

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS
CULTURAIS
MESTRADO PROFISSIONALIZANTE EM BENS CULTURAIS E PROJETOS
SOCIAIS

DE DENTRO DA CARTOLA]
A POÉTICA DE ANGENOR DE OLIVEIRA

Nilcemar Nogueira
Novembro/2005

DE DENTRO DA CARTOLA
A POÉTICA DE ANGENOR DE OLIVEIRA

Nilcemar Nogueira

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de
Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pelo
Centro de Pesquisa e Documentação de História
Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marieta de Moraes Ferreira

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu filho João Victor Nogueira Martins, por todo incentivo e compreensão pela mãe ausente em alguns momentos.

RESUMO

Este trabalho visa o levantamento da obra de Cartola e, por conseguinte, parte da trajetória do artista e da história do samba. Tem como proposta primordial a recuperação e a organização das músicas do compositor, bem como o levantamento do histórico e a análise da evolução de sua obra, com a finalidade de construir a primeira etapa de um banco de dados e a montagem de uma exposição no Centro Cultural Cartola, dessa forma a dissertação contribui para a preservação da memória do sambista na comunidade da Mangueira e ainda serve de fonte de consulta a outras pesquisas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço todo o apoio que recebi da minha família, dos meus professores, da minha orientadora e dos meus amigos durante a realização deste trabalho.

Não poderia deixar de agradecer a equipe do Centro Cultural Cartola pela ajuda constante não só no levantamento de dados para esta pesquisa, mas pelo comprometimento com a Instituição, pois sem a ajuda desses parceiros não teria tido tempo suficiente para concluir esta etapa.

Não poderia deixar de registrar o carinho e atenção dos parceiros de Cartola, pelos depoimentos relevantes prestados, e que foram sem dúvida importantes fontes de consulta.

E por fim à Cartola e Zica, pela possibilidade de revisitar vida e obra de pessoas tão admiráveis.

Sumário

Apresentação	02
Introdução	04
Capítulo I – A trajetória de Cartola	09
Capítulo II – O compositor Cartola	33
Primeira Fase (1928 – 1949) <i>O compositor da Escola de Samba</i>	45
Segunda Fase (1950 – 1969) <i>A volta ao meio artístico e a criação do Zicartola</i>	64
Terceira Fase (1970 – 1980) <i>A consagração do Mestre</i>	83
Capítulo III – O processo de criação	93
Conclusão	118
Referências Bibliográfica	123
Anexo 1 - Levantamento da obra lítero musical	127
Anexo 2 - Levantamento discográfico	333
Anexo 3 - Projeto exposição	357
Anexo 4 - Cronologia	375

Apresentação

Quando aceitei a sugestão de minha orientadora de ter Cartola como tema de trabalho de dissertação, não tinha ainda noção do quão difícil seria remexer nos meus guardados, nas minhas lembranças, na minha saudade. Cartola e Zica foram fundamentais na minha vida. Com eles aprendi que nascemos não só com o compromisso de criar novas possibilidades para os “nossos”, mas de ocupar os espaços possíveis, e não apenas os permitidos.

É com orgulho que me dedico a manter viva e difundir tanto a arte quanto os ensinamentos de vida desses nobres mangueirenses. Eles são não só referência de dignidade e bondade para os que os conheceram, mas minha íntima referência e a quem devo não só a homenagem, mas minha profunda gratidão. Devo a eles, meus avós, minha formação, a instituição de meus valores e as minhas conquistas.

A maior dificuldade nesta empreitada foi o pouco tempo de que dispunha para levantar os detalhes e os momentos precípuos de obra e vida tão ricas. Apesar de tão visitada, a existência de Cartola como artista ainda não havia sido contemplada por um trabalho de registro que reunisse toda a sua produção no amplo contexto em que se apresenta. Daí o que me motivou a deixar aqui um pouco da história de sua intimidade, por meio de depoimentos de seus parceiros, amigos e admiradores.

Vale ressaltar que o desafio é estimulante, particularmente pelo fato de que alguns dos pesquisadores que beberam na sua fonte não perceberam seu compromisso prioritário com a música, com a vida e com a Mangueira, como participante intrínseco e responsável por um momento cultural. Existem alguns que, às lacunas existentes, se permitiram “estoriar”. Várias versões ao longo dos anos foram aparecendo, principalmente para os temas de suas

canções, como, por exemplo, *O mundo é um moinho*. Já se tornou voz corrente (e falsa) que essa canção foi feita para sua filha.

Outro estímulo fundamental foi o fato de que, a partir da publicação da biografia “*Tempos Idos*”¹ – que revelou algumas de suas músicas inéditas –, vários parceiros surgiram. A partir dos depoimentos dos seus parceiros (ainda em vida), e aqui transcritos, pudemos verificar, por exemplo, que a parceria tinha de ser por ele permitida e que, na maioria das vezes, a criação era conjunta. É fácil detectar na composição em que isso não ocorre, onde estão os “versos cartolianos”, como bem disse Elton Medeiros.

Atualmente, alio meu apego à memória do mestre sambista a outro grande compromisso, contraído recentemente: o Centro Cultural Cartola. Instalado em um prédio cedido pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), localizado na Mangueira, a edificação está em processo de reforma, de maneira que possa contar com áreas adequadas ao funcionamento de um arquivo, de uma biblioteca e salas de consulta, onde o público interessado no tema possa aprofundar ou adquirir novos conhecimentos sobre este ícone da Música Popular Brasileira, bem como sobre a história do samba e de outros pioneiros. Lugar também destinado à preservação de nossa memória, história e cultura, em um momento em que já se admite o samba como identidade cultural do brasileiro. Esta pesquisa dará origem ao primeiro banco de dados da obra de seu patrono e a montagem de uma exposição, ambos no referido espaço cultural. Os depoimentos de seus parceiros (e suas respectivas gravações em áudio) também serão incorporados ao acervo do Centro de Documentação e Pesquisa do Centro Cultural Cartola.

Dedico ao meu avô Cartola esta etapa vencida. Digo etapa, pois este trabalho não fica restrito à sua aprovação, tendo sido aberto o dique em forma de uma linha de pesquisa que terá continuidade no Centro Cultural.

¹ SILVA, Marília T. Barboza da. *Cartola: os tempos idos*. (2ª edição revista e atualizada). Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

Introdução

Em um momento em que se alça o samba à categoria de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, e no ano em que se completam vinte e cinco anos sem Angenor de Oliveira, o Cartola, trazer à tona o universo lítero-musical desse compositor constitui uma atividade dupla: de resgate e de reconhecimento como representante mais autêntico da música popular brasileira e um dos pioneiros no processo de criação das escolas de samba.

O samba trilha um caminho que vai da marginalidade ao *mainstream*, adaptando-se, evoluindo, dialogando, mas mantendo sua identidade. Tal trajetória se mistura à de seus músicos e compositores, o que nos possibilita entender a própria história do samba, tão execrado pelas classes dominantes das primeiras décadas do século XX, como inegavelmente a história dos que o fizeram e nele encontraram uma forma de expressão capaz de dar-lhes não só chão, mas também rede – não a que prende, mas a que embala.

Ao se buscar construir o cenário mais completo e abrangente das identidades nacionais – por meio de projetos que vão dos estudos acadêmicos a produtos culturais –, percebe-se que é urgente a tarefa de localizar, organizar, catalogar e disponibilizar à pesquisa as fontes e materiais ainda intocados ou dispersos, sem nunca perder de vista que ainda há muito a ser feito em todas as áreas de expressão humana e artística. Assim, pode-se entender que qualquer iniciativa do gênero deve ser abraçada por instituições capazes de dar-lhes forma e estrutura.

Em se tratando de um trabalho de conclusão de Mestrado Profissional, orientado, também, pela aplicabilidade da produção nele realizada, tanto seu texto quanto o material catalogado poderá, de imediato, ser colocado à disposição para a consulta e/ou para constituição de fonte para estudos acadêmicos, seja por intermédio do Centro de Memória do Centro Cultural Cartola ou, ainda, pela montagem de uma exposição.

Disponibilizar a documentação da obra de Cartola – e, por conseguinte, parte da história do próprio samba e, mais amplamente, da cultura dos afro-descendentes – constitui, portanto, uma parcela do projeto de revelar, em memória e depoimentos, inesgotáveis traços culturais do brasileiro.

Como proposta de recuperação, catalogação e levantamento do histórico das músicas e dos poemas de autoria do compositor Cartola, a dissertação – primeira etapa de um projeto que se pretende maior e extensivo ao interesse de outras pesquisas – alcançará ainda, na história do samba e na trajetória do compositor, elementos condicionantes à divisão temática e cronológica que aqui se propõe.

Pesquisar sobre Angenor de Oliveira é recuperar quase cinqüenta anos de sincero labor poético, de amor ao samba, de fidelidade à sua cultura, à sua comunidade e do seu lirismo inato e inalienável. Inúmeras composições encontram-se espalhadas, caídas docemente nos sulcos das gravações de cantores célebres, retidas por ouvidos e corações atentos, registrados por amantes das vozes e das harmonias do morro.

Homem do morro e da cidade baixa, da labuta e do carnaval, do asfalto e da Mangueira, leitor de Guerra Junqueiro e de Olavo Bilac, lavador de carros e funcionário público, foi fiel à verde-e-rosa e ao eterno aprendizado do sentimento. Sem dele escapar por um único compasso, produziu dentro de seu tempo, carregado de seus infortúnios, sem se deixar levar por querelas ideológicas, e compôs, no seu ritmo, no âmbito de sua individualidade incorruptível, talvez as mais belas canções de nosso repertório musical. Sentimento e poesia, mais que letra e canção, harmonizou profusão e qualidade.

Embora existam publicações que retratem sua vida e obra – biografias, depoimentos, edição de partituras e letras, produções infanto-juvenis, além da

história do restaurante *Zicartola*² – nenhuma delas, entretanto, traz de forma completa a produção musical e poética do mestre da Mangueira. A realização deste inventário documenta o legado do compositor.

Junto ao trabalho de resgate, classificação periodológica, contextualização e análise, apresentamos as músicas mais representativas de cada período, bem como histórias inéditas (extraídas de depoimentos não publicados e entrevistas realizadas pela autora), lançando luz sobre a forma de concepção de arte, pela preceptiva e pelas palavras do próprio mestre.

Surgem de forma naturalmente destacada três períodos na trajetória do compositor, em que notadamente as influências dos parceiros, a condição social e o momento cultural parecem agregar (ou, talvez, segregar) tendências, feitos e inclinações peculiares de composição.

O primeiro período (1928-1949) marca o nascimento de Cartola como compositor da Mangueira, coincidindo com o incremento da música popular urbana no país, no início da década de 30 e com o Estado Novo, que é também, do ponto de vista econômico, causador de grandes transformações.

Conhecida como “Era do Rádio”, ela é paradoxalmente caracterizada pela escassez de compositores e músicos, levando os morros e subúrbios cariocas a serem considerados valiosos repositórios aonde empresários e músicos iam se abastecer, comprando composições. Ali, as camadas populares tinham criado um novo gênero, o samba-enredo, nascido para atender às

² MOURA, Roberto. *Cartola, todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988; SILVA, Marília T. Barboza da. *Op.cit.* Rio de Janeiro: Gryphus, 2003; SILVA, Marília T. Barboza da, OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Op.cit.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983; CARTOLA/PROJETO FITA MEUS OLHOS – Rio de Janeiro, Editora UERJ, Departamento Cultural: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1998; O MELHOR DE CARTOLA: melodias e letras cifradas para violão, piano e teclados. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998; MARTINS, Cláudio. *O anjo de Cartola*. Belo Horizonte: Dimensão, 1997; DINIZ, Edinha, BONITO, Angelo. *Crianças Famosas*. São Paulo: Callis, 2004; CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 2004.

escolas de samba que ganhavam terreno, mudando a face do carnaval carioca. Cartola fez parte dessa primeira leva de “vendedores de música”.

O fim dos anos 40 e início dos anos 50 marca um ostracismo temporário, tendo se afastado relativamente da Mangueira e do cenário musical do morro, escrevendo, inclusive, poemas representativos desse afastamento, como *Obscuridade*.

No segundo período (1950-1969), o mestre da verde-e-rosa passa por duras provações e torna-se um saltimbanco de empregos provisórios, que lhe garantem somente a subsistência. Do ponto de vista afetivo, surge de forma positiva a figura fundamental de Dona Zica e ocorre a providencial “descoberta” por parte de Sérgio Porto, culminando com a consagração do “*Zicartola*”, ponto de encontro cultural do pessoal do morro e da gente curiosa da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

No terceiro e último período (década de 70 até a década de 80), Cartola conquista o reconhecimento da crítica e da indústria fonográfica. Observa-se o crescimento qualitativo de suas composições e sucedem-se novas parcerias. A evolução de sua obra e o convívio com parceiros de classe média fazem com que alguns desavisados coloquem em dúvida a autoria das letras de suas músicas. Daí sua decisão de abandonar as parcerias. Nessa fase, grava seus discos individuais, consegue um relativo conforto financeiro e compõe trabalhos considerados antológicos, como “*As Rosas Não Falam*”.

Em relação à coerência de sua trajetória e à evolução de sua arte poética, vale destacar este trecho esclarecedor e de raríssima acuidade, de um artigo publicado no *Jornal do Brasil*:

Esse parece ter sido, afinal, o verdadeiro segredo do sempre jovem Angenor de Oliveira, na manutenção da atualidade

permanente de sua arte. É que, tendo a oportunidade de 'modernizar-se' através da aceitação de esquemas e modas musicais oferecidos prontos por artistas representantes de classes mais altas, Cartola preferiu evoluir sempre em coerência com a realidade de sua condição e cultura média de sua classe. E ia ser essa coerência, aliás, que o levaria a deixar de compor sambas de enredo para a sua escola de samba, a Mangueira, quando percebeu que as expectativas dos cartolas de sua própria comunidade se voltavam ingenuamente para fora, isto é, para a aceitação de padrões que não correspondem à verdade da sua gente.³

Considerando o realismo cultural de Angenor de Oliveira, é possível concluir que não houve mutação na série de composições de Cartola, mas uma evolução propiciada pelo aprimoramento da personalidade do próprio sambista. É obra rica em elementos para a análise reflexiva do processo de um compositor (artista) que não se deixou corromper pelos padrões impostos pela indústria de consumo, permanecendo fiel ao seu estilo.

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.

³ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3.1.1979, Citado em SILVA, Marília T. Barboza da, OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

Capítulo I

A TRAJETÓRIA DE CARTOLA

Em 1903, o engenheiro Pereira Passos – prefeito nomeado pelo presidente Rodrigues Alves – empreendeu ampla reforma no Rio de Janeiro, a capital federal. A empreitada, que se tornou conhecida como “*Bota Abaixo!*” e “*Rio Civiliza-se!*”, foi parte de um plano de reformas que visava a sanear e modernizar a cidade, fazendo da região o coração financeiro, político e cultural de um novo tempo; facilitar o acesso às Zonas Sul e Norte, ainda pouco exploradas; e construir o novo porto, dando infra-estrutura para a economia nacional embarcar e desembarcar. O porto do Rio de Janeiro foi remodelado, e as ruas mais movimentadas do centro, alargadas. Becos e ruelas foram transformados em amplas e salubres avenidas, com lojas e cafés elegantes, que iriam constituir os novos símbolos nacionais de civilização e progresso. Pereira Passos abriu a Avenida Central para fazer passar os *boulevards*. Para sanear o Centro e realizar sua reforma de inspiração francesa, quiosques, casas e cortiços foram derrubados, compelindo seus ocupantes – 14 mil pessoas desabrigadas – a buscar moradia em locais distantes ou a se integrarem à população favelada dos morros centrais.

Os melhoramentos implementados só fizeram acirrar, se não ainda incipiente, a iníqua divisão de classes, que desde já se estratificava como inexorável cartão postal. Esse processo se definiria a partir da singularização do perfil dos bairros em função das atividades de seus habitantes, das atividades industriais peculiares, do gosto e capacidade financeira por determinadas diversões ou o característico dos negócios e, sobretudo, por sua ocupação social. O Rio, que se modernizava e se sofisticava, ao mesmo tempo redefinia-se e, conseqüentemente, excluía – com vistas exclusivamente às

novidades e seduções européias – a massa de proletários, operários e populares marginalizados por aquela compulsão de embelezamento e reestruturação. Nesse segundo plano, nessa cena escondida, trafegavam e se misturavam em ocupação e divertimento, quase sem distinção, trabalhadores, malandros, macumbeiros, pedreiros, tipógrafos, músicos, pais de santo, lavadeiras e cozinheiras, gente de ocupação considerada “rasteira” e indefinida, relegada aos morros – o Rio favelizava-se – e às moradias suburbanas, que cresciam e se expandiam ao redor do centro nobre da cidade.

É na esteira dessas transformações que chegava de Campos, Norte Fluminense, para servir como cozinheiro do senador Nilo Peçanha, Luiz Cipriano Gomes, avô materno de Cartola, que, por sua vez, trouxe a mulher e a filha única, Aída. Mais tarde, mandou buscar o sobrinho, Sebastião, pai do futuro compositor.

Em 11 de outubro de 1908, nasceu no Catete, na Rua Ferreira Viana, número 9, Angenor de Oliveira, terceiro filho de Sebastião Joaquim de Oliveira e Aída Gomes de Oliveira. O casal teve 10 filhos: Isaura, Lucília, Angenor, Sebastião, Luís, Irene, Maria Madalena, Dagmar, Arquimedes e Alcides. Quando mais tarde, depois de enviuvar, contraiu um segundo matrimônio, com Nair Lutz de Oliveira, seu Sebastião teve mais um casal de filhos, Hirohito e América.

No ano de nascimento de Cartola, comemorava-se o centenário da chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro e, como parte das festividades, foi montada uma “Exposição Nacional”, espécie de reedição da abertura das riquezas brasileiras ao capital estrangeiro, que aguçava a cobiça dos agentes comerciais e industriais europeus e americanos. A atração exercida pelos grandes centros urbanos que prosperavam com o surgimento de novas fábricas e o acelerado processo de urbanização acarretariam, porém, sérios problemas sociais – que assolam o país até os dias atuais –, quando parcela expressiva da população se viu obrigada a viver nos morros e na periferia das

grandes cidades. As dificuldades econômicas enfrentadas pelo país, após o término da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), iriam contribuir para o incremento da deterioração das condições de vida da parcela mais modesta da população brasileira.

Com o agravamento da situação financeira em 1916, a família Oliveira é obrigada a se mudar, indo residir à rua das Laranjeiras, número 285, em vila construída para residência de operários da Fábrica de Tecidos Aliança.

Na primeira fase da infância de Cartola, foi fundamental a influência do avô, que se desdobrava em cuidados com o menino. Nessa época, 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. Esses primeiros anos, vividos no universo dos ranchos, deixaram influências decisivas na formação musical do menino. Confessa o futuro compositor que “o micróbio do samba [lhe] foi injetado pelo velho [o 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”⁴, 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.”⁵ Quando faleceu o avô, em 1919, a situação financeira da família deteriorou-se ainda mais rápida e criticamente, obrigando-os a ir morar no morro da Mangueira.

⁴ SILVA, Marília T. Barboza da, OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. (2ª. ed. revista atualizada). Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p. 32.

⁵ Diário de Notícias, 20.07.1974, p. 18.

É de se destacar que a moradia para a classe trabalhadora consistia em arranjo dificultoso, dado, também, o concomitante influxo de imigrantes que vinham tanto da Europa quanto do campo, em virtude do latifúndio. Enfrentavam, ambos, os empecilhos das campanhas sistemáticas da prefeitura para a higienização e as altas dos aluguéis. Para uma família de carpinteiro, ficava cada vez mais difícil o sustento de seus membros numerosos e em crescimento. Tal aristocratização dos bairros do Centro, ainda agravada pelo custo de vida crescente, dificultou a vida até da classe média baixa, constituída por funcionários públicos e militares de baixa patente.

A história da ocupação dos morros do Rio de Janeiro remonta à ocupação progressiva dos topos dos morros do Castelo, Santo Antônio, São Bento e Conceição no processo colonizador. Posteriormente, sua dispersão deu-se em sentido descendente, do cume para as baixadas, enlameadas ou pantanosas, que foram sendo paulatinamente aterradas para construção de moradias. Já na metade do século dezenove, tendo sido estabelecida a cidade na parte plana, os morros foram desvalorizados, sendo, portanto, ocupados pelas classes desfavorecidas que reaproveitavam as velhas casas senhoriais. Núcleos populares, desalojados das colinas pela demolição dos morros e impedidos de ocupar a parte plana pelo processo de “higienização” e sofisticação, foram obrigados a buscar os altiplanos adjacentes, sem o luxo de encontrar desde sempre construções vazias. A solução encontrada foi erguer barracos, construir o seu próprio abrigo com restos de papelão, latão, madeira, tijolos, com novos acertos de convívio e meio cultural misto, com gente proveniente de toda parte, coletivizando-se em precárias condições de vida, fora do controle da municipalidade e instituindo regras próprias de sobrevivência e conduta.

Cartola tinha onze anos (1919) quando chegou em sua futura pátria musical, e onde se revelaria seu encantamento pela malandragem, sua sedução pelo batuque, e, finalmente, onde iria abraçar aquele novo ritmo e estilo

musical dos quais se tornará o grande mestre: o samba. Na época, atividade restrita aos morros e subúrbios da cidade – sinônimo de baderna para a polícia e para a preconceituosa classe média de então –, era entretenimento rotineiro nas favelas cariocas.

Naquela época, segundo seu relato, não devia haver mais de cinquenta barracos em Mangueira.⁶ Com o incêndio do Morro de Santo Antônio, alguns desabrigados engrossaram a fileira dos moradores. Mas a integração efetiva, fruto de consciência e do sentido de identidade, só aconteceria com a fundação da Escola de Samba.

Ao colocar os pés no morro, o pai de Cartola alugaria uma das únicas casas de alvenaria, que seria posteriormente a primeira sede oficial da Escola de Samba. O nascimento de mais três filhos, Dagmar, Arquimedes e Alcides, aliado às dificuldades financeiras do carpinteiro Sebastião, deram início aos primeiros atritos entre Cartola e o pai, que o pusera para trabalhar desde cedo, exigindo-lhe, no fim do mês, a entrega do salário inteiro. Seu primeiro emprego foi em uma tipografia.

Comecei numa tipografia pequena, na avenida Mem de Sá. Chama-se *O Norte*. Antes eu tinha feito o teste no *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.⁷

Após trabalhar em várias tipografias, o jovem Angenor empregou-se como pedreiro, e dessa época veio o apelido “Cartola”, pois usava um chapéu-coco para proteger o cabelo do cimento.

⁶ CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p. 275.

⁷ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 20.07.1974, p. 18.

Quando tinha quinze anos, trabalhava numa gráfica. Ia para o trabalho e passava por uma obra e via o pessoal todo trepado nos andaimes e assoviar para as garotas. Às vezes davam sorte. Pensei: isso é que é emprego. Passei a trabalhar na obra e como o cimento caísse sempre sobre minha cabeça, arranjei uma cartola e passei a usá-la, mas não só nas horas de serviço, mas na rua também. Tinha grande carinho por ela. Todas as noites a escovava e, já pela manhã, ia trabalhar de cartola. Meus companheiros passaram a me chamar de Cartola e ninguém me conhece diferente hoje!⁸

A vida de Mangueira chamava o pequeno Angenor com muito mais sedução do que a opaca oficialidade do cotidiano e do trabalho ordeiro, monótono, de quaisquer tipografias. Para o pequeno, mas rebelde, filho de Sebastião, ofertava-se, de forma quase clarividente, a malandragem, a liberdade e a música, que já o conquistara anteriormente nos ranchos. O potencial talento para a criação iria introduzi-lo nas rodas de batuque quase que naturalmente. O aprendiz de malandro e precoce sambista assumia seu lugar nessa nova tradição que se firmava, nessa 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.

Era a batucada “sincrética” do Rio de Janeiro, já incorporando instrumentos musicais ao “batuque” original da Bahia, experimentada por Cartola:

Samba duro e batucada é a mesma coisa. A gente fazia isso a qualquer hora, em qualquer dia. Juntavam umas vinte pessoas – homens e mulheres – e a gente começava a cantar. Apenas uma linha ou duas de coro e os versos improvisados. Isso é que é partido alto. Os únicos instrumentos eram o pandeiro e o violão, o prato e a faca, e no coro as mulheres batiam palmas. Aí um – o

⁸ *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 28.03.1973, p. 100.

que versava – ficava no meio da roda e tirava um outro qualquer. Aí, dançando e gingando, mandava a perna. O outro que se virasse pra não cair.⁹

Enquanto no morro as gentes se instruía e se divertiam com música e “pernada”, inaugurava-se uma nova fase literária e artística no panorama cultural brasileiro. O ano de 1922 destacou-se pela grande Exposição Internacional comemorativa do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro – que marcou também a introdução do rádio no Brasil -, e pela “Semana de Arte Moderna”, no Teatro Municipal de São Paulo, que representou, para seus organizadores, uma significativa tentativa de criar uma “Cultura Nacional”.

A década de 1920 foi também marcada por profundas tensões políticas e sociais, destacando-se neste contexto a criação do Partido Comunista do Brasil (PCB) e o movimento tenentista. O crescimento das cidades e a diversificação de suas atividades foram os requisitos mínimos de constituição de um movimento da classe trabalhadora. A entrada de imigrantes e sua concentração no Sul e Sudeste fizeram com que essas regiões apresentassem um crescimento populacional mais acelerado que as demais. Em função da ausência de uma legislação trabalhista, os operários tentavam se proteger mutuamente, buscando algum tipo de associação, tais como caixas beneficentes, socorros mútuos, bolsas de trabalho, centros, corporações, associações e, finalmente, os sindicatos. Entre 1917 e 1920 surgiu um ciclo de greves de grandes proporções nas principais cidades do país, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. A partir do início dos anos 1920, os anarquistas foram perdendo espaço nos sindicatos em virtude dos poucos resultados obtidos nas greves e, sobretudo, a influência da Revolução de

⁹ Depoimento para *O Globo*. Rio de Janeiro, 6.1.1972, p. 6.

Outubro de 1917 na Rússia. Nasceu assim, em março de 1922, o PCB, cujos fundadores, em sua maioria, provinham do anarquismo.¹⁰

Após a Primeira Guerra Mundial, a presença da classe média urbana na cena política tornou-se mais visível. De um modo geral, defensora de um governo capaz de levar à prática as normas da Constituição e das leis do país, transformando a República oligárquica em República liberal. A insatisfação da classe média com o regime transferia-se para o Exército, que tinha muitos oficiais oriundos desse setor. Na década de 1920, surgiu um movimento em meio à jovem oficialidade do Exército – sobretudo tenentes e capitães –, o “tenentismo”, que rapidamente atraiu o apoio de setores sociais urbanos. As revoltas militares marcaram os anos de 1922 a 1927, destacando-se a do Forte de Copacabana, no Rio de Janeiro, ocorrida a 5 de julho de 1922, que tentou impedir a posse de Artur Bernardes, e as revoltas iniciadas em São Paulo, em 5 de julho de 1924, e no Rio Grande do Sul, em outubro do mesmo ano, e que se juntariam em 1925, decididas a percorrer o país para propagar a idéia de revolução e levantar a população contra as oligarquias, dando origem à Coluna Miguel Costa-Luís Carlos Prestes.¹¹

Na área econômica, embora o país tenha sofrido efeitos da queda dos preços internacionais do café nos primeiros anos desta década, verificou-se um expressivo crescimento econômico até a grande depressão econômica mundial de 1929, com a expansão do setor cafeeiro, diversificação na agricultura e um maior desenvolvimento das atividades industriais.¹²

Alheio a essas transformações, Cartola fugia dos estudos e das obrigações, gerando graves confrontos familiares. O conflito entre pai e filho se aguçaria a ponto deste (já sem a mãe, que falecera em 1926) ver-se expulso

¹⁰ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, Edusp, 2000 (8ª edição), p.297-303.

¹¹ FERREIRA, Marieta de Moraes, PINTO, Surama Conde Sá. “A crise dos anos 1920 e a Revolução de 1930”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, volume 1, p.399-401.

¹² *Id.*, *Ibid.*, p.389.

de casa definitivamente. Sem ter onde ficar, o rapaz passava o dia perambulando pela rua e, à noite, depois de farrear bastante, “dormia no trem da Central que ia até a Estação de Dona Clara, fazendo a viagem de ida e volta a noite inteira.”¹³

Algum tempo depois, de volta à Mangueira, não encontrou mais o pai. Sebastião havia ido embora, deixando um recado malcriado para o filho rebelde: “Vou-me embora deste morro, mas deixo aqui um Oliveira para fazer a vergonha da família.”¹⁴

O adolescente foi levando a vida com biscates, explorando suas habilidades de pedreiro, levando encomendas, preparando despacho. Cartola “não tinha tempo para trabalhar”, aí entendido seu desinteresse pelas difíceis vagas de trabalho assalariado nas fábricas e olarias que existiam perto do morro¹⁵. Positivamente isso não o fascinava, completou sua formação (estudou até a 4ª série primária) entre as rodas de samba e a malandragem.

Sem ter satisfação a dar a mais ninguém, caiu na vida. Aos 17 anos, mal alimentado e sozinho, em poucos meses tornou-se quase um inválido, vítima das “doenças do mundo”:

Eu estava na pior. Todo engalicado. Eu tinha gonorréia, cancro duro, cancro mole, mula, cavalo, o diabo. Gemia o dia inteiro naquela cama. Aí, uma vizinha, com pena, passou a cuidar de

¹³ Depoimento para *O Globo*. Rio de Janeiro, 11.10.1978, p. 37.

¹⁴ MOURA, Roberto. *Cartola: todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988, p.51.

¹⁵ “Em 1919, os portugueses já haviam fundado na Mangueira seis indústrias de grande porte para a época (Olaria do Gama, Olaria Diamantino, Olaria Lage, Cerâmica Brasileira, Fábrica de Calçados Tupã e Fábrica de Chapéus Mangueira) e quatro estabelecimentos comerciais de porte apreciável (Aviário Ivo Martins, Armazém Francisco de Castro, Armazém José de Castro e Armazém Jeremias de Castro)” Depoimento de Carlos Cachaça (Apud. SILVA: 1983, p. 31).

mim. Fazia sopinha, trazia. Lavava minha roupa. Me dava remédio. Como uma verdadeira mãe. Era a Deolinda.¹⁶

Deolinda da Conceição, casada com Astolfo de Oliveira, e com uma filha, Ruth, de dois anos, apaixonou-se por Cartola, abandonando o marido. Assim, aos 18 anos, sem esperar, Agenor de Oliveira ganhou mulher, filha e até um sogro ex-escravo. Embora sendo o melhor pedreiro do morro, não era muito chegado ao trabalho, deixando os encargos domésticos e a responsabilidade pelo sustento para Deolinda.

A progressiva marginalização do pobre no espaço da cidade, assim como a contínua perseguição ao seu comportamento e aos traços de sua vida social – vista com desconfiança pelos poderes públicos, mesmo nos dias de franquia do carnaval – davam vazão aos atos de violência e vandalismo de grupos compostos de brigões e batuqueiros como os “Arengueiros”¹⁷, que reunia tanto os compositores da antiga quanto os novos, e trazendo no bojo, e como garantia, os “valentes”. O bloco [Arengueiros] ia assumindo as características de seus integrantes, expressando-se não só através do ritmo quente do samba carioca, mas também através de uma postura agressiva e desabusada do sambista, afirmativa do negro livre e em conflito com as regras da sociedade que o recusava.¹⁸

Longe de um objetivo revolucionário ou mesmo revoltoso – podendo ser caracterizadas apenas como retaliações lúdicas –, essas bravatas apenas

¹⁶ SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. (2ª ed. revista e atualizada). Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p.52.

¹⁷ Bloco fundado em 1927, que originaria a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

¹⁸ MOURA, Roberto. *Cartola: todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988, p.24.

geravam mais repressão da polícia carioca, preconceito e inconformismo da sociedade, que exigia reparos e soluções. Para esses “cidadãos” integrados à sociedade, os morros favelizados estavam, ainda, fora de controle, e a presença de seus habitantes no espaço da cidade era objeto imediato e constante de preocupação.

Incluídos os blocos, os pontos de samba começaram a ser alvos preferenciais da polícia; o samba era proibido e, muitas vezes, um pandeiro, um violão eram suficientes para provocar a retenção e a prisão do sambista.

O samba – palavra agora adotada pelos morros para designar indiferentemente o batuque, a dança de roda, de umbigada, “de ritmo muito semelhante ao das cerimônias religiosas das macumbas”¹⁹ – era de lei. Dispersas e consagradas, as rodas de batuque eram guias necessários, sustentáculo de fé, arte e coletividade frente à interinidade de uma vida sem perspectivas e na maior parte das vezes francamente miserável. Mas sem ligação umas com as outras senão as das visíveis semelhanças. A possibilidade de unificar o morro a partir de princípios a serem estabelecidos por uma Escola de Samba que lhe fornecesse representatividade frente às instituições públicas e até habilitando-a a obter pequeninas facilidades e eventual patrocínio estatal – benefício já dispensado aos ranchos –, começou a sensibilizar a gente do morro.

A Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira seria a convergência das necessidades de uma comunidade, com o espírito agressivo e poético do grupo dos sambistas que a arrebatava. Por todos os cantos do morro as pessoas se reuniam em torno do samba, reconhecendo-se, a partir daí, como um grupo com afinidades e objetivos comuns: a Mangueira.

¹⁹ SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. 2ª ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p.78.

Assim, em 28 de abril de 1928, na Travessa Saião Lobato, número 21, Euclides Roberto dos Santos (morador desse endereço), Pedro Caim, Abelardo Bolinha, Saturnino Gonçalves (Satur, o pai de Neuma), José Gomes da Costa (Zé Espinguela), Marcelino José Claudino (Massu) e Angenor de Oliveira (Cartola), fundam a Estação Primeira de Mangueira. As cores verde e rosa (em memória ao rancho de sua infância) e o nome da escola foram escolhidos por Cartola: “Eu resolvi chamar de Estação Primeira, porque era a primeira estação de trem, a partir da Central do Brasil, onde havia samba.”²⁰

A partir da Escola, o Buraco Quente – como a Travessa Saião Lobato era conhecida – tornou-se o ponto de convergência do morro. Lá, coletivizavam-se as notícias e as opiniões ao longo de sua rua, nas biroscas e no seu pequeno largo. Começava com a fundação da Escola de Samba da Mangueira uma nova fase na vida do agora compositor e mestre sambista Cartola. O primeiro samba composto por Cartola, “*Chega de Demanda*” (1928), foi também o primeiro samba de desfile da Mangueira no carnaval de 1929²¹.

Foi um tempo de encontro e cooperação, quando surgiram novas instituições populares, novos cultos e formas de ritual, quando se despertou o interesse das novas classes urbanas e da indústria de diversões que se instalou na eterna capital cultural. O desinteresse, entretanto, pelo atravessamento de fronteiras era recíproco, como pode ser constatado no depoimento de Cartola:

(...) não havia mesmo um interesse pelo pessoal do morro, e nós também não nos interessávamos pelo pessoal da cidade [...] fazíamos nossa vida separada lá em cima. [...] só vinha à cidade

²⁰ SILVA, Marília T. Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur Loureiro de Oliveira Filho. *Fala Mangueira*. Rio de Janeiro, 1981, p.34.

²¹ Vale observar (para análise em capítulo posterior) que os sambas-enredo à época apresentavam apenas uma estrofe e durante o desfile ocorriam improvisos.

quando tinha que comprar uma calça, um chapéu de palha, um chinelo.²²

Viviam sua vida no morro, ali mesmo, fazendo biscates, ganhando o sustento. Quanto ao pessoal da cidade, em sua maioria, considerava os morros antros de malandros, lugar onde se escondia gente pobre e gente má, sem distinção, e que cumpria evitar.

Recém-egresso da escravidão, sem condições institucionais para desenvolver satisfatoriamente seus anseios de sociabilidade nos quadros urbanos, essa população encontrava em tais centros a oportunidade de convívio endogrupal, onde a maioria predominantemente era branca. Ali, submetidos a toda sorte de pressões, inclusive policiais, os negros arregimentavam, por assim dizer, fragmentos de sua tradição cultural que sobreviveu à escravidão, e com eles ensaiavam a composição de um estilo de vida precário e que aos olhos da maioria branca era profundamente desabonador.²³

O rádio, aliada inequívoca da política governista e das estratégias empresariais da nascente indústria de entretenimento, iria ter uma participação importantíssima no processo de difusão e de valorização dessa nova cultura.

Em mil novecentos e vinte e três é inaugurada a primeira emissora de rádio brasileira – a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, iniciativa do antropólogo Roquete Pinto e do cientista Henrique Morize. Três anos após, é inaugurada a

²² MOURA, Roberto. *Cartola: todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988, p. 28.

²³ PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade - O negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo, Pioneira, 1967.

Radio Mayrink Veiga e, no ano seguinte, a Rádio Educadora. Observe-se que os programas de grande audiência só surgem depois da Revolução de 30, sendo um dos pioneiros o Programa *Casé*, de 1932, na Rádio Philips. Mil novecentos e vinte e oito é data significativa para o início do mercado de discos: a Casa Edison, de propriedade da Odeon, primeira gravadora. Neste ano são inauguradas a Parlophon, também da Odeon, e a Columbia. No ano que se segue são inauguradas novas gravadoras – é a vez da Brunswick e da RCA.²⁴

O rádio funciona no início basicamente como entretenimento, seu produto negociável constituído de programas recreativos que encontravam na música sua matéria-prima. Por necessidade de mais repertório, estimulava gravadoras à exploração comercial das novas tendências musicais, provocando uma verdadeira corrida aos redutos do samba pelos agentes comprometidos com o rádio e com o disco. Esse contato se deu de maneira espúria porque se caracterizava pela compra do produto cultural, perdendo o objeto seu valor de uso para converter-se em valor de troca, sem ao menos beneficiar o seu criador com o título de autoria.

Cartola fez parte dessa primeira leva de “vendedores de música”. Dos seus sambas, além de “*Que infeliz Sorte*”, vendido a Mário Reis e gravado por Francisco Alves em 1929, foram negociados diretamente com Francisco Alves os sambas: “*Não faz amor*”, “*Tenho um novo amor*”(gravado por Carmen Miranda), “*Diz qual foi o mal que te fiz*” e “*Divina dama*”(grande sucesso na voz do próprio Francisco Alves em 1933).

Esta etapa também é considerada a de maior fertilidade de Cartola. É também representativo o número de parceiros: Baiaco, Atlindo H. dos Santos, Maciste Carioca, Isaltino Custódio, Arthur Faria, Silvio Caldas, Noel Rosa, Aluizio Dias, Paulo da Portela e Carlos Cachça.

²⁴ CABRAL, Sergio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo, Moderna, 1996, 2ª ed., p. 9-10, 35.

A compra de sambas, entretanto, não deve ser entendida simplesmente como um evento de procura aleatória, sendo preciso observar que os próprios profissionais do samba já exploravam um *marketing* incipiente, razoavelmente eficaz, embora inconsciente. A organização de agremiações e sua apresentação ao olhar público formavam uma espécie de vitrine, que extrapolava as invenções iniciais de diálogo intercomunitário das “nações” marginalizadas. Entretanto, iriam transformar a estrutura das composições.

Partiu daí a descoberta de que o samba valia dinheiro e que, supostamente, o negro poderia viver fazendo música, cantando e tocando como profissional – um profissional de sua arte, original. Era um ritmo novo, que fascinava a população da cidade, mas que pedia uma série de adaptações a que os compositores tinham que se conformar (um diálogo inicialmente proveitoso e necessário entre as partes que, com o tempo, tornou-se danoso). Veja-se que antes do disco o samba tinha uma estrutura aberta, de autoria múltipla e complexa, de responsabilidade da improvisação do ouvinte que também era parceiro de composição. O samba estava à disposição de quem tivesse bom ouvido e talento. Desejava-se agora um produto de entretenimento e de reconhecimento e reprodução imediata, para o imediato consumo dos estabelecimentos culturais e musicais da cidade.²⁵

O rádio servia para a multiplicação do público ouvinte, e futuramente para a revelação de uma originalidade e de uma nacionalidade já possuída, mas ainda não reconhecida: os núcleos culturais marginalizados. Cartola foi uma dessas raízes extensamente aproveitadas, como outros sambistas dos núcleos tradicionais das escolas. Depois do primeiro sucesso por Francisco Alves e das novas ofertas surgidas para a compra de seus sambas (dos quais ele,

²⁵ MOURA, Roberto. *Cartola: todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988, p.58-9.

especialmente, não abria mão da autoria, vendia apenas os direitos de gravação), Cartola começou a explorar uma área maior que a circunscrita pela Mangueira, entrando em contato com outros compositores e profissionais da música.

Para entender o advento do samba como manifestação popular e, principalmente, como produto a ser consumido pelas camadas não populares, é preciso levar em consideração a Revolução de 30 e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, como uma mudança no tratamento da questão social – podendo trazer algum alento às classes populares – e uma proposta de integração nacional aliada à instituição de um sentimento de identidade.

Um dos aspectos mais importantes do governo Vargas foi a política trabalhista, que teve por objetivos principais reprimir os esforços organizatórios da classe trabalhadora urbana fora do controle do Estado – repressão sobre partidos e organizações de esquerda, especialmente o PCB - e atraí-la para o apoio ao governo. Em novembro de 1930 foi criado o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Seguiram-se leis de proteção ao trabalhador, de enquadramento dos sindicatos pelo Estado, e criavam-se órgãos para arbitrar conflitos entre patrões e operários – as Juntas de Conciliação e Julgamento. Entre as leis de proteção ao trabalhador estavam as que regularam o trabalho das mulheres e dos menores, a concessão de férias e o limite de oito horas da jornada normal de trabalho. O enquadramento dos sindicatos foi estabelecido pelo Decreto nº 19.770, de 19 de março de 1931, que dispunha sobre a sindicalização das classes operárias e patronais, mas eram as primeiras o foco de interesse. O sindicato foi definido como órgão consultivo e de colaboração com o poder público. Adotou-se o princípio da unidade sindical, ou seja, do reconhecimento pelo Estado de um único sindicato por categoria profissional. A sindicalização não seria obrigatória. O governo se atribuiu um papel de controle da vida sindical, determinando que funcionários do ministério assistiriam às assembleias dos sindicatos. A

legalidade de um sindicato dependia do reconhecimento ministerial, e este poderia ser cassado quando se verificasse o não-cumprimento de uma série de normas. Embora as associações de industriais e comerciantes acabassem por aceitar a legislação trabalhista, eles a princípio combateram as medidas governamentais, especialmente aquelas que concediam direitos aos trabalhadores. Um dos principais focos de resistência se concentrou na extensão das férias aos trabalhadores industriais. As organizações operárias, sob controle das correntes de esquerda, tentaram se opor a seu enquadramento pelo Estado, mas a tentativa fracassou. Além do governo, a própria base dessas organizações pressionou pela legalização. Vários benefícios, como as férias, a possibilidade de postular direitos perante as Juntas de Conciliação e Julgamento, dependiam da condição de ser membro de sindicato reconhecido pelo governo. Em fins de 1933, o velho sindicalismo autônomo desaparecera, e os sindicatos, bem ou mal, tinham-se enquadrado na legislação.²⁶

A instituição da legislação trabalhista acarretou, na esteira dos benefícios para a classe trabalhadora, uma simpatia para com as manifestações de raiz que se entendiam como “populares”:

Passado o tempo em que as rodas de samba eram objeto de constante repressão policial. Havia nos anos 30 um sentimento público sublimado de uma realidade política em que se manobrava francamente com a cultura das massas, de sorte a produzir o efeito ilusório de que o regime de Getúlio promovia mudanças sociais de monta; a criação dos autênticos sambas ultrapassava a barreira do asfalto. Um ou outro samba produzido nos morros vinha a ser gravado, mas o usual era que boa parte deles acabava sendo comprada.²⁷

²⁶ FAUSTO, Boris. *Op.cit.*, p.335-336.

²⁷ Revista Noite Ilustrada, ano VI, número 342, 4.3.1936, p.16.

Vale ressaltar que, já em 1932, o governo ampliava sua área de atuação à recém-surgida esfera das comunicações de massa. A propriedade de estações de rádio passa a depender do governo.²⁸ O rádio transformava-se, então, num elemento fundamental para a divulgação da música popular brasileira e para a irradiação da ideologia governista.

Ao irradiar os comícios de 1º de maio, as paradas do Dia da Raça ou de 7 de setembro, *A hora do Brasil*, o rádio realizava um trabalho fundamental de propaganda do governo e de construção de uma identidade nacional na medida em que podia reunir simbolicamente todos os brasileiros, que juntos passariam a imagem de uma comunidade harmoniosa em que todos participam.²⁹

Após os primeiros anos da década de 30 (gravação de *Divina Dama*, por Ataulfo Alves e outras composições por Carmem Miranda e Mário Reis), Cartola nada de novo gravou, só sendo novamente contemplado pela indústria fonográfica quando da vinda do navio Uruguai. Foi em 1940, quando se deu o convite por Villa-Lobos, que participou, ao lado de Donga, Pixinguinha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Zé Espinguela e outros, de gravações de música popular brasileira exibidas para o maestro Leopoldo Stokowski, que visitava o Brasil e desejava manter contato com os expoentes da cultura popular brasileira. Realizadas a bordo do navio Uruguai – que estava ancorado no píer da Praça Mauá –, essas gravações deram origem a dois álbuns de quatro discos de 78 rpm (*Columbia Presents – Native Brazilian*), lançados nos Estados Unidos pela gravadora Columbia.

²⁸ Em 1936 foi inaugurada a Rádio Nacional, sendo encampada pelo governo quatro anos depois, passando a integrar a Superintendência das Empresas Incorporadas da União. Sua criação vai possibilitar a divulgação do samba carioca por todo o país. Cf. OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, volume 2, p.340.

²⁹ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Op.cit.*, p.341.

Na Rádio Cruzeiro do Sul, ainda em 1940, Cartola criou, com Paulo da Portela, o programa *A Voz do Morro* e se apresentou ao lado de outros sambistas em diversas emissoras. Em 1941, formou, com Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres, o *Conjunto Carioca*, que, durante um mês, realizou apresentações em São Paulo, em um programa da Rádio Cosmos. Como se vê, Cartola e Paulo da Portela souberam utilizar-se do rádio como grande aliado para a difusão do samba.

A partir dessa época, desapareceu do ambiente musical, transformando-se em figura mitológica dos anos iniciais das Escolas de samba. A auto-imposição desse recolhimento propiciou a desastrada notícia de que teria falecido. Nessa época, e com a morte daquela que havia sido sua companheira por mais de vinte e três anos, Deolinda, resolveu deixar o morro.

Quando ela morreu [Deolinda], ele ficou desgostoso. Morreu do coração [...] Então ele ficou desgostoso, sumiu. Mas ele era moço e arranhou outra mulher, a Donária, ela tinha muito ciúme dele, não gostava dele no morro que ele tinha muita mulher. Então, sumiu com ele que ele era muito mulherengo, né, aí ele também se viu envolvido com ela e aí sumiu.³⁰

Do início dos anos 50 à década de 60, o mestre da verde-e-rosa passou por duras provações e tornou-se um saltimbanco de empregos provisórios, que lhe garantiram somente a subsistência. Na parte afetiva, entretanto, surge a figura fundamental de Euzébia Silva de Oliveira, a Dona Zica, a Divina Dama, com quem, a partir de 1952, inicia seu romance e quem o levaria de volta à Mangueira.

³⁰ MOURA, Roberto. *Cartola: todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988. p. 130.

Cartola não mais reconheceu a escola que fundou. Com a crescente importância do Carnaval para o turismo da cidade, uma espécie de ritualismo burocrático passou a tomar conta do processo criativo e de realização dos desfiles, gerando alterações estéticas fundamentais, além de necessitar de uma nova espécie de sambista, agora afinado com as novas tendências.

Cartola não mais visitava a sede ou participava de reuniões e ensaios. Sua presença como compositor já não tinham a força percussiva de outrora, assim como suas opiniões, que, para muitos, poderiam parecer até retrógradas, não refletiam as necessidades e as mudanças na relação do morro com as Escolas e a cidade.

O velho sambista vivia agora de biscate em biscate e das ocupações provisórias, sendo redescoberto pela mídia somente em 1956, quando o cronista Sérgio Porto o encontrou lavando carros em uma garagem de Ipanema. Levado para cantar na Rádio Mayrinck Veiga, logo depois, o jornalista Jota Efegê arranhou-lhe um emprego no jornal *Diário Carioca*. Por fim, em 1961, tornou-se funcionário público – por intermédio de Guilherme Romano, que o empregou na COFAP –, conseguindo, se não estabilidade e conforto, ao menos recursos suficientes para retornar às composições. Quando o órgão foi extinto, o compositor passou a integrar os quadros do Ministério da Indústria e Comércio.

Em 21 de fevereiro de 1964, ao lado de Eugênio Agostini e mais três sócios, Cartola e Zica inauguraram o restaurante *Zicartola*, na Rua da Carioca, ponto de encontro cultural do pessoal do morro e da gente curiosa da Zona Sul da cidade. Além da boa cozinha, administrada por Zica – companheira, anjo da guarda e estrela-guia –, o estabelecimento oferecia boa música, com a presença de alguns dos melhores representantes do samba. O local onde se reuniam estudantes da classe média, artistas, velhos e novos sambistas tornou-se moda e fez época.

A queda do presidente João Goulart em decorrência do movimento político-militar de 31 de março de 1964 e a repressão às manifestações estudantis da época induziram os integrantes da União Nacional dos Estudantes (UNE) à busca de locais alternativos de lazer e entretenimento. A reconstituição de tais informações leva-nos à conclusão de que o *Zicartola* representou um momento de integração entre autênticos sambistas e a reprimida classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro.

[a re-ascensão] de Cartola deve-se em momento de exacerbação do nacionalismo, no começo dos anos 60. Nesses tempos alguns estudantes, especialmente Carlos Lira, procuravam alternativas nas chamadas “músicas de raiz”, com que queriam contrapor a música popular elaborada pelos jovens burgueses da bossa-nova com a realidade brasileira. [...] Em 35 anos, a MPB mostrou vitalidade em criar movimentos com sonoridades múltiplas.³¹

Apesar do sucesso, o *Zicartola* durou pouco (de setembro de 1963 a maio de 1965). Da sociedade inicial, a empresa *Zicartola* passou a ser apenas de Zica e de Alcides de Souza, que, em maio de 1965, transferiu suas cotas ao casal Zica e Cartola. No entanto, despreparados para administrar o local, acabaram por deixá-lo nas mãos de Jackson do Pandeiro.

Nessa fase, oficializou sua união com Dona Zica. Às vésperas do casamento, compôs para sua mulher o samba “*Nós Dois*”, em que exaltava um amor que duraria até o fim de sua vida.

Até o final dessa década, Cartola realizou uma série de apresentações esparsas, mas ainda não consagradoras, como mereceria.³² Finalmente, da

³¹ *Tárik de Souza, Jornal do Brasil*, 13.09.1995.

³² Um exemplo de episódio que confirma sua presença, mas não o seu destaque definitivo, foi o quinto lugar obtido com a composição *Tive Sim*, para o festival chamado *I Bienal do Samba*, lançado em 1968 pela TV Record.

década de 70 até a década de 80, Cartola conquistou o reconhecimento da crítica e da indústria fonográfica. Nesse período, observaram-se mudanças no estilo de suas composições e sucederam-se trocas de parcerias: Dalmo Castello, Roberto Nascimento, Cláudio Jorge e Evandro Bóia.

A evolução de sua obra e o convívio com os parceiros de classe média fizeram com que alguns desavisados colocassem em dúvida a autoria das letras de suas músicas (daí sua decisão posterior de abandonar todas as parcerias). Nessa fase, gravou seus discos individuais, conseguiu um relativo conforto financeiro e compôs trabalhos considerados antológicos como *As Rosas Não Falam*. Em 1970 apresentou no Rio de Janeiro uma série chamada “Cartola Convida”, no antigo prédio da UNE, na Praia do Flamengo. Ainda nessa época, participou dos shows promovidos pelos produtores Jorge Coutinho e Leonides Bayer (“*Samba do Teatro Opinião*”).

Essa fase, eu estou achando a fase mais importante da minha vida. Hoje sou rodeado de amigos, mas amigos que eu fiz. Plantei e agora estou colhendo, porque eu sou um sujeito muito humilde, não tenho vaidade. E não há quem não goste de uma pessoa que não seja vaidosa. Porque a vaidade prejudica muito. Sobe à cabeça e a gente perde tudo que pode ganhar. Então, eu trato todos com humildade, considero os meus amigos, sou considerado por eles, e acho que tudo que eu faço não é nada.³³

Mas foi somente em 1974 que o compositor gravou seu primeiro LP, pela etiqueta Marcus Pereira. Aos 66 anos de idade, o lançamento do seu primeiro disco obteve sucesso absoluto de crítica, e foi colocado entre os melhores do ano (*Jornal do Brasil*, Revistas *Veja* e *Fatos & Fotos* e *Associação Paulista de Críticos de Arte*) e de todos os tempos (*Revista Status*).

³³ MOURA, Roberto. *Cartola: todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988, p.11.

Em 1979, já em seu quarto LP, descobriu que estava com câncer, doença que causaria sua morte em 30 de novembro de 1980. Nessa ocasião, o então Presidente da República João Batista Figueiredo enviou telegrama à viúva, D. Zica, com a seguinte mensagem:

Consternado com a morte de seu marido, poeta e compositor que cantou de forma tão bela os encantos da vida, envio-lhe sincero abraço de solidariedade e certeza de que Cartola viverá para sempre na alma singela do povo brasileiro, na imortalidade de suas canções e na saudade de seus amigos e admiradores.³⁴

A partir dessa data, sucederam-se as consagrações, homenagens, descobertas e resgates. Em 1982, foi lançado o LP *Cartola Documento Inédito*, com uma entrevista realizada por Aluísio Falcão; em 1984, o LP *Cartola Entre Amigos*; em 1987, o LP *Cartola 80 anos*, por Leny Andrade; e, um ano depois, o LP *Cartola Bate Outra Vez*, por vários intérpretes.³⁵

Considerado um dos grandes autores da música popular brasileira de todos os tempos, produziu um estilo de música criativa, de harmonia inusitada, típica de quem conhecia teoria musical. Como letrista, Cartola fez poesia como quem supera teorias literárias. Tendo desenvolvido uma leitura individual lírica³⁶ do seu tempo e não condicionada comercialmente nem aos

³⁴ Acervo família.

³⁵ Elepê *Cartola Documento Inédito*, Estúdio Eldorado, número 59.82.0396, 1982, Elepê *Cartola Entre Amigos*, FUNARTE, número 358.404.007, 1984, Elepê *Cartola 80 anos*, Máster Studios, Disco produzido para clientes Coca-Cola, 1987, Elepê *Cartola Bate Outra vez*, Som Livre, número 406.0034, 1988.

³⁶ Nos textos líricos “há sempre um “eu” que se expressa, advindo daí um subjetivismo [...] Não devemos, entretanto, confundir o eu-lírico com o eu-autobiográfico, já que o fato literário possui um universo fictício, onde os elementos da realidade concreta entram em tensão com o imaginário, para criar uma nova realidade, atrás da qual o autor desaparece. Portanto, o apregoadado subjetivismo independe do eu auto-biográfico.” (CUNHA, Helena

eventos, muito menos ao sistema, eternizou e ao mesmo tempo extrapolou o momento cultural que viveu como artista e como homem, sem perder a áurea mítica dos criadores originais do samba.

Capítulo I I

O COMPOSITOR CARTOLA

Pode-se dizer que a poética de Cartola foi única dentre os sambistas e compositores. Pertenceu e compartilhou de vários momentos históricos e culturais, privando da companhia de compositores de várias gerações e de vários estratos sociais. Cartola conseguiu manter o envolvimento comunitário sob a tutela da criatividade e o comprometimento musical sob as vistas da eterna necessidade de aperfeiçoamento e enriquecimento técnico. Fez em música e letra aquilo que caracteriza a essência da poesia, sentida e vazada pelo eu-lírico competente: transformar o que é pessoal em universal – o sentimento de si, o sentimento de seu entorno imediato e o sentimento de mundo.

Para a apreciação desse eu-lírico transgeracional e independente, cumpre estabelecer um roteiro que reflita uma metodologia própria e especialmente adequada a essa situação. Uma abordagem que leve em consideração sua longevidade (o fato de ter atravessado várias fases da música popular brasileira), que ponha em relevo o contato com parceiros de idade e formação variada, olhando o ecletismo de suas composições e cujo recorte revele seu investimento em projetos pessoais e sua adequação da técnica artística e criativa a essas condições.

Levando em consideração esses aspectos, abrimos este capítulo para comentar sua obra, concentrando-nos no eixo 'biografia-composição', destacando aspectos sociais, pessoais e biográficos, associados à sua produção, colocando em relevo estilo e características estéticas de cada período, abordando o seu desenvolvimento artístico, destacando as principais músicas

e principais parceiros, e estabelecendo, ainda, as competentes relações entre períodos e parcerias.

Por conta das características deste trabalho – levantamento da obra, incluindo a recuperação de inéditos e produção de fontes primárias –, vamos dar ênfase às composições destacadas por seus parceiros. As músicas selecionadas serão as representativas daquele período, que expressam as principais características do momento pessoal do autor e forma do seu processo de criação, além das que marcaram época seja pelo rádio, pela Escola, ou pelos concursos e gravações.

Os depoimentos de seus parceiros, prestados à autora deste trabalho, contribuíram para acentuar as marcas estéticas e trazer à luz da pesquisa revelações de cunho pessoal, artístico, cognitivo e de técnicas de composição.

Iniciaremos este capítulo apresentando uma súmula cronológica com os principais eventos que caracterizam cada etapa da vida deste compositor e a justificativa cultural-biográfica que respalda o estabelecimento destes recortes, iniciando nossa análise a partir do momento em que surgem as primeiras composições:

1ª. Fase: 1928 - 1949 – *Cartola: o compositor da Escola de Samba*

2ª. Fase: 1950 - 1969 – *O retorno ao meio artístico e a criação do Zicartola*

3ª. Fase: 1970 - 1980 – *A consagração de Cartola como artista brasileiro*

Para a descrição da primeira fase, faremos inicialmente um pequeno histórico do samba, coligindo informações e críticas dos principais autores sobre o assunto e os estilos variados de samba, com suas raízes culturais, religiosas e tradições de celebração. Esboçadas as linhas gerais do panorama musical à época do nascimento e infância de nosso compositor, observaremos

as influências recebidas do maxixe (o ‘tango brasileiro’) e os ranchos. Com a mudança para a Mangueira, veremos a influência decisiva das rodas de malandragem e de samba do morro. Nessa mesma época, temos a conhecida “era do rádio”, importante por tornar, pela primeira vez, os sambistas conhecidos fora de suas próprias rodas e na “cidade baixa”. Para as composições, serão destacadas, além das de maior sucesso, aquelas em parceria com os compositores cujos depoimentos e resumo biográfico são aqui transcritos: Carlos Cachça, Babaú e Paulo da Portela³⁷. Esses depoimentos não constituem apenas relato das vidas dos autores; mais do que isso, é uma valiosíssima introdução à história do samba e ao formato original de sua construção.

É importante frisar, também, a participação de Angenor na fundação da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e as influências da antiga geração de sambistas, dentro desse novo contexto de agremiação comunitária, artística e cultural. Cartola é um típico representante do sambista de raiz, respeitado pela comunidade do samba. Esse respeito e reconhecimento transparece no depoimento de Babaú e Aluizio. Essa fase se encerra com o seu afastamento do morro e da música.

A segunda fase compreende, principalmente, seu envolvimento com sua “parceira” definitiva, a “divina dama” Dona Zica, e os eventos que concorreram para a existência curta e atribulada, mas imensamente profícua para a cultura do Rio de Janeiro, do *Zicartola*. O depoimento de Elton Medeiros, que nos forneceu dados inestimáveis para a compreensão da técnica de composição do nosso artista, é o nosso destaque. São também de

³⁷ Paulo da Portela, nascido em 17 de junho de 1901, no Rio de Janeiro, filho de Joana Baptista da Conceição e Mário Benjamin de Oliveira, Paulo Benjamim de Oliveira começou a freqüentar rodas no subúrbio de Oswaldo Cruz no início dos anos 20. Ajudou a fundar a escola Vai Como Pode, embrião da Portela. Foi um dos que mais lutaram para mudar a imagem genérica que se tinha do sambista, de malandro e vagabundo para a de artista de respeito. Foi eleito cidadão-samba em 1937. Juntamente com Cartola, contribuiu para que o samba, da forma que era cultivado nos morros se popularizasse.

inestimável arrimo o depoimento de Hermínio Belo de Carvalho e outros, para o entendimento da significação histórica daqueles encontros, primeiro à rua dos Andradas e, posteriormente, próximo à rua da Carioca, e sua associação aos movimentos culturais em voga, atestando sua influência sobre a formação da Música Popular Brasileira, sempre em busca de suas raízes.

Para a fase final de sua vida de criações antológicas, concorreram parceiros de tal forma díspares em suas características, que cumpre analisar suas asserções sob a luz multifacetada de sua própria singularidade. Em sua variedade e riqueza múltipla, prestam depoimento, gente como Dalmo Castelo e Nelson Sargento. Também há Roberto Nascimento e Cláudio Jorge, e resultados muito expressivos em termos de composição, bem característicos dessa época.

Dividir em quantas mais etapas cronológicas a história de um artista ou de um homem comum é tarefa relativamente fácil, se considerarmos somente os eventos factuais que tacitamente o condicionam a mudanças de vida ou de comportamento, conseqüentemente (em análise superficial ou mais cuidadosa) a sua produção artística. A separação por fases implica um critério mais astuto e flexível, já que enquadra várias dessas etapas supostamente homogêneas convivendo dentro de um todo que se sabe ser heterogêneo, mas que se deseja minimamente coerente. As linhas mestras que unem essas etapas têm que ser, ao menos no caso de Cartola, um tanto quanto independentes de balizas meramente cronológicas, uma vez que esses critérios delimitadores (e seus respectivos contextos) influenciam, mas não dominam ou constroem (principalmente na sua última fase) sua própria versatilidade criativa e sua imaginação criadora.

Enquanto suas composições se apresentam quase sempre originais e nascem muitas vezes independentes e por vezes evocando de forma subjetiva e ocasional as transformações, os acontecimentos de nível social e cultural em que este compositor se insere e que afetam diretamente sua própria vida são

muito bem marcados e podem servir de balizamento para compreender sua trajetória pessoal e artística: motivações, temáticas e parcerias. É nelas que nos calcaremos como ponto de partida para a análise de suas composições.

As segunda e terceira fases marcam a consagração do compositor, tendo obtido ampla respeitabilidade e conquistado relativa estabilidade financeira, parcerias variadas e ecléticas (composições antológicas, shows, advento da televisão e difusão de imagens e prestígio como legítimo representante da cultura nacional). São, podemos dizer, desdobramentos do início turbulento e fecundo que viriam consolidar o samba carioca.

O Samba Carioca

Teve vida movimentada não só como manifestação cultural, mas também em sua evolução etimológica esse vocábulo tomado de empréstimo migratório da língua banto do Congo e de Angola:

Documentada pela primeira vez aqui em meados do século XIX, tinha então o significado de dança. Duas ou três dezenas de anos depois tomou o sentido especializado de um tipo específico de dança também chamado tango ou maxixe. Este segundo avatar teve um instante de celebridade espalhafatosa em 1917, quando Donga registrou com o nome samba o seu maxixe *Pelo Telefone*. No fim dos anos 20 do século XX, obteve o vocábulo novo valor semântico; passou a designar outra dança de ritmo claramente diferenciado do antigo tango ou maxixe. (...) Mas este, produzido pelas classes mais pobres da cidade, classes que a bem dizer não chegavam a constituir um “lumpem” proletariado, teve não apoio, mas a perseguição das classes dominantes. “Era” heróica do samba.³⁸

³⁸ Oliveira Filho, Arthur Loureiro de. Depoimentos de: Bicho Novo, Carlos Cachaca, Ismael Silva. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

Mas o que vem a ser – ou ‘veio’ a ser – efetivamente, o samba carioca, de que nosso Cartola foi fundador e mais legítimo representante? Como ele se diferencia dos outros sambas – maranhenses, pernambucanos, africanos e, principalmente, baianos – e dos demais ritmos, como o tango brasileiro, o maxixe, o chorinho, a polca abasileirada, do início do século, todos tratados como o mesmo gênero – sambas – pelas classes letradas?

Atualmente a matéria tem estado em pauta nas principais disciplinas que abordam a questão da identidade nacional.

Sua origem etimológica remonta, segundo versões, ao batuque dos negros africanos, provindo de *Semba* (que era a “umbigada” – “união do baixo ventre”), no batuque de Angola. Esse “batuque” era a dança preferida dos negros, que, reunidos em círculo, dançadores executavam passos no centro, dando uma “umbigada” em pessoa que escolhiam, quando queriam ser substituídos.

Segundo Mozart Araújo, uma autoridade em música afro-brasileira, *Samba* provém de *samba*, homônima de dialeto africano, que significa “prestar culto à divindade através da dança”, estando ligado, originalmente, ao culto dos terreiros.³⁹

A dança habitual do negro é o batuque. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por figurante, consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam, enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, e outros fazem círculos em volta dele e repetem o refrão⁴⁰.

³⁹ In: MUNIZ Junior, José. *Do batuque à Escola de Samba*. São Paulo, Símbolo, 1976, p.36.

⁴⁰ Rugendas em *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, apud. MUNIZ Junior, José. *op.cit.*, p.41.

A música africana entrou no Brasil, inequivocamente, por meio dos escravos negros, diferenciando-se por sua origem (colônias) e sua posterior adaptação ao meio, sendo determinantes o grau de repressão, flexibilização da tradição cultural e o caráter religioso mais ou menos ortodoxo de suas manifestações. Sabe-se que entre os escravos do Maranhão existia uma “dança do batuque”, assim chamada por ser marcada sua cadência por meio de instrumento de percussão com nome de “batuque”.

Dentre as danças “sagradas” e “profanas” dos negros, predominantes na Bahia, desde a época colonial, destacava-se a “dança do samba”, que era chamada de “Batuque de Angola”, e posteriormente disseminada pelos engenhos, fazendas do Recôncavo, vindo a contaminar a própria capital.⁴¹

Com o início das migrações para o Rio de Janeiro, levas de baianos, em meados do século XIX, instalaram-se, em sua maioria, na zona do porto. Surgiram no bairro da Saúde os primeiros ranchos, em que se destacou a figura notória de Hilário Jovino Ferreira (1872), sob a alcunha de *Lalu do Ouro*, fundador do Rancho “Reis do Ouro”, inicialmente se apresentando no Dia de Reis, para finalmente integrarem as folias carnavalescas.⁴²

O samba baiano, com o nome de “partido” ou “pagode”, “com suas cabrochas, seus bambas do sapateado e versadores”,⁴³ por meio de um processo de trocas e adaptações, absorveu e foi influenciado pelos lundus e modinhas que vicejavam em terras cariocas. Embalavam-se em ritmo de igualdade, cariocas e baianos, em seus improvisos, cantorias e batucadas.

Eram destaque as “tias” baianas, que promoviam o maior rebuliço, as mais festeiras, concentradoras de gente e promotoras de encontros de todo o tipo, com sessões de candomblé e de samba. São encontradas em várias referências históricas (orais) e depoimentos, as “tias Dada, Bebiana, Josefa

⁴¹ MUNIZ Junior, José. *Do batuque à Escola de Samba*. São Paulo: Símbolo, 1976, p.22.

⁴² *ibidem*, p.81.

⁴³ *ibidem*, p.83.

Rica, Mônica, Preseliana de Santo Amaro (mãe do João da Baiana), Veridiana, Amélia (mãe do Donga), Isabel, Gracinda e Ciata.”⁴⁴ Esta última, de nome de batismo Hilária, também conhecida como Tia Aciata ou Assiata, vendia acepipes em tabuleiro, de dia, enquanto à noite reunia em casa batuqueiros, músicos, malandros e amigos, que se fartavam de pratos típicos de sua terra natal. Além do “Candomblé, havia sessões de samba que costumavam romper o dia, numa cadência sapateada do puro baiano”.⁴⁵

Sob o ponto de vista do pesquisador José Muniz Júnior, efetivamente,

o samba como gênero musical deve ter surgido na casa da Tia Ciata, onde estavam sempre reunidos os bambas da época, como Lalu de Ouro, João da Mata, Mestre Germano, Didi da Gracinda, Caninha, Sinhô, Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, e tantos outros adeptos do novo ritmo. Até o “Pelo Telefone”, que foi uma verdadeira explosão musical em 1917, saiu da casa da Tia Ciata.⁴⁶

Recheado pelo lundu, adoçado pelo maxixe, açodado pelo samba baiano, e sob o prestígio dos ranchos nortistas, nasceu o samba carioca, paulatinamente adotado pelos cordões de baianas e agremiações que surgiam nos morros cariocas e em seus subúrbios.⁴⁷ Era uma nova forma de diversão que surgia – a “pernada carioca” – em substituição à proibida capoeira, um tipo de “batucada braba” ou “samba pesado” (duro), que se confundia com o samba dançado e cantado⁴⁸, e a que faziam referência tanto Cartola quanto seus contemporâneos, sobre os encontros de samba no morro da Mangueira:

⁴⁴ ibidem, p.82.

⁴⁵ ibidem, p.82.

⁴⁶ ibidem, p.84.

⁴⁷ ibidem, p.84.

⁴⁸ ibidem, p.84.

Samba duro e batucada é a mesma coisa. A gente fazia isso a qualquer hora, em qualquer dia. Juntavam umas vinte pessoas – homens e mulheres – e a gente começava a cantar. Apenas uma linha ou duas do coro e os versos improvisados. Isso é que é partido alto.⁴⁹

As rodas de batuque se formavam em vários locais da Guanabara, nos morros, nas pequenas comunidades marginais, nos subúrbios, misto de religião, dança, música e “pernada”, e todos ficavam (principalmente os malandros) atentos contra a repressão policial.⁵⁰ Babaú⁵¹, em depoimento com Carlos Cachça, conta como se davam essas ações, mesmo após a fundação de Mangueira:

Babaú: Depois da fundação da Escola, nós íamos lá para a esquina, eu, Carlos Cachça, Aluizio e o Cartola, e ficávamos cantando samba. Cantando samba para beber cachça, conforme diz o Zé [Zé com Fome]. E a polícia às vezes chegava, altas horas da noite, rondando o morro, via aquele montinho sentado ali, e nós corríamos. Você também correu, Carlos?

Carlos Cachça: Já fui preso várias vezes por causa de samba. Fui preso várias vezes.

Babaú: Quando a polícia ia embora nós nos juntávamos outra vez. Os quatro efetivos mesmo lá na esquina do

⁴⁹ Depoimento de Cartola. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1972. Apud. SILVA: 1997, p. 7.

⁵⁰ MUNIZ Junior, José. *Op.cit.*, p.84.

⁵¹ Waldomiro José da Rocha, compositor, nasceu em 23 de janeiro de 1914 na Travessa do Saião Lobato número 24, hoje Buraco Quente, no morro da Mangueira. Foi carregador de sacos e depois chaveiro dos bondes na Light. Partideiro, foi parceiro de Cartola, fez parte do Bloco dos Arengueiros e presenciou a fundação da Mangueira, pertencendo à ala de compositores da escola. Além de integrante da Mangueira (na Ala de Compositores e em antigas formações da Velha Guarda), participou ativamente de outras escolas.

sereno éramos eu, Carlos Cachça, Cartola e Aluizio Dias.⁵²

Era agitada a vida dos batuqueiros, e foi assim desde o seu começo, quando ainda marginalizados e em bandos, não em agremiações ou cortejos organizados e dotados de consciência cultural. Cartola também se referiu à condição marginal, estimulante das batucadas, em sua fase inicial:

No meu tempo, as rodas de samba eram realizadas nos fundos das residências das velhas sambistas denominadas tias, que muitas vezes eram dissolvidas pela polícia, visto que o samba naquela época era coisa de malandro e marginal.⁵³

De acordo com Heitor dos Prazeres, a Praça Onze era uma espécie de reprodução em miniatura do próprio continente africano, com tipos característicos em profusão, que não abandonavam suas vestimentas e tradições.⁵⁴ E foi nesse ambiente que se deram, de forma mais popular e caracterizada, isto é, sem o acobertamento, por vezes necessário, da noite, das atividades ‘marginais’ do batuque, samba e macumba. Com a dissolução natural dos ranchos e a predominância dos blocos, a partir de fins da década de 20, os grupamentos de samba apareceram com destaque, transformando a Praça Onze em principal reduto batuqueiro, com dedicação quase que exclusiva ao *samba pesado*.

⁵² Pioneiros do Samba – Série Depoimentos por Arthur de Oliveira Filho – Carlos Cachça – FAPERJ – MIS Editorial, p.121.

⁵³ Silva, Marília T. Barboza da, Oliveira Filho, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, 2ª ed. revista e atualizada, p. 80.

⁵⁴ MUNIZ Junior, José. *Op.cit.*, p.89.

Sob a influência do samba baiano e suas tradições agregadas, com a grande cotação do lundu e o famoso maxixe, com origem comunal embasada em pau e pernada, malandragem e talento, religião e batucada, é que surgiu o samba carioca.

Cartola não só foi filho dessa tradição, como talvez seu representante mais característico. Egresso dos ranchos do Catete e das Laranjeiras, com seus cordões e pastorinhas, lançado no mundo do morro e apadrinhado por malandros como Marcelino, Massu e mestres como Carlos Cachça, recebeu no sangue e na pele a injeção vital do batuque e a precisão sincopada das “pernadas”. Sua participação foi precisa e permanente, desde a inteira adolescência, passada entre a gente do samba, à juventude comprometida com as composições e a escola. Sua primeira fase (que ora analisamos) foi complexa e marcada pelos períodos de influência e de criação, tendo ele próprio ascendido rápida e hierarquicamente a posto de autoridade e talento reconhecido, à medida que absorvia, participava e criava. Observava e tornava-se ele mesmo, também, referência, como garoto aprendiz, malandro, ouvinte e compositor. Atestou a influência e entrosamento de Cartola com os grandes de sua época até tornar-se, ele mesmo, um dos maiores, o contemporâneo Babaú:

(...) quando o Carlos tinha vinte anos, eu tinha oito. Eu não era ninguém perto do Carlos. Mas eu já assistia o Carlos ensinando samba ao nosso saudoso Cartola, explicando, porque o Cartola não fazia nada sem vir consultar primeiro o Carlos. O Carlos foi sempre nosso menestrel, lá no morro ele tem uma capacidade extraordinária.⁵⁵

⁵⁵ Pioneiros do Samba – Série Depoimentos por Arthur de Oliveira Filho – Carlos Cachça – FAPERJ – MIS Editorial, p.114.

Carlos Moreira de Castro nasceu no morro da Mangueira no dia 2 de agosto de 1902, filho do funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil Carlos Moreira de Castro e de Inês de Castro. Vendo-se em dificuldade para criar seus seis filhos menores após ser abandonada pelo marido, D. Inês entregou Carlos ao padrinho, o português Tomás Martins, dono de vários barracos no morro da Mangueira. Logo o menino passou a fazer cobranças, lidar com recibos e anotações dos aluguéis, substituindo o padrinho analfabeto. Aos 16 anos, atuava como pandeirista no conjunto de Mano Elói (Elói Antero Dias). O pseudônimo "Cachaça" surgiu em uma das reuniões na casa do tenente Couto (do Corpo de Bombeiros), em que estavam presentes três Carlos. Para diferenciá-lo, o anfitrião sugeriu "Cachaça", bebida preferida do compositor, na época com 17 anos. Em 1922, conheceu Cartola, com quem mais tarde comporia diversos clássicos.

PRIMEIRA FASE: (1928 -1949)

O compositor da Escola de Samba

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, a escola da qual foi um dos fundadores, 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.

O primeiro conjunto de músicas produzidas de 1928 ao final da década de 40 marcou o início e a ascensão de Cartola como compositor, desde seus primeiros contatos até sua proeminência como fundador da Escola, coincidindo ainda com o incremento da música popular urbana no país no início da década de 30 e com o Estado Novo (1937-1945).

No âmbito particular, os fatores que destacamos são tanto o convívio com a malandragem, fruto inevitável da situação para a qual Cartola foi determinadamente impelido (expulso de casa), que o levou para o samba em formação, nas batucadas, quanto as iniciativas do Estado Novo, por meio de programas de incentivo e da própria Rádio e dos compradores de samba, como Mário Reis e Chico Alves, quando se consolidava a veiculação da música popular pelo rádio.

Nos anos 1920, quando chegou ao país, o veículo estava numa fase experimental, havia poucos aparelhos e os programas veiculavam normalmente música erudita. Ao mesmo tempo, o samba cabia nas intenções nacionalistas

do governo de Getúlio Vargas, incentivador e divulgador da produção brasileira em diversos setores. O rádio comercial e a política nacionalista de Vargas contribuíram para o acesso do samba ao público.⁵⁶

De fundamental importância, entretanto, para a nossa análise, foi seu engajamento comunitário e social com o samba por meio da formação de agremiações – a fundação do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. A motivação pela fundação da escola de samba gerou o primeiro samba composto por Cartola (1928) intitulado “*Chega de Demanda*”:

*Chega de demanda,
Chega,
Com este time temos que ganhar
Somos da Estação Primeira
Salve o morro de Mangueira*

Não se trata apenas de uma letra, mas de um manifesto que surgiu das entranhas de uma necessidade (demanda) social, vazada pela inspiração de um jovem talento:

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 agüenta mais perder. Agora é **ganhar**. Nós **somos**, e juntos afirmamos uma identidade. A **Estação**

⁵⁶ Castro, Maurício Barros de. *Zicartola, política e samba na casa de Cartola*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p.26-7.

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.⁵⁷

Esse samba foi apoiado e elogiado por outros compositores respeitados por Cartola:

Brancura, o Baiaco, tudo gente fina. Eles foram os primeiros a elogiar meu samba primeiro, um negócio, assim, meio pé quebrado, meio sem graça, mas muito prestigiado: o *Chega de Demanda*. Os caras me animaram tanto que aí eu saí fazendo uma porção.⁵⁸

O primeiro samba composto por Cartola serviu como proposta para que os blocos da Mangueira se unissem numa agremiação maior, a Estação Primeira. Esse samba foi cantado pela escola no carnaval de 1929, no primeiro concurso entre escolas de samba, promovido por José Gomes da Costa, o Zé Espinguela, onde ele morava, na antiga Rua Engenho de Dentro, hoje Adolfo Bergamini. Nos primeiros desfiles, a Mangueira se apresentou cantando por diversas vezes sambas de Cartola, como em 1930, com o samba *Beijos*.

Beijos, ainda quero

Mais beijos dos lábios teus

Beijos, para satisfazer os meus

⁵⁷ Moura, Roberto. *Cartola, todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988, p.27.

⁵⁸ Silva, Marília T. Barboza da, Oliveira Filho, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. 2ª ed. revista e atualizada, p. 82.

Beijos, nem que sejam de falsidade

Beijos, melhor que fossem de verdade.

Observa-se nesses sambas a simplicidade. Os sambas-enredo apresentavam apenas uma estrofe e durante o desfile ocorriam improvisos. No final da década de 1920, quando as escolas de samba apareceram, não existiam os sambas-enredo, que só começaram a vir à luz uns dez anos depois. O que significava, entretanto, para aquelas pessoas, o bloco e, depois, a Escola? É o que nos conta José Ramos, compositor da Mangueira:

O que existe hoje é falta de amor. Antes fazia-se mais pela escola. Todas as músicas que se fazia eram para a escola. Hoje é diferente, a parte comercial entrou nas escolas de samba. Eu não sou saudosista, mas creio que prejudicou. Porque não existe mais amor. Todas as músicas que eu fiz, foi pensando na Mangueira, foram para a Mangueira, inspirado pela dança das cabrochas. Pra mim, as pessoas perderam um pouco o seu amor próprio.⁵⁹

A escola de samba é, portanto, fruto de uma série de circunstâncias muito específicas, que conjugaram o ambiente segregado e o sagrado. Inicialmente, não passando de samba de refrão, com seus improvisos, nascido de uma cultura iletrada, foi, pouco a pouco, angariando respeitabilidade e refinamento estético, assim como incorporando novidades harmônicas.

Não é à toa que Cartola, ao fundar a ala dos compositores em 20 de janeiro de 1939, desejava, como confessa em depoimento, passar instrução aos mais jovens, para que fizessem o samba ‘certo’, com liberdade criativa, mas dentro dos preceitos do samba que ele mesmo aprendera.

⁵⁹ Depoimento de José Ramos em: Pioneiros do Samba – Série Depoimentos por Arthur de Oliveira Filho – Carlos Cachça – FAPERJ – MIS Editorial, p.134.

Então a meninada queria fazer samba, mas não sabia como é que fazia; então fazia uma bobagem qualquer. Então a gente chegava, eu, o Carlos, remendava todo com música nova, letra nova, dizia pra ele: “toma o samba é seu”.⁶⁰

Foi somente em 1930 que começaram a surgir as primeiras disputas em cunho semi-oficial, sendo que, em 1932, o jornal *Mundo Esportivo* passou a organizar o concurso, sagrando-se vencedora a Escola de Mangueira, com o primeiro samba da dupla Cartola e Carlos Cachapa, *Pudesse meu ideal*:

Pudesse meu ideal
Que é o Carnaval
De encantos mil
Imortalizar neste poema
Cor de anil
Verossímil
E levá-lo coroado
Pelas galas da história
Relembrando a memória
Do meu querido Brasil

Pudesse um dia
Juro faria
Do samba o maior herói
Concorreria

⁶⁰ Depoimento Cartola prestado ao Museu da Imagem e do Som, em 03.03.1967.

*Com as vitórias
Que existiam entre nós
Seriam páginas de intenso fulgor
E o passado teria maior valor*

No ano de 1933, desfile patrocinado pelo jornal *O Globo*, a Mangueira cantou *Fita meus olhos*, de Cartola e Baiaco:

*Fita os meus olhos
Vê como eles falam
Vê como reparam o seu proceder
Não é preciso dizer deve compreender
Até mesmo notar só no meu olhar
Não abuses por eu te convessar
Que nasceste só para eu te amar
Gosto tanto tanto de você
Que os meus olhos falam o que não vê
Ainda há de chegar o dia
Que eu hei de ter tanta alegria
Quando você souber compreender
Num olhar o que eu quero dizer*

Nota-se, pela temática das composições, o teor intimista, o caráter lírico de uma letra que não tem nenhuma implicação com outros ideais ou ideologias, senão com suas próprias inclinações poéticas e devaneios sentimentais. Em 1935, ano do reconhecimento das escolas de samba pelas classes dominantes – o desfile até então patrocinado pela imprensa (jornais), passou a fazer parte do programa oficial do Carnaval por iniciativa do prefeito Pedro Ernesto Batista –, a Mangueira ficou em segundo lugar, sendo um dos sambas por ela cantado de autoria de Cartola, Carlos Cachça e Artur Faria:

*Brasil, terra adorada
Jardim de todos estrangeiros
És a estrela que mais brilha
No espaço brasileiro
Braço é braço
Ô 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.*

Alguns de seus sambas tinham inspiração patriótica e, ao contrário do que muita gente pensa, não era imposição oficial do Estado Novo. A motivação partia dos próprios compositores e ela efetivamente existia. Havia liberdade, inicialmente, para os seus enredos e/ou temas, tanto nacionais como estrangeiros, assim como havia a mesma liberdade para ranchos e blocos.

O morro era (como já comentamos, amparados no depoimento de nosso compositor-mor) um mundo à parte. Mas devemos sempre ter em mente que o Rio de Janeiro, rodeado pelas comunidades dos subúrbios e dos morros, ainda era Distrito Federal, com governo aqui instalado e

correspondente aparato administrativo, social e político. O Estado, em força administrativa, policial, financeira e psicológica era entidade presente e coercitiva, principalmente no período do Estado Novo.

Curiosamente (e talvez mesmo por isso), as imposições sobre as formas e temáticas dos desfiles só irão aparecer após esse período. Com relação à cronologia histórica, devemos considerar que o desfile foi oficializado em 1935 e cada escola podia apresentar dois sambas (um, da entrada até a comissão julgadora; outro, já na saída da apresentação. Não se fazia, portanto, qualquer referência aos temas desses sambas). No regulamento de 1938, o artigo 1º dizia que “não serão permitidas histórias internacionais em sonhos ou imaginação”. Sem menção específica aos enredos, o regulamento de 1942 adverte que a Prefeitura do Distrito Federal aceitará as agremiações “desde que se apresentem no estilo do carnaval carioca”. Curiosamente, já findo o Estado Novo, em 1947, a limitação dos temas surgiu explicitamente no regulamento dos desfiles, em seu artigo 6º: “é obrigatório nos enredos o motivo nacional”. No ano seguinte, o texto foi alterado, definindo o enredo, “cujo motivo é obrigatório obediência à finalidade nacionalista”.⁶¹

A obrigatoriedade ou mesmo a sugestão de temas nacionais não existe antes de 1935, como se depreende da carta do presidente da união das escolas de samba, dirigida ao prefeito. Segundo Monique Augras:

Tudo deixa supor que a descrição dos “cortejos baseados em motivos nacionais” entrou no documento para fortalecer a importância da contribuição das escolas ao “imprimir o cunho essencial de brasilidade” em “nossa festa máxima”. Em momento marcado pelo nacionalismo, nada mais adequado. Fazia parte da estratégia dos próprios

⁶¹ MOURA, *ibidem*.

sambistas rumo ao reconhecimento. Não era uma imposição vinda de cima.⁶²

As orientações peremptórias, mesmo a censura política, só passariam a constar de regulamentos de cunho oficial a partir da entrada do país na Segunda Guerra Mundial.⁶³ O que parece ser de comum entendimento entre os historiadores é que o tema nacional como exigência definitivamente não surgiu do período getulista. A ideologia nativista era forte e prescindiu desse tipo de artifício ou determinação, visto que a motivação pelo nacionalismo já impregnava os ânimos e o imaginário popular. Na predileção por “temas nacionais, o Estado Novo teve, portanto, seu peso. Mas a estipulação direta, oficial, formal, esta não ocorreu”.⁶⁴ O desejo de aceitação, de reconhecimento pelo Estado, partiu da própria União das Escolas de Samba, no seu desejo de ser aceita, que se imbuíu naturalmente dessa aclimatação, recriando para si o ambiente nativista.⁶⁵

Os autores da publicação *Memória do carnaval* chegam à mesma conclusão: “A princípio, os temas versavam quase que exclusivamente sobre a história do Brasil. Foi a fase dos enredos ufanista-nacionalistas, levando a uma crença geral de que havia obrigatoriedade do uso dos mesmos pelas escolas. Na verdade, o costume se firmou porque o primeiro regulamento do desfile, sob a exclusiva responsabilidade do poder público, foi feito no limiar do Estado Novo, em 1939, estabelecendo não uma imposição, mas um clima para tal”.⁶⁶

⁶² AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.43.

⁶³ *Id., ibid.*, p.44.

⁶⁴ AUGRAS, Monique. *Op.cit.*, p. 48.

⁶⁵ *Id., ibid.*, p.46.

⁶⁶ Riotur. *Memória do Carnaval*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1991, p. 309-322.

Segundo o historiador Roberto Moura,

o samba enredo, cujo formato só se consolidou depois da metade da década de quarenta, foi a materialização sonora da interação do sambista com a cidade. Com ele, a escola aceitava submeter-se às regras institucionais, dando caráter histórico e nacionalista às músicas do desfile, mas formatava-as segundo sua própria experiência musical, fiel à expressão comunitária do samba.⁶⁷

A força do samba prosseguia, consubstanciado com a evolução lírica e estética, o processo de extensão e divulgação de um samba não mais restrito aos seus nichos culturais. O samba ganhava estrada e o mundo. Em 1936, Cartola tem suas músicas irradiadas para a Alemanha em um programa sobre a Estação Primeira, realizado pela *Hora do Brasil*, entre as quais vale destacar *Não quero mais amar a ninguém*, em parceria com Carlos Cachça:

Não quero mais amar a ninguém

Não fui feliz

O destino não quis

O meu primeiro amor

Morreu como a flor

Ainda em botão

Deixando espinhos

Que dilaceram meu coração

Semente de amor

Sei que sou desde nascença

⁶⁷ MOURA, Roberto M. por e-mail, em 14/07/2005, fazendo menção ao seu livro *No princípio, era a roda*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

*Mas sem ter vida e fulgor
Eis minha sentença
Tentei pela primeira vez
Um sonho vibrar
Foi beijo que nasceu e morreu
Sem se chegar a dar*

*Às vezes dou gargalhada
Ao lembrar do passado
Nunca pensei em amor
Nunca amei nem fui amado
Se julgas que estou mentindo
Jurar sou capaz
Foi simples sonho que passou
E nada mais*

Esse samba, gravado por Araci de Almeida, teve, entretanto, um histórico de várias versões e autorias. A intérprete solicitou a gravação não aos autores, que jamais saíam do morro para colocar suas obras, mas a outro compositor da Mangueira, o José Gonçalves, conhecido como Zé com Fome ou Zé da Zilda, já profissionalizado na época, e mais afeito às badalações. (No depoimento de Carlos Cachaca prestado à Fundação Museu da Imagem e do Som, a história está bem explicada.) O intermediário aproveitou o ensejo para entrar na parceria, improvisando uma segunda parte.

A década de 30 foi marcada pelo comércio de músicas. Dos sambas vendidos por Cartola – vale ressaltar que só eram vendidos os direitos –

“*Divina Dama*” (1930), comprado e gravado por Francisco Alves (1932), foi seu primeiro sucesso.

*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*

A produção musical de Cartola crescia em qualidade e em quantidade. Na escassa bibliografia da música popular brasileira, Cartola era citado pelos autores importantes. Esse período foi considerado o de maior fertilidade de Cartola. Foi também representativo o número de parceiros: Baiaco, Arlindo

H. dos Santos, Maciste Carioca, Isaltino Custódio, Arthur Faria, Silvio Caldas, Noel Rosa, Aluizio Dias, Paulo da Portela e Carlos Cachça.⁶⁸

À medida que os meios de comunicação de massa se interessavam pelos sambistas, eles começavam a receber estímulos para que mudassem suas características a fim de atender ao consumo, em detrimento de suas próprias tendências, relegando a um segundo plano a força da cultura afro-brasileira com toda a sua potencialidade.

Entretanto, a obra de Cartola resistiu à voracidade das leis do mercado, adaptando-se, evoluindo e absorvendo a seu modo as variantes do meio, como prova viva e irrefutável de que um gênero musical pode evoluir sem perder suas características básicas.

Em 1937, Cartola venceu um concurso que escolheu o melhor compositor das principais escolas de samba, promovido pelo Departamento de Turismo, por sugestão do jornal *A Pátria*. Cartola cantou e venceu com os sambas *Partiu* e *Sei Chorar*.

Partiu
E não me disse nada
Já ia distanciada
Quando ela parou
E acenou com a mão
Desapareceu
Estou certo que este amor
Morreu

Nem notícias eu tenho
Da mulher que tanto venero

⁶⁸ SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. 2ª ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p. 104.

*Deu adeus foi embora
Nem sei onde mora
Notícias espero
É tão triste um adeus
Uma despedida
Vê se apieda-te Deus
Cura-me esta ferida*

*Há uma nódoa escura
Na parede do meu quarto
Que a todos entristece
E a mim tortura
É o teu retrato
Esta nódoa é o símbolo
Da consolação
A ela sempre pergunto
Se voltas ou não*

Até 1935 Cartola tivera oito sambas gravados. Por volta de 1938, Cartola e Carlos Cachapa já tinham feito cerca de 50 sambas, conforme depoimento deste. Em 1936 um jornal registrava sua fertilidade, assinalando diversas criações de sua autoria.⁶⁹

Para aprimorar suas letras, Cartola começou a ler poemas: os românticos Castro Alves, Gonçalves Dias; depois, Olavo Bilac, Camões e Guerra Junqueira, seu preferido.

⁶⁹ BARROS, Orlando de. "A reassunção do Divino". In *Cartola/Projeto Fita Meus Olhos*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, Departamento Cultural: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1998, p.79.

Em 1946 foi acometido por uma meningite, cuja recuperação foi lenta. Após a recuperação, compôs o samba *Grande Deus*.

Deus, grande Deus

Meu destino, bem sei, foi traçado

Pelos dedos teus

Grande Deus

De joelhos aqui eu voltei

Para te implorar

Perdoai-me sei que errei um dia

Oh! Oh! Perdoai-me pelo nome de Maria

E nunca mais direi

O que não devia

Eu errei grande Deus

Mas quem é que não erra

Quando vê seu castelo cair sobre a terra

Julguei senhor daquele sonho

Eu jamais despertaria

Se errei perdoai-me

Pelo amor de Maria

Superada a doença, perdeu sua primeira mulher, Deolinda, cuja dor inspirou um dos sambas mais conhecidos de sua obra, *Sim*.

Sim

Deve haver o perdão

Para mim

Senão nem sei qual será

O meu fim

Para ter uma companheira

Até promessas fiz

Consegui um grande amor

Mas eu não fui feliz

E com raiva para os céus

Os braços levantei

Blasfemei

Hoje todos são contra mim

Todos erram neste mundo

Não há exceção

Quando voltam à realidade

Conseguem perdão

Por que é que eu, Senhor

Que errei pela vez primeira

Passo tantos dissabores

E luto contra a humanidade inteira

No carnaval de 1948, Cartola compôs com Carlos Cachça o samba-enredo *Vale do São Francisco*, último ano que desfilou na Mangueira puxando um samba de sua autoria:

Não há neste mundo um cenário

Tão rico, tão vário

E com tanto esplendor

Nos montes

*Onde jorram as fontes
Que quadro sublime
De um santo pintor
Pergunta o poeta esquecido
Quem fez esta tela
De riqueza mil
Responde soberbo o campestre
Foi Deus, foi o Mestre
Quem fez meu Brasil!
Meu Brasil! meu Brasil!
E se vires poeta o Vale
O Vale do Rio...
Em noite invernosa
Em noite de estio
Como um chão de prata
Riquezas estranhas
Espraiando belezas
Por entre montanhas
Que ficam e que passam
Em terras tão boas
Pernambuco, Sergipe
Majestosa Alagoas
E a Bahia lendária
Das mil catedrais
Terra do ouro
Berço de Tiradentes
Que é Minas Gerais*

Esse samba é considerado pela crítica especializada uma obra-prima do gênero, um clássico.

O então presidente Hermes Rodrigues não gostava de Cartola e ainda se opunha ao estilo de compor do mestre, que para ele não atendia aos novos tempos de desfile, como relata Nelson Sargento:

O professor escolheu o meu samba. Mas ele explicou: pela beleza, pela perfeição, por tudo, ele daria 10 para o Cartola e 6 para o meu. Agora, para o desfile, o meu era mais fácil, era melhor [...] a música dele era muito elaborada, a linha melódica muito difícil. Como é que as pastoras podiam cantar? ⁷⁰

Com o gradual crescimento das escolas e a sua absorção por um público mais amplo, os sambistas antigos, fundadores das agremiações, começaram a ser afastados desse espaço. Cartola não foi seduzido pelos interesses dominantes. Permaneceu fiel à sua arte, como bem definiu José Ramos Tinhorão:

Cartola teve a sabedoria de evoluir mantendo-se em absoluta coerência com as condições não apenas da sua realidade pessoal, mas também da cultura média dos seus iguais. Em nome dessa coerência, por exemplo, deixaria de compor sambas de enredo para a Mangueira quando percebeu que as expectativas dos líderes de sua Escola de Samba voltaram-se ingenuamente para fora, isto é, para a aceitação de valores que não correspondiam à realidade de sua gente. ⁷¹

Num momento em que começa a se solidificar a Escola de Samba como indústria cultural e mercadológica em todo o Rio de Janeiro, partindo-se para

⁷⁰ SILVA, Marília T. Barboza da, OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. (2ª. revista atualizada). Rio de Janeiro: Gryphus, 2003, p.156.

⁷¹ Tinhorão, José Ramos. *Série História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores* – Abril Cultural: Editor Victor Civita, 1982.

uma profissionalização dos atores envolvidos no processo anteriormente de simples manifestação cultural e de integração popular, Cartola, assim como vários outras raízes mangueirenses, permaneceu à margem desse processo. Por imposição das circunstâncias, isso contribuiu para seu isolamento; na verdade, um estado de latência que lhe lançaria a um novo recomeço na década seguinte.

SEGUNDA FASE: (1950-1969)

A volta ao meio artístico e a criação do Zicartola

Apenas duas décadas depois de o samba das escolas ter se imposto na sociedade nacional, ocorre na virada dos anos 50, o esquecimento dos sambistas, com o advento da Bossa Nova, permanecendo cantados e conhecidos apenas nas comunidades dos morros, o que mostrava a resistência de uma musicalidade que mantinha aspectos tradicionais.

Os compositores das camadas mais baixas do Rio de Janeiro, é claro, continuavam a produzir delos sambas-canções (Cartola e Nelson Cavaquinho, por exemplo, jamais deixaram de compor durante aquele período), mas como as suas músicas não chegavam a ser gravadas, a nova geração de jovens de nível universitário da década acreditou que a canção tradicional tinha se esgotado as suas possibilidades, e partiram para a reformulação de inspiração jazística do samba, que se chamaria bossa-nova.⁷²

O samba tradicional vivia uma situação de desvalorização e isso se refletia na própria trajetória de Cartola. Depois de ter participado da criação do movimento das escolas de samba, de ter alimentado o rádio nascente com composições e de ter feito seu nome conhecido nas músicas gravadas pelos principais cantores da época, Cartola permanecia como uma vaga lembrança, à margem dos veículos de comunicação.⁷³ Em 1961, sambistas da Estação Primeira, liderados por Nuno Veloso, então presidente da ala de compositores, fizeram um movimento tentando levar Cartola de volta à

⁷² TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974, p. 155.

⁷³ Castro, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 2004, p.12.

Escola que criara. Ele concordou até em fazer parte do concurso de samba-enredo daquele ano, compôs com Carlos Cachça *Tempos Idos*, um samba que contava a história das escolas de samba. Infelizmente, o samba ficou em terceiro lugar.

*Os tempos idos
Nunca esquecidos
Trazem saudades, ao recordar
É com tristeza
Que eu relembro
Coisas já remotas que não vem mais
Uma Escola na Praça Onze
Testemunha ocular
E perto dela uma balança
Onde os malandros iam sambar
Depois aos poucos o nosso samba
Sem sentirmos, se aprimorou
Pelos salões da sociedade
Sem cerimônias ele entrou
Já não pertence mais à praça
já não é samba de terreiro
Vitorioso ele partiu para o estrangeiro
E muito bem representado
pela inspiração de geniais artistas
O nosso samba, humilde samba
Foi de conquistas em conquistas
Conseguiu penetrar no Municipal
Depois de percorrer todo o universo
Com a mesma roupagem que saiu daqui
Exibiu-se pra Duquesa de Kent
No Itamarati*

Ainda no início da década de 60, Cartola tinha ido morar com Zica num casarão, sede da Associação das Escolas de Samba, localizado na Rua dos Andradas, número 81, no centro do Rio de Janeiro. O que os levou até lá foi a busca do casal por oportunidades de trabalho fora do morro de Mangueira. Morar no centro da cidade tornou-se mais do que uma opção para o casal. Nas palavras de Dona Zica: “Cartola ganhava muito pouco. Mandeí fazer um carrinho e vendia quentinha com almoço na Praça Mauá, para trocadores dos ônibus.””

O casal-referência comunitária no morro verde e rosa, na época das eleições, costumava ser procurado por candidatos em busca de votos. Dessa forma, Zica conheceu Mário Saladini, reencontrando-o, mais tarde, num almoço que preparou numa residência da Rua Cândido Mendes. Zica pediu a Saladini, que era diretor do Departamento de Turismo da Prefeitura, se não poderia oferecer a ela e Cartola uma casa velha que estivesse desocupada, no centro da cidade, onde pudessem morar. No âmago do comércio carioca, ela esperava ter maiores possibilidades de aumentar a pequena renda. O casarão da Rua dos Andradas que foi oferecido como moradia a Zica e Cartola também estava destinado a ser a primeira sede da Associação das Escolas de Samba. Cartola passou a ser zelador do sobrado. O encontro com músicos e sambistas proporcionou a Cartola conquistar um grupo heterogêneo de novos amigos e admiradores. Apesar de continuar a receber os amigos da comunidade, ganhou novos parceiros, entre eles Nuno Veloso⁷⁴, Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho.

⁷⁴ Nuno Linhares Veloso nasceu no Ceará em 15 de março de 1930, filho de Elesbão Veloso e Beatriz Linhares Veloso. Chegou ao Rio com dois anos. Aos nove, ficou órfão de mãe. Estudou no Colégio Pedro II, no campo de São Cristóvão. Adolescente, gostava de dar umas fugidas pelo morro da Mangueira. Morou na casa de Cartola. Era estudante de filosofia e chegou a ser presidente da ala de compositores da Mangueira.

O sobrado da Rua dos Andradas também foi um lugar marcante para Hermínio Bello de Carvalho⁷⁵, distante da Mangueira. Foi nele que o poeta conheceu Cartola. Hermínio havia ido ao casarão para escrever um artigo para a revista *Leitura*, a convite de Homero Homem. A idéia era intitulá-lo “*Os três reis magos do samba*”. Apesar de esse encontro ter sido início de uma profunda amizade que se solidificaria no *Zicartola*, Hermínio não participou das reuniões que se tornaram célebres na Rua dos Andradas.

Foi a chance de conhecê-lo e à minha querida Zica. Moravam de favor, por interferência do Mario Saladini, na sede da Associação da Escola de Samba, num sobrado da... qual era a rua mesmo? ali, perto do Largo de São Francisco. Nossa amizade de pronto se estabeleceu, e vi nascer o *Zicartola*, as conversações iniciais para tirar o casal da aflitiva situação em que vivia: Zica fazendo marmitas, e o Ronaldo ajudando-a a carregá-las até a Praça Mauá – onde eram vendidas aos motoristas de ônibus. A bem da verdade, nunca frequentei (ou não tenho recordação disso) nenhuma das rodas de samba que rolavam naquele sobradão. Quem pode falar melhor disso é o meu parceiro Elton Medeiros (também parceiro de Cartola), o Sérgio Cabral, o Eugênio Agostini.⁷⁶

Com a inauguração do restaurante *Zicartola*, em 1964, Hermínio tornou-se um de seus frequentadores e mais tarde parceiro de Cartola. Entre as músicas compostas com Cartola, destaca-se *Alvorada*.

“Alvorada” já veio com a primeira parte pronta: Cartola e Carlos (Cachaça) apareceram lá em casa (eu morava na rua Benjamin Constant, 134, a mesma onde ficava a Igreja do

⁷⁵ Hermínio Bello de Carvalho nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 28 de março de 1935. Neto de violeiro e filho de ator. Produtor cultural.

⁷⁶ Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho à autora, 18.07. 2005.

Sagrado Coração de Jesus, onde foram celebradas as bodas de Zica e Cartola): queriam que eu fosse parceiro de um samba inacabado deles, justamente o já citado “Alvorada”. Fiz a letra da segunda parte na hora, e na hora o Cartola musicou.⁷⁷

Alvorada

Lá no morro, que beleza

Ninguém chora, não há tristeza

Ninguém sente dissabor

O sol colorindo

É tão lindo, é tão lindo

E a natureza sorrindo

Tingindo, tingindo

Você também me lembra a alvorada

Quando chega iluminando

Meus caminhos tão sem vida

E o que me resta é bem pouco

Quase nada

Do que ir assim vagando

Por uma estrada perdida

Reunindo estirpe diferenciada, singular e privilegiada de talentos díspares, mas afinados com a musicalidade, com as raízes brasileiras e, especialmente, com o samba, o *Zicartola* foi uma casa pioneira. Um lugar que influenciou os grandes acontecimentos culturais da época no Rio de Janeiro e iluminou a face obscurecida de seus artistas.

⁷⁷ Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho à autora, 18.07. 2005.

O sobrado da Rua da Carioca, número 53, apresentou ao centro do Rio de Janeiro um fenômeno interessante e novo – uma espécie de restaurante onde se podia ouvir música popular, principalmente samba, e apreciar um cardápio de comida caseira. Isso entre 1963 e 1965, período oficial que cumpriu a existência meteórica do *Zicartola*. Zica era uma das sócias, ao lado de um jovem empresário, Eugênio Agostini, e seus primos, Renato e Fabio Agostini Xavier.

De toda essa efervescência, um fato celebrado foi a constatação de que grande parte dos frequentadores vinha da zona sul do Rio de Janeiro, o que proporcionou o encontro entre culturas urbanas diferenciadas. Como gostava de dizer Dona Zica, a casa de samba recebia “a fina flor de Copacabana”. Na placa colocada em homenagem ao *Zicartola*, está escrito: “O casal Cartola e Zica, do samba carioca, manteve no sobrado o Zicartola, restaurante que sediou o encontro cultural entre as zonas norte e sul da cidade, de 1963 a 1965, quando Paulinho da Viola recebeu o primeiro cachê de sua carreira.” Os dizeres da frase parecem sugerir que esse encontro teria acontecido numa zona neutra, o centro da cidade, devido a uma convergência geográfica gerada pela frequência do *Zicartola*.

Um dos motivos para que isso tenha acontecido foi explicado por Carlos Lira:

Antes do Zicartola, a boêmia ficava mais na zona sul. Um dos lugares que se tornou referência desse espaço boêmio foi o famoso Beco das Garrafas, em Copacabana, onde, em 1961, se localizavam as boates Little Clube, Baccara, Bottle's Bar e Ma Griffe, nas quais se reuniam músicos da bossa nova.⁷⁸

⁷⁸ Castro, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 2004, p.75.

O *Zicartola*, entre outras coisas, proporcionou uma revitalização da Praça Tiradentes. A tradicional Gafieira Estudantina, por exemplo, teve um aumento repentino em sua frequência, pois passou a receber o público que não conseguia entrar no *Zicartola*.

Nos dois anos em que o *Zicartola* funcionou, se desdobraram novos espaços físicos e culturais que representaram opções aos fatos que aconteciam nas ruas com o fechamento da UNE.

A UNE era uma entidade política, e o CPC era o reduto cultural dentro da UNE. No dia em que tocaram fogo na UNE, o trabalho político continuou no Teatro Opinião. O espetáculo *Opinião*, que foi realizado no teatro homônimo, foi a solução encontrada para esse desafio e estreou alguns meses após o golpe militar. A possibilidade de reagir tão imediatamente só aconteceu porque, embora tenham perseguido organizações políticas, parlamentares, militantes partidários e sindicalistas, os militares não reprimiram nos primeiros momentos as atividades artísticas e culturais.⁷⁹

O espetáculo *Opinião*, reunindo Nara Leão, Zé Kéti e João do Valle, foi fundamental para o Rio de Janeiro, porque valorizava artistas populares, dando-lhes voz e trazendo para um público maior aspectos da vida carioca, confinados ao gueto.

O *Zicartola* não foi apenas um lugar importante para seu período, mas um lugar que influenciou outros eventos culturais que se tornaram históricos. Apesar de ter trazido à tona antigos sambistas esquecidos – tornando-os

⁷⁹ Castro, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 2004, p.84-85.

conhecidos para uma platéia que ignorava sua existência – não provocou o sucesso destes para um público de massa.⁸⁰

Elton Medeiros foi o parceiro mais representativo de Cartola dessa fase. O país inteiro cantou *O sol nascerá*, de Cartola e Elton Medeiros⁸¹, dando ao compositor o prazer de ver sua obra render novamente direitos autorais, muitos anos depois dos sucessos iniciais gravados por Francisco Alves (*Divina Dama*) e Sílvio Caldas (*Na floresta*), ambos em 1933.

A sorrir
Eu pretendo levar a vida
Pois chorando
Eu vi a mocidade perdida
Finda a tempestade
O sol nascerá
Finda esta saudade
Hei de ter outro alguém
Para amar...

O Sol Nascerá nasceu de um desafio, conforme relata em seu depoimento Elton Medeiros:

⁸⁰ Castro, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 2004, p.107.

⁸¹ Elton Antônio de Medeiros, nasceu em 22 de julho de 1930, no Rio de Janeiro, filho de Luiz Antonio de Medeiros e Carolina Luiza S. de Medeiros. Começou a fazer samba aos 08 anos de idade para um bloco infantil. Fundador da Ala de Compositores da Escola de Samba Aprendizes de Lucas. Em 1975, participou da fundação do Grêmio Recreativo de Artes Negras Quilombo, idealizado por Candeia. No início da década de 60, juntamente com Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, Nuno Veloso e Armando Santos formou o grupo “A Voz do Morro”. Nesta época compôs seu primeiro samba em parceria com Cartola “*O Sol Nascerá*”.

(...) nós estávamos conversando, eu tinha vindo do trabalho, eu e Cartola conversando. De repente, começamos a fazer uma música. Uma música que te digo os últimos versos bem cartolianos que diziam assim: “*sonhastes com um castelo e pedrarias, pedrarias que jamais terias*”. O samba terminava com esse verso. Aí nós terminamos, e levamos quase duas horas pra fazer esse samba, eu e o Cartola, já estou até dizendo o processo de criação nosso, nós sempre fizemos letra e música juntos. Com Zé Kéti, não. *Mascarada*, por exemplo, a música é toda minha e a letra fizemos juntos. Mas a história é do Zé Kéti. Essa mascarada existiu e foi uma namorada do Zé Kéti. A história é dele, mas a música... Bom, com Cartola era sempre letra e música juntos. Algumas ele começou e eu terminei, mas assim, letra e música juntos. Bom, o que aconteceu é o seguinte: o Cartola, começamos a fazer essa música *do castelo de pedrarias*, terminamos a música e ficamos cantando, cantando e cantando animados com a música. Cartola ao violão, eu batendo na caixinha de fósforos. Não tenho isso gravado, não está gravado... Bom, terminamos a música e ficamos ali, tomando uma cervejinha e Cartola tomando conhaque com cerveja e eu tomando uma cervejinha, porque eu bebia cerveja naquela época. Nisso, chega o Renato Agostini com a Glorinha, que era a mulher dele na época. Aí, “tudo bem, pessoal?” que era a turma que já habituava passar na casa do Cartola. Ainda não existia o *Zicartola*. Aí, “tudo bem, tudo bem”. O Cartola: “pô, acabamos de fazer um samba aqui”. De provocação, o Renato disse assim: “você não sabem fazer samba coisa nenhuma”. Aí, “ouve aqui” e cantamos o samba pra ele. Aí, “canta de novo”. Nós cantamos de novo. “Esse aí vocês não fizeram. Esse aí vocês ouviram de alguém, compraram”. Provocação dele, e nós estávamos sacando que era provocação do Renato. “Eu só acredito que vocês tenham feito essa música, que são sambistas mesmo, se vocês fizerem um samba na minha frente”. Aí, o Cartola olhou pra ele e disse assim pra mim: “você topa?”. Eu: “se você está topando, não vou topa? Topo”. Aí, Cartola pegou o violão e não pensou muito. Ele já saiu: “a sorrir...”. Eu digo: “eu pretendo levar a vida...”. Já saiu cantando isso. Aí, eu fui... ele botou o papel na frente. O samba dizia: *O Sol Voltará*, depois que mudou para *O Sol Nascerá*. Na gravação da Nara que mudou para *O Sol Nascerá*.⁸²

⁸² Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

Embora a produção de Elton Medeiros com o insigne sambista não seja expressiva em número, seu contato com o mestre foi intenso e seu registro atento nos traz valiosíssimas informações para compreender eventos do *Zicartola*, e as reuniões que o antecederam, na Rua dos Andradas, assim como as demais parcerias e aspectos fundamentais de seu processo de composição.

Ele nos conta que sua admiração por Cartola era antiga. Quando ainda morava no bairro da Glória, Heitor dos Prazeres, amigo de seus pais, sempre os visitava, principalmente para mostrar as músicas novas. Às vezes, a visita era pretexto apenas para uma conversa, “coisa que era muito comum naquele tempo”. Em uma dessas passagens, Heitor comentou:

“Olha, eu vou correndo, porque eu tenho que me encontrar com o Paulo e o Cartola”. Eu era pequenininho. Eu achei estranho. Quando o seu Heitor, eu sempre o chamei de seu Heitor, saiu lá de casa, eu disse: “Eu acho que o seu Heitor está ficando meio maluco”. Ele disse que ia se encontrar com uma cartola. Aí, minha irmã disse: “Cartola é o nome do moço que ele vai se encontrar.” Eu disse assim: “Como é que um pai pode botar o nome de Cartola num filho?” A minha irmã explicou: “Mas não é nome. É apelido, coisa e tal”. Então o primeiro contato com o Cartola foi esse de uma maneira intrigante.⁸³

Mais tarde, tendo ouvido que Cartola andava desaparecido, Elton Medeiros nos conta que tentava identificar suas músicas pelo estilo peculiar do compositor:

⁸³ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03 2005.

Eu ouvia uma música e dizia: “Essa música é do Cartola”, por causa principalmente das soluções harmônicas. As soluções harmônicas do Cartola são diferenciadas. Qualquer pessoa que conheça o Cartola identifica ao ouvir. Identificar uma música como do Cartola e se não for o Cartola, o camarada deve estar tentando ser Cartola. E nós, que fomos influenciados pelo Cartola, podemos fazer uma música com um trecho parecido com o Cartola, mas ele é o criador de um estilo. Aí, eu ouvi no rádio uma música cantada pelo Francisco Alves e eu disse: “Essa música é do Cartola.” [...] E há muito tempo que eu não ouço nada do Cartola. E eu fiquei ouvindo. Quando terminou, o locutor disse assim: “Acabamos de ouvir *Sim*, de Cartola”. Eu digo: “Não disse que era do Cartola?” Aí que eu digo que Cartola era meu velho conhecido antes de eu ter contato pessoal com ele.⁸⁴

A narrativa de Elton espelha uma geração de músicos, que respeitava e mitificava o sambista que povoava o imaginário dos mais diversos compositores. Seu contato pessoal com Cartola, no entanto, só se daria na década de 1960, quando convidado por Zé Kéti para integrar o grupo, liderado pelo nosso Angenor, só por compositores de escolas de samba. Elton, fundador da *Tupi*, de Brás de Pina, e à época, integrando a *Aprendizes de Lucas*, ao ser perguntado sobre seu interesse, não titubeou:

O Cartola está formando um conjunto só de compositores de escola de samba. Você quer fazer parte desse conjunto?” [pergunta Zé Kéti]. Eu: “Pô, você está louco de perguntar. Eu já sou. Eu já estou neste conjunto. Sou louco para conhecer o Cartola.” Aí, Zé Kéti disse: “Vamos lá na casa do Cartola.” Cartola morava na Rua dos Andradas, que eu fui lá. O Zé Ketti chegou comigo, me

⁸⁴ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03 2005.

apresentou o Cartola, Cartola, Zica, estava todo mundo lá. Estava até dona Guiomar (irmã de Zica), seu Mathias (marido de Guiomar) estava nesse dia lá.⁸⁵

Nesses ensaios preliminares, contava-se com a presença de Zé Ketti, Nelson Cavaquinho, Nuno Veloso, Armando Santos, da *Portela*, Juaci, o Ventura, da *Portela*. Os encontros se davam no início da semana, terça ou quarta-feira, e, necessariamente, às sextas-feiras, em enduros musicais exaustivos.

Até que, em meio a um desses ensaios pretextando entrevista com Cartola, um jovem jornalista cismou de levar todo o grupo para um programa de uma recente invenção dos meios de comunicação: a televisão. Era o jovem Sérgio Cabral:

O Sérgio era um “cri-cri”, né? ele chegou lá e disse assim: “Eu fui convidado para fazer um programa na televisão. Eu tenho que apresentar um quadro na televisão e se o quadro agradar, eu fico trabalhando lá.” Mas ele era do *Diário Carioca*, eu acho. Sérgio Cabral, naquela época, era novinho. E ele insistindo. Cartola disse: “O conjunto não está pronto. Você veio para me entrevistar, garoto. Não atrapalha.” Aí ele insistiu, insistiu e Cartola acabou cedendo. Aquele negócio do Sérgio Cabral. Agora que está velho, está mais tranquilo. Mas ele insistiu, insistiu. Aí, nós fomos e fizemos o programa. [...] E o Sérgio Cabral ficou garantido no programa, passou a ter um quadro no programa. Mas nós é que fizemos essa repercussão realmente, dada a insistência dele...⁸⁶

⁸⁵ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

⁸⁶ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03, 2005.

O programa teve uma enorme repercussão, tendo sido transmitido não só para o Rio de Janeiro, mas para todo o Brasil. Não obstante o sucesso alcançado, conta-nos Elton, que “a turma que ia sempre ensaiar parece que esqueceu o endereço e nunca mais foi ensaiar”, só restando Nelson Cavaquinho, Zé Kéti e o próprio dono da casa.

[...] Já era uma roda de samba. A gente não estava ensaiando pra nada. Virou... O antigo ensaio foi transformado numa roda de samba constituída de que? Aí, Carlinhos Lira, que era da bossa nova e que se aproximou da gente bem antes, é que começou a nos levar para o CPC da UNE, e Nara Leão. Então era uma roda de samba que tinha sambista e gente da bossa nova, a esquerda da bossa nova. Precisa ficar bem claro que o mais presente era o Carlinhos Lira, que gravava tudo o que a gente cantava com um gravador...⁸⁷

Era a integração com a nascente bossa nova, e a revelação de nomes a serem “descobertos” logo em seguida, como Nara Leão. Começava a vir gente de São Paulo, abarrotando a casa de gente. Às vezes nem conseguiam assistir às apresentações, debruçados de mau jeito que ficavam uns sobre os ombros dos outros, até as três ou quatro horas da manhã, alguns pagando a cerveja (uns esquecendo-se de pagar) e outros levando uísque. De acordo com Elton, a frequência era, inclusive, de muitos “granfinos”, atestando a participação das altas rodas da sociedade e a frequência de músicos dos diversos escalões e de reconhecimento em estratos sociais e culturais variados. Aparecia gente vinda de outros estados, de São Paulo. De Campo Grande (MT), veio uma vez o próprio prefeito, em avião fretado, com uma comitiva de vinte pessoas. Tudo para ver o Cartola, Zé Ketti, Nelson Cavaquinho, que tinham vários sucessos.

⁸⁷ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03 2005.

Houve momento em que o Zé Kéti chegou a protestar: “Isso aqui já não dá mais. Tem que inventar um lugar pra essa gente ir atrás”⁸⁸, mesmo porque muita gente entrava, comia e bebia e dava “o beijo”. Até que o Eugênio Agostini pediu que a “Zica procurasse uma casa para abrir um restaurante”. Atesta Elton que o nome *Zicartola* foi, efetivamente, de autoria de Eugênio Agostini, que vislumbrou a extraordinária possibilidade como decorrente de uma criativa inevitabilidade: “Valdemar, Renato, eles estavam sempre lá e os granfinos que vinham com ele traziam sempre uísque, compravam cerveja e ficava aquilo até de madrugada, tinha que virar um restaurante mesmo, e virou o *Zicartola*”.⁸⁹

Comecei a organizar a firma Refeição Caseira Ltda., que acabou se instalando na Rua da Carioca, 53 e se tornando famosa no Brasil inteiro sob o nome do Zicartola. Depois que a casa pegou, tinha até cavalo de corrida chamado Zicartola. [...] A inauguração foi um sucesso estrondoso. Sobretudo devido ao entusiasmo e dinamismo de Zé Kéti, que foi em pessoa a todas as redações de jornais, a todas as estações de rádio, convidar a cidade inteira para a festa. E quase que a cidade inteira compareceu. O velho sobrado da Rua da Carioca não ia agüentar aquela avalanche de gente, [mas] o casarão agüentou o badalo heroicamente. A animação ficou de tal sorte que eu quis tomar um chope e me negaram. Aí eu desci para beber numa leiteria embaixo e acabei perdendo a inauguração. // No princípio, a casa só funcionava para o almoço. Depois passou a funcionar à noite. Quem animou o resto dos dias foram o Hermínio, com o ‘Cartola Dourada’ e o Albino Pinheiro, com as quartas-feiras.⁹⁰

⁸⁸ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

⁸⁹ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

⁹⁰ Depoimento de Eugenio Agostini Neto. In: SILVA, Marília T. Barboza da:2003, p. 182.

Para Elton, o *Zicartola* “foi um núcleo de resistência política e cultural”⁹¹, enquanto as gravadoras investiam no rock, recém-chegado dos Estados Unidos. Conta-nos, inclusive, a história narrada por Paulinho da Viola sobre o excêntrico efeito causado pelo filme *Balanço das Horas*, sobre a platéia do São Luiz, quando um espectador, empolgado ou indignado, sacou de um revólver e deu três tiros na tela. Segundo Elton, é uma tendência para o espetacular que não se afina “com o comportamento do brasileiro”, mas que vinha a ser causada, por imitação da cultura americana, e justo “nos lugares de concentração musical e artística”. Essa atitude teria origem no “psicodelismo e aquela coisa toda por influência talvez daquela geração *beat* norte-americana, começa a existir essa preocupação com o espetacular”.⁹² O samba, fazia portanto, seu papel de resistência, de conservação da originalidade e idiossincrasia ao *mass media* industrializado.

Era o início de um processo de “achatamento cultural” que se observa até hoje, e que faz com que “tudo seja igual, seja a mesma coisa; japonês começa a cantar como brasileiro [...] português agora está tocando rock, um rock chato! Igual ao rock brasileiro, entendeu? Chato! Chato mesmo!”. Esse efeito de horizontalização, de imitação desenfreada e sem parâmetros, de certa forma, foi refreada pela referência a uma brasilidade incontível, ‘cartoliana’, em sua pluralidade e resgatada por meio do encontro de gerações e estilos, como o samba do morro, a música nordestina, o lundu e a nascente bossa nova, que subitamente se identificavam e alicerçavam perenes parcerias, dentro de uma velha nova concepção de brasilidade.

Então, eu acho que o *Zicartola* tem uma importância cultural muito grande no resgate do samba principalmente. Mas no *Zicartola* não se cantava somente samba. O João do Vale cantava música nordestina e fazia sucesso

⁹¹ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

⁹² Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03.2005.

cantando a música nordestina dentro do Zicartola. A Clementina cantava jongo, cantava é...é...não só jongo como o lundu. E então cantava-se choro, lundu, xaxado e samba, predominantemente samba, que era a cultura e o Manoelzinho da Flauta tocava choro! Então, Zicartola tinha choro, tinha samba, tinha lundu, tinha xaxado, tinha baião, tinha tudo! Agora, com a predominância de samba, claro, casa de Cartola e Zica, né?⁹³

Havia o reconhecimento tácito do espaço do *Zicartola* como núcleo de resistência cultural, ao mesmo tempo em que se afirmava como referência para o desabrochar de novos talentos.

Os principais astros eram Ismael, Zé Ketti e Nelson Cavaquinho. Nós éramos do segundo time: eu, Zé do Cavaquinho, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, nós éramos do segundo time..., nós éramos do segundo time. Mesmo que não tivesse Cartola, tinha Padeirinho, Zé Ketti, Ismael, eu tô fazendo um show com o Zé Renato, com Nelson Sargento e o Jair do Cavaquinho que nunca foi feito no Rio de Janeiro, chamado 'Uma noite no Zicartola'. Nesse show... nesse show, havia de início nitidamente um primeiro time que era do Zicartola, que eram esses quatro, eles eram o primeiro time, que eram esses quatro, havia convidados que iam para participar e receber a ordem da cartola dourada, esses eram pessoas do primeiro time! Mas eram pessoas que iam lá, cantavam e iam embora: Ciro Monteiro, Elizeth Cardoso, Linda Batista, Dircinha, Odete Amaral, essa turma toda passou por lá, passou. Mas a turma do quadro fixo do Zicartola eram as grandes estrelas, eram esses quatro, tá? As coisas aconteceram muito rapidamente e a influência que o Zicartola teve, por exemplo, no ressurgimento da Gafieira Estudantina foi muito importante, porque nunca vi, as pessoas não cabiam dentro do Zicartola, a gente dizia "vai

⁹³ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03.2005.

pra Gafieira que depois a gente se encontra lá”. E a Gafieira estava quase morrendo...⁹⁴

E, por conta do *Zicartola*, espaço multicultural e com gente a vazar pelo ladrão, os arredores começaram a se beneficiar. A gafieira renasceu. Animava-se de sua aura, contando com as sobras mais que animadas e as ricas rebarbas boêmias que revolteavam nas adjacências da Carioca, ao término das apresentações, por volta de uma hora da manhã. Conta Elton que Nara Leão, a primeira vez que foi à Gafieira, foi em sua companhia e na de Ilmar Carvalho. Confessa debutante desse tipo de ambiente, aproveitou a “carona” de fim de noite. Chegando lá, encontrou-se com vários amigos da Zona Sul, o que confirmava a penetração dos espaços antes marginalizados pela gente mais rica da cidade, que iniciava sua peregrinação pelos redutos escondidos do samba de raiz, assim como sua influência posterior e necessário registro historiográfico e discográfico.

Mas mesmo esse espaço tão visitado e de tanto sucesso não escapou à inclemência do tempo. O *Zicartola* passou, por um motivo simples: não ser uma empresa e nem visar o lucro, portanto prescindindo da norma fundamental de qualquer empreendimento: a sobrevivência financeira. Não era o estilo de seus donos, nem sua precípua finalidade. Finda a sociedade, por causa de pequenos atritos, Cartola cai novamente em relativo ostracismo e em dificuldades financeiras. Afastado das Escolas de Samba já se encontrava há muito.

Teria o samba perdido sua essência? Teriam as escolas cedido à massificação e à terraplanagem cultural e social que há pouco se aludia? Segundo Elton, “as escolas de samba começaram a desprezar” o caráter original e originário do samba e a “se transformar em cenário de burletas, de

⁹⁴ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

teatro de revista”. Faz questão de frisar, entretanto, que não se trata de apregoar um reacionarismo cultural, visto que “a manifestação popular é dinâmica mesmo, mas que esse dinamismo deve ter um caráter...” A imitação característica do brasileiro não é a repetição, mas a criativa recriação daquilo que absorve e reinventa dentro de novos padrões. É esse o argumento de que se utiliza para criticar as tendências atuais das Escolas de Samba, e, de certa forma, justificar o afastamento natural do “Mestre” e sua independência (sem alienação, muito pelo contrário) em relação à cultura circundante.

Mas em nenhuma circunstância, mesmo pela sedução dos meios de comunicação, dos shows tanto na rádio, como em casas noturnas pelo país e, posteriormente, pela televisão, o samba, pela mão desses mestres, perdeu sua identidade, sua personalidade, seu perfil, representado pelas criações e inspirações personalíssimas de seus autores.

Nunca a tentação dos meios de comunicação ou da cidade foi maior que a sedução de sua própria arte e que o encantamento pela liberdade que lhes oferecia a música que se empenharam em criar.

Por isso tudo, por criação, caracterização, preservação de identidade e exemplo de independência necessária da arte, é que Cartola resplandece como artista fundamental na música popular brasileira, para Hermínio Bello de Carvalho, prefigurando a mesma iconicidade meritória de Nelson Cavaquinho.

Os dois são exemplos de músicos que ficaram durante muito tempo à margem da sociedade de consumo – talvez por não se submeterem ao enquadramento imposto pelas regras do mercado. Não era uma insubmissão explícita, mas eles preferiam mesmo é exercer, na totalidade, o tal poder de criação. Cartola é que, já no final da vida, pegou um certo gosto pelo palco – talvez por se sentir respeitado pelo público jovem que o descobrira. Ele era mais

disciplinado do que o Nelson, indiscutivelmente, mas os dois são gênios.⁹⁵

Num momento em que a gente de sua geração parecia tê-lo esquecido, aqueles novos amigos se encantavam com seus sambas. No depoimento, Hermínio afirma: “Ele era como Fênix, parecia querer ressurgir de um novo ostracismo e revelar-se para um novo público.”⁹⁶ Público que se encantava com sua genialidade, generosidade e uma raríssima sincera camaradagem:

Fiz muitos amigos e é isso que interessa. Naquele tempo ninguém pensava em ficar rico com uma casa de samba. Muita gente que hoje está aí começou no Zicartola. O primeiro cachê do Paulinho da Viola quem pagou fui eu. Os meninos estudantes eram gente muito boa. Não tenho saudades, mas foi um tempo muito bom.⁹⁷

Independência e persistência era uma característica de Cartola, que não se deixava minguar face as dificuldades enfrentadas. Cartola e Zica tentaram retomar o projeto algumas vezes, uma vez no Teatro Opinião em 1979 em um show intitulado “Zicartola Número Dois” e em 1974, quando abriram no bairro Vila Formosa em São Paulo, um restaurante Zicartola que funcionou apenas dois meses. O sucesso não se repetiu.

⁹⁵ CONDE, Ana Paula. ENTREVISTA: Hermínio Bello de Carvalho: meio século de amor ao samba.

⁹⁶ Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho à autora, 18.07. 2005.

⁹⁷ Entrevista gravada para a Corisco Filmes, em 1973.

TERCEIRA FASE: (1970 -1980)

A Consagração do Mestre

Com o fechamento do *Zicartola*, ocorreu o retorno de Cartola à Mangueira, alternaram-se os parceiros e variaram as estratégias de composição. Foi no período de 1970 a 1980 que iria conhecer, finalmente, a consagração nos meios culturais e musicais. Seu reconhecimento tardio ele mesmo classificaria: sua vida igual a um filme em que “o mocinho só vence quase no final”. Esse final, entretanto, inequívoco e definitivo, estabelecendo-o como um dos maiores sambistas de todos os tempos e ícone da música popular brasileira, além de pioneiro na organização das escolas de samba e no nascimento do samba carioca. Sua existência é uma obra completa, com começo, meio e fim.

Mas, ainda assim, tardio. O sucesso não se deu imediatamente após o fechamento das portas da casa mais importante para a cultura na década de 60. Ainda o destino haveria de se lhe impor uma solução de continuidade:

O caminho do sambista no mercado da música, depois dos eventos do sobrado da Carioca, permaneceu subterrâneo e dificultoso, como provou o tardio reconhecimento da genialidade de mestre Cartola, que só conseguiu gravar um disco quase dez anos depois do fechamento de sua casa de samba⁹⁸.

Uma geração de sambistas, entretanto, teve seu caminho direto e continuamente aberto pelo legado do *Zicartola*, associados à nova geração de

⁹⁸ Castro, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 2004, p.107.

cantores, bossa-novistas e/ou compositores/letristas populares dos mais diversos gêneros musicais como Carlos Lyra, Nara Leão, entre outros.

Nara Leão, que já estreou assumindo um papel de ponte entre o samba e a bossa nova, pegou uma das músicas mais cantadas na casa e levou à rua. O país inteiro cantou *O sol nascerá*, de Cartola e Elton Medeiros.⁹⁹ Bastaria isso – e o Zicartola teria cumprido o seu destino.

Logo após o fechamento do *Zicartola*, Angenor foi morar com sua Divina Dama no bairro de Santo Cristo, mudando-se, posteriormente, para a Rua Alexandre Passos, em Bento Ribeiro, na casa do pai, Sebastião, agora redimidos.

O seu retrocesso econômico, entretanto, afligia parceiros e amigos contraídos na época de ouro dos encontros da Rua da Carioca. O mestre deveria retornar à Mangueira, ao morro que lhe servira de berço. Próximo de completar sessenta anos de idade, amigos arrumaram um terreno para que ele erguesse sua nova moradia, um velho espaço na Rua Visconde de Niterói, endereço que em breve iria se tornar referência máxima do local. Foi feita uma campanha liderada por Jacob do Bandolim para arrecadação de fundos e Cartola trabalhou na construção de sua casa com as próprias mãos, retornando, assim, às suas origens.

Quando falam que Cartola “ficou bem de vida”, não tenho como deixar de achar graça nesse comentário: ele construiu, com as próprias mãos, sua casa na Mangueira e

⁹⁹ MOURA, Roberto M. por e-mail, em 14/07/2005, em artigo inédito a ser publicado na revista Cultural do Centro Cultural Cartola.

através da ajuda de amigos: fizemos até um almoço de adesão na Churrascaria Tijucana para arrecadar fundos; depois comprou a casa em Jacarepaguá, bastante modesta. E um carro Fiat para a neta. “Ficou bem de vida...”¹⁰⁰

Paralelamente, ocorreu sua participação efetiva e ativa no cenário cultural. Data de 1968 sua inscrição na Primeira Bienal do Samba, lançada pela TV Record, e sua premiação (com um quinto lugar), com a composição *Tive Sim*.

Aos 66 anos de idade, lançou finalmente seu primeiro LP, pela gravadora Marcus Pereira, tendo como produtor o Pelão. Em algumas entrevistas, Cartola citou o apoio e o apadrinhamento de políticos e valorizou a segurança alcançada em emprego público, o que nos permite deduzir que a estabilidade financeira lhe granjeou a possibilidade de dedicação quase que exclusiva ao processo criativo. Sucesso absoluto de crítica, esse LP ficou entre os melhores do ano de 1974 (*Jornal do Brasil*, *Revista Veja* e *Fatos & Fotos* e Associação Paulista de Críticos de Arte) e de todos os tempos (*revistas Status*).

Acerca de sua situação e de sua trajetória, Cartola confessava:

Essa fase, eu estou achando a fase mais importante da minha vida. Hoje sou rodeado de amigos, mas amigos que eu fiz. Plantei e agora estou colhendo, porque eu sou um sujeito muito humilde, não tenho vaidade. E não há quem não goste de uma pessoa que não seja vaidosa. Porque a vaidade prejudica muito. Sobe à cabeça e a gente perde tudo que pode ganhar. Então, eu trato todos com humildade, considero os meus amigos, sou considerado por eles, e acho que tudo que eu faço não é nada. (1973)¹⁰¹

¹⁰⁰ Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho, por e-mail, para a autora, 18.07. 2005.

¹⁰¹ Moura, Roberto. *Cartola: Todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988, p. 11.

Dois anos mais tarde gravou seu segundo LP (pelo selo Marcus Pereira), produzido pelo jornalista e escritor Juarez Barroso. Em 1978, lançou seu terceiro LP (por uma gravadora multinacional, a RCA, hoje BMG), com a produção de Sérgio Cabral. Nesse mesmo ano, mudou-se para Jacarepaguá. Em comemoração aos seus 70 anos, foi realizada uma missa na Igreja de Nossa Senhora da Glória no Largo do Machado, e, nessa ocasião, em homenagem ao compositor, foi reeditado o disco *Fala Manguiera* de 1968 – com o nome de *Cartola 70*.

Sua mudança de Manguiera justifica-se: já não tinha mais sossego para compor na sua casa, que já havia se tornado ponto turístico do morro.

Quando somos jovens queremos muito movimento. Vivi anos na Manguiera, no carnaval era um verdadeiro farrista. Como todo jovem, não pensava no futuro, mas também não calculava chegar a esta idade. Aos vinte, pensava que não chegava aos trinta e fui pensando assim até passar dos cinquenta. Nunca tive uma doença, e espantado com meu organismo, que agüentava tanto, comecei a pensar seriamente na velhice, em saúde, hospital, dependência, essas coisas que a gente pensa depois de certa idade. E comecei a guardar umas economias num canto. O que tinha de fazer de errado ou de certo no passado já fiz. Agora na minha velhice, quero é viver tranqüilo. Daqui pra frente não quero mais nada.¹⁰²

A década de 70 se revelou como a mais rica e variada em termos de parcerias, técnicas de composição e músicas antológicas. Nessa fase seus parceiros foram compositores mais novos como Dalmo Castello, Cláudio Jorge, ou de formação diferente, como Roberto Nascimento.

¹⁰² Depoimento de Cartola. “Cartola de casa em Jacarepaguá”, *Jornal do Brasil*, 04.03.78.p.5.

Ao analisarmos sua trajetória a partir dos depoimentos de seus parceiros, é possível compreender suas estratégias de composição e seu relacionamento com companheiros de roda e de samba, seu relacionamento com palco e vida, razão e resultados profícuos de suas parcerias, a origem dessas temáticas e das escolhas (por que e para quem se faz a música), como comprova o relato de Dalmo Castello¹⁰³.

(...) nós tínhamos um amigo em comum que nos convidou para ir a uma feijoada na casa dele, era o Darcy, um boêmio de Ipanema, nesse dia conheci a Zica e o Cartola, de repente naquele bate-papo e um violão rolando de mão em mão, adentra na sala uma mulher lindíssima, na plenitude de sua forma, era a Maria Helena, ela foi a musa inspiradora da minha primeira parceria com Cartola, que entrou com aquela verve dele natural de grande poeta, e nós fizemos letra e música na mesma hora. E cantamos no mesmo dia nessa festa. Então veio daí o meu primeiro contato e a primeira música nossa que foi *Corra e Olha o Céu*¹⁰⁴

Linda

Te sinto mais bela

Te fico na espera

Me sinto tão só, mas

O tempo que passa

Em dor maior, bem maior

Linda

No que se apresenta

O triste se ausenta

Fez-se a alegria

¹⁰³ Dalmo Castello, cantor e compositor, nasceu na Gamboa, filho do engenheiro Julião Martins Castello e de Maria Carmen Castello. Aos 18 anos foi morar em Laranjeiras. Ex-universitário, tornou-se comerciante em Ipanema. Herdou a inclinação musical de sua mãe, bandolinista, que recebia em sua casa artistas como Jacob do Bandolim e Lúcio Alves.

¹⁰⁴ Depoimento de Dalmo Castello à autora, 14.02. 2005.

*Ah, corra e olhe o céu
Que o sol vem trazer
Bom dia*

Sobre sua harmonia e melodia, verificamos relativa independência e posição de vanguarda musical, uma singularidade e particularidades reconhecíveis, uma evolução do ponto de vista musical e cultural. É consensual entre os parceiros sua pluralidade temática. A inspiração poderia ser advinda de um 'causo' contado, de um caso inventado, de um fato ocorrido ou imaginado. Em suas parcerias (em melodia, harmonia e/ou letra e música), quase sempre a construção era conjunta, como podemos analisar pelos relatos descritos.

Com Cláudio Jorge¹⁰⁵, por exemplo, compôs harmonia e melodia da valsa "*Fundo de quintal*", que anos mais tarde foi letrada por Hermínio Bello de Carvalho.

*Carambola, manga e abio
Marraio passa o anel
E samambas rondam o coração
(Roda, Pião!)
Lentamente, abro o portão do meu quintal...
-Dispara, coração!
Desanda a recordar
Pretextos não te faltam não
Obediente, teu coração vai entender
Mas é difícil regressar
Ao fundo desse meu quintal*

¹⁰⁵ Cláudio Jorge. Compositor. Violinista. Cantor. Nasceu no bairro Boca do Mato, no Rio de Janeiro. Neto de jornalista e filho do jornalista e compositor Everaldo de Barros. Integrante da Ala dos compositores da Escola de Samba de Vila Isabel.

*Ao passaraio que ficou
 Nas pipas soltas pelo ar
 Vontade eu tenho de voltar
 Ao pé do antigo pé de abio
 A sombra do meu velho pai
 (caramboleira que partiu...)
 ...partiu, pai
 Diz se tu és feliz
 Tão longe deste pé de abio
 Me diz se vais ou não voltar aqui
 Carambola:
 Não me enrola a vida, não*

Ainda com esse musicista, fez “Dê-me graças, senhora”:

*O sol, a lua
 A terra, o mar
 É o mundo novo
 Em teu olhar
 Estrela vejo a cintilar
 Que brisa amena
 Ao te fitar
 És indelével como a flor
 Qual foi o Deus teu escultor
 E ouvi a voz
 E a voz dizia
 Eu sou a mãe de Deus
 Virgem Maria
 Dê-me graças Senhora
 Um sorriso a quem chora
 Onde há ódio eu vos peço*

*Que ponha amor
E assim eu serei
Mais feliz que sou*

Observe-se que não havia, no caso dessas duas músicas, uma razão especial, um marco factual que o impressionasse, senão a sugestão poética, que, por si, associada à circunstância de criação.

No caso da valsa [produto raro do compositor exclusivo de samba] o Hermínio fez uma criação em cima de coisas dele mesmo, em cima da melodia que a gente fez. No caso de “*Dê-me graças senhora*”, essa idéia veio toda do Cartola a letra é toda dele, faz parte daquela fase que ele estava falando muito de Deus, e Nossa Senhora. Tem uma outra música dele, que ele fala dele chegando no céu com a Zica, não tem uma coisa assim? *Se os anjos...* essa música é dessa época, é dessa fase.¹⁰⁶

Dentre os diversos shows, os sucessos no teatro e nas viagens, surgiu mais um parceiro em uma dessas temporadas, o músico Roberto Nascimento¹⁰⁷ (que trabalhou muitos anos com Elizeth Cardoso), com quem compôs “*O Inverno do Meu Tempo*”:

*Surge a alvorada
Folhas a voar
E o inverno do meu tempo
Começa brotar, a minar*

¹⁰⁶ Depoimento de Cláudio Jorge à autora, 11.06. 2005.

¹⁰⁷ Roberto Vieira do Nascimento, músico. Filho do telegrafista José Vieira do Nascimento e de Guiomar de Souza Nascimento. Nascido no Rio de Janeiro, passou sua infância no Engenho Novo e depois em Vila Isabel. Aos dezoito anos mudou-se com a família para Botafogo. No início dos anos sessenta passou a trabalhar como músico profissional, trabalhando por muitos anos com Elizeth Cardoso.

E os sonhos do passado
Do passado, estão presentes no amor
Que não envelhece jamais
E eu tenho paz e ela tem paz
Nossas vidas, muito sofridas
Caminhos tortuosos
Entre flores e espinhos demais
Já não sinto saudades
Saudades de nada que fiz
No inverno do tempo da vida
Oh! Deus, eu me sinto feliz

Essa fase, que se caracterizou pela diversidade e riqueza de parcerias, foi marcada, ainda, pela suas criações consideradas antológicas. O valor que se deseja para essas obras fundamenta-se, sobretudo, na qualidade intrínseca de seu trabalho como músico, letrista e intérprete. Mesmo com parceiros do porte de Elton Medeiros e Carlos Cachça, foi sozinho que Cartola compôs algumas das peças centrais de seu repertório. As obras de Cartola sobrevivem às variações da moda. Permanecem visitadas, pois, como diria Jorge Luis Borges, “só duram no tempo as coisas que não foram do tempo”¹⁰⁸.

A habilidade para conjugar letra e música pode ser constatada naquela que será para sempre sua melhor referência, a música “*As rosas não falam*”, composta em 1976:

Bate outra vez
Com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão, enfim
Volto ao jardim

¹⁰⁸ Veredas. Centro Cultural Banco do Brasil. Ano 3. Número 25. Janeiro 98, p.9.

*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*

O aprimoramento poético musical de Cartola, e os depoimentos de seus parceiros, demonstram que a obra de Cartola transcende àquela de seus pares, revelando um sentimento puro, de estética refinada e universal.

Capítulo I I I

O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Para um artista, o momento da criação é único e por vezes inexplicável. Assim, torna-se próprio da ação criadora a entrada em campos da subjetividade que não cabe aqui desenvolver como categorias da obra de arte. Entretanto, no universo de Cartola, a forma da criação – e sua competência para criar – revelam-se temas mais que essenciais neste trabalho, uma vez que é um questionamento em torno do fazer criador que levará o poeta a deixar de lado as parcerias. O músico e o poeta tem aqui analisadas suas influências e suas inspirações, muitas vezes apontadas como singulares por quem com ele conviveu.

Como poeta lírico, suas músicas versavam sobre temas universais. Em alguns casos, como no do *Samba do Operário* composto na década de 50, como relata Nelson Sargento, “nasceu porque era o dia 1º de maio, só por isso, e estava-se conversando sobre isso, no momento, [...] então nasceu o *Samba do Operário*”¹⁰⁹. É inclusive de se tirar tal ilação, pela mera leitura dos primeiros versos:

*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 um escravo sem ser*

¹⁰⁹ Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05. 2005.

*De qualquer usurário
 Abafa-se a voz do oprimido
 Com a dor e o gemido
 Não se pode desabafar
 Trabalhos feitos por minha mão
 Só encontrei a exploração
 Em todo lugar*

Se para o poeta lírico não existe a história como evento extrínseco, existem sim momentos subjetivos, épocas difusas e sentimentos precisos, pessoas de quem se gosta, parcerias que se aproximam e que se vão, sem dar notícia.

Ah! O processo de criação... sei lá, eu acho que ninguém tem um método de criação, talvez esses profissionais de hoje, o Chico talvez tivesse. A revolução, a ditadura era a inspiração do Chico [...] Foi o que movimentou o Chico pra tudo, ele hoje não está interessado muito por compor, só por escrever. Então, Cartola tinha essas duas e tinha outra que dizia assim:¹¹⁰

*Como é que eu posso
 Cozinhar sem banha
 Sem cebola e alho
 Sem vinagre e cheiro
 Como é que eu posso
 Ter bom paladar
 Sem você deixar
 A grana pros temperos*

¹¹⁰ Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05. 2005.

*Pois fique sabendo
 Que o feijão bichado
 E o arroz quebrado
 Que alguém lhe vendeu
 Já despejei todinho no terreiro
 Veja bem o dinheiro
 Que você perdeu
 Ou você acaba com essa economia
 Ou então acaba-se nossa amizade
 Já reclamo isso quase todo dia
 Você me responde com simplicidade
 É que a cebola, minha filha, está soberba
 O alho e o vinagre cada vez subindo mais
 Peça emprestado, cada dia a uma vizinha
 Ou continua fazendo sempre como você faz¹¹¹*

Os processos de criação variavam de caso para caso, conforme a circunstância, conforme o pretexto. Havia curiosidade e flexibilidade. Interessavam-lhe também os bons músicos, as formas diferenciadas de execução, com simplicidade ou com sofisticação. Cláudio Jorge, seu parceiro ocasional, nos conta que Cartola era uma pessoa “muito interessada por violão [e por] harmonia”.

Sempre que eu estava tocando, ele se aproximava pra trocar uma idéia sobre um acorde ou sobre uma coisa e outra. Numa troca de idéia dessas, uma melodia começou a surgir, começou a surgir a idéia de uma valsa, eu me lembro que a gente estava na casa de uma pessoa que não sei exatamente quem era, era um dos amigos

¹¹¹ Música cantada à capela. Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05. 2005.

que o Cartola freqüentava e aí o amigo falou: olha vocês tão aí, eu já vi que vocês estão fazendo uma música vou levar vocês pra outro lugar. Aí levou a gente pro quarto dele fechou a porta e a festa continuou lá fora e nós ficamos lá fazendo a melodia da valsa, depois o Cartola convidou o Hermínio para colocar letra, que é a valsa do *“Fundo de Quintal”*. Nós fomos fazendo juntos, cada um ia dando uma idéia e viajando na idéia do outro a gente fez a melodia no mesmo dia, tudo no mesmo dia. Isso foi na década de 70.¹¹²

Segundo seu parceiro Elton Medeiros, Cartola sempre foi um compositor “muito atento à evolução da música popular brasileira”, de modo a se colocar sempre em posição de liderança. Sua liderança revelava-se na capacidade criativa, no que dele se ouvia como diferencial; logo, como balizador, como modelo a ser seguido.

O Cartola, em termos de criação harmônica, melódica, sempre esteve à frente nas várias fases que a música popular brasileira passou. Quando você ouve uma música do Cartola em 1928, você vê que a harmonia e a melodia das músicas dele... [...] ele possui um dos estilos que lideraram uma transformação na MPB. Isso ocorre depois em 1940, depois ocorre em 1960, e isso ocorre também em 1970. Então, *“As Rosas não falam”*, se você compara com *“Tenho um novo amor”*, ou outra música, que o Francisco Alves ou Carmem Miranda tenham gravado, você vê que são estilos diferentes, mas que você compara com as outras músicas do Cartola da época, com as outras que estavam sendo feitas com outros, de outros autores, você sente a liderança, um descortinar de uma nova era harmônica e melódica na música popular.¹¹³

¹¹² Depoimento de Cláudio Jorge à autora, 11.06. 2005.

¹¹³ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

Mas essa liderança se revelava por meio do relacionamento com parceiros e demais músicos e influências que se permitiam mutuamente atravessar. Vários parceiros lhe destacaram o temperamento jovial, a alegria que dele derivava pelo contato incessante com a sua arte.

[...] ele sempre estava à frente, harmonicamente, melodicamente, poeticamente, sempre à frente, com outros, evidentemente. Sempre à frente, ele foi sempre uma liderança. Então, eu acho que todas essas épocas, mesmo quando o Cartola se afastava do meio musical, e isso ocorreu várias vezes, na vida dele; ele vinha com composições que representavam um avanço na arte de fazer música, entendeu? Coisas que se podem considerar como inovações se comparadas às obras vigentes, dentro do repertório nacional, seja de rádio ou disco.¹¹⁴

Identidade, singularidade, referência e novidade são marcas personalíssimas de Cartola. Elton Medeiros já o assinalou quando comenta que ouvia ao longe uma música que ‘tinha que ser dele’, pelo que de sofisticado, pessoal e intransferível podia ser observado na harmonia e na melodia. Para além de uma perenidade garantida pela qualidade e pela marca que deixa em cada geração, talvez seja possível pensar em uma espécie de atemporalidade, pelo que de universal ele carrega em suas produções? Seria possível definir um estilo em função de fases ou, então, haveria uma identidade única, independente de seu momento de vida?

Ele tinha uma identidade única, o Cartola tinha um estilo de compor que era exclusivo e ao mesmo tempo era símbolo também de uma riqueza muito grande porque

¹¹⁴ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

num mesmo lugar que foi a Mangueira aconteceram duas histórias de riqueza de melódica que foi Nelson Cavaquinho também, e uma história completamente diferente da outra, eles foram contemporâneos e foram duas histórias musicais ricas pra burro e uma diferente da outra. O Cartola era mais perto do samba, acho assim, no sentido da escola de samba propriamente dito, de compor pra escola de samba do que o Nelson Cavaquinho, mas os dois se completavam e completaram a história de Mangueira, eu acho, são os dois grandes mestres. E a obra do Cartola é muito singular mesmo né, principalmente por essas coisas das canções, o Cartola era um grande compositor de canção. “*As rosas não falam*” é uma canção linda que você pode cantar... e pode ser interpretada por qualquer cultura, por qualquer estilo musical. [...] atemporal...¹¹⁵

As músicas surgiam às vezes espontaneamente. Elton Medeiros lembra-se de seu primeiro encontro e da primeira produção conjunta, “as músicas iam surgindo”, diferentemente dos sambas de enredo.

Às vezes, sabe o que acontece, é o seguinte: o samba-enredo é uma coisa que você faz de encomenda. Você tem que abordar aquele tema e pronto; quando você faz uma música livre, de tema livre, evidentemente que a história que você passa para o papel é a sua história, a história do seu vizinho ou de um conhecido. É a história da sua experiência, não só da sua vida... como a história que você vivenciou ou história, às vezes você é ator, ator daquela história, né? Principal daquela história. E às vezes, não. Às vezes você foi um mero espectador daquela história e você assimila. São experiências que você passa para o papel na hora vivida, você é provocado e passa para o papel.¹¹⁶

¹¹⁵ Depoimento de Cláudio Jorge à autora, 11.06.2005.

¹¹⁶ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

São histórias, invenções e apropriações. O sentimento original posto em verso é reinventado pela música ou, então, posto em processo de maturação que, *a posteriori*, irá revelar novo formato, já prescindindo da emoção anterior, mas criando um novo fato, o fato poético, o objeto lítero-musical, a que irá se agregar, como curiosidade, apêndice ou mesmo suplemento, a informação biográfica. A quem pertence a história da obra de arte, a qual autor, a qual ator de si mesmo?

Então, eu acho que isso acontecia muito comigo, acontece muito comigo, é claro que eu tenho música que possa ser enquadrada como quase autobiográfica ou coisa parecida. Mas eu acho que essas coisas assim, essas parcerias que são feitas principalmente assim, de maneira conjunta, parceria que não é feita música de um, letra de outro. Um complementando o pensamento musical, o pensamento poético do outro. Essas coisas a gente vai botando muito das nossas vivências na obra e qualquer dia ela tá pronta.¹¹⁷

Em alguns não muito raros casos, por opção do próprio compositor, a inspiração não escolhe o momento, da mesma forma que não decide a qualidade da produção (pelo menos do ponto de vista do próprio autor). O parceiro Nelson Sargento surpreende revelando aquelas peças recusadas à memória pelo próprio compositor Cartola, como é o caso de “*Ciúme doentio*”, que o compositor não gostava de cantar. como relata em depoimento de Nelson Sargento.¹¹⁸

*Ah! Meu Deus se eu soubesse quem ela é
Juro que jamais faria essa união*

¹¹⁷ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.05. 2005.

¹¹⁸ Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05.2005.

*Bonita mulher, mas de gênio uma fera
Depois da briga que fiquei nesta condição
Os ternos melhores que eu tinha estão rasgados
Dos nossos móveis ela fez uma fogueira
Meu rosto até hoje está todo arranhado
Envergonhado jamais voltei em Mangueira*

*Todo mundo dizia que Ana Maria era muito legal
Eu me apaixonei e com ela casei
Esse foi o meu mal
Brigas permanentes, um ciúme doente
Nunca vi coisa assim
Se eu voltar em Mangueira
Sei que a turma inteira
Vai zombar de mim*

Segundo Nelson, ninguém tem um “método de criação”, e talvez a existência de um método justamente prejudique ou impeça o processo de criação. O autor não pode prever o que lhe sairá belo ou ao agrado... aos olhos de parceiros, mundo ou mesmo aos seus.¹¹⁹

Cartola tinha muitas músicas que ele não gostava. Não gostava e não cantava, por nada. Ele não gostava, ele não cantava esses troços, cantava assim só para as pessoas mais chegadas. Não dá assim pra definir. O compositor pode tudo, ele dizia assim: “Bom, quando eu não gosto, tem música que faço que não cantaria.”¹²⁰

¹¹⁹ Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05.2005.

¹²⁰ Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05.2005

De outra feita, sob outro ponto de vista, pode existir também o encantamento por melodias alheias. Uma espécie de perfilhamento inconsciente, flagrada, por exemplo, na apropriação melódica de *O mágico de Oz*:

Há um fato muito interessante, um dia nós estávamos na casa dele e ele disse: “Eu fiz um negócio aqui, que eu gosto muito dessa música” e cantou:

A cantar
eu direi que sou feliz
bem feliz, porque achei alguém
só eu mesmo compreendo quanto me quer bem

Eu disse: “Cartola, essa música tá plagiada, é a música americana do *Mágico de Oz*.” Ele disse: “Eu sei. Eu gosto tanto desse pedaço de música que eu resolvi fazer essa letra.”¹²¹

De sensibilidade inata e quase ilimitada, variavam seus processos de absorção e de composição assim como variavam seus parceiros, de aprendizes a influências fundamentais, como é o caso de Carlos Cachça. Com todos aprendia e a todos conquistava, com o dom artístico de um homem comum e em desapego total da vida senão pela arte ou com arte. Sambista por excelência, de múltiplas influências recíprocas e estilo único, diferenciado. Como classificá-lo, quais os atributos que o diferenciam e fazem reconhecê-lo? Música, letras, parcerias ou o conjunto indiferenciado?

¹²¹ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

O Cartola sempre dizia que... ele aprendeu muito com Carlos Cachça. Ele dizia isso. Olha, o Cartola, ele tinha uma facilidade de fazer música. Não era música rebuscada. Agora era uma música bonita que ele fazia. Não seria um máximo de letrista, mas todas as letras dele têm sentido. Agora parceiro mesmo pra mim do Cartola, o grande parceiro pra mim foi Carlos Cachça, ele foi grande parceiro, depois vem o Elton, o Nuno Veloso. O Nuno Veloso foi um grande parceiro pra mim, e outros menos votados.¹²²

Compor com Cartola era sempre um aprendizado. Mas será que ele se importava com isso? Hermínio Bello de Carvalho relata a agonia de uma composição frustrada, quando empacou diante de uma determinada melodia, que o velho sambista queria que expressasse um sentimento especial, “que traduzisse um sentimento que estava dentro dele” e que não lograva decifrar. Foi um impasse “terrível”, do qual Hermínio guarda “apenas um rascunho da tentativa, totalmente frustrada”¹²³, fruto de um perfeccionismo que se justifica no gosto pela criação artística, por uma perfeição estética que se referenda na subjetividade do estado da arte musical.

Nosso processo de trabalho não era intenso – e até mesmo por culpa minha, que zelo bem pouco pela minha produção musical. Cartola por vezes musicava meus versos, ou trabalhávamos juntos, como foi o caso da segunda parte de *Alvorada*, que eu escrevi, a pedido dele e do Carlos Cachça, e ele na mesma hora musicou. Mas *Camarim*, por exemplo, só depois de sua morte descobri que ele havia musicado. [...] A letra tinha sido feita especificamente para Elizeth Cardoso.¹²⁴

¹²² Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05. 2005.

¹²³ Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho a Ana Paula Conde, 05.01.2005.

¹²⁴ Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho a Ana Paula Conde, 05.01.2005.

Os processos de composição podiam ser tão variados, incluindo as parcerias *post mortem* como as com Nelson Sargento. Segundo Elton, o processo de criação não obedecia a um padrão. Na *Mascarada*, por exemplo, dele com Zé Kéti, a maneira e a motivação foram outras. Primeiro que a “Mascarada existiu e foi uma namorada do Zé Ketti. A história é dele”, ou seja, também a letra (compartilhada) é por Elton musicada, *a posteriori*. Com Cartola, a simultaneidade de inspiração/produção imperava. Era necessário entendimento e afinidade entre os parceiros. É o caso de *Peito Vazio*:

...eu lembro que era na época do Zicartola. Mas eu me lembro que eu passei a música de dia dentro do Zicartola. Porque eu comecei a música, aí eu disse: “Peraí, essa música está a cara do Cartola. Eu vou lá.” Aí, peguei, fui lá e disse: “Cartola, velho, tô fazendo uma música aqui que é a tua cara!” Aí, ele pegou o violão e – “*nada consigo fazer...*”. “Aí, pô! Vem cá! Vamos continuar!” Ele disse: “Deixa aí que vou acabar”. Aí deixei e: “*Nada consigo fazer, lálálá, sinto a alma deserta*” aí, ele continuou. Eu voltei lá, mexemos e terminamos. Mas eu achei que era a cara do Cartola, e é! Muita gente pensa que o Cartola começou essa música, não! Eu comecei essa música em cima da estrutura harmônica do Cartola. Então, é aquele negócio, coisa que eu absorvia do Cartola.¹²⁵

Cartola era um homem simples e um parceiro genial. Parceiro no sentido lato, o companheiro, no sentido etimológico, que compartilha a arte, ensinando e aprendendo, a tocar, a compor e a viver. Seus companheiros são taxativos no que toca à sensibilidade, genialidade e modéstia do sambista. Mas antes da obra, existia o homem, admirado pela sua dignidade por aqueles que com ele conviviam.

¹²⁵ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

Para Elton Medeiros, ser parceiro de Cartola foi conviver com a emoção, a alegria, além de muito ensinamento recebido:

...foi uma lição, servia não só de aprendizado, não só musical, mas como eu recebi do Cartola lições de vida, no nosso contato, na nossa conversa. Então, a parceria com o Cartola não foi só uma parceria musical, mas uma parceria de vida. Quantas coisas eu dividi emocionalmente com Cartola? Pra dar uma idéia, eu vou contar um fato só, que é uma coisa que a gente divide com as pessoas que têm admiração, respeito, que têm reconhecimento, que a gente até é grato[...] A parceria com o Cartola foi muito mais que uma parceria, foi uma amizade.¹²⁶

Assumida a ‘criação’ profissional de Cartola, confessa sua admiração e gratidão por Zé Ketti, quase na mesma proporção pelo que de parceria lhe proporcionou. Parceiro, também, de Nelson Cavaquinho, refere que foi com Cartola e Zé Ketti que “aprendeu muito”. E só não aprendeu mais por “uma questão de respeito”, já que a parceria tinha que acontecer por provocação deles.¹²⁷

No relato de todos os parceiros, Cartola aparecia como um compositor por eles respeitado: a parceria tinha que ser pelo mestre condescendida. Era natural o distanciamento imposto pelos próprios veneradores e depois parceiros, mas ainda assim, mesmo na intimidade da arte, conservando uma espécie de idolatria.

A produção, em quase todos os casos, se dava de forma conjunta. Houve, no entanto, algumas exceções. Sobre *Velho Estácio*, Nelson Sargento

¹²⁶ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.05. 2005.

¹²⁷ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.05. 2005.

nos afirma, entretanto, que “não houve parceria”, classificando, dessa forma, a parceira, como “atuação” conjunta. Diz que “completou algumas músicas, após a década de 1980, com o consentimento da finada Zica”.¹²⁸ Entre elas, *Velho Estácio*, espécie de confraternização de samba, com que Cartola homenageava a “turma do Estácio” – tida a Escola como madrinha, seus bambas como professores –, quando ela chegava. Não tinha segunda parte:

*Muito o velho, pobre velho
Vem subindo a ladeira
Com a bengala na mão
É o velho, velho Estácio
Vem visitar a Mangueira
Trazer recordação
Professor chegaste a tempo
Pra dizer neste momento
Como podemos vencer
Me sinto mais animado
A Mangueira aos seus cuidados
Vai à cidade descer*

Em show sobre a Estácio, quarenta anos após Cartola ter feito essa música, Nelson sugeriu a canção ao produtor musical Leffê que produzia um show em homenagem ao Estácio. Nelson se lembrou da questão básica para o mangueirense, de ter “o Estácio como padrinho, como professor. Isso era um procedimento dentro do próprio Cartola”, o produtor gostou, mas achou muito curta. Com base nessa premissa, Nelson completou a letra fazendo uma segunda parte:

¹²⁸ Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05. 2005.

Estácio
Pioneiro do Samba
Reduto de bambas
Seu nome é tradicional
Enriqueceu nossa cultura
Baiaco, Ismael e Brancura
*Mano Bidê e mano Marçal*¹²⁹

Muito depois da complementação de *Velho Estácio*, e com a mesma verve, partiu para a segunda parte de *Vim lhe pedir*:

Vim lhe pedir
Me perdoa reconhecimento
Se aqui voltei
Foi para lhe dizer então
Que foi motivo de força maior
Que às vezes prende a gente
E disseste que voltei
Cinicamente para zombar de você

Foi a saudade que me trouxe aqui
Depois que te perdi
Mergulhei na sofreguidão
Ao cair na realidade
Descobri que a felicidade
*Está na bondade do seu coração*¹³⁰

¹²⁹ Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05. 2005.

¹³⁰ Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05. 2005.

Para Nelson não há um motivo especial, um conhecimento de causa, do sofrimento inicial ou de inspiração transcendente, que justifique por si só e unicamente a composição de uma segunda parte. Não se trata de algo pedido, mas sim de algo perdido. Em alguns casos conhecia a música já de ouvido, de memória, e sabedor de que não havia uma segunda parte, a complementou. É também o caso de *Deixa*, deixada em uma fita cassete aos cuidados do pesquisador Arthur Oliveira, segundo Nelson, e que veio a cair em suas mãos.

*Deixa, eu mesmo quero
Resolver os meus dilemas
Deixa, quero escrever
Embora esteja com as mãos trêmulas
É assunto meu, sei que ninguém dá solução
Tudo quanto sofro vou dizer numa canção
Deixa, quando ela ouvir os meus poemas
Vai chorar
A consciência vai lhe castigar
Perdão não quero, nem vou perdoar.*

*Deixa
Meu sofrimento um dia vai ter fim
Os meus poemas vão falar por mim
De todo mau que o amor me fez
Deixa
A razão dizer quem tem razão
E o fantasma da ingratidão
Se retira com desfaçatez¹³¹*

¹³¹ Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05. 2005.

Muitas músicas se perderam, por esquecimento de Cartola, que não tinha a preocupação de gravá-las. Nelson Sargento, de memória privilegiada, recuperou para Cartola letra e música de muitas de suas composições como, por exemplo, para a segunda bienal da TV Record:

[...] quando o Cartola foi pra Bienal, ele teve na Bienal, na primeira Bienal, aquela em São Paulo, que os cronistas escolhiam uns compositores pra fazer uma competição e o Cartola colocou essa aqui *Tive Sim, outro grande amor...* (Nelson cantarola) Aí teve uma segunda Bienal e ele foi chamado. E ele me disse assim: “Escuta, você que sabe umas músicas minhas, você lembra de alguma?” Eu sei que fui lembrando, lembrei, lembrei e ele disse, não essa não, não, não, até que eu cantei essa: *Ontem me contaram/ Que ela vive cantando/ Lamentando o tempo perdido que comigo passou...* Ele fez uma segunda parte, mas na realidade, eu não sei que colocação a música tirou.¹³²

Cartola experimentou por diversas ocasiões o fracasso e o sucesso. Sua importância para a Música Popular Brasileira permanece incontestável, inarredável. Como já foi dito, sua importância, segundo Hermínio,

é a mesmíssima de Nelson Cavaquinho. Os dois são exemplos de músicos que ficaram durante muito tempo à margem da sociedade de consumo – talvez por não se submeterem ao enquadramento imposto pelas regras do mercado. Não era uma insubmissão explícita, mas eles preferiam mesmo é exercer, na totalidade, o tal poder de criação. Cartola é que, já no final da vida, pegou um certo gosto pelo palco – talvez por se sentir respeitado pelo público jovem que o descobrira. Ele era mais disciplinado

¹³² Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05.2005.

do que o Nelson, indiscutivelmente, mas os dois são gênios.¹³³

Daí, talvez é que se compreenda o porquê de um talento tão soberbo ter resistido tanto tempo ao reconhecimento. E é o que se trata aqui: de resistência. Já vimos, no primeiro capítulo, que o povo do morro não se importava com o povo da cidade. Eram culturas díspares e desinteressadas uma da outra. Eram dois mundos à parte, independentes e felizes em sua autonomia. É dentro dessa cultura que Cartola lançou seus alicerces. Note-se que são os amigos que se condoem de sua situação e vêm lhe oferecer auxílio.

Cartola era uma pessoa simples, ele era simples e reservado. Ele ficava muito na dele. Não gostava de carregar violão. Eu carreguei muito violão pra ele. E me orgulho disso. Como pessoa, o Cartola era uma pessoa generosa, ele era muito generoso. Pra mim ele se jogou pra cidade já tarde. Porque em 34 ele era um nome, um nome consagrado. Eu tinha 10 anos de idade, em 34 ele já era um nome considerado com “*Divina Dama*”. E o Oreste Barbosa, num livro disse que previa para o Cartola um grande futuro como compositor.¹³⁴

Seu reconhecimento foi tardio, mas fruto de uma persistência que se quer mitológica (na metáfora de Hermínio), mas com merecimento.

Ter sido parceiro de Cartola foi honraria tão grande como a de ter composto com Pixinguinha, podes crer. Tenho outros parceiros maravilhosos e outras parcerias até mais produtivas. Mas aprendi com ele lições de dignidade que permeiam minha vida de brasileiro que

¹³³ Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho à Ana Paula Conde, 05.01.2004.

¹³⁴ Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05. 2005.

atua na área cultural. E continuo dizendo [...] que a maior dor que senti quando se encerrou abruptamente a temporada do “Obrigado, Cartola!” foi se interromper um trabalho que punha em relevo a vida e a obra de um dos compositores mais importantes da nossa história, num momento em que ele, como Fênix, parecia querer ressurgir de um novo ostracismo e revelar-se para um novo público. Isso além de desempregar 40 profissionais. Não me cabe aqui nesse depoimento tão sincero deixar de consignar essa tristeza, tão grande como aquele que ele me fez, sabendo-se em fase terminal – mas sem suspeitar que seria, para sempre, o eterno e Divino Cartola.¹³⁵

A disparidade entre a sua criação, as adversidades sofridas, sua capacidade de superação, sua fidelidade a princípios, são reforçados nos que celebram a simplicidade, a humildade e a grandeza de Cartola.

Cartola foi um símbolo... não só pela questão artística dele, mas também pelo cidadão carioca que ele foi, uma pessoa criada numa adversidade nascido e criado numa favela, ao mesmo tempo criador de coisas tão geniais que têm repercussão hoje no planeta inteiro. Inventor de combinação de cores quando deu as cores da Mangueira, e as composições que ele fez, o Cartola transcendeu a condição de sambista, ele se tornou um compositor de clássicos de canções clássicas também ao mesmo tempo em que era um sambista, disputou samba-enredo, fez as coisas todas. E a história dele de vida também já com uma idade avançada onde as coisas começaram acontecer mais no nível de carreira, mas é bacana você ver quando um tesouro é muito forte, muito verdadeiro, ele resiste a várias barras pesadas. E tem o momento dele acontecer e aconteceu. Eu me lembro do Cartola uma vez uma passagem lá em Jacarepaguá o Manhães brincando com ele: “Ô Mestre, agora o senhor está tudo

¹³⁵ Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho à autora, 18.07. 2005.

bem, está com uma casa, tá com carro”... e ele deixou escapar um certo, um certo lamento, mas que era impossível de ele não ter: “Poxa, eu fico realmente muito contente de estar me acontecendo isso agora, mas podia ter me acontecido quando eu era mais novo.”¹³⁶

Do homem Cartola, a seu tempo, Hermínio tem-no “como um dos homens mais dignos e corretos que conheci – além de um gênio da música brasileira, reconhecido pelo próprio Villa-Lobos”¹³⁷, enquanto Elton resume-o à encarnação de três adjetivos: “recato, dignidade e solidariedade”.¹³⁸

Homem generoso, solidário e parceiro, curiosamente, dispensaria todo o trabalho de parceria se resolvesse contar somente com o seu estro. Sua genialidade, bastava a obra, mas não a si, ao que parece.

O Cartola não precisava de parceiros. Eu costumo dizer que sou o parceiro, que eu gosto muito de parceiro, eu sei fazer música sozinho, tenho músicas sozinho, mas eu gosto muito de parceiro. Gosto dessa lida de trabalhar juntos, eu gosto disso. Mas eu costumo dizer que, a grande parte, muitos dos meus parceiros não precisavam de mim para nada. Cartola não precisava de mim como parceiro, Paulinho da Viola não precisava de mim para parceiro, Zé Ketti não precisava de mim para parceiro, são compositores que não precisavam de mim para nada! Não precisavam. Paulinho, eu tenho mais de 20 músicas com Paulinho. Nessas 20 músicas, ele não precisava de mim. Faz música com os pés nas costas, letra e música muito bem.¹³⁹

¹³⁶ Depoimento de Cláudio Jorge à autora, 11.06. 2005.

¹³⁷ Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho à autora, 18.07. 2005.

¹³⁸ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

¹³⁹ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03. 2005.

Sua última fase atesta justamente essa colocação. De posse de ferramental recolhido ao longo de sessenta anos de experiência, agora amadurecidos, a experiência de estar só, mas consigo mesmo, talvez tenha revelado ao compositor a maior de suas parcerias. Tanto que as composições mais conhecidas são justamente as mais recentes.

Cartola, como todo compositor profícuo, diversificou bastante sua produção. Mas a fase terminal é sofisticadíssima, com harmonias audaciosas, melodias aparentemente descomplicadas, como as das canções *Acontece* ou *O mundo é um moinho*, para ficar apenas em dois exemplos. Já *As rosas não falam* logo se tornou um clássico. Mas nunca é demais lembrar que Cartola fez coisas belíssimas nas décadas anteriores, como *Divina Dama*, *Sala de recepção* e *Sim*, além das músicas que compôs com Carlos Cachça, como *Não quero mais amar a ninguém*. A indústria se apegou mais às obras recentes, como *Alvorada*. Isso faz parte de um processo devorador, que tem lá suas regras que não busco entender.¹⁴⁰

Revela-se durante toda a sua existência, paralelamente à sua independência criativa e à sua autonomia criadora, o gosto pela companhia e pelas experiências diversificadas de criação. Ao final de sua última fase, entretanto, lança mão do recurso do isolamento, pelas dificuldades para compor ocasionadas pelo progresso e pelo sucesso. “Tive que terminar *Autonomia* de madrugada, quando o morro dormia e o movimento dos carros era menor”.¹⁴¹ E principalmente por ver constantemente atribuído aos seus parceiros “letrados” o melhor de sua poesia. Era difícil, mesmo entre os seus admiradores, admitir o crescimento do compositor e atribuir a ele uma obra tão rebuscada como revelam suas últimas composições, que atestam ser sua

¹⁴⁰ Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho para Ana Paula Conde, 05.01.2004.

¹⁴¹ Depoimento de Cartola para Marília Barboza, In: *Cartola os Tempos Idos*, p.226.

melhor fase. E são essas composições que apresentaram grande número de regravações.

É Elton que tenta explicar e justificar o seu recolhimento progressivo, a partir do *Zicartola* e, de certa forma, resumir o espírito eclético dessa última etapa, justificando também o seu afastamento de sua Escola de coração.

Eu conversei com o Cartola anos, assim anos, às vezes ele foi morar... Ele estava muito arredio no final. “Esse negócio de morar perto da Mangueira, às vezes, as pessoas passam e invadem a minha casa, às vezes eu quero ficar recolhido” – eu entendo isso. A pessoa que passa dos 60 anos não quer ficar muito exposta, ela quer se recolher. Agora, escola de samba? O cara já está muito cansado! Ele criou aquilo! [...] Eu, eu no morro, não vou no ensaio de escola de samba. Porque se eu for num ensaio de escola de samba, hoje, eu vou chorar. Porque ensaio de escola de samba, hoje, não é igual a ensaio de escola de samba do meu tempo. Porque a gente começava nas cordas, quase que fazendo uma serenata para as pastoras, depois elas começavam a cantar junto com você, era uma coisa emocionante! Hoje não! Hoje é um baile de carnaval mal resolvido!¹⁴²

Segundo Elton, sobra às Escolas de Samba da atualidade o que não existia no gênio: a vaidade fútil, como compensação à ausência de talento, especulação desenfreada e desprezo às tradições. Paradoxo que se esconde por trás do deslumbramento do aparelho carnavalesco e da indústria cultural pirotécnica que a tudo manipula:

No século XX, escola de samba era assim, era aquela coisa bonita, romântica, maravilhosa! Disputava-se! As pessoas

¹⁴² Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03.2005.

que passavam no terreiro, não era quadra, eram terreiras das escolas de samba, as pessoas, elas choravam quando a escola entrava. Hoje, eles choram porque a vaidade deles não sobressaiu no desfile. A vaidade deles. Não foi a escola – a vaidade dele. Entendeu? Não apareceu, entendeu? A escola de samba hoje não é a do sambista, isso há muito tempo que não é. Eu me lembro que, quando o Cartola voltou a desfilar na Mangueira, eu peguei uma revista, acho que a Manchete, e não saiu uma nota! E poxa, eu peguei e falei: “Cartola depois de tantos anos sai na Mangueira e vocês não deram uma só nota?” “É porque Cartola não tem pernas bonitas”. Disseram isso! Então, escola de samba são pernas, não é criatividade. Entendeu? Agora não tem criatividade nenhuma. Você vai ver uma escola de samba, ou vê o Boi de Parintins, é a mesma coisa!¹⁴³

Sua grandiosidade estava além de sua arte. Nuno, o filósofo, garoto da zona sul do Rio, reconhece o casamento das instâncias musicais e afetivas.

Eu devo ao Cartola tudo que sou e tenho hoje, porque ele me fez estudar. Eu não queria nada com o estudo e com o trabalho, mas o Cartola me incentivava, cobrava mesmo. Cheguei a morar na casa dele e da Zica. Ele me monitorando. O Cartola era sério e muito batalhador. Aliás, alguns dizem que ele era preguiçoso, mas pra mim ele não era não, ele estava sempre trabalhando. O que acontece é que naquela época, os anos 30, 40, eram muito difíceis arrumar emprego. Quando ele arranjava um biscate, ele me levava junto. Teve um período que ele foi vigia de um armazém no cais do porto. Ele acabava vivendo de biscates. Lembro-me bem, teve uma época que ele tomou conta de uma barraca da COFAP, eu até ajudei a ele a tomar conta da barraca. Cheguei a morar por muitos anos na casa de Cartola, ele era duro, tomava conta mesmo de mim. Cobrava-me o estudo. E com ele participava das rodas de samba no morro, cheguei até o

¹⁴³ Depoimento de Elton Medeiros à autora, 31.03.2005.

ser presidente da ala dos compositores, isso no final dos anos 50.¹⁴⁴

Para artistas como Angenor de Oliveira, o reconhecimento dos sambistas pelo público deverá partir do próprio público. O lugar de Cartola na história da Música Popular Brasileira está assegurado pela memória de todos aqueles que participaram desse momento. Mas a história, como registro, existe justamente para aqueles que não têm a sua memória. Para essa fatalidade inexorável, instituições são criadas para sua preservação. É o caso do Centro Cultural Cartola, como reconhece Nelson Sargento:

Eu acho que você tem no Centro Cultural Cartola a memória de compositores como Cartola, tem que ser perpetuada eternamente. Cartola, Zé Kéti, Ismael, os caras têm que ser perpetuados, senão vão cair no esquecimento. Talvez no ano 2015, não se tenha mais nada sobre eles. Porque as monografias que são feitas, você chega à Feira do Livro, você não acha uma. Não acha uma, pode ser que na Bienal do livro, tenha. Mas nas feiras de livro, eu quando tem feira de livro eu saio olhando isso. Não tem Cartola, não tem Candeia, não tem Silas de Oliveira. Não tem. Eu não sei por que na Feira de livro, esse livro não aparece. O negócio é que esses livros deviam ser distribuídos nas universidades e nas faculdades. Educadores do meu Brasil peguem as monografias dos nossos compositores e dêem aula de música popular.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Depoimento de Nuno Veloso à autora, 02.06.2005.

¹⁴⁵ Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05. 2005.

Para além da mensagem, “*Cartola não existiu, foi um sonho que a gente teve*”, Nelson Sargento fez um samba que registra (em arte) os títulos das músicas de Cartola. É o samba “*Homenagem ao Mestre Cartola*”.

*Só um **peito vazio** descobre
Que o mundo é um moinho
E quando isso **acontece**
A **alegria** vai embora
E as **cordas de aço** de um violão
Solam baixinho
Uma canção que se chama
Disfarça e chora
Eu confesso que **tive sim**
Um **amor proibido***

*Vai amigo e diz-lhe o quanto
Eu tenho sofrido
Mas tudo se ajustará
Numa grande **alvorada, o sol nascerá.**
Pouco importa depois se estaremos juntos nós dois
O nosso amor **brilhará**
Numa noite tão linda
As rosas não falam
Mas podem enfeitar
A grande **festa da vinda**¹⁴⁶*

Cartola, como muitos grandes artistas brasileiros, sofreu o estigma da sua natureza iletrada. Por outro lado, foi sua permanência à

¹⁴⁶ Depoimento de Nelson Sargento à autora, 20.05. 2005.

manifestações tradicionais o que de melhor se colheu como fonte de reconstituição histórico-cultural da Mangueira. Desfeitas as dúvidas, alçado à categoria de grande artista, reconhecido como norteador das movimentações do samba, Cartola hoje é ícone, não só por toda a obra musical que serve de inspiração para as mais variadas gerações, mas também pelo exemplo de resistência e permanência num universo cultural que, embora atribulado em contemporizar todas as suas modernizações, consegue guardar uma das melhores raízes. O exemplo de Cartola se fez exemplo para a Mangueira.

CONCLUSÃO

Sobre o 'parceiro Cartola', observamos, além dos processos de composição, as variantes em função da parceria e da circunstância de composição; as questões afetivas, sua importância como homem comum e como pessoa generosa e genial, a questão do social e sua maneira de lidar com a vida e com as pessoas, as razões para a mudança de Mangueira e o seu isolamento como compositor. Sobre Cartola e a posteridade, vimos a importância das músicas da fase final, sua postura em relação às Escolas de Samba. Sobre a importância histórica e cultural de Cartola, o reconhecimento do samba carioca, e de seu lugar na música e na cultura popular brasileira, contemplamos trajetória e registro, para desaguardarmos no Centro Cultural Cartola e a memória (legado) do compositor, tendo como legenda o manifesto de um velho sambista, que com certeza encontra eco, em anseio e memória no coração das diversas gerações que fizeram ou ainda farão do samba uma tradição, uma história viva, cantada e contada.

Reunir a obra de Cartola, sistematizá-la e oferecê-la à pesquisa representa um novo resgate, não só em torno da valorização do artista, mas da história da identidade cultural do samba e do Rio de Janeiro. Nosso trabalho, em continuação aos estudos já realizados sobre Angenor de Oliveira, procurou oferecer o caminho da criação artística, o caminho da subjetividade do homem Angenor, ocupando a lacuna deixada pelos trabalhos documentais já efetuados.

Ergueu-se aqui a importância da documentação via história oral, mecanismo que muito serviu ao próprio Cartola ao interrogar a Nelson Sargento se havia recordação de músicas suas. A ausência de sistematização poderia provocar a perda definitiva dessa produção rica que apresentamos na forma de catálogo. Para além de rememorar Cartola, nosso trabalho permitirá

que outras análises, agora por via documental, sejam engendradas, tais como o estudo literário de suas letras, por exemplo.

Numa época em que a esfera popular das formas musicais logo busca lançar-se no *mainstream* e ao sucesso estrondoso, haja vista a contaminação do pagode pela pasteurização do mercado fonográfico e o interesse de vendagem do CD das Escolas de Samba do Grupo Especial, falar de Cartola e da raiz do samba é possibilitar sempre a reflexão e honrar a memória de um século e o patrimônio de um povo.

A grande lição deixada por Cartola, como homem e como artista, é que arte não se tira da cartola, vem do coração, e para lá deve ser destinada, não como objeto de consumo ou decoração, mas que caminhe no sentido do pulsar do povo, eternizando intrinsecamente sua raiz.

Vale reproduzir, à guisa de encerramento do texto, jamais do estudo ou da reflexão, o samba de Hermínio Bello de Carvalho e Paulinho da Viola composto especialmente para a peça *Obrigado, Cartola*, que traduz, como no musical apresentado no primeiro semestre de 2004, com enorme sucesso no Centro Cultural Banco do Brasil, a vida desse nobre mangueirense:

*Um dia uma rosa floresceu
E a ele segredou
Coisas que jamais imaginara
Que seu destino Deus havia já traçado
E estava entrelaçado
Em bembóis e sustenidos — que lindo!
E o Bloco dos Arengueiros
Formado por companheiros
Numa Escola transformou
Cartola! Foi a raiz de uma Mangueira
Que em verde-e-rosa fez reflorir*

*E tantos artistas revelou
Poeta, semente do amor desde nascença
Cumpriu-se de Deus a sentença
Como "Divino" o povo consagrou!
O mundo roda feito as rodas de um moinho
Vai triturando nossos sonhos de mansinho
Mas um dia lá no morro ele sumiu
Nunca mais ninguém o viu
E os boatos se espalhavam
Corria que nas trevas da paixão
Desfigurado tudo abandonara
Do pão que tanto o diabo amassou
As sobras ele mastigou
E foi aí que Dona Zica apareceu
Seus brios, ela então os invocou:
Anda, levanta a cabeça
Afasta essa maré de azar!
És Cartola de Mangueira
Pra Mangueira vais voltar
Lavando carros na madrugada
Se consumindo pra sobreviver
Foi assim que Sérgio Porto o encontrou
E no mundo do samba foi uma grande festa
E eis que nasce uma esperança
E sopra um vento de bonança
Surge então o Zicartola
É a volta do poeta!
O Mundo roda feito as rodas de um moinho
Foi triturando os seus sonhos de mansinho
A casa do samba deu-lhe glória passageira
E foi um sonho (mais um sonho que sonhou)
E um segredo que guardara a vida inteira*

À sua companheira finalmente revelou:

Tivera sim

Um grande amor antes do seu, teve sim!

Quebrou-se o encanto e uma flor então brotou:

Silente, bela, inspiradora

Fruto de um tal mistério que ninguém nunca explicou

Se as rosas falassem

Elas por certo contariam

Que uma alvorada logo romperia

E finda a tempestade

O sol nasceria!

Guerreiro, pela Mangueira lutou

Pássaro de um amor extraordinário

Poeta que das cinzas ressurgiu

E em seus versos todo o povo se abrigou

Depois de plantar uma rosa em nosso jardim

Esse operário do samba se eternizou

E deu-se aos ventos, se despetalou

Tivera sim

Um grande amor antes do seu, teve sim!

Quebrou-se o encanto e uma flor então brotou:

Silente, bela, inspiradora

Fruto de um tal mistério que ninguém nunca explicou

Se as rosas falassem

Elas por certo contariam

Que uma alvorada logo romperia

E finda a tempestade

O sol nasceria!

Guerreiro, pela Mangueira lutou

Pássaro de um valor extraordinário

Poeta que das cinzas ressurgiu

E em seus versos todo o povo se abrigou

*Depois de plantar uma rosa em nosso jardim
Esse operário do samba se eternizou
E deu-se aos ventos, se despetalou
E glorioso pode enfim adormecer!
O mundo roda feito as rodas de um moinho
E fez de pétalas de rosas o seu ninho
O mundo gira e se rende emocionado
E ao Poeta vem dizer "muito obrigado"!*

“Minha música é uma coisa muito séria. Eu componho devagar para trabalhar bastante cada composição. Eu não fabrico sambas. Se alguém quiser cantar minha música, 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, e acaba estragando tudo. Não me interessa em fazer uma coisa que o povo saia cantando, mas que ele sinta minha obra. Faço música para você guardar dentro de si, eternamente, no seu coração e não apenas na sua coleção de discos.” ¹⁴⁷

¹⁴⁷ Depoimento Cartola, *Revista Visão*, 26.11.1988, p.50.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

- CARLOS CACHAÇA. Depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som, 26.02.92.
- CARTOLA. Depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som, 03.03.1967.
- CARTOLA: Partituras, Recortes de jornais, fitas K7, discos, Fitas VHS, Manuscritos, Documentos textuais (contratos). ARQUIVOS PARTICULARES (NILCEMAR NOGUEIRA e vários). /s.d/.
- CLÁUDIO JORGE. Depoimento prestado a Nilcemar Nogueira. Centro Cultural Cartola (arquivamento), 11.06. 2005
- DALMO CASTELLO. Depoimento prestado a Nilcemar Nogueira. Centro Cultural Cartola (arquivamento), 14.02. 2005
- ELTON MEDEIROS. Depoimento prestado a Nilcemar Nogueira. Centro Cultural Cartola (arquivamento), 31.03. 2005.
- HERMÍNIO BELLO DE CARVALHO, Depoimento prestado a Nilcemar Nogueira. Centro Cultural Cartola (arquivamento), 18.07. 2005.
- NELSON SARGENTO. Depoimento prestado a Nilcemar Nogueira. Centro Cultural Cartola (arquivamento), 20.05. 2005.

FONTES SECUNDÁRIAS

- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 2 vols. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1965.
- ALVES, Andréia Ribeiro. *Biografia de Babaú – Tempos de Outrora/Vida e Obra de Babaú da Mangueira*. Governo do Estado do Rio de Janeiro; Secretaria de Estado de Cultura (FUNARJ); Diretoria de Programas Especiais: 1994.
- ANTONIO, João. *Zicartola: e que tudo mais vá pro inferno*. São Paulo: Scipione, 1991.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BARROS, Orlando. “A reassunção do Divino”. In: CARTOLA/PROJETO FITA MEUS OLHOS. Rio de Janeiro: Editora UERJ, Departamento Cultural; Fundação Museu da Imagem e do Som, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- CABRAL, Sérgio. *ABC de Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.
- CALDEIRA, Jorge. *Viagem pela História do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CARTOLA. Transcrição datilografada de seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som. /s.d./.
- CARTOLA/PROJETO FITA MEUS OLHOS – Rio de Janeiro, Editora UERJ, Departamento Cultural: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1998.
- CASTRO, Angela de. *A República do Brasil*. (org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; CPDOC, 2002.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 2004.
- COLEÇÃO HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA – Série Grandes Compositores. Abril Cultural. São Paulo: Editor: Victor Civita, 1982.
- CUNHA, Helena Parente. *Os gêneros literários* In.: REVISTA TEMPO BRASILEIRO. no. 42. Teoria literária. Rio de Janeiro: Edições tempo brasileiro Ltda., 1975.
- d' ARAUJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 20.07.1974.
- DINIZ, Edinha, BONITO, Angelo. *Crianças Famosas*. São Paulo: Callis, 2004.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. 3ª. ed. 1º. reimp. São Paulo: Publifolha, 2003.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, Edusp, 2000.
- FERNANDES, Antônio Barroso (org.). *As vozes desassombradas do Museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.
- FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- FERREIRA, Marieta de Moraes, PINTO, Surama Conde Sá. "A crise dos anos 1920 e a Revolução de 1930". In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano - volume 1*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

- FORÉIS, Henrique. (Almirante). *No tempo de Nole Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- FRY, Peter. "Feijoada e 'soul food 25 anos depois'". In. *Para inglês ver*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1982.
- HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. GRANDES COMPOSITORES. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- HOBBSAWN, Eric. *Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 13.09.1995.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- MARTINS, Cláudio. *O anjo de Cartola*. Belo Horizonte: Dimensão, 1997.
- MATOS, Claudia. *Acertei no milhar; samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MOURA, Roberto. *Cartola, todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco, 1988.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- MUNIZ Junior, José. *Do batuque à Escola de Samba*. São Paulo: Símbolo, 1976.
- NOGUEIRA, Nilcemar. *Dona Zica: tempero, amor e arte*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, 28.03.1973.
- O GLOBO. Rio de Janeiro, 6.1.1972.
- O MELHOR DE CARTOLA: melodias e letras cifradas para violão, piano e teclados. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. "Cultura e Identidade Nacional no Brasil do século XX". In. CASTRO, Angela de. (org). *A República do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; CPDOC, 2002.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. "Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio". In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, volume 2, p.340.
- OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. *Depoimentos de: Bicho Novo, Carlo Cachaca, Ismael Silva*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.
- PEREIRA, Arley. *Cartola: Semente de Amor sei que sou, desde nascença*. São Paulo: SESC, 1998.
- PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade - O negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Pioneira, 1967.
- RAMALHO, Mônica. *Cartola. Coleção Mestres da Música do Brasil*. São Paulo: Moderna, 2004.
- REVISTA – MPB/COMPOSITORES GALERIA DE ESTRELAS. No. 12. São Paulo: Globo, 2002.

- REVISTA MÚSICA BRASILEIRA. *90 anos do Mestre Cartola*. Ano III. No. 15. out/98.
- REVISTA NOITE ILUSTRADA. Ano VI, número 342, 4.3.1936.
- RIOTUR. *Memória do carnaval*. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1991.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. /s.l./ /s.e./.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. 2 vols. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SILVA, Marília T. Barboza da. *Alvorada; um tributo a Carlos Cachça – Cachça* Rio de Janeiro: FUNARTE – Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1989. (Col. MPB, no. 27).
- SILVA, Marília T. Barboza da, OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. (2ª edição revista e atualizada). Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- _____. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- SILVA, Marília Trindade Barboza da & MACIEL, Lygia dos Santos. *Paulo da Portela; traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- SILVA, Odacyr de Brito. *Dona Zica da Mangueira: na passarela de sua vida*. São Paulo: Editora Gráfica Carimbex, 2003.
- SIMMEL, Georg. “O conceito e a tragédia da cultura”. In SOUZA, Jessé, ÖELZE, Berthold (orgs.) *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora UnB, 1998.
- SOUZA, Tarik de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo. Editora 24, 2003.
- TINHORÃO, José Ramos. *Série História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1982.
- _____. *Pequena História da Música Popular – da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.
- VELHO, Gilberto. “Cultura popular e sociedade de massas”. In *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- VEREDAS/REVISTA DO CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. “A Festa do Divino”. Ano 3. No. 25. Jan/98. Rio de Janeiro.
- VIANNA, Hermano. *Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 1995.

SITES CONSULTADOS

- <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/paulo-da-portela.asp>, maio 2005.
- <http://www.dicionariompp.com.br/verbete>, maio 2005.
- <http://www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr/ent>, maio 2005.
- <http://www.cpdoc.fgv.br>, maio 2005.