e os arranjos ao longo do período. A cultura negra teve papel importante nesse cenário devido ao esforço dos ancestrais africanos em manter uma dinâmica que plasmasse um pouco de cada cultura que, capturada, foi trazida ao Brasil.

Feita essa contextualização sobre a cultura negra, retomamos o nosso sujeito de pesquisa, representante expoente dessa cultura cuja preocupação era que o samba e a sua prática não se perdessem com o passar do tempo.

### 2.3 Cartola e a herança cultural do samba

*“Era um compositor muito bom com parceiro, mas excepcional sozinho”  
(Nelson Sargento, 1980)*

Segundo o dicionário On-line da Língua Portuguesa<sup>41</sup>, a palavra “inventividade”, substantivo feminino, significa característica ou propriedade de inventivo, que tem talento, capacidade, habilidade ou facilidade para inventar ou para compor e criar; criatividade: o artista alcançou seu mais alto grau de inventividade. Por meio da definição do vocábulo justifica-se a sua seleção para compor o título desta seção.

Angenor de Oliveira foi considerado por muitos músicos e maestros como um verdadeiro mito em se tratando de modo de compor. Fatos que alicerçam essa visão são

<sup>41</sup> <https://www.dicio.com.br/inventividade/>

que o poeta aprendeu a tocar violão só de ouvido, como declaração já apresentada por esta pesquisa, e não teve uma formação erudita.

Um dentre os vários pontos que marcam a importância de Cartola para a identidade cultural do sambista é, sobretudo, a sua preocupação pela preservação do samba enquanto herança cultural e fator identitário e, principalmente, seu compromisso com a transmissão de um saber. Como podemos ratificar com uma declaração do próprio sambista no documentário “Cartola fita meus olhos”:

No morro da Mangueira só quem fazia samba naquela época era eu e o Carlos Cachça. Então aquela menina queria fazer samba, mas não sabia como é que fazia. Então fazia uma bobagem qualquer, então a gente chegava, eu ou o Carlos remendava tudo, colocava música nova. Dizia para ele: - “Toma, o samba, é seu”. E lá no ensaio cantava: - “De quem é este samba?” – De fulano. Então, fiz uma ala de compositores para ensinar como é que se fazia samba, assim os garotos aprendiam a fazer samba. “É assim, isto você faz assim...” ensinando muita gente. Inclusive Babalaô, Zé com fome, Geraldo Pereira. Isto tudo saiu da ala dos compositores da Mangueira e ainda tem muito garoto bom lá saindo. (BANDOLIM, Jacob. Depoimento. *In: Cartola fita meus olhos*. Série Depoimentos. Fundação Museu da Imagem e do Som, 1998.)

Verifica-se que Cartola nutria uma preocupação desde cedo com a questão do ensino e com a possibilidade de os jovens se estimularem através do reconhecimento de suas potencialidades e valorização de suas identidades.

De acordo com Nogueira (2005), Cartola foi um dos maiores compositores de samba e da história das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Sua obra, como sua própria vida, se desenvolveu associada ao Morro da Mangueira e à Estação Primeira, acabando por ser aceita como grande valor para a cultura nacional. O artista constitui um dos exemplos mais representativos da inventividade musical das camadas humildes da população brasileira.

As músicas de Cartola funcionam como ferramentas fundamentais para Cultura Brasileira, já que essa é constituída de forte tradição oral. Elas são frutos de uma criatividade que articulam signos e conceitos em uma forma poética original. Os valores transmitidos pela música de Angenor de Oliveira se fazem mais evidentes quando percebemos que os conteúdos transmitidos por ela têm origem na própria música ou na própria experiência do eu lírico e não em outra fonte. A inventividade musical de Cartola, geralmente, recorre a metáforas, simbolismos e imagens que dialogam com os indivíduos que fazem parte do seu grupo social assim como a sociedade como um todo, utilizando uma linguagem acessível.

Retomando o primeiro samba composto por Cartola para a Estação Primeira de Mangueira, “Chega de Demanda (1928)”, podemos observar a sua preocupação em estabelecer um diálogo com o interlocutor. O compositor utilizou a palavra “demanda” no sentido em que era usada na religião umbandista. Significava conflito, disputa ou rivalidade. Era muito comum, no contexto no qual vivia o poeta, a utilização da seguinte fala: “Fulano tem uma demanda contra Sicrano”. Fala essa que era facilmente entendida pelos indivíduos daquele meio, pois a maioria dos moradores de Mangueira praticava ou participava das religiões de matrizes africanas. O próprio Cartola tinha uma participação importante nessa dinâmica, era cambono do terreiro do Sr. Júlio, conforme narram Silva e Oliveira Filho (1983). O cambono é o ajudante do pai ou mãe de santo nos terreiros das religiões afro-brasileiras. Há dois tipos de cambonos, os que trabalham dentro dos terreiros, auxiliando as entidades que incorporam nos filhos de santo; e o de rua que é responsável em levar os despachos e deixá-los nos locais indicados pelas entidades. Cartola era de rua e ele mesmo declara que era um cambono muito procurado, porque cumpria direitinho todas as determinações e não tinha medo de botar o despacho, independente do lugar.

A “expressão estação primeira”, que aparece no mesmo samba, também tem um significado particular. Mangueira não era a primeira estação de trem depois da D. Pedro II, como foi tantas vezes equivocadamente mencionada. A primeira era São Cristóvão. Ou Cartola usou a expressão para dizer que Mangueira era a primeira estação a ter samba ou pretendia proclamar que Mangueira era o líder - a primeira, a melhor – das estações em matéria de samba<sup>42</sup>.

Segundo o maestro e produtor musical Rildo Hora, Cartola é um artesão sonoro. Considerando que o artesão é aquele que se utiliza de processos manuais para fabricar algum tipo de produto, Cartola é visto como aquele músico ou compositor que produz suas músicas por meio de um processo subjetivo, intimista, explorando ao máximo as possibilidades de sua ambiência, sua realidade enquanto sambista, de morador do Morro da Mangueira e amante incondicional. Tudo isso permite ao interlocutor um mergulho na realidade do sambista. As composições eram lapidadas e produziam um som real e único das cordas de seu violão, e tudo que poderia ser uma adversidade ele utilizava a seu favor “Suas melodias são perfeitas e não são redundantes. Não têm nota repetida ou

---

<sup>42</sup> <https://www.vagalume.com.br/mangueira/biografia/>

nota não boa, como chamava o [violonista carioca] Guerra Peixe. Ele sempre vai na nota boa”, afirma Rildo Hora.<sup>43</sup>

Nelson Motta, produtor musical, também avalia Cartola um verdadeiro gênico musical. Ele declara que o sambista se destacava porque, embora não tivesse estudo musical teórico, possuía uma inventividade musical assombrosa, com soluções harmônicas muito sofisticadas, que não eram comuns no meio do samba. “Além disso, era um letrista brilhante, que criava imagens poéticas fortes, originais”<sup>44</sup>.

O músico erudito, Brasília Itiberê, fez a seguinte descrição em relação a um samba de Cartola, tocado em uma roda de samba que assistiu em Mangueira:

Agora, a bateria começa outra vez, como um sussurro. Violões, pandeiros, cavaquinhos, preludiam lentamente, numa ambientação sugestiva, para fornecer ao coro uma referência tonal. As percussões aumentam de intensidade e, súbito, como uma martelada de bigorna, as vozes irrompem estridentes, guturais, maravilhosamente primitivas. É um samba de Cartola: Tragédia (até hoje inédito, creio). Tenho ímpeto de gritar: Prestai bem atenção que este é um samba de Cartola! Não ouvireis tão cedo um canto assim tão puro, nem linha melódica tão larga e ondulante. Atentai como é bela, e como oscila a boia, sem pousar, entre a marcação dos ‘surdos’ e a trama cerrada dos tamborins. (OLIVEIRA FILHO & SILVA, 1983, p. 53)

Essas observações de maestros e produtores musicais renomados sobre Cartola nos fazem inferir que o compositor era dotado de uma rara combinação que nem ele mesmo tinha ciência, pois a sua referência ao seu primeiro samba tem uma conotação negativa. Embora o “Chega de Demanda (1928)” tenha sido muito bem aceito pelos seus companheiros fundadores da Estação Primeira de Mangueira, a leitura que Cartola faz dessa composição é de que era “um negócio assim, meio de pé quebrado, meio sem graça” (Oliveira Filho & Silva, 1983, p. 155).

Cumprir observar que as composições de Angenor de Oliveira, assim como as de outros compositores da época, foram se aprimorando no que tange à expressividade linguística e musical. Isso se deu devido ao contato dos compositores do gênero samba aos textos mais eruditos, o que não quer dizer que o ritmo se tornou mais rico ou mais pobre, mas sim mais variado. O próprio Cartola foi beber em Castro Alves, Gonçalves Dias, Olavo Billac e até Camões. O que, juntamente, com o amadurecimento do poeta, fez com que suas obras evoluíssem dos versos primários para textos mais elaborados.

<sup>43</sup> <https://barulhodeagua.com/2019/01/26/1150-flor-do-morro-materia-da-revista-e-destaca-vida-e-obra-de-cartola-rj/>

<sup>44</sup> <http://www.oexplorador.com.br/angenor-de-oliveira-o-cartola-1908-1980-possuia-uma-inventividade-musical-assombrosa/>

Segundo Oliveira Filho e Silva (1983), alguns estudiosos da música popular brasileira afirmam que se estabelecermos uma comparação entre os primeiros sambas de Cartola – *Chega de Demanda, Beijos, Que infeliz sorte e Divina Dama* – com os últimos – *Por que vamos chorando, As rosas não falam, O mundo é um moinho* – poderemos observar essas alterações que atravessaram as composições, mas que não caracterizaram uma mutação para um ritmo novo, e sim uma evolução.

Seguem as letras de duas das composições supracitadas a fim de exemplificar essa evolução.

**Divina Dama (1933)**

Tudo acabado  
E o baile encerrado  
Atordado fiquei  
Eu dancei com você  
Divina dama  
Com o coração  
Queimando em chama  
Fiquei louco  
Pasmado por completo  
Quando me vi tão  
perto  
De quem tenho  
amizade  
Na febre da dança  
Senti tamanha emoção  
Devorar-me o coração  
Divina dama

Quando eu vi  
Que a festa estava  
encerrada  
E não restava mais  
nada  
De felicidade  
Vinguei-me nas cordas  
Da lira de um trovador  
Condenando o teu  
amor  
Tudo acabado

**Por que vamos chorando (anos 60)**

Por Deus não posso entender,  
Porque vamos chorando,  
Se os nossos cicerones,  
São aves cantando,  
Lateralmente as flores,  
Deitam aromas sorrindo.  
E ouço da natureza,  
Que sejam bem-vindos,  
O vento de quando em quando,  
Num sussurro sereno,  
Obriga a toda floresta,  
A nos fazer acenos,  
E um festival de alegrias,  
Que me ponho a imaginar,  
Não sei se devemos rir,  
Ou chorar....

Em “Divina Dama”, podemos observar que as estrofes são compostas por versos primários, que são versos mais simples, cuja estrutura estabelece uma relação estreita com o campo da oralidade. Neles, há, geralmente uma expressão das ocorrências cotidianas. Segundo o próprio Cartola, o samba foi composto numa quarta-feira de cinzas em homenagem a uma mulher por quem ele tinha se apaixonado. “Divina Dama” foi um dos maiores sucessos de Angenor de Oliveira nessa década, gravado por Francisco Alves.

Nessa composição, o eu enunciador relata uma paixão por uma dama que conheceu no baile. A intensidade do sentimento é demonstrada pela caracterização dedicada à amada “divina dama” e ainda, enfatiza a comoção do eu lírico apaixonado. Em seguida, ele relata a decepção e dispensa toda a sua mágoa na música, consolo do sambista. Todo esse relato do enunciador é feito sem que haja alguma referência pejorativa ou de acusação a sua amada, ela fica no campo da idealização.

Estruturalmente, as rimas do samba- canção “Divina Dama” são conhecidas como rimas mistas ou misturadas, visto que não seguem a nenhum dos esquemas de rimas marcadas como “AABB”, “ABAB”, “ABBA”, ou seja, não seguem nenhuma estrutura fixa. No entanto, elas não constituem versos brancos<sup>45</sup>, pois Cartola, como um artesão das letras que compõe, estabelece um esquema de rima muito particular. Analisando a primeira estrofe, observamos a utilização da rima emparelhada (AA) nos dois primeiros versos, “Tudo acabado/ E o baile encerrado”, nos 3º e 4º versos, apresenta-se a rima encadeada que consiste em rimar a última palavra de um verso com uma no início ou no meio do verso seguinte, como em “Atordoado **fiquei**/ Eu **dancei** com você”, e por fim nos três últimos versos há uma estrutura “ABA”, “Divina **dama**/ Com o coração/ Queimando em **chama**”. Não há informações comprobatórias de que Cartola tenha composto “Divina Dama” levando em consideração toda essa classificação da teoria da literatura ou se fez as escolhas lexicais intencionando estabelecer esse esquema de rimas, mas fazendo uma análise fundamentada na teoria da literatura, é a esse resultado que chegamos.

Como o objetivo é estabelecer uma comparação entre as duas composições para ilustrar a evolução na forma de compor de Cartola, cabe tecermos alguns comentários sobre “Por que vamos chorando”, também conhecida como “Que sejam bem-vindos” (Oliveira Filho e Silva, 1983). Essa composição faz parte de uma série que surge como reflexo da mudança de vida do mestre, que passou a conviver com artistas eruditos, cineastas, escritores, jornalistas, poetas e músicos, tanto no Zicartola<sup>46</sup> quanto no gabinete do ministro da Indústria e Comércio.

Logo na primeira estrofe de “Por que vamos chorando”, já observamos uma mudança tanto na linguagem quanto na estrutura dos versos. O sambista se utiliza de construções metafóricas nas quais a natureza aparece com um poder regenerador, como se fosse um remédio para o choro do eu-lírico e ao mesmo tempo para sua comunidade,

<sup>45</sup> São versos que não rimam com nenhum outro verso.

<sup>46</sup> Restaurante de D. Zica e Cartola na década de 60.

já que os verbos e pronomes são flexionados e utilizados no plural respectivamente. Nos quatro primeiros versos “Por Deus, não posso entender/ Por que vamos chorando/ Se os nossos cicerones/ São aves cantando”, temos reforçada a ideia de que o enunciador questiona o porquê do choro e do sofrimento se a natureza é tão maravilhosa e os recebe de braços abertos.

Estruturalmente, o poema é considerado perfeito. Encontramos em Oliveira Filho e Silva (1983) a seguinte análise:

Na primeira estrofe, os três gerúndios em versos alternados imprimem um sentido de movimento ao ‘nós’ indicado pelo ‘vamos’, pelo ‘nossos’ e pelo plural ‘bem-vindos’ em rima com ‘sorrindo’. Essa rima (singular com plural) é corretíssima. Foi adotada pelos maiores poetas da língua, a começar por Camões, que rimou ‘enganado’ com ‘agasalhados’ e com ‘espalhados’ (Os Lusíadas, II, 13); ‘executado’ com ‘molhados’ e ‘escapados’ (Os Lusíadas, X, 128). (OLIVEIRA FILHO & SILVA, 1983, p. 156).

Ratificando a ideia de que a natureza, geralmente, tem um papel de salvação, é algo que ameniza o sofrimento do poeta e que o ajuda a vencer a tristeza, temos na segunda estrofe uma personificação de alguns elementos naturais que, por meio de uma linguagem metafórica, desempenham essa ação. Temos a ideia de que ‘o vento sussurra’, ‘a floresta faz aceno’, transformando tudo em alegria, a ponto de o eu lírico se questionar se- ele e seus companheiros – devem rir ou chorar.

Cartola tinha toda uma peculiaridade para compor, uma genialidade que surge de maneira natural, a partir de situações do cotidiano nas quais o poeta se envolve e funcionam como “mote qualquer que lhe surge também do vazio da sua existência, para o qual a poesia lhe serve de vestimenta.” (CHERNICHARO, 1995, p. 39). A própria D. Zica ratifica essa informação quando relata que ele respondia às divergências pegando o violão e compondo um novo samba. Foi dessa forma que ele compôs “Tive sim”, após ter sido perguntado pela esposa se antes dela ele teria tido outro grande amor. D. Zica descreve de que forma foi respondida: “Ele sorriu meio de banda, fez acordes no violão e uns dias depois respondeu com uma canção.” (SILVA, 1999, p. 110).

**Tive sim**

Tive, sim,  
 Outro grande amor antes do teu  
 Tive, sim.  
 O que ela sonhava eram os meus sonhos e assim  
 Iamos vivendo em paz  
 Nosso lar,  
 Em nosso lar sempre houve alegria  
 E eu vivia tão contente  
 Como contente ao teu lado estou.

Tive, sim,  
 Mas comparar com seu amor seria o fim.  
 E vou calar  
 Pois não pretendo, amor, te magoar.

“As rosas não falam”, uma das grandes obras-primas de Cartola, imortalizada em várias vozes da música popular brasileira e a grande responsável pelo desenvolvimento desse estudo mais aprofundado sobre o mestre, também nasce dessa forma genial e peculiar de compor de Angenor de Oliveira. É mais uma resposta que surge em forma de canção e poesia.

Conforme Chernicharo (1995), a inspiração surgiu a partir de um presente que D. Zica recebeu de Nuno Veloso, uma muda de roseira, que foi plantada no quintal da casa onde o casal residia no Morro da Mangueira. Tempos depois, a roseira desabrochou e D. Zica chamou o poeta para contemplar.

- Cartola, vem ver! Por que é que nasceu tanta rosa assim, Cartola?  
 - Não sei, Zica. As rosas não falam...  
 Cartola ficou com a frase na cabeça, remoendo. Pegou no violão e a música brotou. Inteira. Faltavam dois ou três dias para ele completar 67 anos. As rosas não falam foi o presente que ele disse que deu a si mesmo. (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003, p. 231)

Vejamos a letra em sua escritura original:

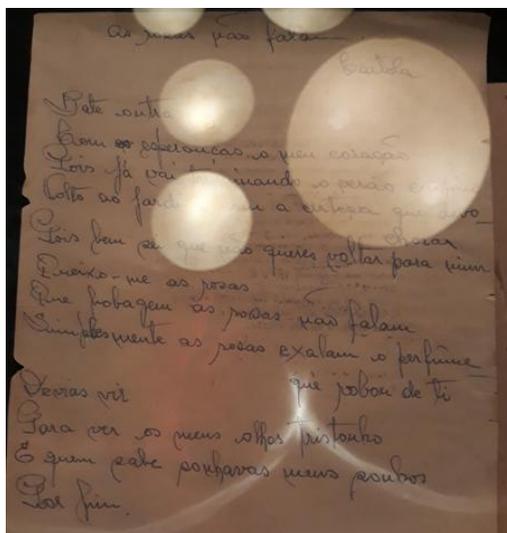


Figura 12 Letra de "As rosas não falam"- Escritura original<sup>47</sup>

Ainda que a imagem na figura 12 esteja comprometida pelo reflexo da vidraça que a protege, pois se trata de uma relíquia por ser a escrita original da canção “As rosas não falam”, ela é de suma importância para o trecho do trabalho no qual está inserida. Como já dito, ela é a mola propulsora para o desenvolvimento desta pesquisa, já que foi

<sup>47</sup> Fonte: Centro Cultural Cartola

a primeira canção de Cartola a chamar a atenção da pesquisadora e a despertar o interesse de conhecer melhor o compositor. Por esse motivo, foi um momento singular o contato com a grafia original de Cartola, foi como sentir a presença do mestre por meio dela, dos rabiscos, representando a reorganização do pensamento do autor, emoção que toma o pesquisador quando em contato com o seu sujeito de pesquisa, ainda que no campo do intangível.

Algumas fragilidades linguísticas são percebidas nessa escrita, pois em alguns versos há equívocos com relação à concordância e outras estruturas da língua, o que não desmerece a importância, a beleza e a sensibilidade da composição. Podemos entender essas fragilidades como marcas da oralidade no texto de Cartola, já que a transmissão do conhecimento por essa prática “griô”, como já comentada em seção anterior, se faz muito presente no ambiente do sambista.

Estão transcritas, a seguir, a letra original da música<sup>48</sup> e a letra que circula nas diversas gravações feitas por cantores da música popular brasileira para que possamos analisar de que forma o escrito original foi alterado para que se enquadrasse na norma padrão da língua.

#### **Original<sup>49</sup>**

Bate outra vez  
Com esperanças o meu  
coração  
Pois já vai terminando o  
verão enfim  
Volto ao jardim com a  
certeza que devo  
chorar  
Pois bem sei que não  
queres voltar para  
mim  
**Queixo-me as rosas**  
**Que bobagem as rosas**  
**não falam**  
**Simplesmente as rosas**  
**exalam o perfume que**  
**roubou de ti**  
Devias vir  
**Para ver os meus olhos**  
**tristonho**  
E quem sabe sonhava  
meus sonhos

#### **Modificada<sup>50</sup>**

Bate outra vez  
Com esperanças o meu coração  
Pois já vai terminando o verão  
Enfim  
Volto ao jardim  
Com a certeza que devo chorar  
Pois bem sei que não queres voltar  
Para mim  
**Queixo-me às rosas**  
**Mas que bobagem**  
**As rosas não falam**  
Simplesmente as rosas exalam  
**O perfume que roubam de ti, ai**  
Devias vir  
**Para ver os meus olhos**  
**tristonhos**  
E, quem sabe, sonhavas meus  
sonhos  
Por fim

<sup>48</sup> A transcrição do original foi feita para facilitar a leitura e análise, já que a sua reprodução ficou comprometida por reflexos da vitrine que o protege.

<sup>49</sup> Centro Cultural Cartola. Grifos da autora

<sup>50</sup> Grifos da autora. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/cartola/44898/>. Acesso em: 01/ jun./ 2021

Por fim

Os grifos nos textos foram feitos com o objetivo de chamar a atenção do leitor para os acertos linguísticos visando ao enquadramento da letra original à estrutura padrão da língua. No verso “Queixo-me **as** rosas”, na escrita original, o “as” aparece sem o acento indicativo da crase, o que sinaliza um desajuste com as regras gramaticais da Língua Portuguesa. Esse mesmo verso aparece na versão modificada, “Queixo-me **às** rosas”, já que, gramaticalmente, a orientação é que “as” seja craseado, pois o verbo “queixar-se” é um verbo pronominal essencial, o que quer dizer que só é conjugada na sua forma pronominal e, obrigatoriamente, é acompanhada das preposições “de” e “a”.

No verso original “Que bobagem as rosas não falam” foi inserida a conjunção adversativa “mas” no início, “Mas que bobagem as rosas não falam”, com a intenção de estabelecer uma contraposição com a ideia de o eu lírico recorrer às rosas para seus queixumes, já que as rosas não poderiam respondê-lo. Aqui, a inserção de um elemento coesivo modifica não só a estrutura do verso, mas também traz uma alteração semântica, auxiliando na coerência textual, explicitando o sentido de oposição de ideais.

Outra modificação importante ocorre no verso original “As rosas exalam o perfume que roubou de ti”. Percebemos um deslize quanto à concordância verbal de “roubar” com o sujeito “rosas”, já que o sujeito está na terceira pessoa do plural e o verbo foi flexionado em terceira do singular. Outra alteração observada é com relação ao tempo do verbo, pois na letra original está flexionado no pretérito perfeito do indicativo, e é trazido para o presente do indicativo na versão atual.

A última mudança estrutural observada ocorre no verso “Para ver os meus olhos tristonho”, marcado pela falta de concordância entre o substantivo “olhos”, flexionado no plural, e o adjetivo “tristonho”, no singular. Há a possibilidade de entendermos “tristonho” referindo-se ao estado do eu lírico, mas como não há nenhuma indicação estrutural que nos ratifique essa ideia, optamos em concordar com a modificação feita no verso para que os termos entrem em concordância, confirmando que os olhos do poeta estão tristonhos. Assim, o verso modificado apresenta-se “Para ver os meus olhos tristonhos”.

Na gravação de “As rosas não falam” por Cartola, em seu primeiro disco, em 1974, o compositor segue a letra original. Já nas gravações de outros cantores seguem

as alterações apresentadas na segunda versão transcrita acima. Para ratificar a observação foram ouvidos: Beth Carvalho, a primeira a gravar a canção em 1976, Dorival Caymmi (1999), Ney Matogrosso (2002), Alcione (2003), Tereza Cristina (2016), entre outros renomes da MPB. Vale ressaltar que o fato de Cartola tratar suas composições pelo viés da oralidade preserva na sua forma de cantar uma particularidade que não exige essa rigidez posta quando as correções são feitas nas gravações posteriores à sua.

Cartola era detentor de um potencial e de uma inventividade musical notáveis. Ainda que em suas letras, como sinalizamos na análise comparativa de “As rosas não falam”, as estruturas linguísticas não estejam no rigor da língua padrão, é mantida a potencialidade no nível do discurso. Na visão do compositor, o que importa é o que se sente, é a mensagem transmitida por sua música, as estruturas linguísticas, em casos como esse, ficam em segundo plano. Como sua declaração pode nos afirmar, essas potencialidades são consequências do orgulho que o sambista tinha de não fazer concessões com relação à sua forma de compor, ou seja, orgulho de não ceder aos novos formatos que o samba vinha tomando com o passar do tempo. Em um depoimento para o jornal capixaba “A Gazeta” (1978), o mestre declarou:

Olha, minha música é uma coisa muito séria. Eu componho devagar, que é para trabalhar bastante cada composição. Eu não fabrico sambas. Se alguém quer cantar música minha é só porque sentiu o que eu quis dizer, não porque fiquei insistindo. Se eu peço, o sujeito pode até cantar, mas sai tudo errado acaba estragando tudo. Não me interessa em fazer uma coisa que o povo saia cantando, mas que ele sinta minha obra, isso é o que me interessa mesmo. Faço samba, música para você guardar dentro de si eternamente, no seu coração, e não apenas na sua coleção de discos. (OLIVEIRA FILHO & SILVA, 1983, p. 158)

Cartola manteve essa postura perante sua obra enquanto compunha, ou seja, durante toda sua vida. Mesmo que percebamos um maior domínio linguístico e estrutural, ou melhor dizendo, um maior domínio artesanal para com suas últimas composições, as da década de 30 nada deixaram a desejar. Encerramos esta seção com uma declaração de Carlos Drummond de Andrade, um dos maiores poetas da língua portuguesa, sobre Cartola: “Alguns como, Cartola, são trigo de qualidade especial. Servem de alimento constante. A gente fica sentindo e pensando sempre o gosto dessa comida” (JB, 27/ 11/ 1980).

### 2.3 O Centro Cultural: um sonho de Cartola

O Centro Cultural Cartola (CCC), hoje nomeado Museu do Samba, foi fundado em janeiro de 2001, como uma Organização não Governamental (ONG) sem fins lucrativos. O CCC fica localizado na Rua Visconde de Niterói, 1286 Mangueira/ RJ, no mesmo espaço geográfico que a escola de samba Estação Primeira de Mangueira. O centro cultural foi idealizado por Nilcemar Nogueira e Pedro Paulo Nogueira, netos de Cartola e D. Zica, por sentirem a necessidade de organizar as memórias e obras do avô, com o objetivo de disseminar a cultura e preservar a identidade local. A própria Nilcemar esclarece:

Inconformados com o descaso acerca da memória do samba e com a falta de respeito que testemunhavam na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, eu e meu irmão Pedro Paulo Nogueira, netos de D. Zica e Cartola, tivemos de nos unir e fundar o CCC. (NOGUEIRA, 2015, p. 15)



Figura 13: Fachada do Centro Cultural Cartola<sup>51</sup>

A criação do CCC teve como foco promover a cidadania por meio de atividades culturais e educativas, envolvendo jovens do Morro da Mangueira e adjacências para que esses indivíduos enxerguem pontos positivos na sua comunidade. A imagem do Cartola é um desses pontos positivos a serem ressaltados e explorados entre esses jovens, pois trata-se de um morador do morro que, antes de ser (re)conhecido artisticamente, foi pedreiro, tipógrafo, lavador de carros, serviu cafezinho em repartição pública. Isso o faz um exemplo e um motivador para que essa juventude perceba que,

<sup>51</sup> Fonte: Centro Cultural Cartola. Atualmente, o CCC recebe o nome de Museu do Samba, por isso a placa no alto da fachada.

ainda diante das dificuldades impostas pela realidade local e social, é possível obter a cidadania por meio da arte e da cultura.

A idealizadora do CCC ressalta que o trabalho desenvolvido nesse espaço não é importante só porque visa à preservação de uma memória do samba, mas sim de chamar a atenção para uma reflexão sobre a posição do sambista tradicional dentro do atual contexto do mundo do samba, que se tornou patrimônio cultural, ou seja, “um bem cultural patrimonializado, e ao mesmo tempo, cercado por relações de poder que envolvem diversas instituições, incluindo o Estado brasileiro e a escola de samba.” (NOGUEIRA, 2015, p. 13).

Uma breve leitura do cenário do samba carioca na atualidade nos permite perceber que os verdadeiros responsáveis pelo seu surgimento e manutenção das tradições importantes dentro de uma escola de samba foram perdendo espaço e prestígio junto aos novos dirigentes das escolas, ou seja, a visibilidade, a profissionalização e o alcance do samba foram apagando e afastando seus legítimos representantes. Esse fenômeno já tinha sido sinalizado por Cartola, um visionário, que faz uma denúncia em uma de suas composições, na década de 40, quando ele se afastou da Estação Primeira de Mangueira porque a escola tinha sido transformada num reduto eleitoreiro. Neste momento, apresentaremos somente a letra para ilustrar o contexto denunciado, pois ela será retomada no capítulo IV, no qual será interpretada.

**Assim não dá**

Assim não dá, não dá não,  
Não vai dar meu irmão,  
É doutor presidente,  
Doutor secretário,  
Doutor tesoureiro,  
Só quem não é seu doutor,  
É aquele pretinho,  
Que varre o terreiro.  
Quem manda na bateria é uma madama,  
Filha de magistrado,  
Vai dirigir a harmonia,  
Me disse o compadre,  
Que já está combinado,  
Já houve lá um concurso,  
Pra quem bate surdo,  
Tamborim e pandeiro,  
Eu fiz tanto esforço,  
Mas acabei perdendo,  
Pra um engenheiro,  
Fiz um samba lindo,  
Botei no concurso,  
Fui desclassificado,  
Por hunanimidade,

Disseram que os versos,  
Eram de pé quebrado (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 147)

Embora Cartola declarasse que não fazia música de protesto, nessa composição, a obra transcende o autor, pois ele deixa registrada a sua indignação com o rumo que a organização interna da escola de samba, que ele mesmo fundou, vinha tomando. Sinaliza a “invasão” de um espaço, antes marginalizado, pela elite que tenta formatar o mundo do samba como se fosse a estrutura social vigente, na qual somente os privilegiados ocupavam boas posições sociais. Ele traz em sua composição a questão da desigualdade social, marcada nos versos “Quem manda na bateria é uma madama/ Filha de magistrado/ Vai dirigir a harmonia”.

A denúncia de Cartola, na década de 40, é ratificada pela declaração feita por sua neta, Nilcemar:

Absorvendo os profissionais do samba, medida voltada para o carnaval institucionalizado, a hoje Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira tornou-se uma instituição do desfile do primeiro grupo e conta com mais de cinco mil integrantes que se espalham por 34 alas. Contudo, seu gigantismo e sua política, aos poucos, acabaram por afastar seus criadores, num desprezo à própria memória e de modo a manter-se distante da comunidade fundadora, que vem perdendo legitimidade nas suas representações no campo da atuação. (NOGUEIRA, 2015, p. 12)

Embora, na atualidade, as escolas de samba mais tradicionais do Rio de Janeiro tentem resgatar o que há de mais tradicional na sua estrutura por meio de enredos africanizados ou homenagens a personalidades importantes do mundo do samba ou das comunidades das quais as escolas são oriundas, a denúncia de Cartola e a declaração de sua neta, Nilcemar Nogueira, corroboram para a importância da fundação do CCC para que as tradições do samba fossem mantidas.

Segundo Kater (2004, p. 44), “música, cultura e educação são produtos da construção humana, de cuja conjugação pode resultar uma ferramenta original de formação, capaz de promover tanto processos de conhecimento quanto de autoconhecimento.” Nesse sentido, as atividades desenvolvidas no CCC, como oficinas de teatro, dança, música, poesia e eventos socioculturais, favorecem modalidades de compreensão e consciência de dimensões superiores de si e do mundo, muitas vezes, de aspectos pouco acessíveis no cotidiano vivido por esses jovens. Com isso, estimula-se uma visão mais autêntica e criativa da realidade. Por meio dessa compreensão e tomada de consciência de si, é esperado que o CCC desperte nos indivíduos da comunidade na

qual estão inseridos o sentimento de pertença. Na verdade, esse era o maior objetivo da instituição, segundo Pedro Paulo Nogueira, um de seus fundadores.<sup>52</sup>

Entende-se dessa forma que a criação do CCC vai além do intuito de se preservar uma memória familiar, já que os fundadores são netos de Cartola, mas busca a valorização e proteção da identidade cultural e fazer valer o direito das comunidades tradicionais de crescerem e terem garantidos o acesso à cultura e o direito de fazerem escolhas conscientes para um modo de vida. Tendo como base os objetivos do avô, Nilcemar e Pedro Paulo tocaram o projeto.

Após a idealização do projeto, os seus fundadores passaram por uma série de dificuldades para que o CCC se concretizasse em um espaço físico capaz de alojar e possibilitar que as atividades pensadas por seus fundadores fossem possíveis de realização. Para dar início às atividades do CCC, o primeiro grupo de trabalho era composto por moradores do Morro da Mangueira, pesquisadores e políticos (NOGUEIRA, 2005). Um dos maiores desafios do grupo administrativo foi encontrar um lugar físico para instaurar a sede do centro cultural.

Havia na comunidade uma unidade da FAETEC, em grande área onde antes funcionara a fábrica de sorvetes Kibon e cujo espaço contava com várias instalações. Com isso, uma sala foi cedida ao Centro Cultural Cartola para uso das atividades administrativas. (NOGUEIRA, 2015, p. 44)

Um dos primeiros investidores do projeto foi a Xerox do Brasil. A empresa, nesse período, já fazia investimentos em um projeto desportivo na comunidade Mangueira, a Vila Olímpica da Mangueira. A formalização dessa parceria se deu em fevereiro de 2002, no Palácio Gustavo Capanema, ocasião em que foi também lançado o site oficial do CCC, espaço utilizado para divulgar o legado de Cartola e as atividades do espaço cultural.

Em 2003, o antigo prédio do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) foi cedido pelo Ministério da Cultura para sediar o CCC. Sua localização aos “pés do Morro da Mangueira” e o fácil acesso foram fatores decisivos para a escolha. Desde então, o CCC ocupa uma área de sete mil metros quadrados.

---

<sup>52</sup> Em depoimento à NOGUEIRA em 10/05/2013, para sua pesquisa de doutorado.



Figura 14 Maquete do projeto arquitetônico do CCC<sup>53</sup>

Apesar das promessas do Ministério da Cultura de apoiar a construção da sede do CCC no novo espaço, não houve empenho do então ministro da cultura, Gilberto Gil, para dar continuidade à obra. Apresentava-se, então, mais um desafio para que o projeto se concretizasse. Ainda que não houvesse condições estruturais, a diretoria transferiu sua sala para o novo espaço, improvisando as instalações. Essa foi uma maneira encontrada para chamar a atenção de novos parceiros para o tocar o projeto. Nesse período, os administradores da instituição contavam apenas com a verba de custeio da Xerox do Brasil. Era o que mantinha as despesas básicas com telefone, água e energia e o que possibilitou o lançamento do livro *Dona Zica: tempero, amor e arte*, que trazia receitas de típicas da culinária brasileira e um resumo biográfico de D. Zica. A venda do exemplar foi revertida para o CCC, visando à sua manutenção.

Segundo Nogueira (2015), outra saída encontrada pelos administradores do CCC foi promover encontros com membros do mundo do samba, almoços cujo cardápio principal era feijoada. Dessa forma, pretendiam chamar atenção para o espaço, suas necessidades.

Em novembro de 2003, um fato importante elevou o CCC a um lugar de evidência que os seus fundadores tanto desejavam. O sambista, mangueirense e compositor Ivo Meirelles foi condecorado com a medalha Pedro Ernesto<sup>54</sup> e solicitou que a cerimônia fosse realizada no CCC, dessa forma o espaço ficou conhecido por personalidades importantes do contexto cultural da cidade do Rio de Janeiro, que passaram a frequentar as feijoadas que integraram o calendário do CCC regularmente.

<sup>53</sup> Fonte: NOGUEIRA, 2015, p. 44

<sup>54</sup> Comenda conferida pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro

Como relata Nogueira (2015):

Em um desses encontros, a equipe do CCC tomou conhecimento do edital de implantação de Pontos de Cultura, um programa de apoio do Ministério da Cultura a entidades sem fins lucrativos e de caráter cultural, com proposta de inserção social. Feita a inscrição no Programa, a proposta foi aceita no segundo edital, garantindo o apoio financeiro para a implantação do trabalho de arte- educação. (NOGUERA, 2015, p. 49)

O CCC passou a ser Ponto de Cultura pelo Minc. Cabe esclarecer que

Os Pontos de Cultura são instrumentos de promoção do intercâmbio e difusão da cultura brasileira em suas mais diversas linguagens e formas, no âmbito regional ou nacional, geridos por empresas públicas ou privadas sem fins lucrativos, que objetivam desenvolver ações de capacitação e formação de agentes culturais, criação e apresentação de obras artísticas executadas em conjunto, distribuição, comercialização e difusão dos produtos culturais produzidos e organização de atividades que promovam a troca de experiências e a articulação entre os Pontos de Cultura. (VAZ, 2009, p. 65)

Um levantamento de material que embasasse a solicitação de reconhecimento do samba como Patrimônio Imaterial do Brasil foi uma das primeiras iniciativas do CCC para que um dos seus principais objetivos fosse atingido, ou seja, a preservação da memória do samba. Em 2007, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) declarou o samba como Patrimônio Imaterial do Brasil, com registro no Livro de Registros das Formas de Expressão. A partir desse fato, o CCC passou a ser o Centro de Referência para Pesquisa sobre o Samba (VAZ, 2009).

Desde então, o Centro Cultural vem desenvolvendo atividades que visem a resguardar o samba e estabeleçam melhores condições de vida da população do Morro da Mangueira e suas adjacências, incentivando uma compreensão mais crítica do contexto no qual estão inseridos.

Cabe, neste capítulo, fazer um recorte para esclarecer que esta pesquisa está sendo desenvolvida em meio a uma pandemia que assola a humanidade desde o início de 2020, a COVID- 19, provocada por um vírus denominado coronavírus. Por esse motivo, estamos em isolamento social e várias atividades que seriam importantes para o desdobramento desta investigação foram impossibilitadas, como por exemplo a imersão no CCC para registrar quais as atividades desenvolvidas na atualidade e como se encontra o funcionamento e estrutura física do prédio onde a instituição está localizada. Com isso, a pesquisa, no que tange ao CCC, ficou restrita a informações colhidas na Internet e em documentos como dissertação, teses e depoimentos.

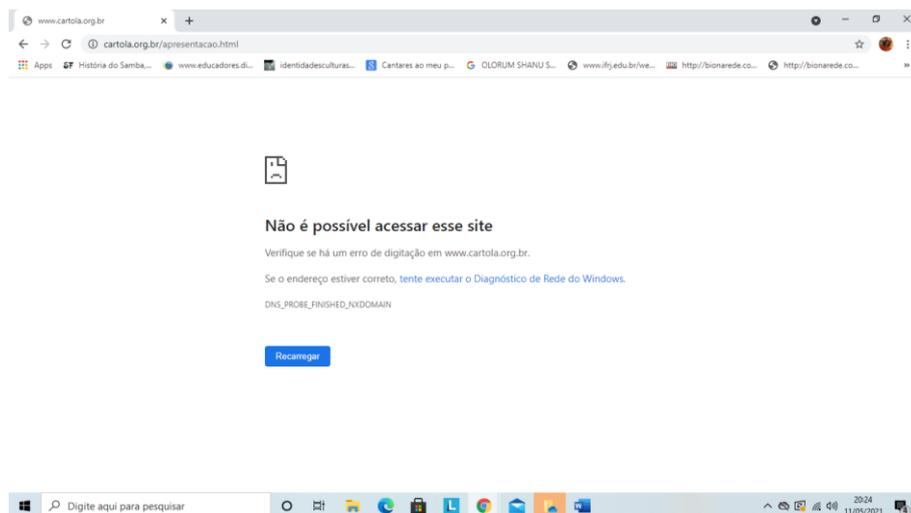


Figura 15 Site oficial do Centro Cultural Cartola<sup>55</sup>

Embora o site oficial do Centro Cultural Cartola esteja indisponível atualmente, conforme ilustrado na figura 16, chegamos a algumas informações importantes sobre o espaço em outras fontes tais como o *facebook*, com sua última postagem em 14/ jul/ 2019 e o site [www.museudorio.com.br](http://www.museudorio.com.br). Nesse último, encontramos um informe sobre o CCC, estruturado nas seções: histórico, acervo, textos para baixar, acesse na rede e referências, conforme a imagem na figura 17.



Figura 16 Site museudorio.com.br sobre Centro Cultural Cartola<sup>56</sup>

Em 2019/1, antes do contexto pandêmico, foi feita uma visita ao CCC por esta

<sup>55</sup> Fonte: [www.cartola.com.br](http://www.cartola.com.br). Acesso em: 15/ jun/ 2021

<sup>56</sup> Fonte: [museudorio.com.br](http://museudorio.com.br) Acesso em 15/ jun./ 2021

pesquisadora para um reconhecimento inicial do espaço e já com o intuito de colher informações para a tese. Nessa visita, pôde-se observar que o espaço é mesmo um tributo ao Cartola e ao samba. Estava montada uma exposição sobre o samba no primeiro pavimento e no segundo, uma exposição permanente sobre Cartola, sua história na Mangueira, sua vida ao lado de D. Zica. Essa exposição foi inaugurada em 2005, e intitula-se “Simplesmente Cartola” e retrata a vida de Cartola por meio de fotografias, textos, documentos, vídeos, discografia, objetos pessoais, recortes de jornais e revistas.

A intenção, para esta etapa da pesquisa, era retornar ao CCC para ter acesso ao acervo digital, visita que deveria ser agendada previamente. Pelo já explicitado, foi impossível ser realizada até a presente data, pois os museus, centros culturais e outros espaços públicos encontram-se fechados visando evitar aglomeração de pessoas. Alguns registros do espaço, apresentados a seguir, foram feitos durante a visita de 2019. Foram selecionadas para a tese as fotografias que mais exemplificam a forma como Cartola é apresentado pelo espaço, na exposição permanente sobre sua vida e obra e como o CCC interage com a comunidade através de suas atividades culturais e educativas. Para tanto, as imagens foram organizadas de acordo com os espaços onde se encontravam, buscou-se fazer uma visita guiada por meio delas. A organização segue a ordem: a entrada do CCC, salão principal, a exposição “Simplesmente Cartola” e a oficina “Rosas para Cartola”.

#### A entrada do CCC



Figura 17 Corredor de entrada do CCC<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Fonte: Centro Cultural Cartola

## Salão Principal



Figura 18 Caricatura de Cartola no salão principal do CCC <sup>58</sup>

## A exposição “Simplesmente Cartola”



Figura 19 Fantasia utilizada por Cartola no desfile da Mangueira em 1978<sup>59</sup>



Figura 20 Cartola desfilando na Mangueira. Rio de Janeiro, 1978.<sup>60</sup>

A fantasia reproduzida nas figuras 19 e 20 foi utilizada por Cartola no desfile da Estação Primeira de Mangueira em 1978. A foto, à direita, é de Ricardo Beliel. Nesse carnaval, a escola comemorava seu cinquentenário e apresentou o enredo “Dos

<sup>58</sup> Idem

<sup>59</sup> Fonte: Centro Cultural Cartola

<sup>60</sup> Fonte: Foto de Ricardo Beliel. Disponível em: <https://imagesvisions.blogspot.com/2020/07/sua-majestade-cartola.html>

Carroceiros do Imperador ao Palácio do Samba”, contando a história da comunidade do Morro da Mangueira e da própria escola de samba. Com a mesma fantasia, estavam no desfile, Nelson Cavaquinho, Juvenal, Antonio e Carlos Cachaça, componentes da velha guarda da escola e representavam os reis da Mangueira.

Abaixo, na figura 20, os avós maternos de Cartola, Sr. Luiz Cypriano e D. Maria Ferreira Gomes. Casal importante na primeira infância do compositor, quando ele teve o primeiro contato com o mundo dos ranchos e do carnaval, morando em Laranjeiras. Na mesma imagem, a certidão de nascimento do sambista em cujo registro de seu nome é “Angenor de Oliveira” e não “Agenor de Oliveira”, como Cartola acreditou ser até a vida adulta.

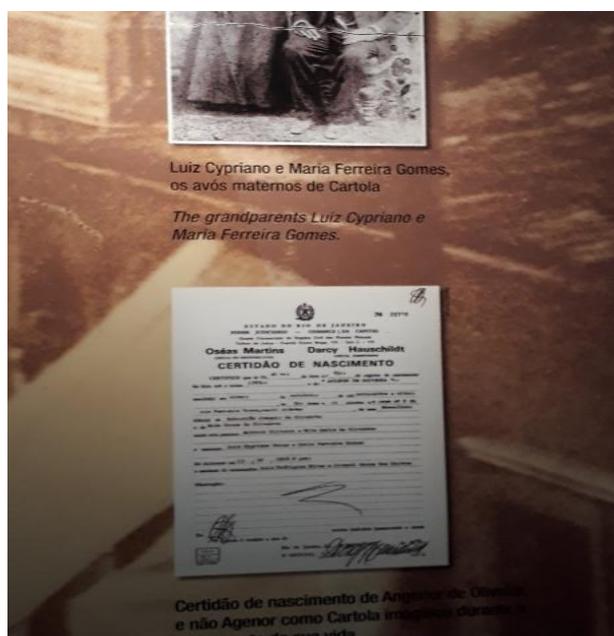


Figura 21 Fotografia dos avós de Cartola e sua certidão de nascimento<sup>61</sup>

Na figura 22, abaixo, temos uma agenda na qual Cartola organizava suas composições em ordem alfabética, numa tentativa de criar um arquivo. Esses objetos pessoais que compõem a exposição “Para sempre Cartola” trazem uma vivacidade, presentificam o sambista no CCC.

<sup>61</sup> Fonte: Centro Cultural Cartola



Outro registro que nos permite ratificar que o CCC continua com suas atividades, visando a uma integração dos moradores para com a cultura e o legado de Cartola, foi um mural, também desenvolvido pelos alunos das creches e das escolas municipais que são instaladas dentro da comunidade do Morro da Mangueira. Nele, observamos o Morro da Mangueira pela perspectiva dos alunos.



Figura 24 Maquete do Morro da Mangueira feito por alunos das escolas municipais<sup>64</sup>



Figura 25 Fachada do Museu do Samba retratada na maquete dos alunos<sup>65</sup>

Através dos registros feitos por esta pesquisa no ato da visita em 2019, podemos identificar que o CCC continua cumprindo seus objetivos primeiros, ou seja, aqueles traçados pelos netos de Cartola, Pedro Paulo e Nilcemar Nogueira. Apesar das

<sup>63</sup> Fonte: Centro Cultural Cartola

<sup>64</sup> Fonte: Centro Cultural Cartola

<sup>65</sup> Idem

dificuldades para uma nova visita ao CCC, essa pequena amostra nos descortina a estrutura e organização do espaço e o seu compromisso com a educação e disseminação da cultura local para que as tradições não se percam e que seus jovens tenham acesso a grandes feitos e a personalidades do lugar onde moram, desenvolvendo neles o sentimento de pertença e o entendimento de que, através da educação e da cultura, um novo horizonte pode ser vislumbrado. Contudo, é importante ressaltar que o trabalho fio condutor do Centro Cultural Cartola continua servindo ao seu propósito central: valorizar os grandes mestres do samba (NOGUEIRA, 2015).

O Centro Cultural Cartola abre as portas para o próximo capítulo. Nele, conheceremos os “Cartolas” que se consolidam em Angenor de Oliveira. Aquele Cartola que transita em diferentes espacialidades, que é marginal, que é politizado, que atua no cinema, que faz parceria na culinária com sua companheira Zica e com a bossa nova.

**CAPÍTULO III**  
**ZICARTOLA: O TERRITÓRIO DE ANGENOR**

### 3.1 Território e seus conceitos

Assumidos como temas relevantes pela geografia humanística, espaço, lugar, território e territorialidade se tornaram o cerne de muitas discussões. Como os aspectos tratados neste capítulo estão diretamente ligados ao território do compositor Cartola, cabe-nos fazer algumas considerações teóricas a fim de delimitar em que ponto se situa a discussão aqui proposta, o que justifica ter reservado o tratamento de tal terminologia para este capítulo. Vale ressaltar que os conceitos de espaço e lugar, já discutidos no capítulo I, ficarão ausentes nesta passagem que restringir-se-á ao esclarecimento no que tange à terminologia território.

Entende-se território como um espaço apropriado, de direito, contido e legitimado, controlado por um grupo ou por uma instituição (SARAIVA, CARRIERI & SOARES, 2014). O território é visto como o espaço geográfico tal qual como ele é usado pelo homem, não é visto a partir de uma forma abstrata, mas sim a partir do concreto. Ele constitui um somatório dos objetos que os indivíduos contêm com as ações desenvolvidas num dado espaço a partir desses objetos, é um sistema indissociável de objetos e ações, o “conjunto de sistemas naturais e sistemas de coisas superpostas” (SANTOS, 2002, p. 14).

O uso do território pode ser definido pela implantação de infraestruturas, para as quais estamos utilizando a denominação sistemas de engenharia, mas também pelo dinamismo da economia e da sociedade. São os movimentos da população, a distribuição da agricultura, da indústria e dos serviços, o arcabouço normativo, incluído a legislação civil, fiscal e financeira, que juntamente com o alcance e a extensão da cidadania, configuram as funções do novo espaço geográfico (SANTOS; SILVEIRA, 2001, p. 21)

Assim, o espaço deixa de existir apenas como uma demarcação geográfica e passa a fazer parte da dinâmica de funcionamento da sociedade, ou seja, transforma-se em território a partir das ações dos indivíduos que nele habitam. O espaço geográfico passa a ser historizado, constituindo o que Milton Santos (1996) denomina território usado.

Para Milton Santos (2007), o território não se origina do simples fato de morarmos num lugar, mas da relação que estabelecemos com ele. Para o geógrafo “o

território em que vivemos é mais que um simples conjunto de objetos, mediante os quais trabalhamos, moramos, mas também um dado simbólico” (SANTOS, 2007, p. 83-84).

Para Ratzel (1990), o território, juntamente com sua população, fronteiras, recursos naturais etc., constitui um alicerce fundamental para o desenvolvimento e fortalecimento de uma Nação ou Estado. Nessa perspectiva, o controle e a manutenção de novos espaços vitais é fator crucial para esse desenvolvimento, ou seja, a constituição do Estado depende da dinâmica de funcionamento desses novos territórios.

Território e espaço são termos distintos, o espaço é anterior ao território. De acordo com Raffestin (1993), é a partir do espaço que o território se forma, ele é o resultado de uma ação pelos sujeitos daquele espaço. Entende-se que o território, dessa forma, exprime o espaço trabalhado por sujeitos de acordo com seus objetivos, interesses. “Ao se apropriar de um espaço concreta ou abstratamente, o ator ‘territorializa’ o espaço” (RAFFESTIN, 1993, p.143). “Territorializar” o espaço seria então organizá-lo de acordo com as relações de poder existentes nele, que segundo Raffestin (1993), sem as quais não se definiria o território. Visto que o poder é inerente à toda relação social e que o espaço é anterior ao território, o teórico conclui que “o espaço é a “prisão original” e o território é a prisão que os homens constroem para si” (p, 144).

A concepção de anterioridade do espaço ao território é ratificada por Haesbaert & Limonad (2007) quando afirmam que “o território é uma construção histórica e, portanto, social, a partir das relações de poder (concreto e simbólico) que envolvem, concomitantemente, sociedade e espaço geográfico” (HAESBAERT & LIMONAD, 2007, p. 42). Logo, o espaço é o ambiente que se organiza socialmente, já o território é consequência do espaço histórica e politicamente organizado, produto de ações que vão se realizando num dado espaço de tempo, modificando a paisagem. O território é então “fruto da dinâmica socioespacial” (SAQUET, 2009, p. 81).

Embora exista congruência nos pensamentos aqui apresentados, no que tange à distinção entre espaço e território e ao fato de o primeiro ser anterior ao segundo, cabe ressaltar que ambos não estão separados. “O espaço é indispensável para a apropriação e reprodução do território” (SAQUET, 2009, p. 83). Nesse sentido, sem espaço não há território, pois a dinâmica tempo-espaço-território, que constitui um trinômio indissociável, faz com que os dois nunca se separem, conforme Haesbaert (2009). Apesar de descrever território como o espaço modificado por ações sociais, políticas e

sociais de um dado grupo social, o teórico não descarta o sentido etimológico da palavra território, que é “posse da terra”. Ele o mantém, mas ressalta que é possível compreender o sentido de território por diferentes vieses. Podemos concebê-lo a partir de uma carga cultural, ou seja, considera-se o poder num sentido mais concreto, de dominação, quanto num sentido mais simbólico, de apropriação. “A apropriação do espaço por um grupo social passa a não ser mais compreendida sem o seu território, base de sua história, cultura e sustentação” (FERREIRA, 2014, p.4).

Haesbaert (2004) esclarece que

todo território é, ao mesmo tempo e obrigatoriamente, em diferentes combinações, funcional e simbólico, pois exercemos domínio sobre o espaço tanto para realizar “funções” quanto para produzir “significados”. O território é funcional a começar pelo território como recurso, seja como proteção ou abrigo (“lar” para o nosso repouso), seja como fonte de “recursos naturais” – “matérias-primas” que variam em importância de acordo com o(s) modelo(s) de sociedade(s) vigente(s) (como é o caso do petróleo no atual modelo energético capitalista). (HAESBAERT, 2004, p. 3)

O aspecto funcional, assim como o aspecto simbólico, é parte integrante do cotidiano dos territórios. Segundo Haesbaert (2004), os territórios nunca se apresentam em forma pura, ou seja, eles nunca serão só funcionais ou só simbólicos. Na concepção do teórico, território, em qualquer compreensão, tem relação com poder que vai além do sentido de poder político. “Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou simbólico, de apropriação” (HAESBART, 2004, p. 20-21). Baseado em Lefebvre, Haesbaert (2004) distingue apropriação de dominação. Ele define apropriação como sendo um processo muito mais simbólico, marcado por vivências e experiências, do valor de uso; a dominação, mais funcional tem relação com o valor de troca.

Muitas vezes, o território combina, em igual proporção, a funcionalidade e o simbólico. Por isso, para os “hegemonizados”<sup>66</sup>, de acordo com Bonnemaizon e Cambrèzy (1996), retomados por Haesbaert (2004), “perder seu território é desaparecer”. O território, neste caso, “não diz respeito apenas à função ou ao ter, mas ao ser”. Símbolo e recurso aparecem na constituição de um território na mesma proporção, sem que haja qualquer critério que sobreponha um sobre o outra. Mais curioso ainda é o fato de que, muitas vezes, quanto mais destituído de poder, econômico

---

<sup>66</sup> Milton Santos prefere distinguir o território como recurso, prerrogativa dos “atores hegemônicos”, e o território como abrigo, dos “atores hegemônizados” (Santos et al., 2000, p.12)

ou social, mais os “hegemonizados” se relacionam intensamente com seu território, “apegados às suas identidades territoriais.” (Haesbaert, 2004).

Haesbaert (2004) criou o seguinte esquema para apresentar didaticamente o que ele chamou de *continuum* entre funcionalidade e simbolismo:

<b>“Território funcional”</b>	<b>“Território simbólico”</b>
Processos de Dominação	Processos de Apropriação (Lefebvre)
Territórios da desigualdade	“Territórios da diferença”
Território sem territorialidade	Territorialidade sem território
(empiricamente impossível)	(ex.: “Terra Prometida” dos judeus)
Princípio da exclusividade	Princípio da multiplicidade
(no seu extremo: unifuncionalidade)	(no seu extremo: múltiplas identidades)
Território como recurso, valor de troca	Território como símbolo, valor simbólico
(controle físico, produção, lucro)	(“abrigo”, “lar”, segurança afetiva)
	(HAESBAERT, 2004, p. 3)

Ainda que tenha feito essa explanação, aparentemente, dicotômica, Haesbaert (2004) ressalta que mais importante que ela é o entendimento de que a historicidade do território varia de acordo com o tempo, contexto histórico e geográfico. O autor ressalta que as sociedades tradicionais flexionavam a construção funcional do território, utilizando-o como base de recursos que ocupavam o espaço com elementos simbólicos fundamentais para a manutenção de sua cultura. Por outro lado, na sociedade moderna em que primava a disciplina, prevalecia a funcionalidade de um “enclausuramento disciplinar”, ou seja, favorecia-se a construção de uma identidade individual. Por fim, na sociedade de controle o que prevalece é o controle dos fluxos, da mobilidade, das conexões. O território passa então de “zonal” para um território “de redes”, transformando a mobilidade num elemento imprescindível para a formação do território. (HAESBAERT, 2004).

Segundo Souza (2001), em se tratando de entender o território, o imprescindível não são as características físicas e os recursos naturais de um dado espaço, nem as ligações afetivas e identitárias de um grupo com uma certa área. O teórico afirma que “o verdadeiro Leitmotiv é o seguinte: quem domina ou influencia e como domina ou influencia este espaço” (SOUZA, 2001, p. 78-79). Com isso, a ideia de que as relações de poder constituem elemento central na definição de território são reafirmadas.

Para Saquet (2006),

(...) a terra é tomada território quando há comunicação, quando é meio e objeto de trabalho, de produção, de trocas, de cooperação. O território é um produto socioespacial, de relações sociais que são econômicas, políticas e culturais e de ligações, de redes internas e externas que envolvem a natureza. Por esta via o espaço físico entra nas relações e nas estruturas sociais (SAQUET, 2006, p. 76).

O território é, ao mesmo tempo, resultado e condição da relação social que ocorre naturalmente num determinado espaço. Conforme reiterado por Saquet (2010), o território é apropriado e ordenado por relações econômicas, políticas e culturais compreendidas interna e externamente a cada lugar. Há no território a multidimensionalidade do homem, que é natureza e sociedade ao mesmo tempo.

De acordo com Moraes (2000), o território não pode existir sem uma sociedade que o crie o qualifique. Com isso o território não pode existir naturalmente, ele precisa ser construído com base na apropriação e na transformação dos meios naturais, ou seja, ele é um produto socialmente elaborado, resultado da relação de um grupo social com o espaço que ocupa, dotado de dinamismo. Enfim, o território é um processo social.

### **3.2 Zicartola: o território cultural**

O território cultural é constituído por paisagens e ambientes transformados em mecanismos socioculturais. Ele representa um espaço de manifestação social de uma cultura e apresenta locais com recursos e ocorrências materiais diversas. Logo, um território cultural é composto por diferentes ambientes antropogênicos relacionados. (MAGALHÃES, 2013).

O território cultural é compreendido sobretudo, como um produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido. Todo grupo social se utiliza de seus símbolos, práticas e comportamentos para construir seus segmentos culturais que serão identificáveis por outros grupos sociais (Jablonka e Lamb, 2009). Esses segmentos culturais são constituídos dentro de um espaço socioambientalmente desenvolvido, fazendo com que, não só outros grupos sociais os identifiquem, mas também modela e torna esse ambiente familiar de acordo com essas informações culturais, determinando preferências e identidades.

Consequentemente, no território cultural a herança é transmitida de geração a geração por meio da aprendizagem (Jablonka, 2002).

Ou seja,

os hábitos, as práticas e os costumes de uma sociedade afetam o valor adaptativo das variações comportamentais das pessoas. Por conta

disso, os ambientes construídos por elas deixam de ser um mero efeito da seleção natural e expressam valores simbólicos, culturalmente transmitidos. (MAGALHÃES, 2013, p. 383)

Os territórios culturais são construídos e definidos por meio de atividades cotidianas que montam cenários sociais importantes. Por conseguinte, a organização desses cenários, no território em que vivem as populações, formam redes as quais ligam diversas paisagens com forte identidade cultural que constituem um vasto espaço de circulação social.

Joel Bonnemaison (2000/ 2002), considera que o campo cultural é parte importante na construção do território. Para ele, não existe indivíduo ou grupo social que não passe pelo processo da territorialização. Dessa forma, não existiriam grupos coerentes, nem de cultura e nem de etnia, sem um território portador. Ou seja, há uma correspondência “entre os homens e os lugares”, entre “uma sociedade e sua paisagem”, que está “carregada de afetividade e exprime uma relação cultural” (BONNEMAISON, 2002, p. 91). Ainda de acordo com essa visão, os territórios, os lugares e a paisagem não podem ser compreendidos sem que se considere o universo cultural no qual estão inseridos.

Sendo assim, o estudo desenvolvido por esta pesquisa verifica que o restaurante Zicartola alterou o ambiente ao seu redor, interferindo e criando práticas segundo às suas especificidades culturais. As atividades desenvolvidas ali, tornavam o ambiente mais produtivo e, simultaneamente, mais familiar, sendo culturalmente identificáveis. No Zicartola, seus frequentadores construíram paisagens<sup>67</sup> em que se organizaram e se identificaram social e territorialmente.

O Zicartola, restaurante que nascera com o nome de Refeição Caseira Ltda, em 1963, à Rua da Carioca, nº 53, constituiu um território importante na história de Cartola. Espaço no qual se originaram as genuínas “rodas de samba”, além de representar um ponto de encontro cultural onde se reuniam sambistas do morro, intelectuais, estudantes e moradores da zona sul. Hermínio Bello de Carvalho, poeta, compositor e animador cultural, personagem importante na radiografia do Zicartola, declara: “O Zicartola não foi um restaurante, foi um movimento cultural, uma coisa natural que, naturalmente, foi espalhando raízes, crescendo como os galhos de uma árvore: a mangueira ou a roseira do Cartola, sei lá...” (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p.108).

---

<sup>67</sup> De acordo com o conceito apresentado no capítulo II.

No restaurante Zicartola, foram lançados mestres como Paulinho da Viola e aconteceu uma integração entre os artistas de esquerda da Bossa Nova, que começava a se dividir, e os artistas do morro, ou simplesmente entre o “samba de asfalto” e o “samba de morro”. O compositor Carlos Lira, adepto da bossa-nova, revela:

Naquela época, por volta de 1964, a bossa-nova ainda era muito ‘curtida’. Mas já havia uma tendência, dentro dela, de buscar as origens populares ou raízes. Daí eu fiz uma combinação com o Zé Ketí: ele me levava ao morro, às escolas de samba e me apresentava aos chamados ‘compositores autênticos’ e, em contrapartida, eu o levava à Zona Sul e o apresentava (e as suas músicas) à turma da bossa-nova. (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 108)

Essa busca por autenticidade por parte dos bossa-novistas fez com que nomes importantes desse movimento musical frequentassem o famoso Zicartola. Essa interseção teve saldos importantes para Cartola. Em 1964, Nara Leão, considerada a musa da bossa-nova gravou a música “O sol nascerá”, e a canção se tornou um dos maiores sucessos comerciais de Cartola.



Figura 196 Cartola, Nara Leão, Zé Ketí e Nelson Cavaquinho, em 1965<sup>68</sup>

Uma ideia resume o objetivo do Zicartola: “um botequim ao contrário. Onde o errado seja não cantar samba e não poder batucar”! Essa é a fala de Eugênio Agostini, quando relata em Silva e Oliveira e Silva (1983, p.100) a motivação para a abertura do restaurante. Naquela época, não havia botequim que virasse a noite e abrigasse a boemia. E a turma de Cartola costumava se reunir para beber e posteriormente cantar samba e batucar. Como não achavam um bar que os acolhessem até de manhã, se reuniam na casa de Cartola. Mas o espaço ficou pequeno.

Elton Medeiros<sup>69</sup> relata com detalhes o nascimento do Zicartola:

<sup>68</sup> Fonte: Revista E, 21/12/2018. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/revistae>

<sup>69</sup> Éltton Antônio Medeiros (Rio de Janeiro, 22 de julho de 1930 — 4 de setembro de 2019) foi um compositor, cantor, produtor musical e radialista brasileiro.

O Zicartola nasceu dos encontros na casa do Cartola, na rua dos Andradas. O Cartola se reunia com a gente. É importante contar o que veio antes da fase do Zicartola. Nós resolvemos ensaiar um conjunto que seria o primeiro conjunto A voz do Morro. Esse conjunto era constituído de Cartola, Néelson Cavaquinho, Zé Ketí, Joacir Santana, Ventura, Armando Santos da Portela e eu. Acontece que esse conjunto só se apresentou uma vez na televisão. Nós ensaiávamos na casa do Cartola, na rua dos Andradas. Um dia chegou um repórter, o Sérgio Cabral, e disse que tinha uns 15 minutos pra fazer um programa na TV- Rio, canal 13. Nós fomos, mas a coisa não foi em frente. A turma desapareceu. Ficamos Cartola, Néelson Cavaquinho, Zé Ketí e eu. Isso foi em 1962. Eugênio desafiava a gente: “Sábado que vem todos têm de apresentar um samba novo.” Daí surgiram *O sol nascerá, Luz negra, Diz que fui por aí*. O Eugênio trazia todo sábado uns cinco carros lotados. Um que não saía de lá era o Carlinhos Lira, que gravava tudo o que a gente cantava. Até espirro. Uma vez um pessoal de Campo Grande fretou um avião e veio assistir a uma roda de samba na casa de Cartola. Vinha uma senhora de São Paulo com quatro ou cinco carros cheios de gente. Ficava muita gente na porta. O Zicartola foi a continuação disso tudo, já então dentro de uma linha comercial. Sou capaz de afirmar que o Zicartola teve uma grande influência nessa proliferação de ‘rodas de samba’, não só no Rio de Janeiro como em São Paulo e em todo Brasil. (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 101).

Identificamos nos relatos de Eugênio Agostini e Elton Medeiros elementos que ratificam o Zicartola enquanto território cultural. Lá, o samba e a batucada são elementos simbólicos que identificam um determinado grupo social, nesse caso os sambistas. O restaurante passa a ser então local de transmissão e reprodução de comportamentos, constituindo um espaço de circulação social. Além disso, foi a primeira casa de samba verdadeira do Rio de Janeiro. (Silva e Oliveira Filho, 1983).

Nesse período, Zica e Cartola ainda não eram casados. O Zicartola é palco também do casamento dos dois. Nesse cenário, Cartola, após ter feito o pedido e ter sido aceito por Zica, compõe um grande sucesso: *Nós dois*.

#### **Nós dois**

Está chegando o momento  
De irmos pro altar, nós dois,  
Mas antes da cerimônia  
Devemos pensar em depois  
Terminam nossas aventuras  
Chega de tanta procura  
Nenhum de nós deve ter  
Mais alguma ilusão.  
Devemos trocar ideias  
E mudarmos de ideias, nós dois  
E se assim procedermos  
Seremos felizes depois  
Nada mais nos interessa  
Sejamos indiferentes

Só nós dois, apenas dois  
Eternamente. (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 106)

A canção foi escrita em 1964, às vésperas do casamento. Cartola e Zica já viviam juntos há 12 anos, ambos viúvos. A preocupação do compositor era que Zica ficasse segura em se tratando de questões civis, segundo relato de Hermínio Bello de Carvalho. A composição trata de uma reflexão sobre o passo importante que será dado pelo casal com a oficialização do casamento. O eu lírico ressalta que está chegando a hora de oficializarem a união e que, a partir desse momento, os dois devem estar cientes de que tudo deverá ser compartilhado pelos dois. Essa ideia é reforçada pela repetição do verso *nós dois*, e pela recorrência do pronome pessoal do caso reto *nós*. Há, também, uma promessa de que a união será para sempre com os versos *só nós dois, apenas dois/ eternamente*, realçando o lado romântico do compositor.

Mas não só de glórias se faz a história do Zicartola. A falta de inclinação para os negócios de Zica e Cartola logo teve um resultado ruim para o restaurante. Cartola, acostumado com a liberdade que tinha no morro, com a vida sem horários, pois trabalhava de biscates quando necessário, sentia-se aprisionado com aquela vida de empresário que lhe foi imposta. Postura do compositor que é confirmada pela fala da companheira Zica ao livro *Os tempos idos* (1983): “O Eugênio queria que o Cartola ficasse rico! Cartola não queria ser rico. Queria ser livre!” (p. 104). Ela prossegue:

Quando o Eugênio conseguiu repor todo o dinheiro que investiu, ele se retirou. Deixou tudo pra gente, e nós tínhamos entrado sem nada. Se tivesse que administrasse pra gente, a gente podia ter se equilibrado. Mas não teve. Eu só entendia de cozinha. Cartola, de música. A partir daí quem começou a enriquecer foi o nosso gerente. (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 107)

Hermínio Bello relata:

Uma coisa que eu nunca me esqueci e que é bem engraçada, no sentido de caracterizar a falta de visão comercial do casal, foi o dia em que o Valdemar resolveu sentar e fazer as contas do custo real de um prato de feijoada no Zicartola. É sabido por todo mundo que todo mundo que todo restaurante tem seus macetes: no dia seguinte do frango se faz risoto de frango com as sobras; no dia seguinte da feijoada é dia de desfiada com tutu. Mas a Zica não queria saber de nada disso, não! Cozinha pra ela era arte. Na feijoada ela não deixava faltar nada, punha todas as carnes, tudo certinho, mesmo. E não media quantidade. Quer dizer, o Valdemar constatou que uma feijoada que custava para o freguês, vamos dizer, vinte cruzeiros, saía para a casa por vinte e cinco. Um prato de feijoada no Zicartola já saía da cozinha deficitário. (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 104-105)

Com esse cenário, o último sócio, Alcides de Sousa, transfere em 26 de maio de 1965, suas cotas para o casal, que passam a ser os únicos donos do Zicartola. Com o caixa zerado, poucos meses depois, o restaurante é vendido a um preço simbólico a Jackson do Pandeiro. Cartola e Zica saem mais endividados do que entraram e o Zicartola cerra as portas, deixando um legado para a cultura popular brasileira.

### 3.3 Cartola no cinema: um legado do Zicartola

No cinema, Cartola tem participação nos filmes *Ganga Zumba* (1963), *Os Marginais* (1968) e *Orfeu Negro* (1959), títulos que estabelecem uma certa relação com a vivência do compositor e com a história dos negros deste país. É o próprio Cartola quem explica sua atuação nessas produções: “No ‘Ganga Zumba’ eu era escravo de confiança do senhor. Pois traí o senhor e morri torturado no tronco. Tinha até umas fotos por aí. Em ‘Os marginais’ eu era cagete da polícia, me assassinaram na subida do morro. Só fiquei vivo no Orfeu.”<sup>70</sup>

Apesar da participação de Cartola em três longas, o presente texto restringir-se-á à atuação do mestre em *Ganga Zumba* (1963), primeiro longa-metragem dirigido por Cacá Diegues. Vale ressaltar que na década de 60, os filmes eram históricos e retratavam os feitos de heróis reais da nossa história.

Os diretores retrataram os episódios da história e os personagens em roteiros ficcionais porque pretendiam fazer uma reconstituição mais fiel do passado e uma referência à sua própria época. Até a década de 70, os chamados filmes históricos, no Brasil, eram produzidos a partir dos próprios interesses pessoais dos cineastas, que procuravam representar ou interpretar certo período ou algum personagem histórico conhecido para falar do próprio tempo em que viviam. (ROSSINI, 2009, p. 8).

Segundo a autora, havia uma preocupação de que os fatos fossem reproduzidos pelos filmes de forma que se estabelecesse um diálogo entre o passado e o presente para que o contexto social do Brasil fosse entendido na atualidade. “Foi necessário criar uma representação imagética dos que eram excluídos da história oficial, tornando-os símbolos de uma luta contra a opressão.” (ROSSINI, 2009, p. 9).

Como sinalizou Marc Ferro (1992), o cinema constitui um documento importante para a pesquisa da História Cultural, pois, para ele, os discursos sobre o passado vão além dos limites da escrita. A partir da História Cultural, é possível “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é

---

<sup>70</sup> Jornal do Brasil, 8/ 10/ 1976.

construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1998, p. 16), ou seja, uma determinada realidade social pode ser lida e interpretada de diversas formas, ela está aberta a múltiplas análises.

Barros (2008) se alinha a essa corrente de pensamento quando afirma que, para a História Cultural, o filme é uma fonte indispensável de pesquisa, visto que por meio dele é possível analisar imaginários, paradigmas culturais, comportamentos, visões de mundo, relações de poder, organizações hierárquicas e outras especificidades da sociedade e do contexto histórico e social no qual foi produzido. O teórico esclarece:

as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como “fontes históricas” significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes de todos os gêneros possíveis. A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção traz por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura. (BARROS, 2008, p. 53).

Ainda que criativo e ficcional, qualquer filme traz consigo marcas da sociedade na qual foi produzido. Não se pode considerar para a análise histórica somente filmes cuja representação reflita, estritamente, o passado, já que “todo filme é um documento, desde que corresponda a um vestígio de um acontecimento que já teve existência no passado, seja ele imediato ou remoto”. (BARROS, 2008). É necessário que se faça uma leitura minuciosa dos dados de realidade social e histórica apresentados por ele. Nesse sentido, os cenários, os personagens, os diálogos, as cores, o fluxo da narrativa fílmica levam o espectador a uma percepção histórica e social com relação ao funcionamento de uma determinada sociedade. “O cinema, ao recontar, explicar e interpretar o que já se passou, tenta atribuir sentido aos acontecimentos, aos períodos históricos e às pessoas que tiveram existência no passado.” (FELDHUES & AGUIAR, 2016, p. 246).

É nesse campo da importância do cinema para História Cultural que a escolha de “Ganga Zumba” (1963) se ratifica. Nele, o diretor Cacá Diegues, discute as representações do negro em contexto histórico específico. Ele traz à tona situações históricas para entender algo que o preocupa e o desafia no momento de criação. Retomando Rossini (1999), esse tipo de produção era uma estratégia dos cineastas brasileiros para se discutir sobre os sérios problemas sociais na sociedade em que viviam. “O filme, ao recriar a realidade de outras épocas, traz para o presente as necessidades e as esperanças do passado, permitindo-nos confrontá-las com as nossas próprias sensibilidades”. (ROSSINI, 1999, p. 119). Logo, “Ganga Zumba” traz a esperança de liberdade, de uma sociedade igualitária, anseios dos negros escravizados no passado.

A produção de Cacá Diegues chama a atenção por ser composta por um elenco majoritariamente negro. O cineasta reafirma esse fato quando perguntado, em entrevista à Folha de São Paulo (2003)<sup>71</sup>, sobre o elenco do filme.

Alguns filmes brasileiros já tinham abordado, de outro modo, a questão racial ("Moleque Tião") e da escravidão ("Sinhá Moça"), mas nenhum deles tinha um elenco totalmente negro nem pretendia falar do ponto de vista do oprimido, como o nosso. Ou seja, nenhum deles tinha o mesmo projeto político que "Ganga Zumba". (DIEGUES, 2003, s/p).

A ambientação da trama se dá em Campos, pois não havia recursos financeiros para que a equipe fosse para Alagoas, onde o Quilombo dos Palmares existiu. Em Campos, o diretor encontrou os canaviais e uma arquitetura colonial que favoreciam o cenário do longa. Algumas cenas foram gravadas na Floresta da Tijuca, visto que se aproximava da realidade da mata alagoana.

A complexidade e a tensão das relações de forças entre senhores e escravizados é retratada no filme, nele, os negros não são vistos como sujeitos passivos em seu processo de libertação. O herói do filme, Ganga Zumba, tem sua imagem construída num engenho de açúcar, ou seja, um negro escravizado, que se torna símbolo da resistência contra a escravidão. No período em que o filme foi produzido (anos 60), a figura de Zumbi era tida como símbolo de resistência e rebeldia. Por isso, Cacá Diegues traz uma personagem desconhecida da história.

O longa se passa em um engenho de açúcar, onde a condição de vida e a imagem de Ganga Zumba foram construídas. O protagonista é retratado como um herói por Cacá Diegues. No início da década de 60, período em que o filme foi produzido, a figura de Zumbi dos Palmares era considerada um símbolo de resistência e coragem, por isso o cineasta resolveu apresentar uma personagem nova com a mesma importância do líder dos Palmares. Por meio da trama, podemos observar que "Ganga Zumba" tinha uma acepção política, mesmo sendo uma reconstituição histórica. Segundo Bonetti & Carrasco (2012), o filme tem um discurso que registra sua própria época, embora a narrativa seja centrada no passado, tinha uma aspiração idealista, puramente teórica e utópica.

O Cinema Novo buscava trazer às telas a realidade do povo brasileiro, mostrando sua realidade e seu cotidiano, constituindo uma das maiores formas de

---

<sup>71</sup> Entrevista à Folha de São Paulo em 03/ago/2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0308200307.htm>

expressão cultural da década de 60, com preocupação de construir a identidade do Brasil. Os temas abordados por esse segmento cultural eram liberdade e igualdade social.

Segundo Feldhues e Aguiar (2016),

Cacá Diegues preocupou-se em fazer um cinema autenticamente brasileiro, mostrando imagens do povo e de sua cultura. Destacou-se no cenário cinematográfico pelo modo como elaborou a narrativa histórica do filme “Ganga Zumba”. Esse filme apresenta os elementos do sistema escravista e representa a vida do escravo no engenho, o desejo por liberdade, as fugas e as manifestações culturais dos negros. Na verdade, representou o negro como protagonista da história do Brasil e não apenas como vítima do processo de escravidão. Ele trouxe à tona a vida de pessoas comuns no engenho de açúcar. (FELDHUES & AGUIAR, 2016, p. 15)

O contexto do filme problematiza o reconhecimento da participação ativa do negro na construção da identidade brasileira. Com isso, a colocação do negro como personagem central ratifica uma postura diante de uma questão social/ racial importante. “Ganga Zumba” traz como cerne a questão da representação social do povo negro. Além disso, “é expressão de uma agenda estética, também política” (Feldhus & Aguiar, 2016, p. 16). O Cinema Novo traz a representação de um Brasil que é mulato, branco e negro. Assim, o negro emerge no cinema brasileiro, o seu lugar é repensado no mundo cinematográfico. Apresenta-se, assim, um negro politizado que passa a ser visto como símbolo de resistência e brasilidade nos anos 60.

Há uma ruptura com os padrões de apresentação da figura do negro até então. Ele não mais é apresentado como um ser passivo, conformado com a condição de escravizado que lhe é imposta. O filme apresenta um negro detentor de humanidade, que tem emoções e desejos, e que tem a capacidade de resistência, indignação que são motivadores para a sua luta. Existe em “Ganga Zumba” a proposta de um olhar positivo no que tange à participação do negro na produção de riqueza material, assim como na simbólica.

Enfim, “Ganga Zumba”

é uma obra realista, de cunho naturalista e bastante contestador. Ao mesmo tempo consolida a escrita de um cinema que transita entre o político e o social, uma historiografia que problematiza seu próprio tempo a partir da problematização de um passado próximo. Confronta uma visão de história oficial, indo na contramão do poder, a partir do poder da arte que permite a criação, a criação de pontos de vista. (MURILO, 2019, p.16)

Logo, “Ganga Zumba” quebra o paradigma de que o negro não teve uma participação ativa na construção de uma identidade nacional. É uma narrativa a qual consolida a escrita de um cinema que transita entre o político e o social, trazendo o passado para reflexões no tempo presente.

### 3.3.1 Cartola é Salustiano

Considerando que o filme é uma narrativa, cabe tratarmos dos elementos que o compõem. São eles: enredo, espaço, tempo e personagens. Embora esses sejam elementos estruturais, nossa explanação restringir-se-á a tratar mais detalhadamente da personagem, item que nos interessa para elucidarmos uma das espacialidades do sujeito de pesquisa desta escrita, a personagem de Cartola no cinema.

Segundo a Teoria da Literatura, as personagens vivenciam a história, dando vida ao enredo, atraindo a atenção do leitor. Podem ser representadas por um ser inanimado, desde que apresentem características humanas, ou seja, personificados. Elas são uma invenção da mente do autor. Por mais reais ou verossímeis que pareçam, mesmo quando baseadas em pessoas do mundo concreto (fora da ficção), as personagens de uma obra literária são sempre seres ficcionais (GANCHO, 2014, p.17). Ganga Zumba, o protagonista do filme em questão, é uma personagem fictícia quando inserida no longa, apesar de estar associado a uma figura que existiu de verdade entre 1670 e 1678.

Para Cândida Vilares Gancho:

A personagem é um ser que pertence à história e que, portanto, só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala. Se um determinado ser é mencionado na história por outras personagens, mas nada faz direta ou indiretamente, ou não interfere de modo algum no enredo, pode-se não o considerar personagem. Bichos, seres humanos ou coisas, as personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e pelo julgamento que fazem delas o narrador e as outras personagens (GANCHO, 2014, p. 18).

Embora a participação de Cartola em “Ganga Zumba” tenha sido pequena, é possível considerar que Salustiano é uma personagem da trama. De acordo com a afirmação de Gancho (2014), ele classifica-se como tal porque participa ativamente do enredo, age e tem fala.



Figura 207 Cartola, ao centro, como Salustiano<sup>72</sup>

Com relação ao papel desempenhado, as personagens podem ser classificadas em protagonistas, antagonistas ou figuras secundárias. (Gancho, 2014). Segundo a autora, os protagonistas são as personagens principais do enredo. Elas são aquelas que possuem desejos que serão impedidos ou dificultados pelos antagonistas, gerando os conflitos centrais das tramas; os antagonistas são as personagens que se opõem aos protagonistas, atrapalhando as ações e as pretensões desses. São os geradores do conflito que rege a trama. Os antagonistas possuem geralmente características opostas às dos protagonistas, sendo chamados normalmente de vilões e as personagens secundárias, que podem ser classificadas em coadjuvantes e figurantes. As personagens coadjuvantes são aquelas que assumem um papel de menor importância, mas não deixam de ser importantes para o desenrolar da trama, já que dão suporte à história tecendo pequenas ações em torno das personagens principais. As figurantes aparecem de maneira pontual, ocasional ou de forma tímida, geralmente, não provocam, propositalmente, significativas alterações na trama.

Podemos, então, considerar Salustiano, personagem de Cartola, como uma secundária coadjuvante, tendo em vista que o escravo ancião participa do desenvolvimento da trama com uma pequena ação e um curto diálogo com Ganga Zumba, o protagonista. Em uma das cenas, em que aparece dialogando com o herói da narrativa fílmica, ainda na senzala, Salustiano diz como forma de incentivo para que o plano de fuga traçado pelo líder seja levado adiante: “Nenhum ferro pode tirar o sangue de rei que você tem nas veias”! Em uma outra cena, após o feitor ter exibido uma das orelhas de um dos escravos que tentara fugir, como prova de que o ato é impossível de se concretizar, Salustiano aparece em interlocução com Ganga Zumba e Aroroba,

<sup>72</sup> Fonte: [http://www.75anosdecinema.pro.br/1640-GANGA\\_ZUMBA\\_\(1963\)](http://www.75anosdecinema.pro.br/1640-GANGA_ZUMBA_(1963))

produzindo o seguinte diálogo: “Tá tudo perdido, os homens não chegaram lá! Tem que mandar outro.” (Salustiano)/ “Tolentino trouxe a orelha de um só.” (Aroroba)/ Pode ser que tenha um vivo, ele matou um só.” (Ganga Zumba).



Figura 28 Salustiano (à esquerda), Aroroba (centro) e Ganga Zumba (à direita)<sup>73</sup>

Salustiano tem sua classificação de coadjuvante ratificada quando, no desenrolar da trama, ele avista uma negra, mais velha, que vivia na mata sozinha, entregar para o feitor do engenho o plano de fuga traçado por Ganga Zumba e seus aliados. O ancião se antecipa e vai até o líder da ação avisar que a senhora esteve na fazenda e entregou todo o esquema. Com isso, o grupo consegue se reunir a tempo e deixar o esconderijo na mata antes da chegada do feitor. Embora Salustiano faça parte de todo o plano, ele não segue com os cativos, opta em ficar e acaba sendo castigado, morre no tronco.



Figura 29 O escravo Salustiano é morto no tronco<sup>74</sup>

A personagem de Cartola é a personificação do negro destemido, aquele que, literalmente, dá a vida em prol de uma causa. Psicologicamente, Salustiano é valente, astuto. É aquele que observa à sua volta, dissimulado frente ao seu senhor, que acredita

<sup>73</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k&t=1624s> Cena do filme “Ganga Zumba”

<sup>74</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k&t=1624s> Cena do filme “Ganga Zumba”.

ter no velho escravizado um aliado. Na verdade, o negro ancião se utiliza dessa confiança para estar por perto dos detentores do poder e passar informações importantes para seus companheiros de senzala. Logo, a atuação do compositor na trama, apesar de não obter um lugar central, ou seja, de não protagonizar a narrativa, tem uma importância e, por meio de pequenas ações em torno das personagens principais, dá suporte à história, modificando o seu desfecho.

A atuação do mestre em “Ganga Zumba”, marca mais uma das suas especialidades fora do contexto da música. Embora não fosse ator, o convite do cineasta Cacá Diegues se fez, pois para o Cinema Novo, que tinha um cunho questionador e crítico com relação à desigualdade social, nada mais justificável trazer um homem do povo, morador do Morro da Mangueira, para representar, genuinamente, o povo brasileiro e marcar a ascensão do negro no cenário cinematográfico brasileiro.

**O compositor Cartola aparece no filme como ator. Como foi isso?**

Eu já conhecia Cartola havia algum tempo, mais ou menos da época em que Sérgio Porto e depois Nara Leão o redescobriram. Quando fui fazer o filme, convidei dona Zica e ele para fazerem parte da equipe, além de aparecerem como atores (dona Zica também tem um pequeno papel). Em Campos, durante as filmagens, numa noite de folga e cerveja, acabei tendo a suprema honra de virar parceiro dele, numa valsa pouco conhecida, gravada apenas pelo cantor Luis Claudio. Esse foi também o primeiro filme de Antonio Pitanga fora da Bahia. (DIEGUES, 2003, s/p).

### 3.4 O Cartola marginal

Em uma perspectiva socioantropológica, o termo marginalidade começa a ser estudado na década de 20, em Chicago. A investigação emerge da necessidade de se entender a integração dos imigrantes na sociedade norte-americana (Valle & Moraes, 2010). Assim, o conceito de ‘homem marginal’ é cunhado como aquele que era desajustado socialmente, ou seja, não se integrava completamente aos padrões culturais que se referem tanto aos de origem quanto aos da sociedade na qual esse sujeito social tenta se inserir. Essa vertente “atenuava as questões étnicas e de gênero, e podia ser atribuída a qualquer grupo em posição *outsider*<sup>75</sup>.” (VALLE & MORAES, 2010, p. 2)

Em uma perspectiva marxista, a marginalização social é produto da lógica capitalista, que, na dinâmica de acumulação do capital, se reflete sobre a estrutura das classes sociais, e em uma abordagem

---

<sup>75</sup> Tradução: forasteiro

funcionalista, causa descontinuidade dos papéis sociais e dualidades como "tradicional" e "moderno" e "marginal" e "integrado". Em discussões mais recentes, no campo da sociologia, "marginalidade social" pode ser um tipo de inclusão precária das pessoas mais pobres em diferentes âmbitos, como a cultura ou a política, já que, de certa forma, essas mesmas pessoas estão inseridas nos processos sociais, políticos e econômicos excludentes. (VALLE & MORAES, 2010, p. 3)

Culturalmente, o termo “marginal” refere-se a um movimento que ocorreu na década de 70, no Brasil, e dizia-se marginal toda a arte produzida que fugia aos padrões literários e da cultura erudita. Esse movimento, também conhecido como “geração mimeógrafo”, influenciou toda a produção cultural do país nesse período. Deu-se esse nome devido ao fato de os escritores adeptos do movimento dispensarem as editoras tradicionais e eles mesmos produzirem seu material, utilizando um mimeógrafo para a reprodução de seus textos. Embora esteja ligado ao campo literário, o movimento influenciou também o cinema, a música, o teatro e as artes plásticas. Um dos grandes representantes do movimento, Paulo Leminski, define o termo marginal da seguinte forma:

Marginal é quem escreve à margem,  
deixando branca a página  
para que a paisagem passe  
e deixe tudo claro à sua passagem.  
Marginal, escrever na entrelinha,  
sem nunca saber direito  
quem veio primeiro,  
o ovo ou a galinha. (LEMINSKI, 1990, p.

Além da definição acima, a palavra marginal é utilizada também para referir-se àquele que vive à margem da sociedade, ou seja, àquele que contraria os padrões sociais ou, por condições econômicas, é excluído da vida social. Geralmente, habitantes das periferias e favelas das cidades. Nascimento (2009) ressalta que os escritores marginais têm em comum as experiências vivenciadas em seus cotidianos, muitas vezes, orientadas pelo imaginário coletivo, já que são moradores das periferias. A autora esclarece que a realidade das periferias não é a mesma, mas a relativização do meio acadêmico permite que façamos uma distinção entre ‘centro’ que, nesse sentido, é “espaço de moradia das classes médias e altas, de melhores condições de vida e de concentração das práticas culturais 'cultas' e 'legitimadas'." (NASCIMENTO, 2009, p. 153). Enquanto periferia é

"espaço da carência, que reúne a população marginalizada social e culturalmente, e faz emergir produtos culturais como a música rap e a literatura marginal periférica; que organiza a produção literária e a atuação dos escritores, e valida a construção de suas imagens associadas ao adjetivo marginal." (NASCIMENTO, 2009, p. 153 e 154).

Assim, as produções marginais emergem para transformar a sociedade no seu interior, essa que exclui o ator social existente nas periferias. Por meio de suas produções, o marginal produz sua própria integração social, dando significação à periferia e criando um aspecto positivo para o seu lugar.

Para Frazão (2019),

em termos gerais, marginal é aquele ator social que não se encaixa bem nas regras sociais. Mendigos e loucos, por esse prisma, passam a integrar a lista dos marginais. Sabe-se que os excluídos por condição social, de gênero ou de raça, poucas vezes conseguiram, ao longo da história ter sua voz efetivamente ouvida. (FRAZÃO, 2019, p.23)

Por essa perspectiva, Frazão (2019) esclarece que alguns escritores considerados marginais na década de 70, não se encaixam nesse entendimento do termo, pois eram oriundos da classe média, cresceram inseridos num contexto de ditadura militar e produziam seus textos como forma de protesto e crítica à repressão militar. Entretanto, viviam “à margem dos desmandos do poder e da penúria comum à periferia.” (FRAZÃO, 2019, p. 23-24).

Nesse sentido, Cartola é considerado marginal por esta pesquisa. Não porque ele tenha produzido suas composições em mimeógrafo e distribuído ou vendido a preço simbólico, mas por ter, durante um longo período de sua história, vivido afastado do seu grupo social, à margem do seu lugar, Morro da Mangueira.

A década de 40 foi um período obscuro na vida de Cartola. De 1941 a 1947, a Portela foi campeã sete vezes seguidas, ficando a Mangueira com o vice-campeonato nos anos de 1941, 1943, 1944, 1945, 1946 e 1947 e isso trouxe consequências indesejáveis para o mestre. Embora o compositor fizesse um bom trabalho à frente da harmonia da escola, os mangueirenses não perdoaram o fato de a Mangueira não alcançar a primeira colocação e, além disso, um terceiro lugar em 1942. Para questionar essa situação da Estação Primeira, Pedro Caetano compôs um samba que trazia uma indagação popular e dizia

Mangueira  
Onde estão os tamborins, ó nega?  
Viver somente de cartaz não chega  
Põe as pastoras na avenida

Mangueira querida.

Antigamente havia grande escola  
Lindos sambas do Cartola  
Um sucesso de Mangueira  
Mas hoje o silêncio é profundo  
E por nada deste mundo  
Eu consigo ouvir Mangueira (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983,

p.85)

Inicia-se o afastamento de Cartola da Mangueira, tanto morro quanto escola de samba, e do cenário artístico no Rio de Janeiro. O compositor já não tinha inspiração nem forças para responder à provocação, pois já estava doente. Em 1946, com 38 anos, o mestre foi acometido por uma meningite. Deolinda, sua primeira mulher, ainda cuida dele. Ela sofria de doença cardíaca e morre de repente, deixando-o só. Os amigos mais próximos relatam que Cartola ficou muito mal, chegaram a pensar que ele não fosse resistir. O próprio compositor relata: Cheguei a andar de muletas, não me aguentava nas pernas. Depois fui melhorando.” (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 85).

Com a morte de Deolinda, Cartola experimentou o estado de solidão. Encontrou-se sem o apoio da companheira, que acabou desempenhando também um papel maternal na vida dele, já que era muito mais velha. Somado a esse fato, há o afastamento da escola da qual ele foi fundador. O mestre torna-se, assim, o Cartola marginal, doente e esquecido pelos seus. Alguns chegaram a pensar que ele havia falecido. Como responder à complexidade da vida com uma composição era um traço do sambista em estudo, ele escreve um samba para expressar a dor que sentia com a morte da mulher amada:

### **Rolam em meus olhos**

#### **Rolam em meus olhos**

#### **Lágrimas sentidas**

Somente em saber  
Que te perdi por toda a vida  
Nem ajoelhado te darei perdão  
Só porque você magoou meu coração  
Desde o dia em que partiste  
A saudade morou em meu peito  
Eu já procurei alguém  
Mas não há jeito  
Coração o quê que esperas  
De um amor tão desleal?  
Não tás vendo coração  
Que ela partiu causando tanto mal?  
(SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983, p.189)

Nessa composição, o eu lírico emprega algumas combinações lexicais binárias, visando expressar todo o sofrimento causado pela morte de sua amada. Nos versos grifados, a escolha dos lexemas traz o efeito esperado, ou seja, o apoio de um vocábulo ao outro transmite ao leitor/ receptor a intensidade do sentimento do poeta. Esse entendimento é ratificado nos versos “*Rolam em meus olhos, lágrimas sentidas*”. Podemos interpretar que o fato de o eu lírico escolher o verbo “rolar” ao invés de qualquer outro sinônimo, como girar ou rodar, demonstra que essa opção é imprescindível para significação desse conjunto. Já o binômio “lágrimas sentidas”, expressa que há um sentimento, seja de tristeza ou de alegria, que motiva essas lágrimas. Elas simbolizam um momento de imensa tristeza do eu lírico, o que não seria explícito se ele utilizasse simplesmente a palavra lágrima.

A vulnerabilidade afetiva de Cartola abriu espaço para a chegada de Donária. Segundo relatos, essa foi a grande responsável pelo sumiço do sambista. No ostracismo, o mestre foge ao convívio dos amigos e se isola em seu silêncio. Ele relata<sup>76</sup>:

É, eu andei doente, depois perdi minha primeira mulher e acabei me metendo num negócio aí que nem vale a pena comentar. Acabei jogando fora uns seis ou sete anos. Não fiz nenhuma trapalhada, não. Foi um troço que aconteceu comigo que pode acontecer com qualquer um. Eu mesmo é que me escondi de todo mundo. (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983, p.88)

Ao ser perguntado que troço foi esse que o fez se esconder, ele responde: “eu não sumi coisa nenhuma. Eu estava com aquela mulher. Eu larguei tudo por causa daquela mulher. Larguei até a música, deixei até de tocar violão!” O sentimento de repulsa expresso pela explicação de Cartola pode ser ratificado pela fala de alguns moradores do Morro da Mangueira que vivenciaram esse período. Todos eram unânimes em reconhecer que Donália não era mulher para Cartola. Ela era envolvida com atividades escusas, tinha um filho traficante e frequentava o morro, traindo o então companheiro sem o menor pudor. Embora a companheira fosse envolvida com práticas ilícitas, todos afirmam que o mestre não se deixou levar. Ele apenas se mantinha ao lado dela, de maneira passiva, e até irreconhecível por aqueles que conviveram com ele antes de Donália fazer parte de sua vida. Com isso, o poeta bebia todos os dias pra esquecer a situação em que se encontrava e se escondia, evitando o morro e a escola de samba.

---

<sup>76</sup> Relato feito ao jornal “Diário de Notícias” em 1974.

Em 1949, Cartola tenta retornar à Mangueira, concorrendo com um samba enredo para o carnaval daquele ano, mas não conseguiu êxito. O presidente da época, “Hermes Rodrigues, não gostava dele, que opunha resistência às suas intenções de introduzir política na escola” (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p.87). Nesse período, o nariz de Cartola já começa a apresentar sinais da doença que deixou sequelas e há relatos que o presidente Hermes se referia ao compositor como “aquele leproso”.

Ainda nesse período obscuro, Cartola escreve o samba “O que é feito de você?”<sup>77</sup>, através do qual descreve o momento que estava atravessando. Vejamos:

O que é feito de você ó minha mocidade?  
 Ó minha força, a minha vivacidade?  
 O que é feito dos meus versos e do meu violão?  
 Troquei-os sem sentir por um simples bastão  
 E hoje quando passo a gurizada pasma  
 Horrorizada como quem vê um fantasma  
 E um esqueleto humano assim vai  
 Cambaleando quase cai, não cai  
 Pés inchados, passos em falso  
 O olhar embaçado  
 Nenhum amigo ao meu lado  
 Não há por mim compaixão  
 A tudo vou assistindo  
 A ingratidão resistindo  
 Só sinto falta dos meus versos  
 Da mocidade e do meu violão  
 O que é feito de você ó minha mocidade?  
 Ó minha força, a minha vivacidade?  
 O que é feito dos meus versos e do meu violão?  
 Troquei-os sem sentir por um simples bastão  
 E hoje quando passo a gurizada pasma  
 Horrorizada como quem vê um fantasma  
 E um esqueleto humano assim vai  
 Cambaleando quase cai, não cai

Essa composição, como a maioria de autoria de Cartola, é carregada de sentimentos, dores, experiências e reflexões acerca da sua vida. A esse processo a escritora Conceição Evaristo denomina “escrevivência”, o que consiste na escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida do próprio autor. O termo aponta para uma dupla dimensão: é a vida que se escreve na vivência de cada pessoa, assim como cada um escreve o mundo que enfrenta.

Em 1952, D. Zica, com seu bom senso, conseguiu tirar Cartola do Caju, mais precisamente, da favela da Manilha. Ela descreve a aparência do sambista mangueirense: “ele estava destruído: magro, sem dentes, aquele narigão enorme, feio

<sup>77</sup> Disponível em: <https://www.letrasdemusicas.fm/cartola/o-que-e-feito-de-voce>

pra caramba, bebendo feito uma esponja(...), mas eu quis ele assim mesmo”. O casal retorna ao Morro da Mangueira e Zica inicia uma campanha para reatar o contato de Cartola com as pessoas do mundo do samba, do meio artístico e da imprensa. A partir do esforço da companheira, o compositor passa por alguns empregos, até que em um encontro, uma frase se torna um marco para o retorno de Cartola ao lugar de onde nunca deveria ter saído: “Você não é o Cartola da Mangueira?”<sup>78</sup>

## **CAPÍTULO IV**

### **COMPOSIÇÕES**

---

<sup>78</sup> Frase dita por Sérgio Porto ao encontrar Cartola num bar de Ipanema, tomando um café, período em que trabalhava como lavador de carros.

Neste capítulo, pretende-se fazer uma análise de algumas composições de Cartola com o objetivo de corroborar a tese do presente trabalho de apresentar um Angenor de Oliveira plural. Por meio delas, vislumbrar um Cartola identitário, que denuncia problemas sociais; o apaixonado, que relata suas vivências amorosas; o cronista, que trata de aspectos do seu cotidiano no morro e no mundo do samba e o ufanista. Metodologicamente, as canções selecionadas serão organizadas em quatro agrupamentos temáticos. Vale ressaltar que esses temas foram delimitados indutivamente, a partir da análise do conteúdo das composições, mas também, dedutivamente a partir da leitura de alguns autores como Lopes (2003), Moura (1998), entre outros. As seções para o agrupamento das canções serão organizadas da seguinte forma: 4.1 Aspectos identitários do compositor Cartola; 4.2 As vivências e percepções do amor; 4.3 Crônicas: o cotidiano dos morros e do sambista e 4.4 Nacionalismo: a obra transcende o autor.

As análises dessas composições serão alicerçadas na interpretação textual, como já mencionado no capítulo inicial deste trabalho. Tomando por empréstimo a definição das artes visuais que afirma: “todo objeto não transparente quando exposto à luz determina uma sombra” (SILVA, 2014, s/p), podemos inferir que assim a linguagem o

é. Segundo Charaudeau (2016), a linguagem é um “objeto não transparente”, por um lado ela é produzida por um emissor que tem uma intencionalidade, e é um sujeito inserido em determinado contexto sócio-histórico do qual não pode ser desvinculado, e de um outro lado

o processo de comunicação que não é o resultado de uma única intencionalidade, já que é preciso levar em consideração não somente o que poderiam ser as intenções declaradas do emissor, mas também o que diz o ato de linguagem a respeito da relação particular que une o emissor ao receptor. (CHARAUDEAU, 2016, p. 8-9)

Essa relação particular que une o emissor ao receptor envolve uma série de fatores extralinguísticos que vão determinar o sentido construído para a mensagem do texto. Dessa forma, a ideia simplista de que o processo de comunicação está calcado na decodificação de uma mensagem pelo receptor para decifrar a intenção comunicativa do emissor está equivocada. Na concepção de Charaudeau (2016), existe um “fora da linguagem” que dialoga com o modo pertinente com o local da manifestação discursiva.

Para o teórico, existe uma possibilidade para se considerar o sentido relacional das coisas, ou seja, existe uma relação intersubjetiva que se instaura entre os interlocutores.

Existe, ainda, um sentido implícito, ou seja, de uma significação que não nasce de uma simples combinação dos termos estruturantes de um enunciado, aqueles que se encontram na superfície da mensagem, “mas sobretudo através da inter-relação destes com as circunstâncias/condições de enunciação, que permitem inferir o que não é dito de maneira explícita.” (FREITAS, 2004, p. 35).

Vale lembrar que não se faz a compreensão ou interpretação de um texto sem que sejam considerados dois fatores imprescindíveis para a construção textual: a coesão e a coerência. A primeira responsável pela estruturação do texto, considerando a forma como as suas partes se relacionam na superfície textual; enquanto a segunda é responsável pela construção de sentido para a interpretabilidade do texto.

Para Koch e Travaglia (2006), coesão é uma relação semântica entre um elemento do texto e algum outro elemento crucial para sua interpretação. A coesão estabelece relações de sentido, diz respeito ao conjunto de recursos por meio dos quais uma sentença se liga com a que veio antes, aos recursos semânticos mobilizados com o propósito de criar texto, ela se relaciona, em muitas situações, com a coerência do texto, principalmente quando se refere à coerência sintática e a coerência local que “advém do

bom uso dos elementos da língua em sequências menores, para expressarem sentidos que possibilitem realizar uma intenção comunicativa.” (Koch e Travaglia, 2006, p.41).

A coerência acontece no nível macrotextual. “Os fatores de coerência são os que dão conta do processamento cognitivo do texto e permitem uma análise mais profunda do mesmo” (Fávero, 1991, p.60). Segundo Koch e Elias (2011), a coerência não se encontra no texto, mas constrói-se a partir dele, em dada situação comunicativa, com base em uma série de fatores de ordem semântica, cognitiva, pragmática e interacional. A coerência está ligada, então, à possibilidade de o sujeito estabelecer um sentido para o texto, tratando-se de uma relação semântico- pragmática entre os elementos constituintes do texto, criando uma unidade de sentido que vai ser construída pelo leitor quando um texto faz sentido para ele. O leitor busca interpretar o texto através de atitude de cooperação, baseando-se em conhecimentos que possui, estabelecendo elos coesivos que não foram explicitados na superfície textual. A coerência está, então, na interação autor-texto-leitor.

É dentro dessa perspectiva que as composições de Cartola apresentadas neste capítulo serão interpretadas, ou seja, considerando o não-dito, o implícito que invoca o receptor a uma participação ativa para a introspecção da mensagem, considerando também as estruturas na superfície do texto.

Além da interpretação a partir da relação intersubjetiva instaurada entre o emissor das composições aqui estudadas e a pesquisadora, foi organizado um roteiro de análise, visando à uma padronização que mantenha os quatro grupos numa mesma linha de tratamento. Assim, de cada letra apresentada, foram selecionados alguns versos, marcados em negrito, a fim de que o enquadramento da canção em determinado grupo seja ratificado.

#### **4.1 Aspectos identitários do compositor Cartola**

De acordo com Sant’Anna (2007), identidades são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou arquitetadas que operam como sinais que conferem uma marca de distinção. Importante ressaltar que os processos identitários não são apenas forma de hierarquização social, mas também “estratégias e expressões de transgressão e contestação que indivíduos e grupos sociais considerados subordinados possuem frente aos considerados hegemônicos” (ENNES & MARCON, 2014, p. 24).

É por essa perspectiva que trataremos os aspectos identitários nas composições selecionadas para essa seção, por meio das quais o compositor se apresenta enquanto

representante de uma minoria composta por negros, sambistas e moradores dos morros, vivendo à margem da sociedade.

Além desses aspectos identitários que tratam de questões sociais, traremos também o Cartola religioso, já que a expressão da fé é traço marcante em sua obra. Outro aspecto pouco interpretado nas músicas do compositor é o seu traço humorístico, mais presente em seus feitos na década de 1930, período do samba choro (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1983). São esses Cartolas que pretendemos descortinar nesta seção por meio da interpretação de algumas de suas canções.

### **Composição I**

#### **Sou doutor**

Sou doutor  
 Sou doutor, mas sou sambista  
 Tenho sangue de artista  
 Também sei tamborinar  
 Sou doutor  
 Sei que sou advogado  
 Não me faço de rogado  
 Quando preciso sambar  
 É difícil estudar  
 Advocacia, arquitetura, engenharia  
 Tudo isso é difícil, eu sei  
 Mas o samba está no sangue brasileiro  
 Não preciso fazer curso  
 Pra tocar o meu pandeiro (CHERNICHARO, 2011, p.218)

Apesar de já ter mencionado esse samba de Cartola em outros trabalhos acadêmicos, se faz necessária a sua inserção no corpus desta tese, já que é um dos exemplos mais pertinentes na coletânea do mestre que nos permite entrar em contato com o seu viés identitário de compor.

A prática desenvolvida pelos sambistas é explicitamente defendida por Cartola nessa composição. Nela, o compositor trata da causa do samba como um verdadeiro advogado, criticando a falta de oportunidades que esse grupo enfrentava para conquistar um lugar de respeito no meio social. Embora declare que suas composições não são contestadoras e que tinha horror à tal “canção de protesto” (SILVA & OLIVEIRA FILHO, p.146, 1983), “Sou doutor” contradiz essa afirmação.

A intencionalidade do eu-lírico em chamar a atenção para o fato de o sambista ser menosprezado socialmente está marcada no uso das palavras doutor, sambista, advogado, arquitetura e engenharia. Propositamente, o sambista aparece em posição equivalente a profissões valorizadas, como advogado, arquiteto e engenheiro.

Quando no primeiro verso, “Sou doutor, mas sou sambista”, o eu-lírico faz uma afirmação com relação a sua formação acadêmica e, logo depois, utiliza um elo coesivo que contradiz o que foi dito na oração anterior, temos a equiparação de uma formação acadêmica à qualidade de sambista, valorizando o trabalho desenvolvido por esse grupo, fazendo com que seus integrantes não se sintam menos importantes que um doutor. O título doutor é dado àquele que cursa uma trajetória acadêmica, já o sambista, é aquele que domina, que faz samba, que faz trabalhos em escolas de samba.

Importante ressaltar o neologismo “tamborinar”, que expressa o ato de tocar o tamborim como restrito e exclusivo do sambista, não cabendo ao doutor, ainda que tenha formação acadêmica, a habilidade para fazê-lo.

O eu-lírico expressa, através do verso “É difícil estudar advocacia, arquitetura, engenharia”, a dificuldade do sambista de frequentar ambientes acadêmicos, pois esse grupo era constituído por negros pobres sem espaço na cidade, que muitas vezes eram perseguidos pela polícia e considerados desordeiros.

Cartola utiliza a sua música para dar voz a seus pares e chamar atenção para a opressão do sistema constituído, para as carências econômicas e para a desigualdade social. O compositor se mostra preocupado com as questões sociais, fala como um cidadão que se incomoda com a condição dos seus iguais.

Já no verso “Mas o samba está no sangue brasileiro”, o eu-lírico expressa a consciência que tem sobre a importância do samba como expressão de identidade e marca da cultura brasileira.

## **Composição II**

### **Assim não dá**

Assim não dá, não dá não,  
 Não vai dar meu irmão,  
 É doutor presidente,  
 Doutor secretário,  
 Doutor tesoureiro,  
 Só quem não é seu doutor,  
 É aquele pretinho,  
 Que varre o terreiro.  
 Quem manda na bateria é uma madama,  
 Filha de magistrado,  
 Vai dirigir a harmonia,  
 Me disse o compadre,  
 Que já está combinado,  
 Já houve lá um concurso,  
 Pra quem bate surdo,  
 Tamborim e pandeiro,  
 Eu fiz tanto esforço,  
 Mas acabei perdendo,

Pra um engenheiro,  
 Fiz um samba lindo,  
 Botei no concurso,  
 Fui desclassificado,  
 Por unanimidade,  
 Disseram que os versos,  
 Eram de pé quebrado (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 147)

A segunda composição a ser interpretada nesta seção é “Assim não dá” (final dos anos 40), na qual o eu-lírico expressa a sua insatisfação pelas mudanças estruturais ocorridas no ambiente do samba. A denúncia de que algo está errado já é anunciada no título da canção. A palavra “assim” tem o sentido de “do jeito que está”, ou seja, o eu lírico antecipa ao seu interlocutor que há algo que o incomoda e que será pelo texto explicitado.

Nos primeiros versos, a palavra “doutor” aparece quatro vezes, há uma recorrência proposital, visando chamar a atenção do receptor para o fato de que há um elemento estranho ao mundo do samba ocupando os cargos mais importantes na gestão da escola de samba. O eu lírico protesta, sinalizando a “invasão” de um espaço, antes marginalizado, por brancos que tentam formatar o mundo do samba como se fosse a estrutura social vigente, na qual somente os privilegiados ocupavam boas posições sociais. Implicamente, é dito por esses versos que os verdadeiros fundadores e responsáveis pelo surgimento das escolas de samba estão cada vez mais distanciados do contexto, muitas vezes, não por opção, mas por uma imposição. Percepção que é ratificada logo depois pelo verso “só quem não é seu doutor/ É aquele pretinho/ Que varre o terreiro”, marcando a questão da desigualdade social, ou seja, o negro criador não se apropria de sua criação, a escola de samba.

Para enfatizar a questão do preconceito racial, o poeta utiliza-se, ainda, da palavra “pretinho” para se referir à cor da pele. O diminutivo utilizado pode constituir um trocadilho, pois se considerarmos que o eu lírico é também negro, podemos analisar essa sufixação como carinhosa; ou se considerarmos o lado crítico do poeta, podemos chegar à conclusão de que o sufixo “inho” reforça a ideia de condição de inferioridade do negro, explicitando o seu papel subalterno na hierarquia social. (SANTOS, 2014, p.65)

A denúncia prossegue como fio condutor discursivo com os versos “já houve lá um concurso/ pra quem bate surdo/ tamborim e pandeiro.” A ênfase se instaura no fato de haver um concurso para escolher percussionistas, pois os sambistas do morro, criadores do samba, não precisam concorrer ou aprender a tocar seus instrumentos, eles o fazem naturalmente, como visto na composição I, analisada nesta seção.

O próprio compositor se coloca, enquanto sambista, como injustiçado por essa nova estrutura da escola de samba por meio dos versos “Fiz um samba lindo/ Botei no concurso/ Fui desclassificado/ Por unanimidade/ Disseram que os versos/Eram de pé quebrado.”

### **Composição III**

#### **O samba do operário (1950)**

Se o operário soubesse  
 Reconhecer o valor que tem seu dia  
 Por certo que valeria  
 Duas vezes mais o seu salário  
 Mas como não quer reconhecer  
 É ele escravo sem ser  
 De qualquer usurário  
 Abafa-se a voz do oprimido  
 Com a dor e o gemido  
 Não se pode desabafar  
 Trabalho feito por minha mão  
 Só encontrei exploração  
 Em todo lugar (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 147)

“O samba do operário” foi composto em um contexto político no qual as relações trabalhistas passavam por sérias modificações. O governo Vargas retornava ao poder e com ele o Estado de Direito. Os sindicatos se rearticulavam e passaram a atuar como um ator político, valendo-se de sua força eleitoral, das leis de proteção ao trabalho, da possibilidade de fazer greves e da própria Justiça do Trabalho, para lutar pela ampliação de todos os seus direitos: sociais, políticos e civis. Essa é uma das razões que tornam a República de 1945-1964 e, nela, o segundo governo Vargas, um momento especial do processo de expansão da cidadania no Brasil.

O eu-lírico, por meio dessa composição, dá um grito de alerta à classe operária que estava subjugada e submetida ao ritmo e às tarefas do maquinário, pois as máquinas eram os novos meios de produção da riqueza econômica e o seu alto valor fazia com que apenas as classes economicamente abastadas tivessem condições de adquiri-las.

Os primeiros versos “Se o operário soubesse/ Reconhecer o valor que tem seu dia/ Por certo que valeria/ Duas vezes mais o seu salário”, trazem à tona um Angenor que observa e que se manifesta politicamente. Como já observado por este texto em capítulo anterior, ainda que o poeta se declare apolítico, essa composição nos faz pensar inversamente com relação a essa declaração. Nessa realidade, o operário não tinha participação no processo produtivo e era afastado dos meios de produção, ou seja, desconhecia o valor da riqueza por ele produzida. Dessa forma, o operário transformava

sua mão-de-obra em uma mercadoria vendida a um preço determinado por seu patrão, na maioria das vezes, irrisório. Fato que faz com que Cartola faça uma menção ao período escravocrata e estabeleça uma comparação do operário com o escravo. Os versos “É ele escravo sem ser/ De qualquer usurário/ Abafa-se a voz do oprimido/ Com a dor e o gemido” são intencionalmente construídos, pois as palavras “escravo, oprimido, dor e gemido” são léxicos pertencentes a um mesmo campo semântico, escravidão.

Outra observação importante é fato de, no início da composição, o foco narrativo está em 3ª pessoa, ou seja, o narrador é observador (“Se o operário soubesse...”). Com essa estrutura, ele não participa ativamente dos fatos relatados. Com essa construção, a narrativa assume um caráter mais objetivo, tendo em vista que o narrador permanece “do lado de fora”, limitando-se somente a nos repassar o que vê. Nos três últimos versos (“Trabalho feito por minha mão/ Só encontrei exploração/ Em todo lugar”), o foco narrativo muda para 1ª pessoa do singular, ou seja, o narrador se inclui na narrativa, ele participa da mesma comunidade, se tornando também um operário. A partir daí, traços subjetivos se manifestam, tendo em vista o envolvimento emocional do eu-lírico que passa a falar de si e de suas experiências.

Esse samba traz um Cartola numa espacialidade incomum àquela na qual costumeiramente o poeta costuma aparecer. Aqui, ele é o Angenor que se movimenta, que se manifesta politicamente, criticando a situação econômica dos operários e as relações trabalhistas estabelecidas naquele período. Além disso, termina a narrativa se incluindo no grupo injustiçado, ratificando que está falando para seus pares sobre uma realidade que ele bem conhece.

### **Composição IV**

#### **Verde que te quero rosa (1977)**

Verde como céu azul a esperança  
 Branco como a cor da Paz ao se encontrar  
 Rubro como o rosto fica junto a rosa mais querida  
 É negra toda tristeza se há despedida na Avenida  
 É negra toda tristeza desta vida  
 É branco o sorriso das crianças  
 São verdes, os campos, as matas  
 E o corpo das mulatas quando vestem Verde e rosa, é  
 Mangueira  
 É verde o mar que me banha a vida inteira  
 Verde como céu azul a esperança  
 Branco como a cor da Paz ao se encontrar  
 Rubro como o rosto fica junto a rosa mais querida  
 É negra toda tristeza se há despedida na Avenida  
 É negra toda tristeza desta vida

É branco o sorriso das crianças  
 São verdes, os campos, as matas  
 E o corpo das mulatas quando vestem Verde e rosa, é a  
 Mangueira  
 É verde o mar que me banha a vida inteira  
 Verde como céu azul a esperança  
 Branco como a cor da Paz ao se encontrar  
 Rubro como o rosto fica junto a rosa mais querida  
**É negra toda tristeza se há despedida na Avenida**  
**É negra toda tristeza desta vida**  
 Verde que te quero Rosa (é a Mangueira)  
 Rosa que te quero Verde (é a Mangueira)  
 Verde que te quero Rosa (é a Mangueira)  
 Rosa que te quero Verde (é a Mangueira)

“Verde que te quero rosa” traz no seu título uma menção ao fio condutor da narrativa, uma alusão à escola de samba Estação Primeira de Mangueira, ou seja, ele antecipa ao receptor a temática da canção. A utilização das cores “verde e rosa” direciona o leitor para uma única interpretação, o mestre faz uma homenagem à sua escola de coração. As alusões a cores são muito comuns nas composições de Cartola. Muitas vezes, elas aparecem fazendo menções simbólicas aos pavilhões das escolas de samba, como ocorre na letra em referência, a elementos da natureza ou até mesmo à bandeira nacional. Nesse sentido, a composição aqui referenciada representa um destaque no arcabouço do mestre Cartola.

Uma primeira leitura nos faz pensar que a canção é inocente e trata apenas de uma homenagem do mestre à sua escola, mas por meio de uma leitura mais atenta, compreenderemos que há figuras de linguagem que nos levam a interpretações outras. Como já mencionado, as cores são muito comuns em composições de Cartola, geralmente, elas trazem uma carga simbólica importante. É nas entrelinhas que se instaura a verdadeira mensagem a ser apreendida.

O poeta inicia o texto ratificando a relação das cores às suas simbologias “verde/ esperança” e “branco/ paz”. Rubro simboliza a cor do amor, ratificada pela posição da palavra no verso “Rubro como o rosto fica junto a rosa mais querida”, reafirmando a ideia de que a rosa é uma representação metafórica da mulher amada. Mas, logo em seguida, a cor negra aparece marcando a identidade do poeta, trazendo à tona a simbologia que essa cor possui dentro da história da nossa sociedade, nessa ocorrência ela é associada à tristeza. Ou seja, o histórico de um passado escravocrata associou a cor negra a tudo que é triste, pois há uma alusão à cor da pele e ao sofrimento das pessoas negras que até os dias atuais sofrem com os reflexos dessa condição social no Brasil.

Nos versos “É branco o sorriso das crianças/ São verdes, os campos, as matas/ E o corpo das mulatas quando vestem Verde e rosa, é Mangueira/ É verde o mar que me banha a vida inteira”, novamente a carga simbólica das cores branco e verde é explorada e fica entendido que o sorriso das crianças é a expressão da paz, da inocência. Já o verde surge fazendo menção a elementos da natureza e ao corpo da mulata que quando veste verde e rosa, se veste também de esperança, ou seja, pertencer à Mangueira é ter esperança de dias melhores. E o último verso expressa que o eu-lírico é movido à esperança para lidar com suas questões existenciais, pois o mar que o banha é verde e não azul ou de qualquer outra cor.

#### Marcas Lexicais

<b>Campo Semântico</b>	<b>Vocábulos</b>
Profissão	Operário, doutor, engenheiro, salário, trabalho, advocacia
Identidade	Sambista, artista, pretinho, terreiro, negra, verde rosa, Mangueira

#### 4.2 As vivências e percepções do amor

Embora as composições que tratam dessa temática não alicercem a tese que “costura” esta pesquisa, não temos como estudar Cartola sem que tratemos de seu lirismo, assunto muito comum nas composições do sambista e que ocupa um lugar significativo na coletânea.

Nessas canções, o compositor trata o amor por diferentes vieses. Fala do amor categórico e racional; do amor marcado pelos rompantes de paixão, característico do início dos relacionamentos; do amor irascível, descrito nas canções com um tom de insatisfação ou decepção de uma das partes; do amor destruído, que aparece em diferentes formas de uma relação desfeita; do amor equilibrado, que trata das relações harmoniosas que valorizam temas como casamento e eternidade, entre outras formas.

As composições, a seguir, ilustram essas diversas formas de falar de amor do poeta.

## Composição I

### **Fita meus olhos** (1933)

Fita os meus olhos, vê como eles falam  
 Vê como reparam o seu proceder  
 Não é preciso dizer, deve compreender  
 E até mesmo notar só no meu olhar  
 Não abuses por eu te confessar  
 Que nasceste só para eu te amar  
 Gosto tanto, tanto de você  
 Que os meus olhos falam o que não vê  
 Fita os meus olhos, vê como eles falam  
 Vê como reparam o seu proceder  
 Não é preciso dizer, deve compreender  
 E até mesmo notar só no meu olhar  
 Ainda há de chegar o dia  
 Que eu hei de ter grande alegria... (MOURA, 1998, p.13.)

Em “Fita meus olhos”, o enunciador não se declara explicitamente, ele espera que a mulher amada note a sua paixão através do olhar. O imperativo em “Fita os meus olhos/ Vê como reparam o seu proceder/ não é preciso dizer, deve compreender” deixa claro que a intenção do eu-lírico é que ela entenda o amor que ele sente por meio do olhar. Dessa forma, teria uma prova de que seu amor é tão intenso que não precisava ser verbalizado, e ainda seria provada a sintonia entre os dois.

Percebe-se que a mulher não tem voz nessa narrativa, somente se explicita o sentimento do enunciador, tudo é relatado a partir da perspectiva dele. Outra característica importante na canção é o fato de uma escolha vocabular simples, ainda que apareça o verbo fitar, não coloquial. Optando pelas palavras do cotidiano, o poeta atinge o seu objetivo que é emocionar o leitor/ receptor não por meio de palavras refinadas, mas sim pelas possibilidades imagéticas que vão sendo construídas na mente do ouvinte por meio de uma linguagem urbana padrão<sup>79</sup>.

## Composição II

### **Desfigurado** (1977)

Dizem que estou desfigurado, com razão  
 Estou cansado de pedir a Deus, aos céus, enfim  
 Um amor, onde encontrarei, senhor?  
 Livrai-me desta nostalgia  
 Confiante, ainda espero o dia  
 Meu coração é pobre e magoado

---

<sup>79</sup> Segundo a sociolinguística das variantes, segundo a qual uma língua não possui uma única norma gramatical, mas normas plurais, cada uma utilizada por determinado grupo. Entretanto, mesmo com a concomitância de normas diversas, apenas uma é eleita padrão. (LABOV, 1972)

É infeliz como um menor abandonado  
 Viveu sempre nesta ilusão  
 Procurando outro... (BARBOSA, 2009, p. 379)

Em “Desfigurado” o enunciador fala de um amor não correspondido, o tom é melancólico e amargurado. Expressa as suas desventuras amorosas de forma genérica, sem um destinatário específico. O eu-lírico aborda sua desilusão amorosa devido a expectativas criadas sobre o outro, pois seu “coração é pobre e magoado”, ou seja, a mágoa é produzida por um amor não recíproco.

A ânsia pelo amor verdadeiro se faz presente, visto como o amor que cura, que reconstrói o sentimento, livrando o enunciador de mágoas passadas. Para livra-se desse sentimento ruim, a nostalgia, o eu-lírico manifesta sua religiosidade ratificada pelo verso “Estou cansado de pedir a Deus, aos céus, enfim”. Há um apelo ao divino que solicita uma intercessão para que seu objetivo seja alcançado. Se mostra exausto, farto do sofrimento, ratificado pela percepção de outras pessoas, conforme o próprio enunciador declara “Dizem que estou desfigurado, com razão”. O verbo “dizem”, em terceira pessoa do plural, indica que terceiros observam o estado emocional do eu-lírico, ratificando o seu abatimento.

### Composição III

#### **Peito Vazio (1976)**

Nada consigo fazer  
 Quando a saudade aperta  
 Foge-me a inspiração  
 Sinto a alma deserta  
 Um vazio se faz em meu peito  
 E de fato eu sinto  
 Em meu peito um vazio  
 Me faltando as tuas carícias  
 As noites são longas  
 E eu sinto mais frio  
 Procuro afogar no álcool  
 A tua lembrança  
 Mas noto que é ridícula  
 A minha vingança  
 Vou seguir os conselhos de amigos  
 E garanto que não beberei nunca mais  
 E com o tempo esta imensa saudade que sinto se esvai (MOURA, 1998, p.56)

Nessa construção, o enunciador fala de um amor perdido que o acomete com uma imensa saudade. Enumera tentativas de esquecer esse grande amor, como por

exemplo, se entregar ao álcool, mas logo percebe e declara que esse tipo de vingança só prejudicará a ele mesmo, chegando a caracterizá-la como ridícula.

Podemos identificar um quase-frasema<sup>80</sup> no verso “*vou seguir os conselhos de amigos*”, nessa combinação – *conselhos de amigos* - não temos mais o sentido de um simples ato de aconselhamento, mas sim conselhos de amigos que têm um valor especial. A carga semântica passa a ter um sentido de um conselho diferenciado, específico e mais importante do que qualquer outro, representaria, então, uma nova categoria de conselho.

Essa construção ratifica e exemplifica a importância da amizade no contexto social no qual o enunciador está inserido, explicita-se que as relações entre amigos são importantes em situações extremas como: problemas familiares (separação, divórcio, falecimento de um parente), doenças físicas e momentos de sofrimento psíquico, identificando-os como pares. As relações de amizade funcionariam como válvula de escape, elas representam objeto importante de investimento de energia libidinal.

#### Composição IV

##### **Nós dois (1964)**

Está chegando o momento  
De irmos pro altar  
Nós dois  
Mas antes da cerimônia  
Devemos pensar e depois  
Terminam nossas aventuras  
Chega de tanta procura  
Nenhum de nós deve ter  
Mais alguma ilusão  
Devemos trocar idéias  
E mudarmos de idéias  
Nós dois  
E se assim procedermos  
Seremos felizes depois  
Nada mais nos interessa  
Sejamos indiferentes  
Só nós dois, apenas dois

Eternamente (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 106)

---

<sup>80</sup> São formados por dois ou mais lexemas. Os combinados mantêm seus significados originais. Surge, entretanto, um outro significado específico para a combinação, que não corresponde exatamente à soma dos significados das unidades, mas a uma especialização dessa articulação de significados. Devido a essa especificação semântica, a combinatória dos lexemas, torna-se bastante restrita, geralmente, não pode sofrer modificações sem perder as especificações. (BARBOSA, 2009)

Essa composição foi escrita em 1964, à véspera do enlace matrimonial de Cartola e D. Zica. O tom da narrativa é de satisfação e de felicidade por um amor correspondido, explicita-se a felicidade amorosa, o entrosamento entre o casal. O enunciador ostenta um contentamento e imortaliza um momento emblemático como o casamento.

Mais uma vez, uma marca característica das composições de Cartola é notada em “Nós dois”, a voz do enunciador é o que prevalece. Embora a canção trate do amor harmonioso entre o casal e tenha como fio condutor a reflexão a dois com a iminência do casamento, a voz e a reação da amada não aparece. O eu-lírico tem a expectativa de que o casamento finde as incertezas amorosas e que o enlace do casal seja eterno, conforme declarado nos últimos versos “Só nós dois, apenas dois/ Eternamente”.

#### Marcas Lexicais

<b>Campo Semântico</b>	<b>Vocábulos</b>
Felicidade	Alegria, feliz
Amor	União, eternamente, nós dois

#### 4.3 Crônicas: o cotidiano dos morros e do sambista

Nessas composições, o eu-lírico costuma narrar suas práticas cotidianas, exaltando, muitas vezes, a história do seu lugar e de sua cultura. É muito comum que, nessas letras, Cartola faça uma louvação a seus pares, contribuindo para que a coesão e harmonia entre eles seja ratificada. Nesse período, também era usual que os sambistas utilizassem suas músicas para homenagear a visita de um grupo ou de uma escola coirmã.

Muitas vezes, as atividades internas da escola de samba são retratadas nas composições de Cartola. São narrativas sobre a eleição de uma nova diretoria, uma vitória no carnaval ou até mesmo a morte de uma personalidade importante do mundo do samba. A essa forma de compor para tratar das relações cotidianas nesse universo, Muniz Sodré (1998) denominou “transitividade do discurso do samba” e esclarece

O texto verbal da canção não se limita a falar sobre (discurso intransitivo) a existência social. Ao contrário, fala a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo- em seu plano de relações sociais[...] o que se diz é o que se vive, o que se faz. Não se entenda com isto que haja uma correspondência biunívoca entre o sentido do

texto e as ações na vida real, mas que as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte.(SODRÉ, 1998, p. 44-45)

Dessa forma, as canções selecionadas para compor essa seção tratam do cotidiano de Cartola, relatando suas relações com a escola de samba, com seus pares e enaltecem os valores locais. A “transitividade discursiva” em Cartola está na potencialidade de suas composições em “celebrar os sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista.” (SODRÉ, 1998, p.45).

Para ilustrar esse traço cronista do compositor, serão interpretadas as seguintes obras:

### **Composição I**

#### **Sala de recepção (década de 40)**

Habitada por gente simples e tão pobre  
 Que só tem o sol que a todos cobre  
 Como podes, Mangueira, cantar?  
 Pois então saiba que não desejamos mais nada  
 A noite, a lua prateada  
 Silenciosa, ouve as nossas canções  
 Tem lá no alto um cruzeiro  
 Onde fazemos nossas orações  
 E temos orgulho de ser os primeiros campeões  
 Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora  
 E as outras escolas até choram  
 Invejando a tua posição  
 Minha mangueira és a sala de recepção  
 Aqui se abraça inimigo  
 Como se fosse irmão (Chenicharo, 2010, p. 49-50)

Em “Sala de recepção”, observamos a predominância do caráter relacional e dialógico do discurso à medida que, como numa conversa, os sujeitos alternam a função de enunciador. Essa alternância faz com que os referentes eu e tu sejam utilizados para designar elementos diferentes dentro da canção.

A composição inicia com um questionamento dirigido à Mangueira, que aparece como vocativo, o primeiro tu da enunciação “Habitada por gente simples e tão pobre/ Que só tem o sol que a todos cobre/ Como podes, Mangueira, cantar?” Logo depois, é a Mangueira que toma o foco narrativo e responde ao questionamento da primeira estrofe, nesse momento, deixa de ser o tu e passa a ser o nós, ampliando o eu, e passa a representar toda a comunidade que vive no morro, na verdade podemos relacionar o nome Mangueira que aparece na canção tanto ao morro como à escola de samba.

Entendemos que o ato de cantar é coletivo e engloba tanto os componentes da escola quanto os moradores do morro. Vale ressaltar que, no período em que esse samba foi composto, o modelo das escolas de samba era estruturado pelas pessoas que residiam, viviam e conviviam na mesma região e eram totalmente entrosadas na vida em comunidade.

Dessa forma, os papéis são invertidos. O eu vira você e o tu vira nós, como podemos ratificar nos versos “Pois então saiba que não desejamos mais nada/ À noite, a lua prateada/ Silenciosa, ouve as nossas canções.” O discurso é dominado pelo dêitico nós na segunda e terceira estrofes, configurando a voz locutora da enunciação. Em seguida, a voz do eu retoma o discurso e se dirige à Mangueira, que volta a ser o tu da enunciação “Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora/ E as outras escolas até choram/ Invejando a tua posição.”

A composição termina com a exaltação à Mangueira, que novamente é tratada como tu em “Minha Mangueira, és a sala de recepção/ Aqui se abraça o inimigo/ Como se fosse irmão.” Os pronomes eu/nós e tu/você funcionam no texto por meio de uma oposição e de uma revertibilidade as quais possibilitam que as pessoas do discurso intercalem seus papéis à medida que o diálogo se desenvolve.

No período em que “Sala de recepção” foi composta, década de 40, era muito comum que uma escola visitasse a outra e que os compositores da anfitriã compusessem um samba para recepcionar a escola visitante.

## Composição II

### **Fiz por você o que pude (1952)**

Todo o tempo que eu viver  
 Só me fascina você,  
 Mangueira  
 Guerreei na juventude  
 Fiz por você o que pude,  
 Mangueira  
 Continuam nossas lutas,  
 Podam-se os galhos,  
 Colhem-se as frutas  
 E outra vez se semeia  
 E no fim desse labor  
 Surge outro compositor

Com o mesmo sangue na veia  
 Sonhava desde menino  
 Tinha um desejo felino  
 De contar toda a tua história  
 Este sonho realizei  
 Um dia a Lira empunhei  
 E cantei todas tuas glórias  
 Perdoe-me a comparação  
 Mas fiz uma transfusão  
 Eis que Jesus me premeia  
 Surge outro compositor  
 Jovem de grande valor  
 Com o mesmo sangue na veia (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 92-93)

O sambista, nessa composição, ressalta sua contribuição para a escola de samba. Ele se coloca numa posição de importância para o desenvolvimento da agremiação, pois foi um dos fundadores, se orgulha do legado que deixará para futuras gerações. A palavra Mangueira novamente aparece como vocativo, pois é a ela que o enunciador declara o seu amor e afirma que por ela fez o que pôde. Há uma construção que se utiliza das figuras de linguagem para sensibilizar o receptor/ouvinte. Nos versos “Podam-se os galhos/Colhem-se as frutas/E outra vez se semeia/E no fim desse labor/Surge outro compositor”, metaforicamente, podar os galhos seria ensinar, educar os mais jovens para que herdassem as habilidades para com o samba. Depois disso, colher as frutas, faz uma referência ao fato de essas pessoas que foram ensinadas, já são autônomas e passam a ocupar lugar importante no mundo do samba. Logo em seguida, semeia-se novamente, ou seja, outro treinamento passa a ser feito e assim de forma cíclica, inicia-se um novo processo.

A forma como os versos foram organizados traz uma ideia de que o trabalho, ou labor como se refere o poeta, é cíclico e incessante. Curioso que ele se utiliza de elementos da natureza para demonstrar esse mecanismo. Nesse período, era muito comum que os compositores admirem as belezas naturais e associem-nas a elementos e instituições do samba. Por isso as escolhas lexicais de podar, semear e colher, lexemas que ressaltam essa prática, já que nos remetem a um campo semântico de natureza.

### **Composição III**

**A Vila emudeceu (década de 30)**  
 A Vila emudeceu  
 Dolorosamente chora  
 O que perdeu

Ninguém é imortal  
 Ó Deus perdoa  
 Se é que estou pecando  
 Que mal lhe fez a Vila  
 Que lhe estás torturando  
 Era o rei  
 Da filosofia  
 Fez da musa o que queria  
 Zombou da inspiração  
 Os seus versos ritmados  
 Por ele mesmo cantados  
 Tinham bela entoação  
 Na Vila onde  
 Ele morava  
 Todos os seres cantavam  
 As glórias do seu poeta  
 Hoje a Vila é triste e muda  
 Ao bater ave-maria  
 Quando a aurora desperta. (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 179)

Há, nessa composição, uma referência à morte do compositor Noel Rosa, contemporâneo de Cartola, morador de Vila Isabel. Noel Rosa era um elo entre bairros distintos, assim como entre diferentes segmentos sociais, transitando muito à vontade entre os sambistas. Dessa forma, o samba, que até então era realizado somente por negros, em sua maioria de classe baixa, passou a fazer parte também do gosto de brancos de classe média, como, por exemplo, Noel Rosa – ex-estudante de medicina. O sambista é definido por Paranhos (2003):

Diferentemente, porém, dos compositores de sua origem social, Noel Rosa demonstrava um apego às coisas e às pessoas do subúrbio e do morro que, também sob esse aspecto, o transformava num tipo excepcional, cruzando e inter cruzando mundos distintos, numa palavra, aproximando-o como autêntico “mediador cultural”.(PARANHOS, 2003, p.88)

A morte de Noel é, metaforicamente, representada pelo “emudecimento do bairro Vila Isabel”. O enunciador se utiliza das figuras de linguagem para expressar o sofrimento dos moradores do bairro com a morte de um dos seus ícones da música popular brasileira.

A personificação predomina, já que Vila Isabel é o elemento escolhido para representar o efeito causado pela morte do poeta. Essa figura está representada em todo o discorrer da narrativa: “Que mal lhe fez a Vila. O verso “Dolorosamente chora”, exemplifica com exatidão a utilização da figura de linguagem, já que o choro é

característico de seres animados. Além disso, a sinestesia também se faz presente, pois há nesse verso o cruzamento de sensações que são percebidas por diferentes órgãos de sentido.

O questionamento a Deus é feito pelo eu-lírico pelos versos “Ó Deus perdoa/Se é que estou pecando/Que mal lhe fez a Vila/Que lhe estás torturando”, pois a morte se apresenta como um castigo à Vila Isabel, que é personificada pela narrativa.

### Composição IV

#### **Velho Estácio (1930)**

Muito velho, pobre velho,  
Vem subindo a ladeira  
Com a bengala na mão  
É o velho, velho Estácio  
Vem visitar a Mangueira  
E trazer recordação  
Professor chegaste a tempo  
Pra dizer neste momento  
Como podemos vencer  
Me sinto mais animado  
A Mangueira a seus cuidados  
Vai à cidade descer. (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p.46-47)

Devido a sua importância para o desenvolvimento das escolas de samba, o bairro do Estácio, local de fundação da primeira escola de samba, Deixa Falar, teve seu nome homenageado em diversas composições. Mais uma vez, observamos na construção textual a presença das figuras de linguagem, marca comum no corpus analisado por este texto. Aqui, Estácio, que é um bairro, ganha força, sobe o Morro da Mangueira e cuida da verde-rosa.

O enunciador se mostra grato pelos ensinamentos transmitidos à Estação Primeira de Mangueira, reconhecendo o grupo de sambistas do Estácio como professor. É o próprio Cartola que explica em depoimento como e por que compôs esse samba.

A gente desfilava nos domingos de Carnaval na praça Onze e, às segundas-feiras, o pessoal do Estácio vinha aqui para o morro. Na terça-feira, a Mangueira ia ao Estácio. A amizade era muita. O Estácio era a escola mais velha, não vamos discutir isso. Nós tínhamos assim um certo respeito pelo Estácio. Fora do Carnaval mesmo, o pessoal do Estácio vinha pra cá pro morro cantar samba, qualquer dia da semana. Houve até uma vez que fiz um samba em homenagem ao pessoal do Estácio que nos visitava em Mangueira. (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 46)



Figura 30 Deixa Falar, a primeira escola de samba, do bairro do Estácio<sup>81</sup>

Cabe ressaltar que o samba produzido no Estácio ficou conhecido como “samba nacional”, diferente do samba produzido até então, que era composto para se tocado nos salões para os bailes dançantes de carnaval. O samba do Estácio era composto para acompanhar os foliões durante os desfiles de carnaval de rua. Com isso, passou a ser aceito por grande parte da população, principalmente no Rio de Janeiro e os governos também se utilizaram dessa nova forma do ritmo para a construção de uma forjada identidade nacional. Segundo Paranhos (2003, p. 84), a invenção rítmica do grupo do Estácio foi “um terremoto de efeito prolongado” que “abalou, de alto a baixo, a música popular brasileira”. Daí todo o reconhecimento de Cartola ao compor um samba especial para o velho Estácio.

### Marcas Lexicais

<b>Campo Semântico</b>	<b>Vocábulos</b>
Lugar	Mangueira, Vila Isabel, Estácio
Educação	Professor, história, filosofia
Religiosidade	Jesus, cruzeiro, orações, Deus, pecado, ave-maria

#### 4.4 Nacionalismo: a obra transcende o autor

<sup>81</sup> Fonte: <https://diariodorio.com/deixa-falar-a-primeira-escola-de-samba-do-brasil-surgiu-no-estacio/>

O amor à pátria é a tônica das composições selecionadas para ilustrarem essa seção. Nelas, Cartola expressa seu nacionalismo, exaltando os símbolos e os valores nacionais. O compositor assume uma identidade brasileira, independente da sua condição de sambista. Muitas vezes, os aspectos naturais também são exaltados, servindo como inspiração.

As composições que estruturam esse grupo apresentam em seu registro discursivo o nacionalismo do compositor expresso por meio da admiração determinada pelo sentimento patriótico e pelas riquezas naturais do Brasil.

Embora fazer um estudo sobre o nacionalismo brasileiro não seja o objetivo da discussão aqui apresentada, cabe uma breve consideração histórica sobre o tema a fim entendermos em que contexto as composições interpretadas foram criadas.

Segundo Lauerhass (1986), um dos estudiosos da Era Vargas (1930-1945), o nacionalismo baseia-se na lealdade dos cidadãos e na visão de o Estado ser a entidade responsável pela condução do desenvolvimento. O teórico ressalta que o nacionalismo brasileiro é marcado pelo caráter não-violento e pela acomodação sócio-política, ou seja, os acontecimentos, nesse período, se deram de forma harmoniosa, menos violenta se considerado o contexto em outros países sul-americanos. Outro aspecto apontado pelo teórico é

o de o nacionalismo brasileiro não ser fruto de ameaças externas, mas antes de crises internas e basear-se primeiramente no desenvolvimento da nação culturalmente, em emancipação, e no desenvolvimento econômico, em busca de modernização. (LAUERHASS, 1986, p.21)

De acordo com Lauerhass (1986), os primeiros anos da Era Vargas foram marcados pela “fluidez e confusão”, já que vários setores da sociedade se movimentaram e o país passou por diversas mudanças. O nacionalismo brasileiro foi fortemente dinamizado pelo movimento modernista e pelas produções intelectuais, que eram comprometidos com causas sociais. Com essa dinamização, segundo o estudioso, duas esferas sociais passaram a conviver com mais proximidade, eram elas a intelectual e a política-nacionalista. Com isso, as teses sobre o Brasil e seus problemas sociais foram intensificadas, visando a uma estratégia de fortalecimento, aumentando o compromisso social dos intelectuais, ao mesmo tempo que o sistema político buscava uma aliança com esse grupo para validar o novo regime. “Assim, o primeiro espírito do nacionalismo nestes primeiros anos foi o de construção de uma nova ordem, ao invés de ataques ao *status quo*” (LAUERHASS, 1986 p.83).

O nacionalismo ganha mais força a partir de 1937, com a chegada do Estado Novo. Finda a República Velha e a política dos governadores é descontinuada. Com a mudança da antiga ordem, conseqüentemente, passou-se a se pensar um Brasil pelo viés da valorização de seus atributos, tanto naturais quanto simbólicos. Essa nova forma de se ler o país influenciou as produções culturais em seus diversos campos, nas artes, na arquitetura, no cinema, na música etc.

Com Cartola não foi diferente, o reflexo desse nacionalismo é visto nas suas composições localizadas nesse contexto histórico e ao contrário do que muita gente pensa, os sambas de inspiração patriótica não foram imposição do chamado Estado Novo (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983). Por exemplo, ele “não ficou imune à paixão com que o mundo livre condenava a loucura nazista” (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 68), como podemos ratificar em uma das suas composições que aqui será interpretada “Nazista, quem és?”.

### Composição I

**Amo-te demais, ó, pátria minha** (década de 40)

Amo-te demais, ó, pátria minha

Tua bandeira, ó meus irmãos,

O lábaro estrelado, o verde esperança,

O amarelo ouro, o azul do céu,

E o branco paz

Falo com orgulho dos heróis do passado

Que tombaram por nós

Para que houvesse paz

Mas, se necessário, pegarei em armas

Para defender-te

Jamais fugirei à luta

Morrerei com orgulho pela Pátria Mãe (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 68)

O enunciador explicita seu amor à Pátria, o sentimento é a tônica da canção. O poeta reitera seu sentimento exaltando a bandeira nacional, as suas cores, relacionando a simbologia delas. O emprego do vocábulo *lábaro* marca o registro discursivo de patriotismo. Além de afirmar seu amor pela pátria, o eu-lírico deixa clara a sua disposição de lutar em sua defesa e, se preciso, morrer por isso. Ele assume uma identidade patriótica e as obrigações cívicas que essa identidade implica.

Há, ainda, a declaração ufanista do enunciador, diante das riquezas e da suposta possibilidade de progresso do Brasil. Ele fala dos heróis da história nacional com admiração, fazendo uma referência orgulhosa a essas personagens da nossa história.

Além disso, o texto apresenta a intertextualidade com o hino nacional, tomando por empréstimo expressões como *lábaro estrelado*, e fazendo menção às cores da bandeira que são citadas no hino e reiteram a declaração patriótica que é o fio condutor da composição.

## Composição II

### Nazista, quem és? (1940)

Exterminemos de uma vez para sempre

Os nazistas

Que mediocrementemente

Tiveram algumas conquistas

Atacando friamente, sem respeitar

A neutralidade

A fé, a paz, o amor, a liberdade

E pensaram que este céu, estas matas sem fim

Seriam conquistadas tão fácil assim.

Saibam que este céu, este mar,

Este lindo cenário

Temos a defendê-los os nossos expedicionários

Oriundos da raça de Caxias,

De Barroso e dos Tamandarés

Diante desta gente, tão pura e tão forte,

Nazista, quem és? (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 69)

É sabido que o Nazismo ficou marcado pelo era estruturado por ideais antissemitas, ou seja, o preconceito e hostilidade contra o povo judeu que predominou na Alemanha de 1933 a 1945, liderado por Adolph Hitler. Os nazistas também perseguiram, torturavam e matavam comunistas, negros, homossexuais e outras pessoas que não eram enquadradas dentro das características da chamada "raça ariana", a raça superior alemã defendida pelo Partido Nazista.

Em 1940, Cartola compõe, em parceria com Carlos Cachça, a partir de um sentimento de revolta a composição que vai contradizer o poeta quando declara que não faz música de protesto ou que não se envolve com política. O discurso narrativo de "Nazista, quem és?" é construído com um tom de patriotismo pelo qual o enunciador propaga extermínio aos nazistas e chama a atenção para o fato de que eles não se apoderarão com facilidade das nossas riquezas naturais.

O eu-lírico é tomado por um sentimento de coragem, exalta os Caxias<sup>82</sup>, Barroso<sup>83</sup> e Tamandarés<sup>84</sup>. Esses personagens importantes do cenário das forças armadas, prontas para defender o território nacional. Diante desses, considerados fortes

<sup>82</sup> Duque de Caxias, patrono do Exército Brasileiro.

<sup>83</sup> Almirante Barroso, comandou a força naval brasileira que venceu a Batalha Naval do Riachuelo.

<sup>84</sup> Geração de marinheiros, guerreiros e estadistas sob a batuta do Almirante de Tamandaré.

o bastante para enfrentarem os nazistas, o poeta reduz os extremistas alemães a nada com o verso que encerra a canção “Nazista, quem és?”

### Composição III

#### **Corações em festa (década de 40)**

Como é belo ouvir cantar a passarada  
Que vem saudar com harmonia  
A fresca alvorada, que melodia  
Que estranha sinfonia  
Ao ambiente empresta  
Este bando irrequieto  
De alegres periquitos  
Deixam corações em festa

Eles cantam a natureza  
O riacho, a correnteza  
Os segredos da floresta, fazem festa  
Alta ainda a madrugada  
Entre as folhas orvalhadas  
Quantas vezes eu ouvi  
Pássaros verdes e amarelos  
Que seduzem o mundo inteiro  
Da cor da nossa bandeira  
Orgulho dos brasileiros. (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 72)

A composição traz elementos da natureza que enfatizam a alegria e beleza instauradas no ato de cantar. O enunciador louva a harmonia da natureza, sem, no entanto, desprezar a simbologia das cores que, mais uma vez, aparecem nessa composição fazendo alusão às cores que compõem a bandeira nacional: “Pássaros verdes e amarelos/ Que seduzem o mundo inteiro/ Da cor da nossa bandeira/ Orgulho dos brasileiros.”

A construção é rica em vocabulário que elogia o aspecto melódico, pois o uso dos lexemas “cantar, passarada, melodia, sinfonia” enfatiza a beleza e harmonia do canto dos pássaros o qual, nesse contexto, é índice da alvorada, citada em “A fresca alvorada, que melodia/ que estranha sinfonia/ ao ambiente empresta.” A postura assumida pelo enunciador é enaltecer as riquezas naturais do Brasil, declarando-se enebriado por elas, com o “Coração em festa”.

### Composição IV

#### **Manhã de primavera (s/data)**

Numa manhã lá no alto,  
Bem no alto

Onde ouço a passarada  
 No romper da madrugada  
 A gorjear  
 Eu me sinto alegre  
 Me sinto contente  
 Me sinto feliz  
 Em ouvir a passarada  
 No romper das madrugadas  
 Em meu país (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1983, p. 190)

O tom de “Manhã de primavera” marca o envolvimento afetivo do enunciador em seu patriotismo. Novamente em seu desenvolvimento discursivo, ele se declara comovido com as riquezas naturais do Brasil, enaltecendo-as. Os pássaros são elementos em destaque, já que o eu-lírico enfatiza que se sente feliz ao ouvir o canto dos pássaros.

O último verso enfatiza o patriotismo do enunciador, pois ele afirma que não é em qualquer lugar que ele se sentiria feliz, faz questão de deixar claro que esse contentamento se dá porque ele está em seu país: “Me sinto contente/Me sinto feliz/Em ouvir a passarada No romper das madrugadas/Em meu país”. Podemos aferir que se ele estivesse em outro país, não seria tão feliz. Além disso, faz também uma alusão ao Morro da Mangueira, lugar do poeta, amplamente apresentado em capítulo anterior. Os versos “Numa manhã lá no alto/Bem no alto”, ratificam essa interpretação.

#### Marcas Lexicais

<b>Campo Semântico</b>	<b>Vocábulo</b>
Nacionalismo	Brasil, terra, pátria, bandeira nacional, brasileiros, verde amarelo
Natureza	Céu, sol, passarada, ave, periquitos, floresta, gorjear, riacho.
Tempo	Alvorada, manhã, madrugada.

## **Considerações finais**

A trajetória do texto aqui finalizado permitiu-nos entender o nosso sujeito de estudo, o Cartola, dentro do espaço e do tempo para, posteriormente, compreendermos em que contexto se deram as composições apresentadas e interpretadas por esta tese. Além de apresentar a ligação de Cartola com o Morro da Mangueira, instituído como o seu lugar, considerando a relação de afetividade que o sambista mantinha com esse espaço, nos levando a uma das suas espacialidades, *quiçá* a principal, das referidas no título desse trabalho. Esse ponto de apresentação nos traz um Cartola que circulava nos becos e vielas como se fossem a extensão de sua casa. O morro é visto pelo compositor

como um lugar seguro, onde relações harmoniosas se estabelecem e de onde ele não tem a intenção de sair.

Retomando Tuan (1989), entende-se por lugar a relação de temporalidade e significação do espaço em questão. Considerando Carlos (2007), o lugar de Cartola, guarda dentro e não fora dele o seu significado para o sambista. As dimensões do movimento da vida são apreendidas por meio dos sentidos e do corpo. O Morro da Mangueira está, para o compositor, entre o mundial e as especificidades que se apresentam no particular. Dessa forma, o morro “se apresenta como ponto de articulação entre a mundialidade em constituição e o local enquanto especificidade concreta, enquanto momento.” (CARLOS, 2007, p. 9).

Entender a formação dos morros do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, entender como o Morro da Mangueira foi formado, também constitui um ponto importante do estudo, pois é esse processo que nos leva ao lugar de Cartola. Essa breve retomada histórica permitiu-nos contextualizar esse espaço social e politicamente, como suas marcações geográficas se estruturaram, quem eram seus moradores, que, futuramente seriam os pares do nosso sujeito e que influenciariam na sua trajetória enquanto indivíduo e sambista renomado. O Morro da Mangueira é o “espaço vivido” de Cartola, o local cotidiano no qual ele estabelece suas relações humanas e cria seus laços afetivos, emocionais, sociais, onde as situações vividas geram significados. É o “espaço onde a vida acontece” (FRÉMONT, 1976, p. 242). Entendemos que esse “acontecer da vida” se dá por meio das relações de convívio dos habitantes que ali residem. Dialogando com Kimura (2008, p. 179) o qual considera “que a análise do cotidiano é uma análise ampliada, abrangendo, o político, o social e o econômico que não se excluem como fatores explicativos”, nossas interpretações seguiram por esse viés. Esses fatores alicerçam o funcionamento de uma sociedade, logo, devem ser considerados para o entendimento das relações interpessoais dentro de um espaço, determinando a vida cotidiana de cada indivíduo, ou seja, o mundo vivido de cada sujeito.

Após ter discutido e apresentado o lugar de Cartola, ou seja, o Morro da Mangueira, foram narrados os acontecimentos que precederam a fundação da escola de samba Estação Primeira de Mangueira e, posteriormente, sua dinâmica de funcionamento. Julgou-se importante darmos um destaque a esse fato porque ele escreve um capítulo valoroso na vida de Angenor de Oliveira, constituindo uma das notórias espacialidades do mestre. Espaço no qual Cartola atuou como fundador,

presidente de harmonia, criou a primeira ala de compositores, enfim, um espaço significativo que traz um Cartola para além do romântico amplamente conhecido. Nesse contexto, ele é atuante e representa uma liderança que o coloca como agente cultural marcante. Cartola, Morro da Mangueira e a escola de samba Estação Primeira de Mangueira se fundem, sendo improvável apresentarmos as espacialidades do sambista sem tecer, ainda que breves, contextualizações desses espaços.

A pesquisa seguiu apresentando as espacialidades do poeta. O Centro Cultural Cartola se faz importante na história do sambista, apesar de ter sido fundado *post mortem*, representa a realização de um sonho. Esse sonho torna-se realidade a partir dos esforços dos netos do compositor, Nilcemar e Pedro. Entendemos, por meio desta pesquisa, que o CCC foi criado com o intuito de preservar o legado de Cartola, um líder social da Mangueira, tanto morro quanto escola. A promoção da cidadania, o combate ao preconceito, a disseminação do samba enquanto prática cultural representavam os desafios a serem enfrentados pelos seus criadores.

Apesar de ter sido criado com esses objetivos, aos poucos, a abrangência cultural do CCC foi se ampliando e torna-se um museu e patrimônio cultural do Brasil, como a própria Nilcemar relata:

[...] transformou-se em um lugar que resgata o passado para tentar entender o presente. Com isso, promove valores fundamentais de uma tradição. Uma iniciativa que não se fixa somente em estudos e em documentos, mas que põe em prática ações que visam à salvaguarda do patrimônio imaterial e ao desenvolvimento social das comunidades do samba, principalmente pela garantia de direitos dentro e fora do contexto do samba, contribuindo na redução da pobreza e violência. (NOGUEIRA, 2015, p. 196)

O CCC segue aliando programas educativos, por meio das oficinas e projetos de instrução, formação e capacitação, tentando vencer o desafio de preservar a memória, ligando o passado, o presente e o futuro.



Figura 31 21 Visita de estudantes à exposição "Simplesmente Cartola"/Oficina

O Zicartola, território cultural, constitui também uma importante passagem na vida de Cartola. O restaurante cuja razão social é a junção do nome do sambista e o de sua companheira, D. Zica, foi palco de um dos mais importantes momentos para a cultura brasileira. O espaço foi considerado reduto de sambistas “do morro” e “da cidade”, encontro entre a tradição e a modernidade do samba, a ponte que levou o samba ao centro, ao asfalto, ao encontro das elites, desmarginalizando-o.

É no Zicartola que as rodas de samba ganham um formato e se consagram como espetáculo em casas noturnas. No restaurante, era possível reproduzir a espontaneidade desses encontros, onde sambistas renomados se sentiam à vontade para versar e improvisar suas produções. Lá, a criação musical se fazia por pessoas de grupos populares para seus pares e, futuramente, para grupos de universitários e pessoas aquém do contexto social do qual o samba era oriundo. A notoriedade dos sambistas era reconhecida a partir de sua habilidade, da sua inspiração, na sua forma de cantar e dançar. Apesar desse reconhecimento, não havia espaço no Zicartola para uma hierarquização de poderes, era um espaço democrático, onde todos que chegavam tinham o seu valor.

Moura (2004) declara que

A fusão da música e comida deu certo tão logo a casa abriu a porta, principalmente porque ela permitia uma revelação de mão e contramão: os frequentadores mais jovens se extasiavam ao conhecer Clementina de Jesus (ainda inédita) e Nelson Cavaquinho, praticamente confinado às rodas suburbanas e aos pés-sujos da Praça Tiradentes; em compensação, sambistas da Velha Guarda, como Ismael Silva, Padeirinho, Preto Rico e Manuelzinho da Flauta, ganhavam alento ao descobrir que uma plateia jovem e bem-informada se encantava com as suas criações.

Em suma, no Zicartola estava todo mundo em casa- o sambista mais velho e o estudante mais moço podiam se considerar gente da mesma família.

O sucesso da casa levou os frequentadores a instituírem uma noite de homenagem aos mais importantes nomes da música popular brasileira. Era a noite da Cartola Dourada e, a cada quarta-feira, o Zicartola recebe e homenageou, entre outros, nomes como Tom Jobim, Haroldo Lobo, Elizeth Cardoso, Nara Leão, Dorival Caymmi e Aracy de Almeida. (MOURA, 2004, p.179)

O Zicartola marcou uma época e serviu de modelo para outras casas noturnas, representando o um ponto inicial para grandes empreitadas culturais como o musical Rosa de Ouro e o espetáculo Opinião. Consolidou-se, assim, como território cultural e de resistência aos tempos sombrios que se apresentavam com o golpe de 1964.

Considerando que os acontecimentos da vida de cada pessoa geram sobre ela a formação de uma imagem de si mesma e que norteiam a forma como ela lida com as questões que lhe são apresentadas e que o indivíduo não existe sem as marcas do contexto no qual está inserido (Brandão, 2009), a interpretação textual faz parte do corpo desta pesquisa. Não tendo como dissociar a minha formação em Letras para tratar das espacialidades de Cartola, foi eleito um grupo seletivo das suas inúmeras composições para tratar das questões da Língua no que tange à produção e interpretação textual.

O trânsito do sambista por diferentes grupos temáticos para compor, corroboram a tese de que Cartola é movimento, tem um repertório diversificado que vai além daquele que se restringe a questões amorosas. A livre interpretação das composições auxiliou a pesquisa a relacionar o momento de criação ao contexto no qual o compositor estava inserido, pois, levou-se em conta que interpretar um texto é perceber as nuances, ir além daquilo que se apresenta na superfície e tentar estabelecer com o enunciador um compartilhamento de conhecimento, acionando o conhecimento de mundo para que o sentido daquilo que se está interpretando seja estabelecido. Cabe ressaltar que o corpus deste trabalho representa uma redução significativa no que tange à produção do compositor, um recorte necessário, já que todo o potencial criativo de Cartola não caberia no espaço de uma tese.

À guisa de finalização, cabe ressaltar que esta pesquisa representou para mim muito mais que um simples degrau a subir na trajetória acadêmica, mas a realização de um sonho de trazer à Academia a minha história enquanto mulher, negra, sambista oriunda da periferia, amante das canções de Cartola e concretizar o desejo de há muito existente de estudar esse compositor/poeta, um ícone do mundo do samba, da música popular brasileira e um importante agente cultural que tinha a preocupação de preservar

a prática do samba enquanto produção cultural e preservar sua história junto aos mais jovens. Ampliar o Cartola, até então por mim e por muitos conhecido, traz um sentimento de dever cumprido, uma satisfação inenarrável, não só para a pesquisadora, mas para a pessoa Gláucia Regina da Silva Santos.

Ao final desse estudo, pretende-se que o objetivo apresentado na introdução tenha sido alcançado, ou seja, descortinar um Angenor de Oliveira em movimento, que transita em espacialidades diversas, compondo assim os Cartolas que compõem um Cartola que não é único. Ressalvo que esta não é uma pesquisa que esgota as possibilidades de leitura desse Cartola plural, pois ela abre caminho para que outros Cartolas sejam descortinados.

Enfim,

E confiante, despeço-me  
Todo feliz a cantar  
Agradecido ao bom Senhor  
Por me ajudar<sup>85</sup>

## Referências Bibliográficas

---

<sup>85</sup> Versos da música “A canção que chegou”, Cartola.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: Cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Unicamp, São Paulo, 2004.

ALVES, Henrique. **Sua Exa. O samba**. São Paulo: Símbolo, 1976.

AMORIM FILHO, O.B. **Topofilia, topofobia e topocídeo em Minas Gerais**. In: Del Rio, Vicente, Oliveira, Lívia de. *Percepção Ambiental: A experiência Brasileira*. 2ª edição. São Carlos (SP): UFSCar/ Studio Nobel, 1999.

ANDRADE, Ana Luíza Mello Santiago de. **Díaspóra Africana**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/diaspora-africana>. Acesso em: 12/12/2020.

ANDRADE, Mário . **Música e Jornalismo**. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1993.

ANDRADE, Melissa M. de Freitas. **Negritude em rede: discursos de identidade, conhecimento e militância** – um estudo de caso da comunidade Negra no Orkut. Dissertação de Mestrado- Faculdade de Educação da USP, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04102012-135144/pt-br.php> Acesso em: 10/ 03/ 2021.

ANTUNES, Irlandé. **Muito além da gramática: por um ensino de línguas sem pedras no caminho**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

AUGÉ, Marc. **Não– lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

AZEVEDO, Ana Francisca. **A ideia de paisagem**. Impressão: Humbertipo/Porto/Portugal. Livraria Figueirinhas, 2008.

BARBOSA, Flávio de Aguiar. **Palavra de bamba: estudo do léxico discursivo de pioneiros do samba carioca**. Tese de doutorado em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEZERRA, Maria Auxiliadora (org.). **Estudar vocabulário: como e para quê?** Campina Grande: Bagagem, 2004.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. **A ciência da lexicografia**. Revista de Linguística. Lexicologia e Lexicografia. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, p. 1- 26, 1984.

BLANC, Aldir; SUKMAN, Hugo & VIANNA, Luiz Fernando. **Heranças do Samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

BONNEMAISON, J. Viagem em torno do território. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z. (Org.). **Geografia cultural**: um século. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002. v.3, p. 83-132.

BONETTI, Lucas Zangirolami; CARRASCO, Claudiney Rodrigues. **A trilha sonora como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos: o tema da fuga de Ganga Zumba**. Revista do EDICC (Encontro de Divulgação de Ciência e Cultura), v. 1, outubro de 2012. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/edicc/article/view/2334>. Acesso em: 15/dez./2021.

BORTOLOTTI, Marcelo. **Do fundo de Cartola**. In: Veja, ed. 2256, de 15 de fevereiro de 2012.

BOSSÉ, Mathias Le. **As Questões de Identidade em Geografia Cultural** – algumas concepções contemporâneas. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

BRAGA, Tatiane de Andrade. **O que fica quando o poeta se vai? Sujeito e sociedade nos sambas de Cartola e Nelson Cavaquinho**. 2014. 113 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira – Área de Concentração Estudos de Literatura) – Curso de Letras da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2014.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007, p. 40.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Dicionário de Linguística e Gramática**. Rio de Janeiro: Vozes Ltda., 1978.

CARA, R. B. Territorialidade e identidade regional no sul da província de Buenos Aires. In M. Santos, M. A. A. Souza & M. L. Silveira. **Território, globalização e fragmentação** (5a ed.). São Paulo: Annablume, 2002.

CARLOS, A. F. A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. Tradução: Ângela M.S. Corrêa & Ida Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

CHERNICHARO, Edna de Assunção Melo. **Cartola-grafia: “causa” do Centro Cultural Cartola**. *Mnemosine* Vol.7, nº1, p. 206-234, 2011.

CLAVAL, Paul. **A paisagem dos geógrafos**. *In: Paisagens, textos e identidade* (p.13-75). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

CONSTANT, Flávia M. **Tantinho, memória em verde e rosa: estudo do processo de construção de uma memória da favela da Mangueira**. 2007. 225 f. Dissertação (Mestrado em História, Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação Histórica, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2007.

CONTI, José Bueno. **Geografia e Paisagem**. *Ciência e Natura*, Santa Maria, v. 36, Ed. Especial, 2014. *Revista do Centro de Ciências e Exatas – UFSM*

CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Paisagens, Textos e Identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

COSTA, Guterres Filomena. **A tomada de consciência e o grupo focal na transformação das representações sociais do envelhecimento: uma pesquisa de intervenção**. Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Psicologia. Brasília, 2006.

DAMATTA, Roberto. **O que faz do Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. (Trad. Werther Holzer) São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

DASCAL, Marcelo. **Interpretação e Compreensão**. São Leopoldo: Unisinos, 2006.

DINIZ, André. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

FÁVERO, Leonor Lopes. **Coesão e coerência textuais**. São Paulo: Ática, 1991.

FRAZÃO, Idemburgo. **Lima Barreto: diálogos marginais e identidades periféricas**. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

FRÉMONT, Armand. **A Região, Espaço Vivido**. Coimbra: Almedina, 1976.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio eletrônico – Século XXI**. Versão 3.0. São Paulo: Lexikon, 1999.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FREIRE, Quintino Gomes. **História do Morro da Mangueira**. Diário do Rio, 2016.

FREITAS, Ernani Cesar de. **A Comunicação nas Organizações: Linguagem e Trabalho**. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br> Acesso em: 11/06/2021

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 49ª Ed. São Paulo: Global, 2004. (Original de 1933)

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 9a ed., Série Princípios, São Paulo: Ática, 2014.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEORGE, Pierre. **Sociologia e Geografia**. São Paulo: Editora Forense, 1969 [1966].

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Trad. de Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: UCAM, Editora 34, 2001.

GRANJA, Patrick. **Nelson Sargento: A história do bom samba**. Revista a Nova Democracia, ano VI, n. 41, março de 2008. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/no-41/1564-nelson-sargento-a-historia-do-bom-samba>. Acesso em: 15/ dez/ 2020.

HAESBAERT, Rogério. **Dos Múltiplos Territórios à Multiterritorialidade**. Porto Alegre, Setembro de 2004. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf> Acesso em:

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guarda Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 410 p. ISBN 978-85-7041-356-7

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Samba de Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba Enredo**. Rio de Janeiro, 2006.

KATER, Carlos. **O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social.** Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 10, 43- 51, março de 2004. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/361/290>. Acesso em: 30/ mar/ 2021.

KIMURA, Shoko. **Geografia no Ensino Básico: questões e propostas.** São Paulo:Contexto, 2008.

KATER, C. O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social. **Revista da ABEM**, n. 10, p. 43-51, 2004

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **A coesão textual.** São Paulo: Contexto, 1989.

\_\_\_\_\_ & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual.** São Paulo: Contexto, 2006.

LAUERHASS, Ludwig Jr. **Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro.** São Paulo: Itatiaia/Edusp,1986.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LOPES, Nei . **Samba na realidade... a utopia da ascensão social do sambista.** Rio de Janeiro : Codecri, 1981.

MAGALHÃES, Marcos Pereira. **Território cultural e a transformação da floresta em artefato social.** Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 8, n. 2, p. 381-400, maio-ago. 2013.

MAIA, João; KRAPP, Juliana. **Comunicação e comunidade: novas perspectivas das sociabilidades urbanas.** In: FREITAS, Ricardo F.; NACIF, Rafael. Destinos da cidade: comunicação, arte e cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. p. 31-45.

\_\_\_\_\_. **Bantos, malês e identidade negra.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dicionário Afro- brasileiro.** Selo Negro, SP, 2006.

MAIOLINO, Ana Lúcia Gonçalves. **Espaço Urbano Contemporâneo e Subjetividade: um foco especial sobre as favelas do Rio de Janeiro.** Prodoc/ CAPES, 2005.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Linguística de texto: Como é e como se faz.** Série Debates Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1983.

\_\_\_\_\_. **Produção textual, análise de gênero e compreensão.** São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MASSEY, Doreen. **Um sentido global do lugar.** In: ARANTES, A. A. (org.). O espaço da diferença. Campinas: Papyrus, 2000. p. 176 – 185

MENDONÇA, Marina Célia. **Língua e ensino: políticas de fechamento.** In: MOSCOVICI, Serge. **A Representação social da psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_. **Representações Sociais.** Petrópolis: Vozes, 2003.

MOURA, Roberto. **Cartola, todo tempo que eu viver.** Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988, p.27.

\_\_\_\_\_. **O melhor de Cartola: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados.** São Paulo: Irmão Vitale, 1998.

MUNANGA, Kabengele. **Origem e Histórico do Quilombo na África.** Revista USP. SP (28): 56-63, 1996.

\_\_\_\_\_. **Identidade, cidadania e democracia: algumas reflexões sobre os discursos antiracistas no Brasil.** In: SPINK, M. J. P. (Org.) A cidadania em construção: uma reflexão transdisciplinar. São Paulo: Cortez, 1994.

MURILO, Marcelo da Silva. **O negro na História: história, resistência e luta na perspectiva do filme Ganga Zumba** Disponível em: [https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548856713\\_d1daed2d90a08a1ab036c52394283cf9.pdf](https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548856713_d1daed2d90a08a1ab036c52394283cf9.pdf). Acesso em: 10/ jan./ 2022.

MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Christina (orgs.). **Introdução à Linguística: domínios e fronteiras.** São Paulo: Cortez, 2001.

MWEWA, Christian Muleka. **Samba e Autoconservação: possibilidades para sala de aula.** Disponível em <[www.periodicos.uem.br](http://www.periodicos.uem.br).>Acesso em:02/08/2014.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado.** Paz e Terra, Rio de Janeiro, p. 129.

NASCIMENTO, Cláudio H.; SILVA, Ludimila de M.R.; DEUS, José & NOGUEIRA, Marly. **Topofilia e Topofobia das Paisagens Culturais no Município de Barbacena (MG): Arte e Identidade Cultural**. Disponível em <www.forumpatrimonio.com.br/paisagem2016> Acesso em: 23/jun/2019.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NOGUEIRA, Nilcemar. **De dentro da Cartola, a poética de Angenor de Oliveira**. 2005. Dissertação de (Pós-Graduação/Mestrado). Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do samba carioca**. Tese de Pós-Graduação/Doutorado. UERJ, Rio de Janeiro, 2015.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PARANHOS, Adalberto. **A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social**. História, Franca, v.22, n.1, p. 81-113, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a04.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. **O Brasil dá samba?** Os sambistas e a invenção do samba como coisa nossa, 2003. Disponível em: <[www.samba-choro.com.br/debates](http://www.samba-choro.com.br/debates)>. Acesso em: 25 jul. 2021.

PLATÃO, FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto leitura e redação**. 16. Ed. São Paulo: Ática, 2007.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil 2: de Calmon a Bomfim: a favor do Brasil: direita ou esquerda?** Rio de Janeiro: FGV, 2012.

RIBEIRO, Tayguara. **Leci Brandão rebate críticas à Mangueira: "Tentativa de minar a cultura popular"**. Brasil de Fato. São Paulo, 07 de março de 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/03/07/leci-brandao-minimiza-criticas-a-mangueira-tentativa-de-minar-a-cultura-popular>. Acesso em: 24/ nov/ 2020.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa Social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atilas, 1999.

ROCHA, G.; TOSTA, S. P. **Antropologia e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história**. Anos 90, Porto Alegre, n. 12, dez. 1999.

\_\_\_\_\_. **Perspectivas dos filmes de reconstituição histórica no cinema brasileiro dos anos 70**. Revista de História e Estudos Culturais, v. 6, ano VI, n. 4, out./nov./dez. 2009. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/212> >. Acesso em: 19 jan. 2022.

SÁ, Celso Pereira de. **Representações sociais: o conceito e o estado atual da teoria**. Em M. J. Spink (org.), O conhecimento no cotidiano. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SANTA ANA, Cezar Augusto Rufino de. **O lugar como aquarela de natureza e cultura: a topoafetividade dos pescadores da Boca da Barra, em Rio das Ostras, RJ**. Dissertação de Mestrado em Ciências Ambientais e Conservação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: [http://ppgciac.macaue.ufrj.br/images/Dissertações/CEZAR\\_AUGUSTO\\_RUFINO\\_DE\\_SANTA\\_ANA.pdf](http://ppgciac.macaue.ufrj.br/images/Dissertações/CEZAR_AUGUSTO_RUFINO_DE_SANTA_ANA.pdf). Acesso em: 29/ jun/ 2021.

SANTOS, Gláucia Regina da S. **Léxico e identidade em obras de Cartola e Solano Trindade**. Dissertação de Pós-graduação/Mestrado. Universidade do Grande Rio-UNIGRANRIO. Duque de Caxias, 2014.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria L. **O Brasil: Território e sociedade no início do século XXI**. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Milton. **O dinheiro e o território**. In: Geographia, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2002.

\_\_\_\_\_. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2014.

SANTOS, Viviane Corrêa. **Requalificação urbana da paisagem de várzea da Vila da Barca - Belém/Pará e suas consequências**. 2012. 131f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

SARAIVA, Luiz Alex Silva; CARRIÈRI, Alexandre de Pádua & SOARES, Ari de Souza. **Territorialidade e identidade nas organizações: o caso do mercado central de belo horizonte**. Gestão de Pessoas - RAM, Revista de Administração Mackenzie 15 (2), Abr 2014. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ram/a/7KJQZZHRVkf9Jdp5ZsswrFj/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 25/abr/2021.

SAUER, Carl. **A morfologia da paisagem**. In: Paisagem, Tempo e Cultura. CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998 (1925).

SILVA, Cristina da Conceição. **O samba no Rio de Janeiro: elementos socializadores dos grupos étnicos nos quintais de Madureira e Oswaldo Cruz**. Unigranrio, Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Marília T. B. da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. **Cartola: os tempos idos**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

\_\_\_\_\_. & CACHAÇA, Carlos. **Fala, Mangueira**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

SILVA, Marluce Pereira da & SILVA, Ageirton dos Santos. **Para além da avenida: as narrativas de sambas de enredo e a constituição de identidades negras**. *Calidoscópico* Vol. 13, n. 2, p. 152-162, mai/ago 2015 Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/viewFile/cld.2015.132.02/4818> Acesso em: 16/dez/2020.

SILVA, Rafaela. **Luz e sombra na arte**. Disponível em: <https://silo.tips/download/luz-e-sombra-na-arte>. Acesso em: 29/ jun/ 2021.

SOARES, Magda. **Linguagem e escola: uma perspectiva social**. São Paulo: Ed. Ática., 2002, 17 ed.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, 2 ed.

\_\_\_\_\_. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, 3. ed.

TÖNNIES, Ferdinand. **Comunidade e sociedade**. In: Miranda, Orlando de. Para ler Ferdinand Tönnies. 1. ed. São Paulo: EdUSP, 1995a. p. 231-352.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 1983.

\_\_\_\_\_. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 2012.

TURANO, Gabriel da Costa; FERREIRA, Felipe. **Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 65-92, nov. 2013.

VALLE, Ligia Gomes do & MORAES, Raphael Santos de. **Vozes Marginais?** Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/Vozes-Marginais.pdf>. Acesso em: 15/jan/2022.

VAZ, Cibele Mariano & ANDRADE, Regina Gloria Nunes. **Identidade cultural e tradição oral na Ação Griô no Centro Cultural Cartola-Mangueira/RJ.** Disponível em: [http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1270385023\\_ARQUIVO\\_Trabalho\\_Completo\\_Historia\\_Oral\\_Cibele\\_Vaz.pdf](http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1270385023_ARQUIVO_Trabalho_Completo_Historia_Oral_Cibele_Vaz.pdf). Acesso em: 10/ dez/ 2020.

# ANEXOS

### Anexo A: Amostras dos trabalhos acadêmicos

Os trabalhos abaixo listados foram lidos com o objetivo de constatar sob qual viés Cartola é pesquisado.

<b>TÍTULO</b> <b>ANO</b>	<b>AUTOR</b> <b>TIPO DE TEXTO</b>	<b>OBJETIVO</b>
Cartola-grafia: “causa” do Centro Cultural Cartola (2010)	Edna de Assunção Chernicharo Dissertação	“Investigar qual o impacto da promoção e da preservação do legado de Cartola na vida dos jovens atendidos pelo Centro Cultural Cartola.”
O que fica quando o poeta se vai? Sujeito e sociedade nos sambas de Cartola e Nelson Cavaquinho (2014)	Tatiane de Andrade Braga Dissertação	Investigar a tematização frequente da tristeza nas relações estabelecidas eu e outro nos sambas de Cartola e Nelson Cavaquinho.”
O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do samba (2015)	Nilcemar Nogueira Tese	“Verificar o impacto da política de patrimônio junto aos agentes de cultura popular[...] a fim de garantir-lhes direitos e valorização da identidade[...].”
De dentro da Cartola: a poética de Angenor de	Nilcemar Nogueira Dissertação	Pesquisar sobre Angenor de Oliveira[...] é recuperar

Oliveira (2005)		seu labor poético, de amor ao samba [...] seu lirismo inato e inalienável.”
Palavra de bamba: estudo léxico-discursivo de pioneiros do samba urbano carioca (2009)	Flávio de Aguiar Barbosa Tese	“O <i>corpus</i> contém composições de três compositores[...] Paulo da Portela, Ismael Silva e Cartola.[...] Investigação das características lexicais das letras de samba.”
Identidade cultural e imagem de si: construções de subjetividades no território do Centro Cultural Cartola (2009)	Cibele Mariano Vaz Dissertação	Aborda a história, os objetivos e as práticas do CCC, com ênfase na vida do músico que inspirou sua fundação, Angenor de Oliveira, o Cartola.” (Biografia)

## Anexo B: Outros registros do CCC

