

CLÁUDIA MARIA CALMON ARRUDA

**CIDAD E DO SOM:  
HISTÓRIA, MÚSICA E MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Arruda, Cláudia Maria Calmon

Cidade do Som: História, Música e Memória / Cláudia Maria Calmon Arruda.  
Rio de Janeiro, RJ, 2007.

205f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ismênia de Lima Martins

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense

Bibliografia: 5f.

1.Engenho da Rainha. 2. Políticas Habitacionais 3. Planejamento Urbano 4.  
Músicos 5. Autoritarismo I. Lima Martins Ismênia II. Universidade

CLÁUDIA MARIA CALMON ARRUDA

**CIDADE DO SOM:  
HISTÓRIA, MÚSICA E MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ismênia de Lima Martins  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Alberto Ribeiro da Silva  
Universidade Severino Sombra

---

Prof. Dr. Daniel Aarão Reis  
Universidade Federal Fluminense

Ao meu ex-aluno Paulo Fernando que me auxiliou na aplicação dos questionários usados neste trabalho.

À ex-diretora do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Carla Dias e à Diretora do Setor de Pesquisa do APERJ, Leila Duarte Menezes, pelas licenças concedidas durante a elaboração deste trabalho.

À professora Denise Rollemburg pelos textos cedidos.

A minha prima Ana que me estimulou e sempre disse que daria certo. E deu!

À Angélica Dieppe, Maria Cristina Faria e Regina Bordallo pelo incentivo de primeira hora e por saberem compreender, com docura e respeito, o isolamento em que me mantive durante a maior parte deste trabalho.

À Daniela Holanda pela ajuda inestimável e presença constante.

À Deliane Carvalho que divide comigo desde a graduação as dores e alegrias do trabalho acadêmico e agora não foi diferente.

À Joyce pela amizade, carinho e compreensão.

À Márcia Rocha, amiga sensível e paciente, que reuniu delicadeza e precisão na formatação deste trabalho.

Ao amigo Paulo César de Oliveira que fez a revisão de todo o texto. Obrigada pela enorme paciência!

A Thiago Barcellos amigo e vizinho, sempre disposto a colaborar e debelar as conspirações tramadas pelo computador.

Às professoras Valéria Holanda, Bárbara Loureiro, Rosa Pereira e Any pelo carinho e incentivo.

À Sophie, cujas conversas me despertaram importantes reflexões.

A todos os amigos de quem recusei convites e esqueci dos aniversários, agradeço a compreensão e lealdade.

À Angélica Ângelo, funcionária do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, pela atenção e gentileza com que me recebeu todas as vezes que precisei recorrer à instituição.

ARRUDA, Cláudia Maria Calmon. Cidade do Som: História, Música e Memória. 2007. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense.

## RESUMO

Este trabalho aborda a trajetória de vida de oito moradores e ex-moradores do **Conjunto Residencial Cidade do Som**, localizado no bairro suburbano do Engenho da Rainha, na cidade do Rio de Janeiro. Para o desenvolvimento da pesquisa utilizou-se o aporte teórico-metodológico oferecido pela micro-história e pela história oral. As entrevistas foram balizadas por questões-chaves que tinham por objetivo traçar o perfil de cada entrevistado. A coleta de dados reuniu registros orais, fotográficos, além de uma série de documentos obtidos em órgãos públicos e de propriedade dos depoentes. A pesquisa analisa questões ligadas à evolução urbana da Cidade; as políticas habitacionais desenvolvidas pelo Banco Nacional de Habitação (BNH); as dificuldades do exercício da profissão de músico; o fenômeno migratório; a questão do autoritarismo em fases diversas de nossa vida política; a relação dos depoentes com os diferentes governos; e o individualismo, fruto da ideologia liberal que marcou as escolhas individuais de cada entrevistado. Estes temas foram dimensionados e relacionados com aspectos sócio-econômicos e políticos da sociedade brasileira, a fim de mostrar seus reflexos na vida do grupo investigado.

Palavras-chave: Engenho da Rainha. Planejamento Urbano. Políticas Habitacionais. Músicos. Autoritarismo.

ARRUDA, Cláudia Maria Calmon. Cidade do Som: History, Music e Memory. 2007. Paper (Master in History) – Universidade Federal Fluminense.

## SUMMARY

The paper deals with the life trajectory of eight residents and ex-residents musicians of a residential complex named Conjunto Residencial Cidade do Som, located in Engenho da Rainha, a suburb of Rio de Janeiro. It was used the theoretical methodologic support, offered by micro-history and oral history. The interviews were determined by key-questions that had the objective of drawing up the profile of each interviewed.. The piece of information was collected through oral and photographic registers, a series of documents from public department and from the musicians. The research analyzes some questions that deals with the urban evolution of Rio de Janeiro city; the housing politics developed by Banco Nacional da Habitação (BNH); migratory process; the matter of authoritarianism in various phases of our political life; the relation of the interviewed people with the different governments and the individualism, result of the liberal ideology that lived its mark on the choices of each interviewed. These subjects were dimensioned and related to social -economic and politics aspects of the brazilian society, in order to show the reflexes in the individual's life.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagen 1 - Entrada do Conjunto Cidade do Som .....	35
Imagen 2 - Santa Cecília .....	35
Imagen 3 - Alameda do Conjunto Cidade do Som .....	36
Imagen 4 - Quiosques e <i>Conjunto 1º de Maio</i> .....	36
Imagen 5 - Jornal <i>A Notícia</i> .....	40
Imagen 6 - Mariá e Seu Conjunto.....	40
Imagen 7 - Revista do Rádio .....	41
Imagen 8 - Recorte de jornal sobre Geraldo Barbosa .....	46
Imagen 9 - Conjunto <i>Os Copa Vips</i> .....	47
Imagen 10 - Geraldo Barbosa na Rádio Nacional (SP).....	47
Imagen 11 - Jornal <i>O Dia</i> .....	48
Imagen 12 - Disco <i>Os Boêmios de Sempre</i> .....	53
Imagen 13 - Contracapa do disco <i>Os Boêmios de Sempre</i> .....	54
Imagen 14 - Disco <i>Quarteto Copacabana</i> .....	55
Imagen 15 - Contracapa do disco <i>Quarteto Copacabana</i> .....	56
Imagen 16 - <i>Banda de Olaria</i> .....	61
Imagen 17 - Formatura CPOR .....	62
Imagen 18 - Conjunto <i>Os Eldorados</i> .....	62
Imagen 19 - Jornal <i>O Liberal</i> .....	63
Imagen 20 - <i>Revista do Rádio</i> .....	69
Imagen 21 - <i>Revista Amiga</i> .....	70
Imagen 22 - Conjunto <i>Os Copacabanas</i> .....	74
Imagen 23 - Almeidinha sobre <i>pernas de pau</i> .....	81
Imagen 24 - Propaganda do Supermercado <i>Casas da Banha</i> .....	82
Imagen 25 - Propaganda do Supermercado <i>Casas da Banha</i> .....	82
Imagen 26 - Panfleto de propaganda do Supermercado <i>Casas da Banha</i> .....	83
Imagen 27 - Filme <i>Alegria de Viver</i> .....	84
Imagen 28 - Heitor dos Prazeres .....	89
Imagen 29 - Ionete e família .....	89
Imagen 30 - Casamento de Ionete .....	90

Imagen 31 - Os filhos de Ionete (Heitor e Hélio) .....	90
Imagen 32 - Heitor dos Prazeres na Rádio Nacional (RJ).....	91
Imagen 33 - Carteira da Ordem dos Músicos do Brasil .....	115
Imagen 34 - Disco <i>Exaltação ao Presidente</i> .....	115
Imagen 35 - Almeidinha em Propaganda para Tenório Cavalcanti .....	167
Imagen 36 - Almeidinha em Propaganda para Tenório Cavalcanti .....	168

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Dados sobre os Conjuntos <i>Light, Pindorama e Comércio</i> .....	31
Tabela 2 - Dados sobre o Conjunto <i>Nova Inhaúma</i> .....	32
Tabela 3 - Dados sobre o Conjunto <i>Dom Sebastião</i> .....	33
Tabela 4 - Duplicidade de Ofícios .....	92
Tabela 5 - Registro de Obras Musicais (1936-1939) .....	101
Tabela 6 - Registro de Obras Musicais (1940-1943) .....	101
Tabela 7 - Registro de Obras Musicais (1944-1946) .....	101
Tabela 8 - Migrantes .....	116

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: Afinando os Instrumentos .....</b>	01
1. O Palco .....	
1.1 Engenho da Rainha: Origens .....	08
1.2 O Engenho da Rainha e as Reformas	
Urbanas do início do Século XX .....	12
1.3 O Engenho da Rainha na Atualidade .....	18
1.4 A Cidade do Som	
1.4.1 Idealização .....	22
1.4.2 O Condomínio .....	28
1.4.3 O Entorno .....	30
2. Em Cena	
2.1 Os Atores e o enredo de cada um	
2.1.1 Mariá da Silva Nogueira .....	37
2.1.2 Geraldo da Silva Barbosa .....	42
2.1.3 Mário Machado, o <i>China</i> .....	49
2.1.4 Antonio Carlos de Souza, o <i>Caqui</i> .....	57
2.1.5 Jairo Alves de Souza, o Jairo Aguiar .....	64
2.1.6 Wagner Brandão Naegele .....	71
2.1.7 Aníbal Alves de Almeida, o <i>Almeidinha</i> .....	75
2.1.8 Ionete Maria dos Prazeres Urbani .....	85
3. As Melodias	
3.1 Duplicidade de ofícios .....	92
3.1.1 Ossos do Ofício .....	95
3.2 JK: uma memória recorrente .....	109
3.3 Migração .....	116
3.3.1 Estado Novo (1937-1945) .....	120
3.3.2 Governo Dutra (1946-1951) .....	124
3.3.3 Governo Vargas (1951-1954) .....	127

<b>4. Notas Dissonantes</b>	
4.1 O Coro .....	132
4.2 O Cenário.....	134
4.3 O Golpe militar segundo os depoentes .....	137
4.4 A esquerda festiva .....	144
4.5 Memória: Diálogo entre o passado e o presente	
4.5.1 Dos bailes do passado à violência do presente .....	149
4.5.2 A lembrança de <i>dias tranqüilos</i> .....	154
4.5.3 A necessidade de não saber .....	157
4.6 Memória e autoritarismo	
4.6.1 De Getúlio a 1964 .....	161
4.6.2 Trabalhar, eu sim! .....	169
4.6.3 Música x Protesto: Dois casos exemplares	
O caso de Aníbal Alves Almeida .....	171
O caso de Geraldo Barbosa .....	173
5. conclusão .....	176
6. Bibliografia .....	178
<b>Fontes</b> .....	183
<b>Anexos</b>	
ANEXO I - Decreto 3.158/81 .....	186
ANEXO II – carta-compromisso .....	188
ANEXO III – Certidão de Construção e Habite-se .....	189
ANEXO IV- Convocação para sorteio de apartamentos .....	190
ANEXO V – Carta de Cassação da COHAMEG .....	191
ANEXO VI – Carta do Liquidante da COHAMEG .....	192
ANEXO VII – Escritura do Imóvel .....	193
ANEXO VIII – Planta do Conjunto feita pela CEDAE .....	195
ANEXO IX – Planta do conjunto feita pela Prefeitura .....	196
ANEXO X – Placa de Inauguração do Conjunto .....	197
ANEXO XI – Recibo de Taxa Condominial .....	198
ANEXO XII - Recibo de Taxa Condominial .....	199
ANEXO XIII - Recibo de Taxa Condominial .....	200
ANEXO XIV – Modelo de Questionário .....	201
ANEXO XV – Placa da E.M. Eurico Salles .....	202
ANEXO XVI – Placa do Posto de Saúde .....	203

ANEXO XVII – Carteira de Trabalho e do Exército de Antonio Carlos de Souza ..... 204

ANEXO XVIII – Anotações na Carteira de Trabalho de Antonio Carlos de Souza ..... 205

# INTRODUÇÃO

## Afinando os instrumentos

Os primeiros acordes soaram em ritmo lento e contínuo ainda na infância, passada em Turiaçu, bairro do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Foi nesse período que seria alfabetizada com o auxílio da cartilha *O sonho de Talita*, onde o único personagem negro, a menina Diva, não tinha família, era desastrada e se fartava com bananas durante as comemorações natalinas. De Turiaçu guardo importantes vínculos afetivos e as perguntas ouvidas com freqüência quando mencionava o nome de meu antigo bairro: “Onde fica?”, “Turiaçu, existe?” Turiaçu e Diva; pares perfeitos: um não-lugar para uma criança deslocada, cuja inadequação era a prova de que não deveria estar ali.

Estas reflexões me ocorrem no momento em que escrevo a introdução de minha dissertação e penso no Engenho da Rainha e nos meus alunos; no desconforto demonstrado por muitos quando os levava a passeios pelo centro da cidade e da baixa auto-estima que imperava entre a maioria. Na sala de aula constatei que o *fantasma de Diva* ainda assombrava várias mentes infantis e sua imagem, muitas vezes, era construída ou reforçada dentro da própria escola. Essas atitudes me inquietavam e faziam lembrar as minhas próprias experiências na juventude. Por esse motivo, decidi dar um endereço ao subúrbio e fazer da sala de aula um espaço de questionamento crítico, mostrando que a história pode ser estudada sob diferentes ângulos, resultando nisto uma escolha política. O estudo do local mostraria aos alunos as possibilidades dimensionadas pelos estudos históricos, destacando a importância dos indivíduos neste processo.

No projeto pedagógico *Memórias do Engenho*, elaborado em 2002, a história do Engenho da Rainha foi articulada com aspectos sócio-econômicos e políticos de conjunturas da sociedade brasileira. A partir da análise do particular (o bairro), os alunos puderam conhecer as estruturas que definem a obscuridade ou a importância de um determinado local e, principalmente, de cada indivíduo na sociedade.

O caminho escolhido rendeu frutos pedagógicos, face ao envolvimento dos alunos com o tema, e acadêmicos, com a aprovação do projeto de pesquisa “Engenho da

Rainha: Identidade e Memória” pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

Em face do prazo exíguo estipulado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) para a conclusão do curso, a proposta original teve que ser submetida a diferentes recortes. A delimitação do tema foi favorecida pela configuração espacial do bairro, cercado por conjuntos residenciais vinculados a setores de pequena classe média ou categorias sócio-profissionais. Desta forma, e sob a orientação da professora Ismênia de Lima Martins, escolhi estudar as trajetórias de um grupo de moradores e ex-moradores do **Conjunto Residencial Cidade do Som** — tratado neste trabalho como **Cidade do Som**, num recorte que mais uma vez privilegiaria o estudo do geral, a partir do específico, trazendo à cena sujeitos históricos esquecidos pelo tempo.

Neste trabalho optou-se pela perspectiva analítica proposta pela micro-história, onde o particular serve de viés para a compreensão de aspectos conjunturais da sociedade. A redução da escala de observação possibilita a aparição de novos agentes sociais e com eles elementos irregulares, revelados pelas diferentes formas de interação dos indivíduos em contextos históricos distintos.

A micro-história busca na peculiaridade, traços que revelem a sociedade e os caminhos escolhidos por seus agentes. Escolhemos percorrer esses caminhos, observando atrás dos muros do Conjunto Residencial Cidade do Som, ouvindo relatos de pessoas cujas vidas se cruzam, seja pela experiência de residir num mesmo local, seja no fato de alguns terem trabalhado juntos, através do cotidiano envolto pela prática musical ou pela convivência estreita com profissionais desta área. O uso da história como metodologia de pesquisa, permitiu conhecer as estratégias formuladas pelos depoentes, bem como as relações sociais e políticas que estabeleceram ao longo de suas vidas.

As entrevistas procuraram eleger um conjunto diferenciado de depoentes, a fim de produzir uma tipologia representativa em relação aos objetivos da pesquisa. Foram selecionadas pessoas de diferentes gerações (entre 64 e 93 anos); de proveniências diversas (de outros estados, do interior do estado e da cidade do Rio de Janeiro) e distintas situações no quadro sócio-econômico comum.

Foram adotados os seguintes critérios para a escolha dos depoentes: a) vinculação com o meio musical; b) tempo de residência ou de compra do imóvel; c) disponibilidade para dar entrevistas. Assim, Mariá da Silva Nogueira, 72 anos; Geraldo da Silva Barbosa, 85 anos; Mário Machado, 85 anos; Antônio Carlos de Souza, 64 anos; Wagner Brandão Naegele, 81 anos; Ionete Maria dos Prazeres Urbani, 71 anos e Aníbal Alves de Almeida, 93 anos, são os moradores e ex-moradores participantes da pesquisa.

A composição da amostra por gênero apresentou alguns problemas, justificando-se a maioria de depoentes masculinos pela dificuldade de encontrar mulheres músicas e proprietárias no conjunto residencial pesquisado.

As entrevistas objetivaram traçar um perfil dos depoentes e para tal, seguiu-se um roteiro de perguntas-chave:

- 1) Nome Completo.
- 2) Data de Nascimento.
- 3) Local de Nascimento.
- 4) Profissão dos pais.
- 5) Motivo da escolha da profissão.
- 6) Presença de músicos na família.
- 7) Rejeição ou apoio da família com relação à escolha da profissão.
- 8) No caso de migrante, motivo da mudança de cidade.
- 9) Escolaridade.

Após a definição dos perfis, foram provocados relatos sobre a trajetória de vida de cada depoente e neste momento foram introduzidas questões sobre a compra do apartamento na **Cidade do Som**. Os depoimentos fariam emergir temas variados, entre eles, as dificuldades da profissão de músico, o movimento migratório e a convivência dos depoentes com os diversos governos e o autoritarismo da sociedade brasileira, os quais se tornaram objetos de investigação neste estudo.

O trabalho com história oral conduz a uma relação mais estreita com a fonte pesquisada e acaba por gerar, em graus variados, uma relação afetiva entre o pesquisador e o entrevistado. O depoente divide com o pesquisador as histórias que compõem a sua vida, momentos que lhe são caros e de foro íntimo, como o casamento, a morte de entes queridos, nascimentos de filhos e netos. A partilha destas lembranças combina-se à satisfação de ter a sua trajetória pessoal como objeto de interesse. A

junção destes dois fatores impõe uma questão ética: esclarecer ao depoente, de forma clara e precisa sobre os objetivos da coleta de seu depoimento e os fins a que se destina.

O fato de a maioria ser músico fez com que, em alguns momentos, a prática deste ofício interferisse nas entrevistas. No caso de Dona Mariá Nogueira da Silva, ela se atrapalhou no início da gravação da entrevista e foi enfática: “É melhor apagar tudo, isso ficou uma confusão!” Tentei tranquilizá-la dizendo que não tinha problema, contudo a cantora, acostumada a gravações, testes e incansáveis ensaios não admitiu a gravação antes de uma fala preliminar que permitisse a organização de suas idéias, assegurando uma boa audição de sua voz.

Os Senhores Geraldo Barbosa, Aníbal Alves e Jairo Aguiar entremearam suas falas cantarolando antigos sucessos. O último fez questão de deixar registrado os seus telefones de contato para shows! Ouvi pacientemente algumas sugestões sobre como deveria conduzir as perguntas, dicas de entrevistas com músicos que não tinham qualquer relação com o objeto pesquisado e, por fim, o conselho para que eu seguisse a carreira jornalística, devido a minha *simpatia*. Certamente, para efeito de nossos estudos, informações deste tipo são, por vezes, irrelevantes. Porém, o terreno onde se situa o trabalho com história oral é por demais delicado e seria grosseiro solicitar a um depoente que silenciasse num momento que lhe é caro, ou simplesmente apertar o botão de pausa do gravador diante de seus olhos.

Outro fator identificado diz respeito à importância para os depoentes de verem registradas as histórias de suas vidas. Fomos recebidos por todos os músicos com muita gentileza e satisfação, mesmo nas ocasiões em que precisamos agendar um segundo encontro. Para este grupo, que há muito está longe dos grandes palcos é de extrema importância ter o seu trabalho e a sua trajetória de vida como objeto de interesse. Ou como nos resumiu, com perfeição, Jairo Aguiar: “Essa entrevista minha, com você, agora me deu muito prazer! Eu queria desabafar mesmo, poder contar a minha história toda, é isso aí!” Contar uma história significa buscar um interlocutor, achar um público ouvinte, para que as lembranças não fiquem aprisionadas em fotografias, contratos assinados ou na nostalgia de uma época que não existe mais. Contar uma história é um movimento dinâmico, o qual permite que a vida se recicle nos ouvidos e nos relatos do outro.

Além do tempo, adversário constante na elaboração deste trabalho, um dos entraves encontrados na pesquisa foi a localização de registros sobre a maioria dos depoentes e a identificação de alguns músicos citados por eles. O Museu da Imagem e do Som (MIS), por exemplo, tem a sua documentação organizada em torno dos *famosos*. Assim, para identificar outros artistas que não foram incluídos neste rol seria necessário examinar todo o acervo. As obras de referência sobre artistas e músicos seguem basicamente esta mesma orientação. Ademais, os depoentes trabalharam em variados locais, até mesmo fora do estado do Rio de Janeiro, resultando impossível checar todas as instituições; além do mais, nossa pesquisa não tinha por objetivo o estudo específico de suas vidas.

A coleta de dados sobre o Engenho da Rainha e a construção do Conjunto **Residencial Cidade do Som** não resultou em tarefa mais fácil.

A historiografia sobre o Engenho da Rainha é repleta de lacunas e as informações acerca do local no século XIX detêm-se em torno da casa ocupada pela Rainha Carlota Joaquina. A documentação sobre o bairro, no século seguinte, não é mais generosa e não há estudos sobre as transformações ocorridas no Engenho com a instalação de fábricas e residências proletárias no lugar.

Os registros oficiais sobre o bairro, quando existem, são superficiais ou estão incompletos, dispersos nos órgãos municipais competentes. Os dados disponíveis na XII<sup>a</sup> Região Administrativa (XII<sup>a</sup> R.A.) estão inacabados e desatualizados. Uma pequena mostra disso é a listagem que trata do quantitativo de estabelecimentos comerciais, organizada de forma semelhante a um rascunho, com observações feitas à caneta e com diversos itens riscados.

Nos institutos de Planejamento Urbano (IPLAN-RIO) e Pereira Passos (IPP) não constam registros sobre o passado do Engenho da Rainha. Na última instituição fomos aconselhados pela bibliotecária a coletar informações junto aos moradores mais antigos.

A construção do Conjunto **Cidade do Som** foi financiada pelo Banco Nacional de Habitação (BNH) e após a extinção do órgão, em 1986, toda documentação foi remetida para o Distrito Federal. Diante da impossibilidade financeira e profissional de viajar até Brasília, procuramos instituições na cidade do Rio de Janeiro que pudessem fornecer indicações sobre a edificação do **prédio**. Entre essas instituições figura a Junta Comercial do Rio de Janeiro (JUCERJA), pouco afeita à pesquisa histórica, que

disponibiliza um horário restrito para o exame dos prontuários sob a sua guarda e cobra taxas elevadas para a fotocópia dos documentos.

Nos órgãos da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro responsáveis por licenciamento de obras, construções e urbanismo não constam informações sobre a edificação do **Conjunto**. Porém, a documentação encontrada nestas instituições forneceu importantes subsídios para a pesquisa, que foram somados aos registros encontrados na JUCERJA, na Companhia de Águas e Esgotos (CEDAE) e no 6º Serviço Registral de Imóveis. Todo este material foi confrontado com os documentos guardados pelos depoentes, com as entrevistas realizadas e com os dados conseguidos através de uma exaustiva pesquisa de campo.

Para dar conta dos objetivos propostos este trabalho foi dividido em 6 partes, após a presente, de caráter introdutório, traçamos no capítulo I um breve histórico sobre a constituição do Engenho da Rainha, com o objetivo de situar geograficamente o **Conjunto Cidade do Som** e de contextualizá-lo historicamente. A construção do **Condomínio** é descrita desde a sua idealização, mostrando as conexões existentes entre a sua edificação e as políticas públicas que determinaram a urbanização do bairro .

O capítulo II apresenta os depoentes e suas respectivas trajetórias: origem sócio-econômica, relações familiares, escolha da profissão, inserção no meio artístico etc. O capítulo traça um panorama do meio social onde o grupo investigado esteve inserido e permite conhecer um pouco da história pessoal de cada um; as relações que estabeleceram com diferentes setores da sociedade brasileira e o significado que a compra de um apartamento na **Cidade do Som** teve em suas vidas.

No capítulo III foram analisadas as dificuldades que perpassam a profissão de músico e a questão migratória. No primeiro item foi discutida a luta pelo reconhecimento profissional do ofício, sendo destacada a importância para os depoentes da atuação do presidente Juscelino Kubitschek neste processo. O segundo item foi relacionado aos governos estabelecidos no Rio de Janeiro, então capital da República, com o intuito de oferecer um panorama político do período em que os depoentes chegaram à cidade.

O capítulo IV discute especificamente a ditadura militar, enfocando a convivência harmoniosa entre o grupo investigado e o sistema. Foram apresentadas as

opiniões dos depoentes sobre o período e a influência da ideologia liberal na formulação de suas idéias .

A título de conclusão, indicamos os aspectos ideológicos que marcaram os projetos urbanísticos e habitacionais desenvolvidos no país e que se entrelaçam com a trajetória dos depoentes.

Com o trabalho encerrado por hora, ficou a certeza de que a micro-história abre um leque de possibilidades para os estudos históricos, permitindo que os milhares de *Divas* e *Divos* que compõem a sociedade brasileira encontrem enfim um local onde não estejam deslocados no tempo e no espaço.

# 1. O PALCO

## 1.1. Engenho da Rainha: origens

O **Conjunto Residencial Cidade do Som** está localizado no bairro do Engenho da Rainha, que tem como uma de suas características a nebulosidade em torno de sua história. São poucos os livros<sup>1</sup> que apresentam informações, e mesmo assim esparsas, sobre a origem, ocupação e desenvolvimento da área.

O vazio documental que caracterizou a história do Engenho da Rainha persiste na contemporaneidade, fazendo de sua história um verdadeiro jogo de *quebra-cabeça*, cujas peças, às vezes, não se encaixam.

Nosso objetivo neste capítulo é mostrar, dentro das limitações impostas pela escassez de fontes, as regras que ditaram o jogo ao longo da história do Engenho da Rainha: desde a sua formação no século XIX, passando pelas transformações na região, com ênfase nas reformas urbanas promovidas pelo Prefeito Francisco Pereira Passos, no início do século XX. A partir daí, veremos que o cuidado com as peças dependeu dos interesses sociais em disputa e de que modo a construção da **Cidade do Som** se encaixou na conformação espacial, assumida pelo bairro no decorrer das intervenções urbanísticas na cidade do Rio de Janeiro.

De acordo com Joaquim Justino de Moura dos Santos (1987, p. 60), as terras do Engenho da Rainha abrangiam os territórios onde hoje se localizam os bairros do mesmo nome, Inhaúma e possivelmente Pilares e Tomás Coelho. O Engenho da Rainha integrava a paróquia de São Thiago de Inhaúma e apenas em 1947 foi desmembrado da antiga freguesia<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Sobre a Freguesia de Inhaúma, região da qual fazia parte o Engenho da Rainha, há uma dissertação de mestrado, de autoria de Joaquim Justino de Moura dos Santos, cujo extenso trabalho fornece algumas informações a respeito do local. Nos livros *As Freguesias do Rio Antigo*, de Noronha Santos e *História das Ruas do Rio de Janeiro*, de autoria de Brasil Gerson e no *Almanaque Suburbano*, organizado por H. Cruz e Octavio Guimarães, também encontramos alguns dados sobre o Engenho da Rainha. Com exceção do trabalho produzido por Moura dos Santos – que trata especificamente da Freguesia de Inhaúma – os demais livros não mencionam datas ou oferecem informações mais detalhadas que possam contribuir para a construção de um histórico mais elaborado sobre o bairro.

<sup>2</sup> Até os dias atuais o Engenho da Rainha é frequentemente confundido com o bairro de Inhaúma. A informação sobre o desmembramento das localidades foi obtida junto a XII<sup>a</sup> Região Administrativa (XII<sup>a</sup>

A origem do local remonta ao ano de 1810 quando a Rainha Carlota Joaquina adquiriu uma casa na Freguesia de Inhaúma, que passou a ser conhecida pelo nome de “Engenho da Rainha” (SANTOS, 1965, p. 77). A fundação do Engenho inscreveu-se no quadro das mudanças sócio-econômicas operadas na cidade do Rio de Janeiro, com a vinda da corte portuguesa para o Brasil e a escolha da cidade como sede do governo imperial:

A vinda da família real impõe ao Rio uma classe social até então praticamente inexistente. Impõe também novas necessidades materiais que atendam não só aos anseios dessa classe, como facilitem o desempenho das atividades econômicas, políticas e ideológicas que a cidade passa a exercer (ABREU, 1997, p. 36).

Inhaúma destacava-se entre as demais paróquias pela fertilidade de suas terras e por ser uma das freguesias suburbanas mais próximas ao centro. Posição que a partir de 1838, ocuparia sozinha quando as freguesias da Lagoa e do Engenho Velho foram alçadas à categoria de freguesias da cidade. Estas características fizeram de Inhaúma uma importante fornecedora de gêneros alimentícios para o abastecimento do centro da cidade, cujo transporte era facilitado pelo fato da paróquia dispor de um porto.

Na esteira das mudanças introduzidas com a chegada da família real portuguesa, as lavouras da freguesia de Inhaúma aumentaram em sua extensão, sendo reforçada a importância de sua função agrícola. Por determinação do rei D. João VI foram feitos reparos na estrada que ligava Santa Cruz à Corte, a fim de facilitar o trajeto da família real até a fazenda de sua propriedade. Atravessando as terras do Engenho da Rainha, a Estrada Real de Santa Cruz (atual Avenida Dom Hélder Câmara), constituía-se numa via fundamental para o intenso comércio mantido entre a freguesia de Inhaúma e o centro da cidade<sup>3</sup>.

A conjuntura econômica determinou as reformas urbanas promovidas na capital, as quais privilegiaram as freguesias centrais e aquelas que compõem a atual zona sul da cidade, situação que se estenderia até períodos posteriores. Estas regiões foram eleitas pelo poder público como pólo político-econômico da cidade e concentrariam as

---

R. A.), no pequeno histórico constante dos arquivos do órgão sobre Inhaúma. Não conseguimos localizar o ato oficial que sancionou a separação.

<sup>3</sup> Sobre o comércio mantido entre Inhaúma e o centro da cidade do Rio de Janeiro ver Santos, 1987.

atividades culturais, os bens de serviço e lazer, além de reservarem para si os projetos de saneamento, paisagismo e toda sorte de melhorias urbanísticas:

(...) em 1854 muitas das ruas da freguesia da Candelária (o verdadeiro centro da cidade) (...) passam a ser calçadas com paralelepípedos. Nesse mesmo ano, através da iniciativa de Mauá, a iluminação a gás é inaugurada no centro, que passa a se beneficiar também, em 1862 do serviço de esgotos sanitários concedidos à empresa inglesa Rio de Janeiro City Improvements Company Limited, passando o Rio a ser a quinta cidade do mundo a possuir esse tipo de serviço (ABREU, 1997, p. 42).

Em meados do século XIX foram instaladas as primeiras manufaturas na cidade. Localizadas, em sua maioria, no centro da cidade, constituíam-se em fábricas de pequeno porte, cuja produção era praticamente artesanal e prejudicada, entre outros fatores, pela falta de infra-estrutura sanitária e hidráulica. Apesar dos empecilhos, a expansão industrial teve um caráter contínuo e, juntamente com a entrada de imigrantes e a abolição gradual da escravidão, contribuiu de forma decisiva para alterar as funções<sup>4</sup> da Freguesia de Inhaúma.

A partir de 1870 a expansão da malha ferroviária no Rio de Janeiro promoveu uma maior integração entre o subúrbio e o centro. No caso específico de Inhaúma, verifica-se a seguinte composição:

É servida a paróquia de S. Tiago de Inhaúma por quatro estradas de ferro: Central do Brasil, Leopoldina (The Leopoldina Railway), Melhoramento do Brasil e do Rio d' Ouro. (...) A quarta tem três estações de parada: Vargem Grande, Botafogo (em terras de Antônio Joaquim de Souza Pereira Botafogo) e Mato Alto (SANTOS, 1965, p. 75).

As mudanças de rumo na economia requisitariam espaços para acomodar a produção fabril e a população operária em formação, provocando mudanças sensíveis na paróquia que, segundo Santos (987, p. 152), criaria novas “formas de sobrevivência

---

<sup>4</sup>Mauricio Abreu (1997) em estudo sobre a evolução urbana do Rio de Janeiro, destaca as formas que compõem as cidades. A forma-aparência (morfológica) revela o traçado da cidade; suas edificações. A forma-contéudo representa as funções que a cidade ou determinada localidade exerce. Estas formas sofrem modificações devido às mudanças na organização sócio-econômico e política do local, sendo ajustadas a fim de comportar o novo sistema.

social e econômica que se adaptaram perfeitamente às exigências de uma nova conjuntura de crescimento.”

O Engenho da Rainha teve as terras próximas à estação do Rio do Ouro e da paróquia de São Tiago loteadas e vendidas por seu novo proprietário, o *coronel* Antônio Joaquim de Souza Pereira Botafogo<sup>5</sup>. Investido da lógica capitalista emergente, Pereira Botafogo, juntamente com a venda dos lotes de terra — cobiçados por serem próximos à linha férrea<sup>6</sup>, também fabricava e comercializava materiais de construção.

Ao final do século XIX, Inhaúma contava com lotes urbanizados, para onde se dirigiam trabalhadores à procura de emprego e moradia. Noronha Santos traça um perfil da freguesia à época:

De 1889 para cá Inhaúma começou a progredir, dia a dia, edificando-se em vários pontos da vasta e populosa freguesia confortáveis prédios, que podem competir com os melhores das freguesias urbanas. Foram retalhados os terrenos das antigas fazendas que ainda existiam, bem poucos vestígios ficaram daqueles tempos (...) (SANTOS, 1987, p. 77).

Em meados do século XIX, as freguesias centrais e grande parte da zona sul da cidade passaram por transformações em seu traçado urbano, desta vez em decorrência da implantação do serviço de bondes. O novo transporte, financiado inicialmente pelo capital estrangeiro, caso da Botanical Garden Railroad Company (responsável por interligar o Largo do Machado ao centro), também estruturou a criação de bairros. Com a expansão do serviço, as companhias, ao mesmo tempo em que inauguravam novas linhas, formavam loteamentos, que se configuravam em bons negócios devido às facilidades trazidas pelo transporte.

Os empresários do setor da construção civil encontraram nas empresas de carris fortes aliadas, pois àquelas facilitavam a ampliação de seus negócios em direção à zona sul da cidade, área ainda pouco habitada. As linhas de bonde, junto com os loteamentos,

---

<sup>5</sup>Antonio de Souza Pereira Botafogo, em fins do século XIX, foi chefe do gabinete de Rui Barbosa e Diretor Geral do Tesouro e Inspetor Geral da Alfândega. Brasil Gerson (1965, p. 485) aventou, ainda, a possibilidade do médico Domingo Pires ter antecedido o *coronel* Botafogo, como proprietário do Engenho da Rainha.

<sup>6</sup> A população suburbana procurou fixar-se em áreas próximas às estações de trem, a fim de locomover-se com maior facilidade em direção às áreas centrais da cidade, onde se localizava a maioria dos postos de trabalho.

reverteriam este quadro de despovoamento, numa operação conjunta e de apoio mútuo, que valorizaria os terrenos explorados, atraindo para estas regiões uma população de alto poder aquisitivo.

Ao contrário do centro e da zona sul, onde o crescimento da cidade foi orientado por companhias privadas e estrangeiras, além de receberem incentivos públicos, Mauricio Abreu (1987, p. 50) demonstra que as áreas suburbanas cresceram à revelia de ações governamentais, tendo a sua urbanização ordenada pelos proprietários de terras locais ou por pequenas companhias de loteamento.

O traçado urbano do Engenho da Rainha foi definido, na última década do século XIX, a partir do loteamento do *coronel* Botafogo e pela linha férrea que ordenava o estabelecimento das residências proletárias. Conforme nos aponta Gerson (1965, 485), Pereira Botafogo abriu uma praça ao lado da estação de trem, batizada por ele de *Praça Botafogo*, e também as ruas D. Emilia (nome de sua esposa), D. Luiza (nome de sua filha), Dr. Nicanor e Dr. Octávio (nomes de parentes de sua esposa). As ruas abertas por Pereira Botafogo são marcos do caráter particularista e da ausência do poder público na urbanização da região.

As reformas urbanas buscaram uma ocupação populacional estratificada, de modo que as pessoas com menor poder aquisitivo se fixassem nas áreas periféricas da cidade, enquanto àquelas com maior nível de renda residiriam nas regiões consideradas nobres. A história do Engenho da Rainha não pode ser estudada deslocada deste modelo urbanístico, cujo legado se expressa nas formas que o bairro assumiu ao longo dos anos.

## 1.2. O Engenho da Rainha e as reformas urbanas do início do século XX

*A população dos subúrbios é muito mal aquinhoadas nos largos benefícios que a municipalidade dispensa aos seus municípios da zona urbana. Não temos iluminação, não temos calçamento nas ruas, não temos esgoto, não temos condução [sic], não temos transporte (...).*

*O Progresso Suburbano*, 02/03/1902

As mazelas retratadas pelo jornal *Progresso Suburbano* seriam acentuadas um ano depois, quando o presidente Rodrigues Alves nomearia Francisco Pereira Passos,

Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro. Através de uma série de intervenções urbanísticas, o novo Prefeito contribuiria para tornar mais evidente o caráter excludente e hierarquizado do planejamento urbano da cidade, noticiado pelo periódico.

Inspirado nas reformas urbanas encetadas pelo Barão de Haussman, em Paris, Passos promoveu uma verdadeira transformação, principalmente no centro e na zona sul da cidade, realizando obras de infra-estrutura e de remodelação do espaço nestas regiões. Todavia o Prefeito cuidara, antes, de estabelecer critérios mais rigorosos para a ocupação da cidade:

Comecei por impedir a venda de vísceras de reses, expostas em tabuleiros, cercados pelo vôo contínuo de insetos, o que constituía espetáculo repugnante. Aboli, igualmente a prática de ordenharem vacas leiteiras na via pública (...)

(...) Mandei, também, desde logo, proceder à apanha e extinção de milhares de cães, que vagavam pela cidade (...)

Tenho procurado pôr a termo a praga dos vendedores ambulantes de bilhetes de loterias (...) Muito me preocupei com a extinção da mendicidade pública, o que mais ou menos tenho conseguido de modo humano e equitativo, punindo os falsos mendigos e eximindo os verdadeiros à contingência de exporem pelas ruas sua infelicidade (Apud BENCHIMOL, 1990, p. 277-278).

A presença no centro da cidade de elementos que emprestavam ares *orientais* à capital, caso dos mendigos, denunciava a falta de empregos e a existência de um contingente populacional que vivia à margem do progresso e da modernidade anunciados pelas reformas; daí a preocupação de Pereira Passos em expulsá-los.

Não obstante a restrição do uso das vias públicas, para impor o novo modelo urbanístico tornou-se imperativo a realização de obras públicas. Prédios suntuosos e monumentais foram construídos, a fim de imprimir uma imagem cosmopolita à capital da República. A *urbe* renovada representaria a riqueza do país e o seu papel de grande exportador de café, alinhando-se às principais cidades capitalistas.

A abertura da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, data deste período. Embora tenha sido uma obra de responsabilidade da União, ela representa, de forma emblemática, o período que a cidade atravessava. Sua construção cortaria o centro da antiga cidade e implicaria na desapropriação de residências e pequenas oficinas artesanais e semi-fabris. A demolição das antigas propriedades combinava o discurso

higienista — que defendia uma cidade arejada e com instalações sanitárias regulares, à necessidade de embelezamento das vias públicas.

Eulália Lobo (1989, p. 74) assinala que a construção da avenida constituiu-se num dos eixos da segregação do espaço urbano, com o afastamento de pequenos proprietários do centro da cidade e a reformulação espacial das atividades administrativas, comerciais e financeiras. A abertura da avenida Central se integraria à remodelação do porto da capital.

O porto do Rio de Janeiro era conhecido por suas precárias condições de higiene que prejudicavam a entrada de imigrantes no país, devido às epidemias de febre amarela. Os prejuízos atingiam também o escoamento da produção de café, uma vez que as constantes quarentenas impediam o seu funcionamento regular.

Por meio de financiamento do governo federal, conseguido através de empréstimo no exterior, o porto passará por um processo de reformas, que incluirá a sua articulação com quatro novas vias: avenidas Central, Rodrigues Alves, Francisco Bicalho e o canal do mangue, que fora modificado. Esta articulação objetivará integrar a zona portuária às estações de trens, ao setor industrial e ao centro da cidade.

A população pobre foi sendo paulatinamente removida do centro, por meio de desapropriações ou expulsão de suas antigas residências. As desapropriações eram superiores ao número de prédios necessários para a realização das obras, a fim de que o governo, após o término das obras, pudesse lucrar com a valorização dos terrenos.

É sob o olhar vigilante dos barracos — empoleirados nos morros situados nas áreas que circundavam o centro — Morro da Providência<sup>7</sup>, Morro de Santo Antônio e São Carlos), e distantes de qualquer planejamento urbano que se ergue a cidade moderna concebida por Passos.

Do outro lado da cidade, embora não fosse verificado o mesmo ímpeto para promover o embelezamento das áreas suburbanas, a política higienista da Prefeitura se fazia presente, conforme relata o jornal *Progresso Suburbano*, em 24/10/1903:

---

<sup>7</sup> A ocupação dos morros da Providência e de Santo Antônio foi autorizada, em 1897, por chefes militares, a fim de servirem de residência provisória para os combatentes da Guerra de Canudos. Porém, sua ocupação aumentou e passou a ser uma opção de moradia para as camadas pobres, principalmente após a Reforma Passos (ABREU, 1986, p. 57).

O Sr. Comissário de hygienne, illegalmente anda de porta em porta, acompanhado de uma praça da brigada policial intimando os desprevenidos inquilinos a mudarem imediatamente, allegando que tem de interdictar o prédio visto o proprietário não ter colocado o esgoto.

Apesar da preocupação higienista a forma da casa suburbana não incomodava as autoridades, tampouco a montagem de uma infra-estrutura que propiciasse aos seus moradores lazer e serviços públicos. A construção de avenidas de casas e habitações de madeira foi banida da zona sul e das principais ruas do centro. A Prefeitura, no entanto, permitiria a construção de *barracões* nos morros, inclusive naqueles situados na área central, mediante licença prévia. Isso demonstra que a classe social do morador informava a legislação habitacional a ser posta em prática.

A fim de aumentar a arrecadação de impostos, Pereira Passos reforçou a fiscalização das construções e a cobrança das taxas devidas à Prefeitura. O aumento do número de construções em Inhaúma chamou a atenção da Prefeitura, tendo o próprio Passos alertado para a necessidade de sua transformação em distrito urbano, a fim de se proceder ao recolhimento de impostos. O Prefeito utilizaria como argumento o tamanho da área edificada na paróquia e a condensação de sua população (BENCHIMOL, 1990, p. 266). O curioso nesta argumentação é que os fatores apontados pelo Prefeito foram desencadeados pelas intervenções da Prefeitura nas freguesias centrais e sul, e não como resultado de uma ação direta da municipalidade na urbanização da região.

A atitude do Prefeito gerou insatisfação entre os proprietários, especuladores e construtores da região que recorreram ao Conselho Municipal para obter isenção do pagamento de emolumentos à Prefeitura. Embora o Conselho fosse leniente com os requerentes, Passos vetou todas as decisões desfavoráveis à Prefeitura.

O conflito entre os proprietários em Inhaúma e a Prefeitura, deixava a descoberto as contradições do sistema, ao colocar em lados opostos representantes dos mesmos interesses.

Analizando o aumento do custo da habitação popular durante a década de 1920, Eulália Lobo (1997, p. 112) demonstra que a política adotada por Passos provocou o encarecimento dos terrenos e da mão-de-obra. Estas despesas eram somadas às taxas elevadas, cobradas pela municipalidade, para a regularização das edificações.

O alto preço dos transportes seria mais um elemento a contribuir para o agravamento da situação econômica dos trabalhadores, que se viram obrigados a residir distante do local de trabalho. A nova ordem social afetaria intensamente a freguesia de Inhaúma:

De 1907 a 1912 completa-se o processo de redistribuição da população do Rio de Janeiro com a migração interna para os subúrbios, em particular Inhaúma; de maior concentração nas casas coletivas que sobreviveram à reforma Passos e à expansão das favelas, onde as moradias não precisavam obedecer ao código de construção civil (LOBO, 1989, p. 90).

O empenho da administração municipal em retirar a população pobre do centro da cidade prosseguiria durante a administração do Prefeito Carlos Sampaio, responsável por determinar a remoção dos escombros do Morro do Castelo. Esta última *obra* forçou toda uma população que ali residia a se deslocar para os subúrbios da cidade.

O subúrbio apareceria também como alternativa para as indústrias, que descobrem nestes locais imóveis mais baratos para instalarem suas fábricas:

(...) instalou-se em Maria da Graça a CISPER, produtora de vidro por processo mecânico. Logo a seguir, em 1921, a General Electric instalou a sua fábrica de lâmpadas em uma antiga fazenda que fora comprada em 1919, seguida pela Marvin (parafusos e pregos) e por outras indústrias. Essas novas fontes de emprego logo atraíram um grande número de pessoas, levando inclusive ao surgimento da favela do Jacarezinho, cujos moradores eram, em sua maioria, operários dessas fábricas (ABREU, 1997, p. 80).

Note-se que Maria da Graça, onde estava localizada a Cisper, e Del Castilho, que receberia em 1925, a Companhia Nacional de Tecidos Nova América, eram regiões que integravam a paróquia de Inhaúma e contíguas ao Engenho da Rainha. De acordo com Santos (1987, p. 254), a freguesia “tornou-se a de maior concentração em quantidade de empresas do setor secundário no subúrbio”.

Outro aspecto destacado por Santos reporta ao aumento dos negócios imobiliários na região, consequência do aumento populacional<sup>8</sup>. As áreas rurais de

---

<sup>8</sup> Entre os anos de 1896 e 1906 foi registrado, de acordo com Joaquim Justino Moura dos Santos (1987) um crescimento populacional de 287,3% na Freguesia de Inhaúma, atribuído pelo autor ao processo de industrialização e como consequência das reformas urbanas em curso no centro da cidade. Mauricio Abreu também comenta o crescimento populacional nas freguesias de Irajá e Inhaúma, destacando o

Inhaúma, indício da evolução urbana desigual da freguesia, também se tornaram objeto de transações financeiras.

De grande engenho produtor de gêneros alimentícios e lugar de repouso real, o Engenho da Rainha tornou-se, na década de 20, um território ocupado por uma população proletária que crescia progressivamente.

Após a morte do *coronel* Botafogo, seus herdeiros dividiram entre si as terras que não haviam sido por ele loteadas. A casa que pertencera à rainha Carlota Joaquina foi vendida, tendo o seu comprador, segundo Brasil Gerson (1965, p. 485), optado por demoli-la e também o marco de pedra, com a insígnia da família real, temeroso de seu tombamento pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico<sup>9</sup>. Com a demolição da casa da rainha Carlota Joaquina, nada restou como testemunho material que, capturado pelo olhar, pudesse trazer a lembrança dos tempos prósperos vividos pelo Engenho da Rainha.

A partir da década de 30 a região da Leopoldina<sup>10</sup>, conforme estudo<sup>11</sup> elaborado pelo Instituto Pereira Passos (IPP), experimentou um surto industrial, provocando um aumento na procura por residências proletárias. Este processo se intensificaria durante a Segunda Guerra Mundial, pois o governo brasileiro estimularia a fabricação de produtos nacionais, em decorrência da diminuição nas importações ocasionada pelo conflito. O estudo realizado pelo IPP dá conta da instalação na área da Leopoldina de indústrias de pequeno e médio porte nos bairros de Olaria e Bonsucesso.

Os incentivos governamentais para o incremento da industrialização no país promoveram o saneamento do rio Faria-Timbó, entre a Avenida Itaoca (Bonsucesso) e a

---

crescimento da indústria local, a instalação de unidades militares em Deodoro e Marechal Hermes e a construção das avenidas Automóvel Clube (atual Martin Luther King) e Suburbana (atual Dom Hélder Câmara). Jaime Benchimol também aponta Inhaúma como uma freguesia populosa em 1893.

<sup>9</sup> Provavelmente a demolição da casa ocupada pela rainha Carlota Joaquina ocorreu no final da década de 30, uma vez que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico foi criado no ano de 1936, durante o governo do Presidente Getúlio Vargas (WILLIANS, 2001, p. 100).

<sup>10</sup> O Engenho da Rainha atualmente integra a região da Leopoldina juntamente com os bairros de Bonsucesso, Brás de Pina, Cordovil, Del Castilho, Higienópolis, Inhaúma, Jardim América, Manguinhos, Maria da Graça, Parada de Lucas, Ramos, Tomás Coelho e Vigário Geral (Cf. COLEÇÃO ESTUDOS DA CIDADE 98, 2003, p. 19).

<sup>11</sup> COLEÇÃO ESTUDOS DA CIDADE 98, 2003. Ver Notas Técnicas n. 8 e 9: Tijuca, Vila Isabel, Leopoldina. Rio Estudos, Instituto Pereira Passos, 2003, p. 19.

Estrada Velha da Pavuna<sup>12</sup>. Pode-se concluir que o Engenho da Rainha foi afetado pelas transformações ocorridas na zona da Leopoldina, cujo Decreto 6000/37<sup>13</sup> transformara em área industrial:

Se por um lado o governo da então capital do país estimulava a implantação de inúmeras indústrias, por outro não dotava a Região das obras civis necessárias à sua infra-estrutura, possibilitando a ocupação desordenada por pequenas indústrias, mas deixando de adequar os bairros para enfrentar os problemas de inundações e da falta de saneamento básico, contribuindo em muito para a degradação de grandes áreas (IPP, 2003, p. 27).

Os problemas descritos pelo IPP parecem ter se estendido por um longo período. Os depoentes relataram que ao mudar para a **Cidade do Som**, na década de 70, encontraram um bairro ermo, cujo acesso era dificultado pela escassez de meios de transportes e sem opções de lazer e serviços públicos.

### 1.3. O Engenho da Rainha na Atualidade

A linha do metrô<sup>14</sup> traça uma linha divisória na principal via do bairro, a Avenida Martin Luther King, como se o partisse ao meio. Do alto da passarela, que dá acesso à estação, é possível avistar os morros do Engenho da Rainha, Juramento, Urubu<sup>15</sup> e parte da Serra da Misericórdia<sup>16</sup>, que começa a ser invadida por alguns

---

<sup>12</sup> A Estrada Velha da Pavuna corresponde à atual Estrada Adhemar Bebiano e abrange os bairros do Engenho da Rainha, Inhaúma e Del Castilho.

<sup>13</sup> COLEÇÃO ESTUDOS DA CIDADE 98, 2003. Ver Notas Técnicas n. 8 e 9: Tijuca, Vila Isabel, Leopoldina. Rio Estudos, Instituto Pereira Passos, 2003, p. 19.

<sup>14</sup> A estação do metrô Engenho da Rainha foi inaugurada em março de 1991 e tem o Conjunto Cidade do Som, como um de seus limites. Cf [www.transportes.gov.br/bit/ferro/metro-rj/metrorjestacoes](http://www.transportes.gov.br/bit/ferro/metro-rj/metrorjestacoes).

<sup>15</sup> Segundo os registros da XIIª R. A., o morro do Urubu não pertence ao Engenho da Rainha, contudo o incluímos para delinear uma etnografia do bairro. De acordo com os mesmos registros, o Engenho da Rainha possui, ainda, os morros do Caracol e Carico.

<sup>16</sup> A Serra da Misericórdia está situada entre os bairros de Inhaúma, Engenho da Rainha, Tomás Coelho, Calvalcanti, Cascadura, Madureira, Vaz Lobo, Vicente de Carvalho, Vila Cosmos, Vila da Penha, Penha, Olaria, Ramos e Bonsucesso. No século XVI, a Serra era ocupada por índios tamoios, além de abrigar macacos, jacarés, onças pintadas. A região tinha nascentes que tornavam mais caudaloso o rio Faria-Timbó e uma vegetação abundante. Em torno da preservação do local, ameaçada por pedreiras, fábricas poluentes e detritos deixados pela população, unem-se diversos grupos de proteção ambiental. No Engenho da Rainha há o Grupo Verdejar que promove caminhadas ecológicas, desenvolvendo trabalhos de conscientização ambiental, com o intuito de evitar o desmatamento do único resquício de mata atlântica na zona da Leopoldina e a formação de um parque ecológico no subúrbio. O Verdejar

barracos; à esquerda, vê-se o campo de futebol pertencente ao **Conjunto Residencial Cidade do Som**. Em suas grades, faixas penduradas comunicam eventos a serem realizados na localidade. Algumas casas de alvenaria, duas escolas da rede pública municipal, poucas árvores e o único posto de saúde enfeitam a paisagem. No cenário destacam-se os conjuntos habitacionais e os morros que podem ser vistos de ambos os lados.

A vista descortinada pela passarela da estação do metrô nem de longe lembra o fausto real de outrora. Alçado oficialmente à categoria de bairro pelo Decreto Municipal 3.158/81<sup>17</sup> (Anexo I), o Engenho da Rainha é hoje um bairro pobre com altos índices de criminalidade. Em 2006 foram registrados 06 homicídios; 11 crimes contra a vida; 68 furtos; além de outros delitos com menor grau de ocorrência<sup>18</sup>.

A violência e a ação de traficantes no bairro foram objeto de duas matérias publicadas no jornal *Folha de São Paulo* nos anos de 2003 e 2004. O interessante nestas duas publicações são as referências feitas à **Cidade do Som** e aos músicos da região. Sob o título sugestivo, “Tráfico reina em região que já foi da nobreza”, a matéria publicada em 2004 faz alusão ao passado imperial e a importantes nomes da música popular brasileira que moraram no bairro:

(...) o bairro carioca de Inhaúma já foi terra da nobreza real - onde a princesa Carlota Joaquina veraneava - e da nobreza do samba - subúrbio onde moravam bambas como Pixinguinha, Nelson Cavaquinho e Elza Soares<sup>19</sup>. Mas hoje tornou-se cenário de bangue-bangue. Inhaúma - que em tupi quer dizer corrente barrenta e é também nome de uma ave escura - atraiu a boemia musical carioca a partir dos anos 60, com a construção da **Cidade do Som**. (...) O bairro na zona norte, a 19 km do centro do Rio, cresceu como área industrial no final do século 19. Famílias nas calçadas até a madrugada, rodas de samba por toda a noite e crianças nas ruas faziam parte da rotina

---

desenvolve, ainda, gestões junto ao poder público para eliminar agentes poluidores que põem em risco a sobrevivência da área (BICUDA ECOLÓGICA, 2001).

<sup>17</sup> O decreto 3.158/81 regulamentou a denominação, codificação e delimitação territorial do Engenho da Rainha, juntamente com outros bairros da cidade.

<sup>18</sup> Dados colhidos na 44<sup>a</sup> Delegacia Policial do Estado do Rio de Janeiro.

<sup>19</sup> A cantora Elza Soares, segundo relatos de alguns depoentes, é proprietária de um apartamento no Conjunto, porém nunca residiu lá.

do subúrbio carioca até a década passada. O que restava de tranquilidade acabou nos últimos quatro anos, desde que traficantes se instalaram na Fazendinha, área incorporada pelo vizinho complexo de favelas do Alemão (*Folha de São Paulo*, 05/09/2004).

Adentrando o bairro, encontram-se casas com melhor acabamento arquitetônico, estabelecimentos comerciais, empresas de transporte rodoviário, templos religiosos, escolas privadas e públicas. As escolas da rede pública municipal somam um total de nove unidades de ensino, com turmas de Educação Infantil ao último período do ensino fundamental<sup>20</sup>. O ensino médio foi contemplado pelo governo com apenas uma escola, que também atende a classes do ensino fundamental.

A população mais pobre está distribuída nos morros e no *Parque Proletário do Engenho da Rainha*<sup>21</sup>, cujo terreno também é ocupado pela *Favelinha*. Apesar do nome pomposo, o *Parque Proletário* é mais conhecido por *Favela da Galinha* e sequer consta dos registros da XII<sup>a</sup> Região Administrativa (R.A.).

A *Favelinha*, como é chamada pelos moradores, é formada por uma fileira de barracos feitos de papelão, madeira, zinco ou qualquer outro material que possa dar sustentação às precárias habitações. Os barracos foram construídos às margens de uma vala, distinguindo-se do entorno, constituído, em sua maioria, por casas de alvenaria. A maior precariedade das casas da *Favelinha* e a proximidade da vala talvez justifique o fato dos moradores atribuírem nomes diferentes a um mesmo espaço geográfico.

O restante da população se divide nas casas localizadas no *asfalto*<sup>22</sup> e nos conjuntos habitacionais espalhados pela região: **Conjunto Residencial Cidade do Som**, *Conjunto Residencial Estrada Velha*, *Conjunto Residencial Dr. Paulo de Frontim*, *Conjunto Residencial Dom Sebastião XX*, *Conjunto Residencial Nova Inhaúma* e *Conjunto Residencial 1º de Maio – CHOSEG II* (Energia e Gás) e mais três conjuntos residenciais que não receberam nomes, num total de nove<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Cf. [www.rio.rj.gov.br/sme](http://www.rio.rj.gov.br/sme).

<sup>21</sup> Com a pesquisa de campo conhecemos o local, cuja existência foi registrada pela Prefeitura na página do Instituto Pereira Passos. (Cf. [www.armazemdedados.rio.rj.gov.br](http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br)).

<sup>22</sup> Designação comumente utilizada pela população para residências situadas fora dos morros e favelas.

<sup>23</sup> Informação obtida através dos registros da XII<sup>a</sup> R.A.

No Engenho da Rainha não existem cinemas, bibliotecas públicas ou teatros e nas três praças existentes no bairro, não há brinquedos para as crianças. O entretenimento se concentra nos bailes *funks* organizados nos morros, na *Favela da Galinha* ou nas vias públicas.

Diante das opções de lazer restritas e da falta de atividades culturais, Geisa Flores de Jesus, filha do cantor e compositor José Flores de Jesus, o Zé *Ketti*<sup>24</sup>, moradora da **Cidade do Som**, fundou o movimento *Cultura Já!*, que exalta o passado histórico dos bairros do Engenho da Rainha e Inhaúma e sua tradição musical, invocando os artistas que residiram no lugar e os remanescentes. Além de celebrar a nova geração de músicos, formada nas duas localidades, e que no **Condomínio** é representada pela *Banda da Cidade do Som*.

Dentre a pauta de reivindicações do *Cultura Já!* estão a construção de uma vila olímpica e a instalação de uma lona cultural no Engenho da Rainha. O grupo se uniu ao *Verdejar* para cobrar dos órgãos competentes a formação de um parque ecológico no Engenho da Rainha, nos limites cobertos pela Serra da Misericórdia<sup>25</sup>.

As escolas de samba *Acadêmicos do Engenho da Rainha* e *Boêmios de Inhaúma*, além de eventos carnavalescos, promovem atividades voltadas para o público jovem (shows, bailes, projeção de filmes etc.). As duas agremiações carnavalescas também se juntaram ao *Cultura Já!* na tentativa de incrementar a realização de eventos culturais no local.

---

<sup>24</sup>Zé *Ketti* (1921-1999) gravou a sua primeira composição (*Se o feio doesse*) no ano de 1943. Fez grande sucesso com o samba *A voz do Morro*, integrante da trilha sonora do filme *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, rodado em 1955. Entre as suas composições estão as músicas *Não sou feliz*, em parceria com Nelson Cavaquinho; *Chuva de Prata*, *Cicatriz*, em parceria com Hermínio Belo de Carvalho; *Nosso Carnaval*, *Onde o samba é mais carioca*, entre outras (ALBIM, 2006).

<sup>25</sup>Cf. *O Globo*, 27/08/2005, p. 5.

## 1.4. A Cidade do Som

### 1.4.1. A idealização

O Banco Nacional de Habitação (BNH) foi fundado em agosto de 1964, com o objetivo de financiar a compra da *casa própria*, tendo como público alvo as classes populares. A instituição, criada durante a ditadura militar, procurava solucionar os problemas de moradia do país, ao mesmo tempo em que tentava conquistar o apoio da população ao governo ditatorial que se instalara no poder. A aquisição da casa própria sedimentaria a idéia de proteção ao direito de propriedade, refutando assim, a ideologia comunista (Bonduki 2004, p. 69).

O funcionamento do BNH foi articulado ao sistema financeiro, de modo que as operações para a compra do imóvel fossem auto-sustentáveis. Para isto a instituição deveria operar como qualquer outro banco, mantendo o equilíbrio entre a concessão de recursos e o retorno do capital investido.

A prioridade na aplicação dos recursos do Banco foi definida pelo artigo 4º da Lei 4380/64<sup>26</sup>, da seguinte forma:

I - a construção de conjuntos habitacionais destinados à eliminação de favelas, mocambos e outras aglomerações em condições sub-humanas de habitação;

II - os projetos municipais ou estaduais que com as ofertas de terrenos já urbanizados e dotados dos necessários melhoramentos, permitirem o início imediato da construção de habitações.

**III - os projetos de cooperativas e outras formas associativas de construção de casa própria (Grifos nossos).**

Na conformação da política habitacional introduzida pelo BNH, foi fundada em 04 de agosto de 1965, a Cooperativa Habitacional do Conselho Regional do Estado da

---

<sup>26</sup> A lei 4380/64 criou o BNH e instituiu a correção monetária nos contratos imobiliários de interesse social; o sistema financeiro para aquisição da casa própria; as Sociedades de Crédito Imobiliário; as Letras Imobiliárias e o Serviço Federal de Habitação e Urbanismo, além de fixar as normas para o seu funcionamento. (Cf. *Diário Oficial da União* de 11/09/1964, p. 8089, coluna 1, <http://www6.senado.gov.br>).

Guanabara da Ordem dos Músicos do Brasil (COHAMEG). A Cooperativa, sediada na própria Ordem, teve seu estatuto submetido ao crivo do Banco e aprovado em outubro daquele mesmo ano<sup>27</sup>.

A filiação à Cooperativa se daria mediante o cumprimento de três pré-requisitos: 1) a concordância com o estatuto; 2) a intenção de aquisição ou construção de moradia própria, com a subscrição de no mínimo 50 cotas-partes<sup>28</sup>; 3) o registro no Conselho Regional da Guanabara da Ordem dos Músicos do Brasil, com pagamento regular da anuidade.

A aprovação do ingresso de associados seria feita pelo Conselho de Administração que, junto com a Assembléia dos Associados, órgão máximo da COHAMEG, e o Conselho Fiscal eram responsáveis pela gestão e fiscalização da Cooperativa.

Virginia Fontes (1985, p. 189) assinala que o BNH exercia um grande controle sobre as Cooperativas Habitacionais, traçando as diretrizes de suas atividades. Estas instituições deveriam cumprir rigorosamente as normas estabelecidas pelo Banco, o que impedia o seu funcionamento como espaço de organização dos associados

O empreendimento, vendido por intermédio da COHAMEG, consistiria em apartamentos aglomerados num conjunto habitacional que seriam construídos em terreno de propriedade da Cooperativa, na Estrada Velha da Pavuna (atual Estrada Adhemar Bebiano), freguesia de Inhaúma (Anexos II e III).

Ao indagarmos aos depoentes<sup>29</sup> os motivos da escolha do bairro, ouvimos de Mariá da Silva Nogueira a explicação de que era o local disponível naquele momento. Aníbal Alves de Mendonça, o Almeidinha nos disse que a *turma* desejava construir o **Conjunto** no centro da cidade, próximo à sede da Ordem dos Músicos; no entanto o terreno encontrado ficava defronte ao cemitério do Catumbi.

---

<sup>27</sup> O Estatuto e a ata de fundação da COHAMEG, carimbados com a aprovação do BNH, encontram-se arquivados na Junta Comercial do Estado do Rio de Janeiro (JUCERJA), Prontuário 33.40000967-3/65. Consultamos preliminarmente, e por mais de uma vez, a Ordem dos Músicos do Brasil – RJ, porém obtivemos da Diretoria a informação de que não existem documentos na Ordem referentes à Cooperativa.

<sup>28</sup> O capital social era dividido em cotas-partes, no valor de Cr\$ 100,00 (cem cruzeiros) cada uma.

<sup>29</sup> Consultamos os depoentes que aderiram inicialmente ao empreendimento, pois não conseguimos localizar os sócios fundadores da COHAMEG.

Almeidinha prosseguiu, dizendo que alguns membros da Ordem dos Músicos depuseram contra a escolha do terreno no Engenho da Rainha, por causa do isolamento e da falta de infra-estrutura do local. Porém, segundo o depoente a sua proximidade com a Companhia Nacional de Tecidos Nova América pesou na decisão dos músicos:

Houve pedido de informação e alguém que não me lembrou quem foi. Foi falar com ele [refere-se ao dono da Companhia de Tecidos Nova América, Adhemar Bebiano] se havia assim... podia arranjar um emprego assim pra umas pessoas.

Almeidinha esclareceu sua afirmação, alegando que os familiares dos músicos também precisavam trabalhar. Aliado a isto, temos uma realidade concreta, exposta nos relatos dos depoentes, da necessidade de alguns músicos exercerem um segundo ofício para garantir o seu sustento.

Outro aspecto que julgamos importante na escolha do terreno diz respeito ao controle exercido pelo BNH sobre as cooperativas, desde a sua fundação. Ao priorizar a destinação de recursos para cooperativas, o BNH tomava para si a instituição e o controle das mesmas. O Instituto de Orientação às Cooperativas Habitacionais (INOCOOP), criado em 1966 com objetivo de prestar orientação aos compradores cooperativados atuavam, na realidade, como agentes fiscalizadores do Banco:

Os Institutos de Orientação às Cooperativas Habitacionais – INOCOOP's, institucionalizados pelo BNH em 1966, através da RC 68/66, e a cargo, em geral de empresas que viessem criá-los para orientar os compradores cooperativados, demonstram o grau de intervenção proposto, uma vez que sua função primordial de harmonização entre as partes – era em última instância, a de acomodar e dissuadir conflitos (FONTES, 1985, p. 189).

Nabil Bonduki (2004), discutindo o processo de urbanização do Brasil pós 64, ao comentar os projetos desenvolvidos pelo BNH para as camadas populares afirmou que:

A lógica que regeu a implantação dos conjuntos habitacionais partia do pressuposto que tais núcleos deveriam estar localizados em terrenos no extremo da periferia, de custo mais baixo, embora distantes dos locais de trabalho e desprovidos de infra-estrutura e equipamentos urbanos (BONDUKI, 2004, p. 71).

Verifica-se que os métodos de ocupação do espaço urbano, desenvolvidos pelo poder público em 1964, repetiam a fórmula utilizada desde o início do século XX, desencadeando velhos problemas (dificuldades de transporte, ausência de áreas de lazer e serviços públicos), ocasionados pela falta de infra-estrutura dos bairros periféricos.

Os blocos do Conjunto eram construídos, conforme a captação de recursos e a distribuição das unidades era feita mediante sorteio pela Loteria Federal (Anexo IV). Atente-se para o depoimento de Mariá da Silva Nogueira:

Aí conforme fosse... o pessoal fosse pagando as suas cotas, iam fazendo os apartamentos. Então não tinha assim, vamos dizer... A pessoa tá pagando o seu bloco de apartamento, se eles atrasassem no pagamento, atrasava a obra. A Ordem dos Músicos com a Caixa Econômica fez esse sorteio e o BANERJ<sup>30</sup> também. Para que fosse sorteado num certo período um bloco. Aí a pessoa que tava inscrito na Cooperativa, aí ia pegando os apartamentos quando seria sorteado.

Fontes (1985, p. 155) avalia que o Sistema Financeiro de Habitação contribuiu de forma significativa para a formação de conglomerados no setor habitacional e a concentração do capital financeiro. Posteriormente, a ineficácia do sistema ficaria comprovada devido às dificuldades encontradas pela população de baixa renda em manter o financiamento da forma proposta pelo BNH.

Compradora de um apartamento na **Cidade do Som**, no ano de 1968, ao falar sobre a compra de seu imóvel, Mariá da Silva Nogueira deixou evidente que para muitos membros da COHAMEG o custo do financiamento era insustentável:

Me telefonaram, dizendo que a Ordem dos Músicos tinha muitas pessoas que tavam devendo a Cooperativa né? inclusive um músico que tinha vinte e três cotas para pagar, quase dois anos. Aí me ofereceram essas cotas e eu comprei. Eu comprei as cotas e entrei no sorteio e *ganhei* um apartamento; apartamento 110, bloco 5.

A fala de Geraldo Barbosa também é reveladora dessas dificuldades: “era a única chance que a gente tinha de comprar nessa época. Era a única chance que eu tive de comprar. Não era fácil, mas eu aproveitei o lance e comprei!”

---

<sup>30</sup> O extinto Banco do Estado do Rio de Janeiro (BANERJ) era a instituição bancária onde os membros da Cooperativa efetuavam o pagamento das cotas.

Três anos depois, em 29 de junho de 1971 (Anexo V), o BNH cassaria a autorização para o funcionamento da Cooperativa, “em razão desta encontrar-se em situação de iminente insolvência em razão da impontualidade do pagamento de seus associados não obstante concluído seu programa e entregue todas as unidades.”

O Banco fixou um prazo de 30 dias para liquidação da instituição, porém o processo de liquidação da COHAMEG foi demorado e jamais concluído<sup>31</sup>. Uma carta, datada de 06 de maio de 1977, justificava a nomeação de um novo liquidante pela demora na conclusão da execução da empresa e do “tumulto” provocado por alguns dos associados<sup>32</sup>. Até o ano de 1985, ocorreram pedidos de prorrogação para a liquidação da Cooperativa, o que mostra claramente a contrariedade dos cooperativados com a extinção da empresa.

Foi também no ano de 1971 que o repasse dos recursos financeiros, destinados às Cooperativas passou a ser intermediado por agentes financeiros cadastrados junto ao BNH. Estas instituições regulariam a poupança prévia obrigatória para aquisição do imóvel e selecionariam os candidatos. Segundo Fontes (1985), esta mudança estava relacionada à expansão do sistema que regulava a política habitacional. Isto nos leva a crer que a cassação de autorização da COHAMEG, não foi determinada apenas pela inadimplência de seus associados:

Os INOCOOP's ao preencherem um espaço de controle e de intermediação, abriam a possibilidade de maximização dos lucros, por parte dos empresários, de vez que a seleção dos mutuários via Agentes Financeiros assegurava uma garantia de retorno – além do controle permanente sobre a poupança – e, por outro lado, permitiam aos empresários a multiplicação de conjuntos habitacionais, já que podiam controlar os Institutos (FONTES, 1985, p. 191).

Em 27 de setembro de 1978, o liquidante da COHAMEG solicitou que os membros da Cooperativa entregassem documentação, para fins de escritura, ressaltando que o crédito dos imóveis seria transferido para a COFRELAR – Associação de Poupança e Empréstimo (Anexo VI).

---

<sup>31</sup> Segundo informação da Junta Comercial do Estado do Rio de Janeiro, a COHAMEG ainda existe legalmente.

<sup>32</sup> Cf. Prontuário 33.40000967-3/65.

Com a cassação da COHAMEG e as mudanças nas regras do repasse financeiro para a compra de imóvel, a restrição da venda de apartamentos na Cidade do Som somente para músicos, associados à Ordem, caia por terra. Uma escritura, lavrada no ano de 1981 (Anexo VII), dá conta da aquisição de um apartamento no Conjunto por uma escrevente e um motorista. O depoente Mário Machado afirmou ter comprado por volta de 1977, dois apartamentos no Condomínio, sendo que um deles passou para o nome do genro, que não era músico.

Almeidinha atribuiu à falta de compromisso dos músicos o fato do Condomínio ser ocupado por categorias profissionais heterogêneas “porque bota a palavra e não cumpre com aquilo que deveria cumprir.” Mas é Wagner Naegele quem melhor expressa as diferentes ações que concorreram para a mudança de perfil dos moradores:

(...) esse terreno aqui que até uns tempos atrás era... morava muito músico aqui. Mas, muitos não vieram morar aqui, outros alugavam, né? Morreu muita gente, muita gente que morava aqui morreu. E... o próprio Jamelão, ele tem um apartamento aqui. Dois, mas ele nunca morou aqui, nunca morou.

Além do falecimento dos antigos proprietários, venda dos imóveis e a especulação feita por alguns associados, as Cooperativas apenas interessavam ao BNH se pudessem efetivamente assegurar o pagamento das prestações do imóvel; caso contrário eram descartadas.

O jornal *Folha de São Paulo*, de 05/07/04, resumiu com clareza o anseio dos músicos que se lançaram no empreendimento: “Eram prédios planejados pela Ordem dos Músicos do Brasil para assegurar casa própria a sambistas com talento inversamente proporcional a sua renda.” Encontraremos entre os depoentes, músicos com maior poder aquisitivo, todavia os relatos nos fizeram conhecer casos de artistas que não puderam arcar com as prestações do financiamento, sendo obrigados a repassá-los.

#### 1.4.2. O Condomínio

O caminho da estação do metrô até à **Cidade do Som** ou *Conjunto dos Músicos*, como é conhecido no bairro, é formado por pequenos quiosques de madeira, construídos colados ao extenso muro que cerca o conjunto. Nestes quiosques são oferecidos serviços de costura, xerox, revelação de filmes etc., além do comércio de comidas, bebidas, roupas e acessórios. Do lado oposto há os *Conjuntos 1º de Maio* e *Nova Inhaúma*, a Escola Municipal Reverendo Álvaro Reis e a quadra da Escola de Samba *Boêmios de Inhaúma*. Dobrando à esquerda, percorrendo cerca de dez metros, vê-se uma inscrição talhada em letras de metal gigantes: **Cidade do Som 4441**. A inscrição foi colocada sobre uma guarita, protegida dia e noite por seguranças que, auxiliados por uma cancela, controlam o trânsito de pessoas e veículos nas dependências do condomínio (Imagen 1).

Construído num terreno cujo tamanho original era de 45.000 m<sup>2</sup> (Anexo VIII), o **Conjunto** possui quinhentos e vinte e oito apartamentos, distribuídos em onze blocos. Os blocos estão divididos em quatro colunas com três andares, dispostas lado a lado. Cada unidade possui aproximadamente 66, 91 m<sup>2</sup>, composta por sala, dois quartos, cozinha, banheiro social e dependências de empregada (Anexo II).

Próxima à entrada, do lado direito, uma construção circular serve de entorno para Santa Cecília, padroeira dos músicos, cuja imagem, posta sobre um altar, ocupa a parte central (Imagen 2). Almeidinha contou-nos que no passado, ao redor da imagem, havia um lago repleto de peixes.

O **Conjunto** dispõe de estacionamento, alamedas com jardins bem cuidados e pequenas árvores. Na parte posterior estão localizados o salão de festas (com churrasqueira, mesas de bilhar e *totó*<sup>33</sup>, banheiros masculino e feminino), a quadra poliesportiva, a sala da administração, o campo de futebol e o vestiário. Toda esta área faz fronteira com a Avenida Martin Luther King, onde está situada a Escola Municipal Eurico Salles (Imagen 3), construída em terreno que antes pertencia à **Cidade do Som**.

---

<sup>33</sup> Jogo composto por mesa de madeira, ladeada por manivelas que manipulam bonecos, dispostos como se formassem dois times de futebol.

A ocupação pela unidade escolar da área pertencente ao **Condomínio** ficou patente ao examinarmos uma planta, elaborada pela Prefeitura no ano de 1999 (Anexo IX). A redistribuição de espaço afetou a disposição dos blocos, pois os de nº 10 e 11, embora construídos por último, ficaram posicionados à frente dos demais:

Olha ainda não tinha aprontado o 10 nem o 11. Peraí! o 10 nem o 11! Fizeram depois que era pra ser feito lá atrás, mas resolveram por causa da escola e o clube... resolveram fazer ali na... dando pra Estrada Automóvel Clube<sup>34</sup>. Fizeram o 11 pra cá [em frente à Estrada Adhemar Bebiano] e o 10 (Ionete dos Prazeres Urbani).

Almeidinha nos relatou que ao ceder espaço para escola, os condôminos desejavam obter prioridade na matrícula para as crianças moradoras do **Conjunto**, o que não se efetivou na prática. Os depoentes declararam, ainda, ter havido a intenção, não concretizada, de se construir um clube nas dependências do **Condomínio**.

A Cidade do Som foi construída entre os anos de 1967 e 1968, conforme constam dos registros da Companhia de Águas e Esgotos do Rio de Janeiro (CEDAE)<sup>35</sup> e da placa fixada na parte posterior do Bloco 11, no **Conjunto** onde consta também o seu nome original, *OrdemMúsico*<sup>36</sup> e a data de sua construção, 23 de novembro de 1968 (Anexo X).

Uma das depoentes, Ionete dos Prazeres Urbani, afirma ter se mudado para a **Cidade do Som**, logo após o término da obra do Bloco 3, onde mora. Ela revelou as precárias condições do lugar, na época, e afirmou lembrar-se com clareza a data em que passou a residir no **Condomínio**, pois era aniversário de uma de suas irmãs:

Em mudei pra cá dia 07 de julho de 67!<sup>37</sup> Ainda não tinha nem condomínio, ainda era luz provisória (...) No dia 07, me lembro como se fosse hoje! Foi aniversário da Idrolete, que ela faz dia 07 de julho. Nós arrumamos a casa toda, almoçamos em casa, ainda fomos pro aniversário. Cedo, que lá teve almoço, né? Mas, acordamos cedo, negócio de mudança e tudo. Não deixei... e meus filhos... eu nunca

---

<sup>34</sup> Atual Avenida Pastor Martin Luther King

<sup>35</sup> A cópia da planta original do Conjunto (Anexo VIII) integrava o processo nº 07/706/482/67 que, de acordo com informações prestadas pela CEDAE, foi incinerado. O processo previa a realização de serviços hidráulicos na **Cidade do Som**. Foram examinadas as onzes fichas abertas pela Companhia para a execução dos serviços, onde consta que os trabalhos foram concluídos em agosto de 1967.

<sup>36</sup> Grafado exatamente desta forma.

<sup>37</sup> Considerando que a instalação hidráulica era feita por bloco, é perfeitamente plausível que as obras do Bloco 3 tenham sido concluídas antes de agosto.

saía com eles sem dar almoço. Ainda dei almoço e tudo. Deu tempo de ir pra festa!

Os recibos (Anexos XI, XII e XIII) referentes às taxas condominiais, guardados por Ionete e Mariá, revelam os nomes que o **Conjunto** recebeu com o decorrer do tempo. Em 1970 *OrdemMúsico*; em maio de 1971 o nome *Edifício Padre José Mauricio*<sup>38</sup> figura nos recibos e no mês de dezembro do mesmo ano, já aparece a nomenclatura **Cidade de Som**<sup>39</sup>.

#### 1.4.3. O Entorno

Entre os conjuntos habitacionais que povoam o Engenho da Rainha, apenas o *Parque Residencial Estrada Velha*<sup>40</sup> não foi financiado por Companhias Habitacionais<sup>41</sup> ou por Cooperativas vinculadas a categorias profissionais. Entre os nove conjuntos do bairro, três deles são vizinhos à **Cidade do Som**: *1º de Maio* (Imagen 4), *Nova Inhaúma*, e *Dom Sebastião XX*.

Descobrimos durante a pesquisa de campo, que o *1º de Maio* reúne três condomínios distintos: *Pindorama*, *Light* e *Comércio*, embora a compilação de dados feita pela Prefeitura, os tenha considerado de forma homogênea, sem ater-se às especificidades de cada um<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Acreditamos que o nome refere-se ao Padre José Maurício Nunes Garcia. Nascido no Rio de Janeiro, no século XVIII, o Padre José Maurício possuía uma vocação natural para a música e foi um dos maiores compositores sacros do século XIX, sendo agraciado por D. João VI com o Hábito da Ordem de Cristo, devido à excelência de suas composições para o piano. (HOLLANDA, Daniela Maria Cunha de. A barbárie oficial legitimada com a demolição da igreja de São Pedro dos Clérigos. Rio de Janeiro: 2003, p. 26. Monografia apresentada à Escola de Administração Pública e de Empresas – EBAPE -, FGV-Rio para obtenção do título de especialista em Administração Pública).

<sup>39</sup> Procuramos a administração do Conjunto, a fim de tentarmos localizar atas das assembléias de condôminos que esclarecessem sobre essas nomenclaturas, porém fomos informados que não existem documentos deste período e os responsáveis desconheciam os nomes anteriormente dados à **Cidade do Som**.

<sup>40</sup> Informação baseada nos registros da XII<sup>a</sup> R.A.

<sup>41</sup> As Companhias habitacionais (COHAB's) foram criadas pelo BNH para atender famílias com renda entre um e três salários mínimos, o chamado “mercado popular”, e auxiliar na remoção de favelas. (FONTES, 1985, p. 156).

<sup>42</sup> Novamente nos defrontamos com as imprecisões constantes dos registros da XII<sup>a</sup> R.A. O **Conjunto Cidade do Som** foi o único condomínio a ter relacionado o número de cômodos dos apartamentos. Na tentativa de apurarmos maiores informações sobre os *Conjuntos 1º de Maio, Nova Inhaúma* e *Dom Sebastião*, elaboramos um pequeno questionário (o modelo consta do Anexo XIV) que foi distribuído

O *condomínio Pindorama*<sup>43</sup> era vinculado ao Sindicato dos Gráficos; enquanto *Light* e *Comércio*, estavam ligados às categorias profissionais respectivas. Os moradores dos três condomínios afirmam que no passado não existiam muros entre os prédios, formando um verdadeiro conglomerado de residências proletárias, cujo nome eloquente é um tributo ao *Dia do Trabalho*.

O número de apartamentos da **Cidade do Som** não é superior ao complexo formado pelo *1º de Maio*. No entanto, possui melhores instalações físicas que seu vizinho, que apresenta a seguinte configuração:

Tabela 1

Condomínio	Nº de Aptos.	Nº de Blocos	Nº Cômodos	Área Lazer	Salão Festas
Light	198	14	1 a 4*	Sim	Sim
Pindorama	182	15	1 a 4*	Sim	Sim
Comércio	198	14	6	Não	Sim

\* Este número diz respeito à quantidade de quartos. Todos os imóveis possuem sala, cozinha e banheiro.

O *Conjunto Nova Inhaúma*, conhecido entre os moradores por *União*, era vinculado à Cooperativa dos Operários União do Estado da Guanabara<sup>44</sup>. O *Conjunto* possui uma distribuição espacial muito semelhante ao *1º de Maio*:

Tabela 2

---

entre os síndicos e porteiros dos condomínios. No questionário buscou-se apenas conhecer o espaço físico dos Conjuntos e sua nomenclatura. Identificamos uma discrepância entre o número total de apartamentos informado por síndicos e porteiros e aquele constante dos arquivos da XIIª R. A. No entanto, isto não prejudicou a confrontação que desejávamos fazer entre a **Cidade do Som** e os *Conjuntos* que lhe são vizinhos.

<sup>43</sup> Esta informação foi obtida em conversa mantida com o síndico do condomínio e com outros moradores da região durante a pesquisa de campo. Reunir documentação a respeito demandaria tempo e extrapolaria a proposta deste trabalho.

<sup>44</sup> Embora a XIIª R.A. utilize apenas o nome *União* em seus registros, pudemos conhecer um pouco mais sobre o *Conjunto* através da documentação existente sobre a **Cidade do Som**. O *União* foi construído após 1971, pois quando foi lavrada a escritura do terreno comprado pela Ordem dos Músicos, o seu nome não aparece como limítrofe à propriedade (Anexo III). Já numa escritura datada de 1981 (Anexo VII), consta a existência do *Conjunto Habitacional dos Operários União do Estado da Guanabara*, fazendo limites com o **Condomínio** pesquisado.

Condomínio	Nº de Aptos.	Nº de Blocos	Nº Cômodos	Área Lazer	Salão Festas
Nova Inhaúma	182	15	1 a 4*	Não	Sim

\* Este número diz respeito à quantidade de quartos. Todos os imóveis possuem sala, cozinha e banheiro.

O *1º de Maio* e o *União* foram erguidos na mesma época, por volta da década de 1970. Estes *Conjuntos* representam aquilo que Nabil Bonduki (2004, p. 69) diz ter sido uma marca do BNH: a opção pela construção de grandes conjuntos, sem preocupação com a qualidade, o desprezo pela arquitetura e urbanismo, cujo resultado estético foi a concepção de modelos padronizados. Para Marilena Chauí, esta opção tinha um cunho ideológico e vincula-se ao modelo autoritário da sociedade brasileira, que chega ao auge com o golpe militar de 64. As políticas públicas adotadas no período reforçariam as desigualdades sociais, sendo as medidas implantadas no âmbito da habitação, um claro exemplo disto:

(...) Visto tratar-se de “casas populares”, os planejadores do Estado criaram conjuntos habitacionais para o “povo” ou para a “massa”. Não só o material empregado era de péssima qualidade, nem só o uso do espaço foi o pior possível e o menos imaginativo, como também prevaleceu a idéia de uniformidade ou de homogeneidade. O que não surpreende numa sociedade autoritária, como a brasileira, na qual se supõe que individualidade é um fenômeno existente apenas da “classe média para cima”. Para “baixo” não há indivíduos, apenas a “massa” (CHAUÍ, 1986, p. 66-67).

Embora tenha recebido o apelido de *Bancários*<sup>45</sup>, a edificação do Conjunto *Dom Sebastião* parece que não esteve vinculada a esta categoria profissional. No condomínio existe uma placa<sup>46</sup> com dados sobre a sua construção:

---

<sup>45</sup> Durante a coleta de informações sobre o Condomínio, indagamos ao porteiro se ele conhecia o porquê do nome *Bancários*. O porteiro chamou um antigo morador, que disse tratar-se de uma resposta óbvia, afinal o Conjunto fora construído por um banco, apontando para a placa, onde constava o nome do BNH. No entanto, seria necessário um cotejamento acurado para sabermos o real significado da alcunha.

<sup>46</sup> Não fotografamos a placa, porque nas três vezes em que visitamos o Conjunto, a síndica não estava presente para nos conceder autorização.

Construção da Cooperativa Habitacional do Estado da Guanabara

Autorização nº 1 do BNH

Construção da Atlândida Engenharia S/A

Cavalcante Junqueira S/A

Cia. Brasileira de Estrutura COBE

Graça Couto S/A

Agosto 1969

Os muros do *Conjunto Dom Sebastião* fazem divisa com a **Cidade do Som**, do lado direito, e apresenta uma configuração distinta de seus vizinhos:

Tabela 3

Tipo de Imóvel	Quantitativo	Nº de blocos	Nº de Cômodos	Área de Lazer	Salão de Festas
Apartamentos	200	16	4 a 5	Sim	Sim
Casas	60		6 a 7		
Lojas	16				

O *Dom Sebastião* e a **Cidade do Som** ocupam áreas mais amplas que os demais conjuntos, considerando individualmente os condomínios do 1º de Maio, e possuem uma infra-estrutura melhor, no que diz respeito à segurança e área de lazer disponível. O fato destes dois *Conjuntos* possuírem um maior número de condôminos, lhes ofereceu maiores chances de arcar com o custeio de obras e reformas, mesmo deparando-se com possíveis inadimplentes.

A política habitacional implementada no bairro, não caminhou em compasso com a oferta de serviços na região:

(...) na época que eu morei era muito primitivo ainda. Não tinha nada! Era mato! (...) não tinha nenhuma padaria, não tinha nada. Hoje em dia tem um comércio, tem tudo ali. Tinha muito assalto naquela época né? O cara assaltava de cavalo igual a *cawboy*!. Mas, agora tá tudo organizado, tem delegacia de polícia e tudo lá (Jairo Aguiar).

Apenas quatro anos após a edificação do **Conjunto**, a Escola Municipal Eurico Salles seria inaugurada (Anexo XV). Em março de 1976 seria a vez da Escola Municipal Reverendo Álvaro Reis<sup>47</sup>; seguida do posto de saúde, aberto em novembro do mesmo ano (Anexo XVI). Edificado num local ermo, a **Cidade do Som** se encaixou dentro dos planos da política habitacional do BNH e também no perfil de bairro proletário, esboçado para o Engenho da Rainha desde a Reforma Passos.

Por trás da empresa mal sucedida que resultou na COHAMEG e do plano habitacional que reforçava as desigualdades sociais, temos histórias de vida que se encontram na adesão ao empreendimento da **Cidade do Som**, expressas nos depoimentos de Mariá, Geraldo, Mário, Antônio, Jairo, Wagner, Almeidinha e Ionete, tema a ser abordado no capítulo seguinte.

---

<sup>47</sup> Não consta uma placa de inauguração na escola. A direção nos informou que o prédio foi construído em 08/03/1976 e se constituiu uma “tradição” a celebração de seu aniversário em conjunto com o Dia Internacional da Mulher.



Imagen 1 - Entrada do Conjunto



Imagen 2 - Santa Cecília



Imagen 3 - Alameda do Conjunto. Em destaque E. M. Eurico Salles.



Imagen 4 - À esquerda **Cidade do Som** e quiosques. À direta *Conjunto 1º de Maio*.

## 2. EM CENA

### 2.1. Os atores e o enredo de cada um<sup>48</sup>

#### 2.1.1. Mariá da Silva Nogueira

Mariá nasceu na cidade de Belém do Pará, em 23/10/1934, ex-moradora do Conjunto Residencial Cidade do Som, é cantora e violonista.

Falante e alegre, recebeu-nos no dia 11/07/2005 no seu apartamento em Botafogo, onde mora com o marido, um militar reformado, e o único filho que desempenha a função de médico do trabalho, junto à Companhia Metropolitana do Rio de Janeiro.

Formada em radiotelegrafia, migrou para o Rio de Janeiro em 1954, aos 20 anos de idade para exercer a função na Aerovias, empresa localizada no Campo dos Afonsos. Filha de um comerciante espanhol, que tocava acordeão e de uma dona-de-casa brasileira, afirmou que jamais teve dificuldades para seguir a carreira musical, pois sua família sempre esteve envolvida com a música. Além do pai, um tio da depoente também tocava acordeão. Desde a adolescência cantava em público, tendo feito apresentações durante as comemorações da festa do Círio de Nazaré e trabalhado na Rádio PRC-5, em Belém do Pará.

Além de apresentações em bailes, show em rádios, trabalhou como cantora na TV Rio, na Rádio Mayrink Veiga, na Rádio Nacional e fez algumas atuações no cinema; tendo nos mostrado uma foto sua tirada no set de filmagens do filme Médico Louco (Imagen 5), que não chegou a ser rodado.

A carreira musical de Mariá sempre esteve entrelaçada com a prática de outra atividade regular, reservando as noites e os fins de semana para os shows e apresentações. Após deixar o emprego na Aerovias, devido à distância, empregou-se em uma companhia de seguros. A procura pela estabilidade se configurou na aprovação

---

<sup>48</sup> As entrevistas são apresentadas na ordem de sua ocorrência.

para um cargo administrativo no Ministério da Marinha, onde trabalharia até a sua aposentadoria.

Após a aprovação no concurso da Marinha, Mariá deixou a casa da prima, na Tijuca, que a acolhia quando de sua vinda para o Rio de Janeiro e foi morar sozinha em um apartamento alugado em Copacabana, onde depois teria a companhia de três irmãos e da mãe viúva, vindos de Belém do Pará.

Passado certo período, a mãe, acompanhada de uma das filhas, voltou para Belém e o seu irmão se casou. Com o retorno de parte de sua família para o Pará e o casamento do irmão, Mariá se mudaria com sua outra irmã para Botafogo.

Em 1964, Mariá Nogueira se casaria e continuaria a residir em Botafogo, num apartamento de propriedade do seu marido. Ela enfrentou a resistência do cônjuge e aderiu ao empreendimento no **Conjunto Residencial Cidade do Som**, exatamente por não possuir nenhum imóvel: “Eu comprei por causa disso. Eu digo, bom, eu vou comprar porque eu não sei do meu futuro amanhã. Aí como eu trabalhava assim de música, era da Ordem dos Músicos, me ofereceram aí eu peguei e comprei!”

O apartamento serviu de residência para sua mãe que havia retornado ao Rio de Janeiro. Durante cinco meses, a depoente, se revezou entre Botafogo e Engenho da Rainha. Porém, a distância do lugar não combinava com as constantes viagens que realizava nos fins de semana para fazer shows. Desta forma deixou sua mãe instalada no **Conjunto** onde passou a ir apenas para visitá-la.

Após o retorno de sua mãe para Belém, a entrevistada passou a alugar o apartamento, e a renda aferida utilizou em benefício do filho.

Ela guarda consigo um pequeno arquivo documental das lembranças que dividiu conosco. Além de fotos suas, tiradas para serem publicadas na *Revista do Rádio* (Imagen 7), em apresentações individuais ou com o seu grupo musical: *Mariá e seu Conjunto* (Imagen 6), sua câmera fotográfica imortalizou uma época anterior ao Aterro do Flamengo, quando apenas uma réstia de areia separava o Hotel Copacabana Palace do mar.

Atualmente, ainda canta em festas de particulares e faz apresentações nas bibliotecas públicas de Botafogo e Tijuca. Ela se demonstra incansável e disposta a seguir na carreira musical pelos próprios passos e também acompanhando o filho:

O meu filho faz dois anos que ele entrou pro Conservatório Brasileiro de Música: ‘mamãe eu vou fazer música’. Então, vai. ‘Eu não tô muito velho pra fazer, não?’ Que nada, menino! Aí ele disse assim pra mim... ele disse: ‘mamãe por que você não faz um curso de teoria, pra você me ajudar depois? Pra escrever, coisa assim.

A depoente não recusou o pedido do filho João Luís que, além de médico, toca piano. Atualmente ela estuda teoria musical no Conservatório Brasileiro de Música e faz planos de compor em parceria com João Luís, pois como ela diz, ao falar sobre a carreira: “não parei não, nem dá.”



Imagen 5 - Jornal *A Notícia*, 07/10/1963. Set de filmagem do filme *Médico Louco* (Acervo da depoente).



Imagen 6 - *Mariá e seu Conjunto*, década de 60 (Acervo da depoente).



Imagen 7 - Revista do Rádio, 11/07/1964 (Acervo da depoente).

## 2.1.2. Geraldo da Silva Barbosa, Geraldo Barbosa

Geraldo da Silva Barbosa nasceu em 14/06/1921, na cidade de Santana do Deserto, em Minas Gerais. Morador do **Conjunto Residencial Cidade do Som**, é cantor, compositor e toca percussão.

Esguio, sentado com elegância, apesar de estar apoiado em uma bengala, expressão grave, ele nos recebeu no dia 06/08/2005 nas dependências externas do **Condomínio Cidade do Som**, onde aproveitava o sol da tarde.

Seu contato com a música começou quando ainda morava em sua cidade natal, onde participava das festas e bailes de *folha de banana*<sup>49</sup>, cantando calangos<sup>50</sup> e tocando sanfona. Estas incursões musicais e festivas tinham como pano de fundo o pastoreio do gado, a ordenha de vacas e a agricultura; esta última, envolvendo toda a família, em uma vida que classificou de *difícilíma*. A vida difícil do interior o levou a depositar na música a esperança de uma ascensão social, expectativa que é compartilhada por sua mãe: “A minha mãe só dizia o seguinte: ‘Ah, meu filho se você pudesse ser um grande músico ...’ Mas como eu ia ser músico lá no mato, né? Não dava, né?”

A constatação de que no interior não conseguiria prosperar na carreira musical fez com que ele, por volta de 1940, conduzido por um cunhado de seu padrasto, migrasse para a cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Trabalharia, inicialmente, como ajudante de pedreiro e depois se empregaria como “pião de cozinha” em um cassino; atividade para a qual afirmara não ter vocação. Apesar da falta de vocação, o emprego no cassino lhe possibilitou restabelecer o contato com a música: “Por acaso, né? Que eu não tinha vocação, mas aprendi. Aí eu trabalhei lá até 47 quando os cassinos fecharam. Aí já ficava nas duas coisas: era músico e era cozinheiro, né?”

O fechamento dos cassinos<sup>51</sup>, levou-o ao emprego no hotel Quitandinha, onde pôde atuar finalmente apenas como músico e formar um grupo denominado *Os Copas*

---

<sup>49</sup> O depoente nos esclareceu que os bailes recebiam este nome porque o terreiro, onde eram realizados, era coberto com folhas de bananeira.

<sup>50</sup> Dança popular nos estados de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, que tem como característica o desafio, cujos versos podem ser improvisados (CASCUDO, 2002, p. 99).

<sup>51</sup> O fechamento dos cassinos ocorreu em 10 de abril de 1946, com o Decreto 9215, publicado no *Diário Oficial da União* em 30/04/1946, p. 6439, coluna 4. Cf. [www6.senado.gov.br](http://www6.senado.gov.br).

*Vips* (Imagen 9). A carreira musical iniciada em Petrópolis possibilitou-lhe a vinda para o Rio de Janeiro, onde passou a fazer gravações com cantores famosos ligados à Gravadora Copacabana — empresa em que se efetivaria como funcionário. Declarou ter trabalhado com Elizeth Cardoso<sup>52</sup>, Roberto Silva<sup>53</sup>, Moacyr Silva<sup>54</sup>, Ataulfo Alves<sup>55</sup>, entre outros. Além disso, emprestou o seu gingado atuando como passista nos shows que fazia com o cantor Ataulfo Alves (Imagen 8).

A compra do apartamento foi facilitada, segundo o depoente, pelo fato de estar vinculado à Ordem dos Músicos e diz tê-lo adquirido pensando em sua mãe, pois assim poderia trazê-la para o Rio de Janeiro. A morte da mãe negou ao entrevistado a realização desse sonho e posteriormente o imóvel serviria para abrigar a família que constituiria após o casamento: uma filha, professora, empregada em uma escola do município do Rio de Janeiro e um filho, mecânico de automóveis. Com relação ao último, é com pesar que comenta o fato do mesmo ter interrompido os estudos de violão: “Negócio chato, né? Queria que ele tivesse seguido a *veia*, mas ele não quer, não quis.”

Ao responder como se sente hoje em relação à **Cidade do Som**, ele relembra o passado para responder:

Tinha uma porção de músico. Tinha o falecido Abel, clarinetista. Tinha o Neco, violão. Tinha o Honorato, trombone. A gente sentava

---

<sup>52</sup> Elizeth Cardoso (1920-1990) foi uma das mais famosas cantoras brasileiras e iniciou a sua carreira na Rádio Guanabara, ajudada por Jacob do Bandolim. Seu vasto repertório transitava entre estilos variados, desde os mais clássicos (Ary Barroso) até o samba e a bossa nova. Gravou inúmeros discos (*Ary amoroso*, *Na cadênciâ do samba*, *Cheiro de Saudade*, *Meiga Elizeth*, *Canção do amor demais* etc.), principalmente entre as décadas de 50-70. (ALBIM, 2006).

<sup>53</sup> Roberto Silva (1920-) é cantor e compositor. Iniciou sua carreira em programas de auditórios no final da década de 30. Entre as suas composições estão *Trouxa* e *Não posso mais*, em parceria com o depoente e Mirian Nascimento. Ele gravou músicas de autores variados (*Ele é esquisito*, de Walter Rodrigues; *Estou jogado fora* de Cláudionor Cruz e Pedro Caetano; *A Rita* de Chico Buarque, entre outros.). (ALBIM, 2006).

<sup>54</sup> Moacyr Silva (1918-) é compositor, flautista e regente. Começou a tocar profissionalmente aos 10 anos de idade na banda do Centro Operário de Conselheiro Lafayete (MG), sua cidade natal. Aos 17 anos de idade mudou-se para o Rio de Janeiro e passou a integrar a banda do exército. Depois disso, passou a fazer apresentações em bailes suburbanos; sendo convidado para se apresentar na Gafieira Elite. Fez acompanhamentos musicais para Elizeth Cardoso e Marisa e foi produtor da Gravadora Copacabana. Em 1963 gravou o LP *Samba é bom assim*, em que estão incluídas duas composições suas; os sambas *Ninguém sabe de nós* e *Os teus encantos*, ambos em parceria com Antonio Maria. (Cf. Enciclopédia Brasileira da Música Brasileira Erudita, Folclórica e Popular, 1988, p. 733-734).

<sup>55</sup> Ataulfo Alves (1909-1969) foi cantor e compositor de grande fama e prestígio. Começou a compor aos 19 anos de idade e no final da década de 30 teve a carreira impulsionada pelo compositor Albecíades Barcelos, o *Bide* e pela cantora Carmem Miranda. Entre suas muitas composições estão *Leva meu samba*, seu primeiro sucesso, e o clássico *Ai que saudades da Amélia*, em parceria com Mário Lago (ALBIM, 2006).

ali dia de sábado, domingo ficava brincando ali, cantando, tocando. Agora você... os músicos praticamente... muitos venderam... sumiram... tem pouca gente. Contando... Dá até pra se contar os músicos que tem aqui. Em cada bloco você não encontra quatro músicos. [começa a contar o número de músicos por bloco]. Doze, né? Mas não tem. Não tem três músicos em cada bloco desse, né? Ficou difícil você procurar... não dá pra formar uma orquestra aqui porque você não encontra. Você não encontra um baterista; não tem aqui. Não poderia vender pra ninguém particular, só pra músico. Mas, sabe como é que é nem tudo que reluz é ouro. Aí ficou assim.

A morte da mãe, antes de poder trazê-la para morar no apartamento que conseguira comprar, o fato do condomínio atualmente estar repleto de pessoas que exercem ofícios distintos da música, a *veia* musical que o filho não carrega consigo, a violência da cidade, à qual tributa o fim dos bailes de orquestra, faz com que o discurso dele seja, por vezes, melancólico. Nestes momentos, sua expressão apenas se suaviza quando relembra das músicas que compôs e gravou individualmente ou com nomes que se destacaram na música brasileira. Então, sorri e cantarola trechos dessas canções. A lembrança da neta Ana também faz o compositor achar graça, ao lembrar que a menina sorri e se remexe ao ouvi-lo cantar a música *Dança do Bole-Bole* de autoria de seu compadre, João Roberto Kelly<sup>56</sup>.

Sua vida é prenhe de histórias e se estes fossem os objetivos de nossa pesquisa poderíamos analisar os deslocamentos territoriais provocados pelas dificuldades da vida do campo, as festas populares interioranas, a agricultura familiar. Ou, ainda, sobre a morte do cantor, compositor e violonista Geraldo Pereira<sup>57</sup>, ocorrida em 1955. Pereira era amigo do depoente e juntos fizeram alguns shows (Imagen 10), o ferimento que causou sua morte se deu em condições duvidosas e a suspeita recaiu sobre o polêmico personagem da boêmia carioca *Madame Satã*<sup>58</sup>:

---

<sup>56</sup> João Roberto Kelly (1938-) é cantor, compositor e instrumentista. É autor de famosas marchinhas de carnaval como *Cabeleira do Zezé e Mulata iê, iê, iê*, esta última composta no ano de 1965 em homenagem à Vera Lucia Couto, a primeira *miss* brasileira negra (ALBIM, 2006).

<sup>57</sup> Entre as composições de Geraldo Pereira estão as músicas *A voz do morro*, parceria com Moreira da Silva; *Acertei no milhar*, parceria com Wilson Batista, entre outras. (ALBIM, 2006).

<sup>58</sup> João Francisco dos Santos, conhecido por Madame Satã, foi uma figura marcante da boêmia carioca dos anos 30-40. Satã era um lutador exímio. Homossexual declarado, ele desafiava os padrões da época, se recusando a adotar uma postura passiva. James N. Green relata em seu artigo “O Pasquim e Madame Satã, a ‘Rainha’ Negra da Boemia Brasileira” (2004), que era uma prática comum naquele período policiais prenderem homossexuais e deixá-los detidos por semanas para que limpassem as delegacias e

Nós éramos amigos. 1950... houve um acidente com ele na rua da Lapa. Madame Satã estava bebendo ali. Geraldo arrumou uma encrenca lá com Madame Satã. Aí, Madame Satã andou dando uns trancos nele. Aí, ele caiu de mau jeito. Diz o Satã que ele caiu de mau jeito, ele não matou ninguém, ele caiu de mau jeito [repete a defesa feita por Madame Satã]. Aí, ele foi pro hospital. Na mesma hora que eu soube fui lá visitar ele. Cheguei lá. Eu tinha vindo de São Paulo, né? “Pô xará! Você tá bonito! Diz muito obrigado. Ele disse assim pra mim: ‘Olha tão querendo me levar, mas eu ainda não vou nessa, não.’ Mas, infelizmente não teve volta.

Aos 85 anos de idade, Geraldo está gravando um novo disco e para usar a sua própria expressão, “continua correndo atrás”, pois a *veia* que afirmou possuir — e que o levou a sair de Santana do Deserto atrás da verdadeira vocação — ainda pulsa e o faz prosseguir (Imagen 11).

---

Satã recusava-se a submeter-se a estas imposições. Com relação ao episódio da morte de Geraldo Pereira, Satã, conforme o mesmo artigo, teria se declarado inocente.

Ronda da

## MÉIA NOITE

### A VIDA DE UM "MAITRE"

O "maitre" Luiz, do "Sacha's", foi convidado para ser o principal ator de um filme baseado na vida de um "maitre". Luiz que é o mais famoso de todos, recusou delicadamente, apesar da alta soma que lhe ofereceram.



UM DOS nossos "espiões" voltou a assistir a revisita de Luiz Iglesias, no teatro Serrador. O éxito de José Vasconcelos é impressionante. E bisado todas as noites.



"TOURBILLON" deverá ficar no Copacabana-Palace até dezembro. Depois disso Zilco Ribeiro pretende viajar com o "show".



O "CLUBE 36" deverá reabrir nos primeiros 5 dias de dezembro próximo. As obras do "night club" da Rua Rodolfo Dantas estão bem acionadas.



O CONJUNTO de Noel Canelinha e seus Imperiais Ritmistas, do "Drink", participarão também das filmagens de "Orfeu do Carnaval". Noel e os rapazes — Paulinho, Benicio e Roberto — estão em entendimentos com o "Au Bon Gourmet" para exibições na casa de José Fernandes. Agradam muito.

### O PASSISTA DO "SACHA'S"

ESTE é Geraldo Barbosa, chefe do conjunto de passistas que acaba de ser contratado pelo "Sacha's". Anteriormente, Geraldo e seus rapazes atuavam no conjunto de Ataulfo Alves. Também se exibem no Teatro João Caetano, na revista "Boa é Apelido".

Imagen 8 - Legenda da foto: "Este é Geraldo Barbosa, chefe do conjunto de passista que acaba de ser contratado pelo 'Sacha's'. Anteriormente Geraldo e seus rapazes atuavam no conjunto de Ataulfo Alves. Também se exibem no Teatro João Caetano na Revista 'Boa é Apelido'. (Nota em jornal, acervo do depoente, sem data e nome do periódico).



Imagen 9 - Os *Copa Vips*. Geraldo, 1º da esquerda para direita. Década de 50 (Acervo do depoente).



Imagen 10 – Rádio Nacional (SP), sem data. Geraldo, 2º à esquerda, ao lado de Geraldo Pereira, 1º à esquerda (Acervo do depoente).



Imagen 11 – Jornal *O Dia*, 10/07/1984 . Em destaque, Geraldo Barbosa (Acervo do depoente).

### 2.1.3. Mário Machado, o *China*

Mário Machado nasceu em 25 de setembro de 1921, na cidade de Valença, estado do Rio de Janeiro. Morador do **Conjunto Residencial Cidade do Som**, é cantor, toca instrumentos de percussão, corda e sopro. Ele é conhecido no meio musical pela alcunha de *China*.

Em 06/08/2005 o entrevistamos em um local inusitado: no estacionamento da **Cidade do Som**, dentro do seu carro. Este bem, assim como os demais conquistados por ele, ao longo de sua carreira, é motivo de grande orgulho: “deu pra mim comprar carro. Até hoje, ainda, tenho! Tamos gravando dentro do meu carro!”

Machado é filho de uma dona-de-casa e de um pedreiro, que “tocava um pouquinho de violão” e dedilhava cavaquinho desde cedo. Em Valença, ele tocou bateria, integrou orquestras e conjuntos. Apesar da musicalidade presente no seio familiar — tem irmãos e sobrinhos que seguiram a carreira, declarou não ter aprendido a profissão com nenhum de seus familiares:

Olha, o ofício de música, por incrível que pareça... Eu que acredito na reencarnação, eu trouxe de outras vidas porque ninguém me ensinou. A minha profissão de músico ninguém me ensinou. Só aprendi música na escola, música teórica que eu aprendi na escola. Mas, instrumental foi tudo por mim mesmo.

Ao perguntarmos se tinha outra atividade, além da música, afirmou ter sido sapateiro. Ao ser interpelado se exercera as duas atividades concomitantemente, num primeiro momento, ele disse que sim. Ao longo da entrevista, ficou constatado que, até se estabelecer como músico profissional, Mário enfrentou algumas dificuldades e passou um tempo considerável trabalhando apenas como sapateiro.

Entre os anos de 1946-47, já casado, migrou para a cidade do Rio de Janeiro para tentar impulsionar a carreira musical. A mudança para o Rio foi marcada por dificuldades. Ele, a esposa e a filha pequena foram morar em Oswaldo Cruz, subúrbio da cidade, num *barracão*, desprovido de infra-estrutura e onde tinham que estar constantemente vigilantes para que ratos não se aproximassem da menina. A moradia

inóspita se conjugava ao trabalho mal remunerado e completamente distinto do ofício de músico:

Eu vim morar em Oswaldo Cruz. Eu fui trabalhar na oficina de calçado ali. E trabalhei muito tempo ali. Depois... e trabalhando em calçado eu sofri bastante também. Eu sou alérgico à poeira. Tive ocasião que eu fui trabalhar numa outra oficina no Méier e me apresentei como lixador. Lixador de calçados, era uma fábrica de calçados. Aquela poeira me causou tanto furunco pelo corpo, aqueles sete debaixo do braço. Eu tinha que levar comida pra almoçar, no trem. Não tinha automóvel. No trem, eu tinha que andar com o braço suspenso. Sofri um bocado, mas graças a Deus sempre contente, sempre feliz!

Neste período viveu afastado dos palcos e das apresentações: “Nessa ocasião, eu não tinha... não tinha acesso à noite porque eu tava trabalhando de dia e de noite eu ficava muito cansado. Pegava meus instrumentos só pra estudar em casa, pra não perder a prática, né?”

Ele declarou não se lembrar quanto tempo passou longe da carreira artística. Todavia, no início da entrevista ele nos contou que trabalhou como corista, contratado pela Rádio Mayrink Veiga, no período de 1955 até o seu fechamento<sup>59</sup>. Sendo assim, quase dez anos se passaram até que conseguisse se fixar como cantor no Rio de Janeiro.

A prática em conjuntos vocais, trazida de Valença, e os contatos, realizados pelo depoente com Oscar Belange, então chefe do coro da Mayrink Veiga, ajudaram-no a conseguir um lugar de corista na Rádio. Este emprego abriu as portas para a carreira musical de Mário: “daí em diante eu nunca mais eu desci um degrau. Só subi na vida!”

Relatou-nos que o fechamento da Rádio não afetou a sua carreira, porque nesse período já gravava com a RCA Victor, Odeon, Continental e outras gravadoras (Imagens 12, 13, 14 e 15): “acredito eu que na ocasião, eu era o corista mais solicitado. Que eu gravava às vezes de manhã numa gravadora, de tarde noutra e de noite noutra. Então ganhei muito dinheiro!”

O trabalho como cantor se somava às atividades como organizador de conjuntos vocais, os quais ele também ensaiava. Mário Machado participou, como corista, durante

---

<sup>59</sup> A Rádio Mayrink Veiga foi fechada pelos militares após o golpe de 1964. (CALABRE, 2004, p. 50).

seis meses do show *O seu cabelo não nega*, dirigido por Carlos Machado, chegando a excursionar pelo exterior com este espetáculo. Também participou do coral do programa televisivo, comandado por Abelardo Barbosa, o *Chacrinha*<sup>60</sup>: “Trabalhei muito em televisão com o velho Chacrinha! Trabalhei quase vinte anos com o Chacrinha.”

Entre os anos de 1966 e 1970, o depoente trabalhou como músico, tocando contrabaixo em um navio, atividade que o levou aos Estados Unidos, Canadá e Caribe. O dinheiro ganho com a música lhe possibilitou abrir a sua própria oficina de sapatos, que largaria posteriormente devido aos compromissos com as atividades musicais.

Mário Machado afirma ter estudado pouco. O depoente não sabe precisar quando interrompeu os estudos, contudo afirma que era muito jovem. O trabalho na Mayrink Veiga o levou à EPEMA (Escola Popular de Educação Musical e Artística), para aprimorar seus conhecimentos na leitura de partituras. Diz ter aprendido bastante durante as viagens que realizava, “conversando com pessoas *boas*, treinando caligrafia e caprichando na pronúncia para falar direitinho.”

Em sua fala ficou evidenciada uma grande preocupação em cuidar de sua família, oferecendo-lhe vida mais cômoda, feito do qual se orgulha. Ao relatar os obstáculos enfrentados quando saiu de Valença, deixou patente o desconforto pelo fato de sua esposa ter precisado trabalhar para ajudar nas despesas domésticas: “Eu como sapateiro ganhava muito pouco e... não podia dar conforto a minha família. Minha mulher tinha que trabalhar fora pra... pra manter a minha filha na escola e tal.” A ascensão financeira trazida com os empregos de cantor e instrumentista poria fim às atividades da esposa fora do lar. Os cuidados com a família incluíam manter a filha longe das atividades musicais, mesmo reconhecendo o seu talento vocal:

Até que ela tinha vocação pra cantar e tal. Mas, como eu trabalhava na Mayrink Veiga e sabia o ambiente como era. (...) Minha filha foi muito bonita! As mulheres que entravam lá e bobeavam ficavam no caminho. Porque se entregavam ao primeiro que aparecesse. Pronto! E aí, a carreira ia pro espaço. E eu não ia levar minha filha prum lugar desse, de jeito nenhum!

---

<sup>60</sup> Abelardo Barbosa (1917-1988), mais conhecido por *Chacrinha*, foi radialista e apresentador de televisão (ALBIM, 2006).

Com o dinheiro conseguido através das diversas atividades musicais, comprou dois apartamentos no **Conjunto Residencial Cidade do Som**. O primeiro passaria para o genro, que gostara do imóvel. Posteriormente, adquiriria outro apartamento, para ele e sua esposa. Além dos imóveis, o depoente comprou um *trailer* em Vargem Grande, o qual daria para a filha. Quando pôde amealhar alguns bens, sua filha já era adulta, mas mesmo assim preocupou-se em prestar-lhe maior auxílio financeiro, visando a compensação dos tempos difíceis da infância.

Atualmente ele não se apresenta mais em shows e se aposentou aos 80 anos de idade, em decorrência de uma cirurgia no coração. As complicações cardíacas superaram a persistência do músico que tentou, sem sucesso, após a intervenção cirúrgica, continuar tocando contrabaixo.

Durante a entrevista percebemos que sua fala exalta o período de sua vida em que fez sucesso, sua habilidade natural com o manejo de instrumentos musicais e o progresso material que alcançou, ao longo da vida, frutos do trabalho com a música. O relato de sua história se inicia com a contratação pela Rádio Mayrink Veiga, como se quisesse ver sepultado o período em que passou privações, vivendo como sapateiro. Esta conquista se impõe na memória do depoente, que revisita o seu passado de trás pra frente.

Assim, como para Geraldo, a música representou a ascensão social para Mário Machado. Não foi por acaso ou simples capricho, que o depoente quis gravar a trajetória de sua vida dentro de seu carro. O carro constitui um marco simbólico da superação das dificuldades pelas quais passou, ao migrar para a cidade do Rio de Janeiro.



Imagen 12 - Disco Os Boêmios de Sempre. Gravadora Continental. Mário, 1º da esquerda para direita (Acervo do depoente).

## OS BOÊMIOS DE SEMPRE

Está de volta uma das mais bonitas tradições da música popular brasileira: o conjunto vocal. E vem com um nome que tem muito a ver com o lado mais romântico, mais generoso e até mesmo mais verdadeiro da nossa música — OS BOÊMIOS. Trata-se de um nome que, fazendo história, incorpora-se a uma espécie de élite musical popular, passando a conviver com grupos musicais de várias épocas: Bando da Lua, Anjos do Inferno, Os Carlocas, Vocalistas Tropicais, Quatro Ases e um Curinga, Namorados da Lua e tantos outros.

O Grupo ressurge com a força do novo e com a experiência de muitos anos de trabalho. Mário "China" Machado, autor dos arranjos vocais e responsável pelas harmonias de todas as músicas gravadas, é um velho amigo, companheiro de trabalho em shows e em gravações de discos. Canta profissionalmente, em coro, há mais de 30 anos. Dilson Fonseca é outro veterano, principalmente nos espetáculos noturnos do Rio de Janeiro. Geraldo e Jorge também colaboraram com a experiência e o talento de muitos anos de trabalho. Soman do e produzindo efeitos vocais extremamente agradáveis, os quatro contaram ainda, nesta gravação, com o apoio de instrumentistas de primeira, entre os quais destaca-se o tecladista

Fernando Merlino, que contribuiu com os arranjos musicais, todos eles intimamente ligados ao trabalho vocal realizado por "China".

Chamo a atenção também para o baterista Cesar Machado, oferecendo uma base rítmica sobre a qual as músicas foram brilhantemente vestidas.

O repertório foi escolhido para atender a muitos (bons) gostos. Aqui ouvimos desde os clássicos "Cinema falado" (Noel Rosa), "Brasil Pandeiro" (Assis Valente), "Rosa Morena" (Dorival Caymmi) e "Ponto Final" (José Maria de Abreu e Jair Amorim), ao que há de mais atualizado, passando pelas músicas tipicamente bossa nova de Dilson Fonseca. Geraldo Paiva, além de integrar o conjunto, também participa como compositor. São ainda dele e de Dilson os solos vocais que sublinham algumas interpretações.

De resto, é saborear cada faixa deste disco, conscientes de que estamos diante de uma obra na qual não faltam talento, competência e muita vontade de que a música possa fazer cada um de nós bem mais feliz.

O que é verdade e dou fé.

Sérgio Cabral

### LADO A

- 1 — **Sempre eu** — 3:33  
Dilson Fonseca
- 2 — **JESUS é a solução** — 1:44  
GPRio
- 3 — **Tatu na toca** — 2:51  
Luiz Vieira e Ubirajara dos Santos
- 4 — **Chovendo eu fico** — 2:10  
Luiz Vieira e Thimoteo Martins
- 5 — **Cinema Falado** — 3:16  
Noel Rosa
- 6 — **Ponto final** — 3:09  
José Maria de Abreu e Jair Amorim

### LADO B

- 1 — **Sou apenas uma criança** — 3:22  
GPRio e Graça Paiva
- 2 — **Silêncio no morro** — 3:35  
Brenno Silva e Luciana
- 3 — **História em quadrinhos** — 2:16  
Dilson Fonseca
- 4 — **Brasil Pandeiro/Rosa Morena** — 3:59  
Assis Valente/Dorival Caymmi
- 5 — **Sarambá** — 2:40  
Duque e J. Thomaz
- 6 — **Suas Mãos** — 2:39  
Pernambuco e Antonio Maria

### Músicos participantes:

José Alberto Vieira Soares (Beto); Amaury Nunes; Valdir de Paula e Silva; Silvio Barbosa; José Edenaldo da Silva (Genaro); Fernando Merlino; Célio Damião de Almeida; Cesar Romero Machado; José Antônio Filho; Evaldo dos Santos; Geraldo Silva Barbosa.

**Participação de:** Monica, Ivete, Suely, Andrea.

Arte-Final: Garrefa

Gravado no Estúdio Hara Internacional — RJ

LP N° 198005

SELO FORÇA DA RAÇA — PROPRIEDADE DE SEM FRONTEIRAS AGÊNCIA DE PROPAGANDA LTDA. — CGC: 57.463.929/0001-74

Imagen 13 – Contracapa do Disco *Os Boêmios de Sempre* contendo crítica feita pelo jornalista, compositor, escritor e produtor artístico Sérgio Cabral, onde ele ressalta a experiência de Mário Machado como músico. O disco contou com a participação de Geraldo Barbosa. (Acervo do depoente).



Imagen 14 - Disco intitulado *Quarteto Copacabana*, gravado pela Fonográfica Brasileira S/A, editado em 1959. Mário de pé, tocando chocalho (Acervo do depoente).



Imagen 15 - Contracapa do disco *Quarteto Copacabana* (Acervo do depoente).

#### 2.1.4. Antonio Carlos de Souza, o *Caqui*

Antonio Carlos de Souza, nasceu em 13/06/1942, na cidade do Rio de Janeiro, morador do **Conjunto Residencial Cidade do Som**, toca bumbo, saxorne, bombardino e trombone.

Ele é conhecido por *Caqui*, apelido herdado da infância. Com 64 anos de idade, é o mais jovem dentre os depoentes e teve uma trajetória diferente de seus demais colegas, pois a aprendizagem da música lhe foi imposta por uma tia, como forma de ocupar o tempo ocioso em sua adolescência.

Este músico possui natural habilidade com as palavras, fato que ficou evidente logo na primeira entrevista, realizada em seu apartamento na **Cidade do Som**, no dia 06/08//2005. Durante as conversas que mantivemos, algumas perguntas o fizeram expor com verdadeira eloquência a sua opinião crítica sobre o tema abordado. O mesmo entusiasmo foi verificado quando se referiu à esposa, Eunice. Aproveitando a gravação do depoimento para deixar registrada a sua paixão pela mulher, mãe de seus dois filhos, e com quem está casado desde a década de 60.

Ex-morador do Morro da Catacumba, localizado na Lagoa, zona sul da cidade do Rio de Janeiro, ele nos relatou que ao concluir o curso ginásial houve uma briga entre seus pais. Enquanto a mãe aspirava para o filho à continuidade dos estudos, o pai queria que ele fosse ajudá-lo no trabalho. Para fazer valer a sua vontade, a mãe o enviou para a casa de uma tia materna, onde passou a residir.

Após tentar a prova para o Colégio Pedro II e ser reprovado, o depoente permaneceria dois anos sem estudar, conforme relata:

Eu brincava durante o dia, quando eu via mais ou menos por volta de 12:00, meus colegas ali saía, todo mundo saía. É um problema aí pra mim. Pra mim era um problema. Não tem ninguém pra brincar, ia pra Praia de Ramos (...) O que você vai fazer? ‘Ah, eu vou estudar?’ Um: ‘Eu vou estudar’. O outro... Todos aí sumiam, né? Aí eu estudei, né? Eu queria estudar também, mas não tinha possibilidade porque eu não tinha dinheiro.

Posteriormente, ganharia uma bolsa de estudos para cursar a Escola Técnica Comercial Santa Cruz, onde concluiria o 1º e o 2º Graus<sup>61</sup> e sairia com habilitação em técnico de contabilidade. Foi no intervalo criado entre a reprovação no Colégio Pedro II e o ingresso na Escola Técnica, que a tia lhe impôs as aulas de música: “porque ela achava que eu não tava fazendo nada, que eu tava à toa.”

Foi desta forma que Antonio ingressou em uma banda de música no IAPC<sup>62</sup> de Olaria (Imagen 16). Na banda aprenderia, inicialmente, a tocar bumbo e a decodificar as cifras musicais e, depois, aprenderia saxorne, trombone e bombardino. A leitura de partituras fez com que, ainda na adolescência, fosse convidado para trabalhar em orquestras “para ler a parte de música”. A esses bailes, a tia zelosa apenas o deixava comparecer acompanhado por um adulto.

Relatou-nos que este foi o início de uma vida feliz, pois caíra de encantos pela música. A habilidade com o trombone e o conhecimento da partitura lhe abriram possibilidades no meio musical, porém nem sempre era remunerado pelo trabalho realizado. E para isto lhe chamou atenção a mãe, que no passado lutara por seus estudos:

Ah, meu filho o pessoal não paga. Porque tem o problema do empresário que contrata músico e não paga ou deixa pra pagar depois. Aí, minha mãe achava: ‘Pô você tem que ter um trabalho fixo.’ Foi por causa disso que eu fui pro banco.

A advertência materna fez com que ele prestasse concurso para o Banco do Estado da Guanabara (BEG), no qual ingressou no ano de 1965. Posteriormente, foi aprovado no concurso para o Centro de Preparação de Oficial da Reserva (CPOR), do qual sairia graduado como 2º tenente (Imagen 17). Em 1966, foi convocada para fazer

---

<sup>61</sup> Atuais Ensino Fundamental e Médio, respectivamente.

<sup>62</sup> O Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciários (IAPC) foi criado em 1934, pelo Decreto Lei nº 24.273. O principal objetivo do Instituto era a previdência social, promovendo a regulamentação de aposentadorias, pensões e assistência médica para seus associados. A partir de 1937, o IAPC, juntamente com os demais institutos do gênero, teria regulamentada a sua carteira imobiliária com o intuito de viabilizar o acesso à moradia para seus membros. Com o fim do Estado Novo, as carteiras imobiliárias dos Institutos de Aposentadoria e Pensões terão maior impulso e, entre outras operações imobiliárias, financiarão a construção de conjuntos habitacionais para aluguel ou compra por seus associados, que passam a ser conhecidos entre a população pelo nome do Instituto que os financiou, como evidencia o relato de Antonio (FONTES, 1985, pp.75-80).

estágio no Exército (Anexo XVII). A convocação pelas Forças Armadas fez com que o depoente usufruísse licença sem vencimentos do BEG durante três anos:

(...) antigamente se fazia prova pra você cumprir o serviço militar. Ou fazia o serviço militar normal ou quem tivesse 2º grau fazia prova para o centro preparatório de Oficial da Reserva, que era o CPOR. Passei, fiquei no CPOR... acho que são dois anos de curso (...) Você sai do CPOR é obrigatório fazer um (...) estágio. Aí fui convocado para o estágio (...) Já estava no banco quando fui convocado. Aí entrei de licença no banco.

No Exército exerceu a função de intendente: “É quem cuida das finanças do quartel, é quem cuida da alimentação do quartel, é quem cuida do material do quartel, né? São três funções e que deveriam ter três oficiais diferentes.” Ele declarou ter solicitado desligamento da instituição, em virtude das perseguições de um certo comandante. Este último, não apreciava o fato de sua esposa gostar de conversar com o depoente:

Olha, só! O comandante achou.... que... que... A mulher do militar é muito limitada ali, mora dentro do quartel. Como eu era um militar mais ligado ao modo de vida civil, ele cismou que eu seria... a mulher dele taria gostando de mim, certo?

Ela conversava. A gente conversava sobre todos os assuntos porque como sempre gostei de ler.... Alguns militares vinham aqui em casa, né? [dirigindo a D. Eunice] Mesmo depois de eu ter saído. Porque lá na AMAN [refere-se à Academia Militar das Agulhas Negras, localizada em Resende (RJ)] eles não têm essa vivência civil que nós temos, né? De baile... né? É uma vida meio rígida, militar, é uma vida rígida até hoje.

Na fala do depoente ficou muito marcada a sua ligação com a vida civil, representada, principalmente, pelas atividades musicais. Além disso, várias vezes, em seu relato, ele mencionou a austeridade da vida militar e a rigidez hierárquica da instituição, aspectos diametralmente opostos à rotina de shows, bailes e apresentações, mantida por ele mesmo após o ingresso no BEG e nas Forças Armadas (Imagem 18), pois como o próprio revela: “a carreira de músico nunca... é como diz assim... nunca me deixou.”

De volta ao BEG, em 1969, (Anexo XVIII) o entrevistado exerceu alguns cargos de chefia, sendo designado para trabalhar em agências fora do Rio de Janeiro: nas

localidades de Salvador, Porto Alegre, Recife e Belém do Pará (Imagem 19). Ao detalhar sua passagem por várias agências do BEG, ele nos deu a seguinte informação: “É que o gerente de câmbio tem que falar um pouquinho de inglês, espanhol. Estudei alemão um pouquinho, inglês, francês. Aí, eu fui pra carteira de câmbio. Aí, foi por causa disso que eu fui pra várias”.

Após o casamento com Eunice, passou um período residindo na casa de sua mãe, depois os dois foram morar em Copacabana e, em seguida, num apartamento em outro bairro da zona sul: “lá em Botafogo era o tamanho dessa sala aqui, entendeu?”

No início da década de 70, um músico amigo propôs-lhe que fosse morar em seu apartamento na **Cidade do Som**, pois estava indo para a Europa. Em troca, pagaria as prestações do imóvel, cujo valor era muito mais baixo que o aluguel pago em Botafogo. A perspectiva da redução nas despesas e a falta de espaço para o casal, que já tinha tido o primeiro filho, motivou a mudança para o **Conjunto**.

Posteriormente, ele e Eunice comprariam o seu próprio apartamento no mesmo **Conjunto**, adquirindo o financiamento de outro músico, que lhe foi apresentado por Célio Damásio, diretor do conjunto musical, em que tocava:

Ele tinha o apartamento dele próprio na Barão da Torre, se não me engano, em Ipanema. E ele... quando ele recebeu o conjunto daqui ele não podia pagar os dois ao mesmo tempo. Aí eu fiquei com o apartamento dele. De maneira que eu pagasse o apartamento e ficasse aqui. Eu fiquei!

Eunice, no início, detestou o lugar isolado, destituído de comércio e com pouca oferta de transportes. Antonio também achou o local distante, mas ambos recordam com alegria os tempos em que apenas músicos moravam na **Cidade do Som**. Neste momento, o casal rememora os bailes realizados aos sábados e domingos, em que os moradores tocavam, cantavam e dançavam juntos. As festas amenizaram os problemas com o transporte, segundo a esposa: “o clube lá dentro do salão ficava cheio. Daqui a gente ia direto pra lá. De lá, a gente vinha direto pra casa. Então, não precisava pegar condução, tá entendendo?”



Imagen 16 - Banda de Olaria, sem data. Em destaque, Antonio Carlos (Acervo do depoente).



Imagen 17 - Com a família na formatura do CPOR. Antonio no centro, entre a mãe e D. Eunice, 1<sup>a</sup> à esquerda (Acervo do depoente).



Imagen 18 - Conjunto Os Eldorados, 1964. Antonio, 2º da esquerda para a direita (Acervo do depoente).



*Delegado do Banco Central e dirigentes do BEG, na reabertura*

Imagen 19 - Jornal O Liberal. Belém, em 09/07/1974. Antonio, 2º da esquerda para direita. (Acervo do depoente).

## 2.1.5. Jairo Alves de Souza Aguiar, Jairo Aguiar

Jairo Aguiar, como é conhecido no meio artístico, nasceu em 11/09/1930, na cidade de João Pessoa, estado da Paraíba, ex-morador do **Conjunto Residencial Cidade do Som**, é cantor e compositor.

Aos 76 anos, extremamente simpático, possui voz impecavelmente límpida. Sua fala é bem articulada e procurou relatar a sua trajetória de vida, numa seqüência lógica e encadeada, durante a entrevista que nos concedeu em 18/09/2005.

Filho de uma cantora que trabalhava na Rádio Tabajara, em João Pessoa, Jairo, então um “garotinho de calças curtas”, lembra-se que ouvia seu pai, funcionário público, brigar constantemente com a mãe por conta das atividades na rádio:

Bom, essa Rádio era a primeira Rádio que apareceu na Paraíba naquela época. Eu era garotinho e me lembro que minha mãe deu o nome, fez um teste, passou e aí deram alguns programas pra ela fazer. Mas, meu pai muito ciumento, que minha mãe era muito bonita! Ele, então começou criando problema. Ela fez alguns programas e tal. E o maestro ia na minha casa ensinar algumas músicas a ela. E eu me lembro, era garoto ainda, o maestro ensinando aquelas músicas moderninhas pra ela e tal. Mas, aí meu pai perseguiu tanto que ela desistiu.

Deu os primeiros passos na carreira de cantor, ainda criança, nas festas promovidas pela Igreja Católica, em sua cidade natal:

Eu comecei cantando naquelas festinhas de igreja, na rua. Lá se usa muito. Toda... cada igreja tem sua padroeira ali e tem sua festa na rua. Anima muito e tal. Tem um microfonezinho, eu ia lá cantar. Era o *menino-cantor*. Quando eu chegava, mandava o menino. ‘Chama o Jairo!’

Por volta dos vinte anos de idade, desempregado, foi aconselhado por familiares a se mudar para o Recife, a fim de ingressar na carreira militar. Auxiliado por um parente que trabalhava na base aérea daquela cidade, ingressou como soldado. A carreira militar foi construída em sincronia com a artística. Participou como cantor do Show de Divertimentos Guararapes, na Rádio Clube. Na Aeronáutica, fez curso pra

cabo e depois foi admitido na Escola de Sargento Especialista, localizada em Guaratinguetá (SP). A transferência para São Paulo marcaria o início de uma nova fase na trajetória do depoente. Lá participaria de vários concursos de calouros. Embora tenha reconhecido, durante a entrevista, as dificuldades de inserção no meio musical, afirmou:

Aí, então fiquei lá como cadete e tudo. Mas, aí eu comecei cantando e ganhando tudo quanto é programa de calouro, ganhava todos! (...) Aí eu terminei largando a aeronáutica para poder seguir a carreira artística, entendeu? E se eu tivesse na aeronáutica, ainda, certamente eu seria capitão, qualquer coisa. Mas a minha vida artística, eu sou... eu gosto muito da boemia, sabe? E como militar é completamente diferente, servindo em base aérea, sempre com revólver do lado. Essas coisas, sabe como é, né? E não é o meu caso, não. Eu gosto muito é de um microfone, de um violão.

A paixão e a dedicação à música acabaram por comprometer a carreira militar do depoente, provocando o seu desligamento do curso de sargentos, pois não se dedicava o suficiente às atividades da Escola.

Apesar de ter sido desligado do curso, o emprego na Aeronáutica foi salvaguardado por um capitão, que também era maestro e apreciava muito a sua voz. O capitão cuidou para que Jairo continuasse na Aeronáutica como civil e fosse transferido para o Teatro da Escola de Especialistas.

Ao tomar conhecimento de um concurso de calouros na Rádio Nacional<sup>63</sup>, cujo prêmio era um contrato de dois anos com a emissora, decidiu vir para o Rio de Janeiro, a fim de participar da disputa:

Depois, eu vim... eu soube que tinha um programa no Rio de Janeiro, na Rádio Nacional que dava contrato. Então, eu vim pra o Rio e me inscrevi no Programa César de Alencar, representando a minha terra, Paraíba. Aí, cantei com Recife. Aliás cantei com Recife, com São Paulo, Porto Alegre, venci todo o Brasil! Aí fui vencendo, vencendo, vencendo. Durou seis meses esse concurso. No fim de seis meses, como candidato vencedor, me deram um contrato na Rádio Nacional. Eu comecei a ser profissional!

---

<sup>63</sup>O concurso foi realizado no ano de 1954, apresentado por César Alencar, intitulava-se “Primeiro Campeonato de Cantores Novos” (ALBIM, 2006).

A vitória no concurso exigiu que passasse a residir na cidade do Rio de Janeiro e, mais uma vez, contou com a ajuda do capitão a quem chamou de *protetor*:

Mas, eu fui contratado pela Rádio Nacional, tive quer vir pro Rio. Ele me transferiu de Guaratinguetá, da Aeronáutica, para o Rio de Janeiro. Numa... no Aeroporto Santos Dummont, na DIMA, Diretoria de Material da Aeronáutica. E eu trabalhei. Cantava e trabalhava como funcionário. Quando tinha que viajar pedia licença. Licença de

dois anos sem vencimentos, eu tava sempre pedindo. (...) pra me aposentar... eu tinha que me aposentar com 35 anos de carreira, aposentei com mais de 50 porque eu nunca parava na Aeronáutica, entendeu?

Conciliada as duas atividades profissionais, trouxe o pai e os quatro irmãos para o Estado, estabelecendo-os em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense:

(...) meu pai já era aposentado, era... um senhor aposentado do estado e minha mãe era doméstica, né? Os irmãos tinham vontade de trabalhar, mas lá no nordeste muito difícil emprego, né? Aqui, não. Aí chegaram aqui, começaram a trabalhar e tudo. Hoje em dia, tá todo mundo aposentado, os filhos tudo bem casado, tudo ótimo, entendeu?

Contou-nos o grande sucesso que fez com o disco *Serenata de Schubert*, no final da década de 50, marcando um período onde ganhou maior notoriedade (Imagem 20) e obteve expressivos ganhos financeiros. Naquela época, comprou o apartamento onde morava, localizado na rua Paissandu, no bairro do Flamengo, zona sul da cidade do Rio de Janeiro. O imóvel pertencia ao compositor Adelino Moreira de Castro<sup>64</sup> e seria usado, mais tarde, como moeda de troca para adquirir outro na **Cidade do Som**. Na negociação, além do imóvel no **Conjunto**, recebeu uma quantia em dinheiro.

Ao ser indagado por que trocara a zona sul da cidade pelo subúrbio, Jairo disse necessitar de mais espaço, pois já se encontrava casado e sua esposa — uma fã que conhecera em uma de suas excursões musicais, estava grávida do único filho do casal. O filho não seguiu os passos do pai, pois segundo o depoente, apesar de bom cantor ele é

---

<sup>64</sup> Adelino Moreira (1918-2002) era compositor e instrumentista. Ele iniciou sua carreira profissional a convite de Braguinha, então diretor artístico da Continental, onde gravou em 1944 os fados *Saudades e Olhos d' alma*, de Campos e Moraes. Em 1945, começou a tocar violão e gravaria suas primeiras composições: *Mulato artilheiro* e a marcha *Nem cachopa, nem comida!* Em 1948, voltou a Portugal, gravando canções brasileiras, onde participou como cantor da revista *Os Vareiros*. (ALBIM, 2006).

muito tímido: “Ele canta muito bem! Mas, ele é tímido. Se jogar ele no palco, ele agrada, porém ele não procura. Ele teve a chance de entrar, inclusive em novelas, mas saiu. Ele pediu pra sair. Quando eu falo isso ninguém acredita, né?”

Na **Cidade do Som** teve por vizinhos, músicos como *Pixinguinha*<sup>65</sup>, Raul Moreno<sup>66</sup> e a cantora Odete Amaral<sup>67</sup>. Não obstante a excelente vizinhança, passados cinco anos morando no **Condomínio**, Jairo decidiu retornar para zona sul, pois não se acostumara ao local:

Então eu achava dificuldade porque sair de Inhaúma pra vir trabalhar em Copacabana, no Leblon como eu fazia, era um sacrifício muito grande, sabe? Aí, eu até que eu comprei meu carrinho, melhorou a situação e tal. Mas, realmente na época que eu morei era muito primitivo ainda. Não tinha nada! Era mato! Hoje em dia, não. Que ali é uma *cidade*, tem comércio, tem tudo ali. Lugar maravilhoso, agora.

O depoente declarou que viajou pelo Brasil e para o exterior, ganhando muito dinheiro nos Estados Unidos. Após ser homenageado pelo *Lyons Clube* de Nova Iorque, pela vitória num concurso de canto promovido por essa instituição, as viagens para esse país se sucederam, com contratos em casas noturnas, até que acabou morando por lá. Com o capital acumulado com estes trabalhos, comprou de uma amiga o apartamento no Leme, onde mora até hoje.

<sup>65</sup> Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha (1897-1973) era compositor, orquestrador, flautista e saxofonista. Em 1911, começou sua trajetória artística apresentando-se no carnaval como integrante da orquestra do grupo carnavalesco *Filhas da Jandira*. Nesse ano, realizou sua primeira gravação na *Favorite Record* como integrante do grupo *Choro Carioca*. Por volta de 1913, passou a integrar o *Grupo do Caxangá*. Em 1915, sua composição *Dominante* foi gravada como polca pelo *Bloco dos parafusos*, na Odeon. No carnaval de 1919 voltou a tocar num modificado *Grupo do Caxangá*, organizado por *Donga*, para se apresentar ao lado da sede da *Sociedade Tenentes do Diabo*. Passada a folia carnavalesca recebeu de Isaac Frankel, gerente do Cinema *Palais*, a solicitação para que selecionasse músicos para apresentações na sala de espera do cinema. Foi assim constituído o conjunto *Os Oito Batutas*, uma continuação com número reduzido de membros do *Grupo Caxangá*. Pixinguinha fez diversas parcerias musicais, fazendo apresentações no Brasil e no exterior e sua música faz sucesso até os dias atuais (ALBIM, 2006).

<sup>66</sup> Raul Moreno (1923-1955) era cantor e compositor. Iniciou a carreira artística na década de 50, gravando diversos sambas. Entre suas gravações estão *Pensando nela*, de Djalma Mafra e Carlos Martins; *Destino traiçoeiro*, de Raimundo Olavo e Djalma Mafra; *A fonte secou*, de Monsueto Meneses, Tufy Lauar e Marcelo; entre outras (ALBIM, 2006).

<sup>67</sup> Odete Amaral (1917-1984) era cantora e se apresentou em rádios e no teatro. Estreou em 1935 na Rádio Guanabara e gravou seu primeiro disco na Odeon, interpretando os sambas *Palhaço*, de Milton Amaral e Roberto Cunha e *Dengoso*, de Milton Amaral. Um de seus trabalhos mais interessantes foi o disco *Do outro lado da vida: os que perderam a liberdade contam assim sua história*, gravado com Cyro Monteiro Jr., no qual interpretou composições de presidiários do então Estado da Guanabara e de São Paulo, entre as quais *Luar de Vila Sônia*, valsa de Paulo Miranda, *Nos braços de alguém*, samba-canção de Quintiliano de Melo (ALBIM, 2006).

A trajetória cheia de vitórias em concursos de calouros, discos gravados, apresentações em rádios e na TV Tupi, teve o seu ritmo abalado, segundo o depoente, pelo tempo que passou morando nos Estados Unidos, o que considera ter sido um grande erro:

Lá a gente ganha dólar mesmo, né? Aí fui pra lá, mas é um engano danado porque se ganha, mas gasta muito! Gasta muito! Então, fui ficando lá e o povo no Brasil foi esquecendo Jairo Aguiar. Mil cantores, mil ritmos diferentes, né? Bossa nova e rock, o diabo! Hoje em dia e... aí o Jairo Aguiar foi esquecido.

Ao retornar de lá, passou a trabalhar em teatro de revista “em vez de enfrentar a vida artística”, tendo interrompido as gravações e shows (Imagen 21).

Com a próspera carreira musical registrada no *Dicionário da Música Popular Brasileira*, atualmente o cantor se esforça para retornar à mídia e aos palcos, fazendo apresentações em clubes, festas e bares.

A aposentadoria, decidiu ele, será determinada pela perda do talento vocal. E quando isso acontecer, já resolveu que irá criar passarinhos em sua casa de Piratininga, região oceânica de Niterói. Talvez para não deixar morrer o canto, que diz ser a sua vida.

# BURACO da Fechadura

NÃO SAI DE  
CASA SEM VER  
O HORÓSCOPO



## JAIRO AGUIAR

nasceu em João Pessoa  
data: 37  
paixões: 35  
cabelo usa apenas água  
cinema é fan de Doris  
supersticioso  
via de nadar  
gosta pingue-porque e ro-  
manceiro é sua carreira predi-  
cada parte do filme "Con-  
de no centro da cidade  
a apenas por elegância  
a dançar em penumbra  
onde as fans o envia fo-  
radas  
e-se depois de meia-  
dous filhulinhos

- Ficou radiante quando ou-  
viu sua voz em gravação pe-  
la primeira vez.
- Só usa roupas feitas
- Tem admiração pelo Saint  
Clair Lopes, Paulo Tapajós  
e Cesar de Alencar
- "Torcedor" do Flamengo
- Adora viajar em companhia  
de Angela Maria
- Aniversário no dia 11 de setembro
- Considera seus pais os maio-  
res incentivadores de sua  
carreira
- Tem simpatia pela cidade  
de Guaratinguetá
- É devoto de N. S. dos Pra-  
zeres
- Já foi cadeote da Aeronáutica
- Grava na "Copacabana"

- Deve duas promessas em  
Recife e pretende pagá-las  
brevemente.
- Seu grande sonho é ser fa-  
moso e ir ao exterior
- Não tolera intrigas e falsi-  
dades
- Anda, geralmente, de grava-  
ta
- No cinema nacional é fan de  
Doris Monteiro
- Prefere as mulheres more-  
nas
- É solteiro.
- Incapaz de sair de casa sem  
antes olhar o seu horóscopo.
- Adora viajar pelo interior do  
país
- Não tolera o "piche"
- Seu primeiro disco ("Uma  
noite no Rio" — "Sussu")  
rendeu-lhe 6 mil cruzeiros.

— 18 —

Imagen 20 – *Revista do Rádio*, 01/02/1958 (Acervo do Museu da Imagem e do Som).



Imagen 21 - Revista Amiga, 08/12/1984 (Acervo do Museu da Imagem e do Som).

## 2.1.6. Wagner Brandão Naegele

Wagner Brandão Naegele nasceu em 01/01/1926, em Santa Rita do Rio Negro, distrito do município de Cantagalo (RJ), morador do **Conjunto Residencial Cidade do Som**, é trompetista. Posteriormente, sua cidade natal seria rebatizada com o nome de Euclidelândia<sup>68</sup>, conforme declarou: “(...) em Santa Rita do Rio Negro, que depois virou Vila Euclidelândia. Aí você pergunta assim pra mim: Por que Vila Euclidelândia? Porque depois descobriram que aquele escritor famoso, Euclides da Cunha, também nasceu lá”.

No dia 22/03/2006 o entrevistamos em seu apartamento na **Cidade do Som**. Prolíxo e gentil, Wagner teve a sua entrevista acompanhada de perto por sua esposa, Hilda, com que está casado há quarenta e três anos. Desta união nasceram três filhos: dois meninos e uma menina, dos quais nenhum deles seguiu a carreira musical. Fato surpreendente, segundo o depoente, em virtude das qualidades musicais do avô, o maestro Joaquim Antonio Naegele, pai de Wagner.

As lembranças do músico, que já conta com 81 anos de idade, são pontuadas pela grande admiração devotada ao pai e por referências ao presidente Juscelino Kubitschek, a quem considera “o melhor presidente que o Brasil já teve” por causa da fundação de Brasília e da Ordem dos Músicos do Brasil. Estes fatos estão entrelaçados com as recordações que o músico guarda do próprio pai, o maestro Naegele, um dos profissionais que, segundo ele, lutou pela fundação da Ordem.

Wagner passou toda a infância e parte da juventude na cidade de Nova Friburgo (RJ), onde viveu com o pai, a mãe, uma dona de casa e sete irmãos (dois meninos e cinco meninas). O pai, além de maestro da Banda Campesina dessa cidade, ensinava música e cuidou, ele mesmo, da formação musical dos três filhos do sexo masculino.

---

<sup>68</sup> José Pedroso e Adolpho Porto assinalam que a partir de 1938, com o Decreto-lei estadual nº 641, o município de Cantagalo passou a ter um distrito chamado Euclides da Cunha, anteriormente designado São Sebastião do Paraíba. Enquanto Santa Rita do Rio Negro, passaria a se chamar apenas Rio Negro. Em 31 de dezembro de 1943, o Decreto-lei estadual nº 1.056, fixou uma nova divisão territorial, judiciária e administrativa para o município. Nesta composição o distrito de Rio Negro recebeu a nomenclatura de Euclidelândia (*Cf. PEDROSO; PORTO, 1950, p. 244-245.*)

Quanto às meninas, o depoente afirma que elas não tinham vocação para a prática musical:

A mais velha das mulheres, meu irmão só ia escutar [faz um som desafinado imitando a irmã]. Querendo matar rato, gato. Ele falou assim: ‘Vamos parar com isso aí que você não dá pra isso! Que estudar violino tem que ter o dom. Tem que ter o dom. ‘ Você tem que ter força de vontade. Se você não tiver nada disso, vou falar com nosso pai e você vai parar de estudar. Você não dá pra isso, não vai insistir, né?’

No entanto, uma delas, a terceira irmã, se tornou professora de música; parecemos que havia certo machismo na família Naegele com relação à formação musical da ala feminina.

Naegele começou a estudar música aos dez anos de idade quando aprenderia a tocar saxofone, passando posteriormente para o trompete e, por fim, o piston. Aos dezoito anos de idade, em 1944, migrou para a cidade do Rio de Janeiro, trazido pelo irmão mais velho, disposto a se profissionalizar. A viagem também marcou o fim da fase escolar para o depoente, que cursou apenas o primário: “Eu inclusive poderia ter até seguido meus estudos aqui no Rio, mas a música não deixou, porque com a música que me tornei entre os melhores músicos por aqui.”

No Rio de Janeiro trabalhou nas Rádios Tamoyo, Nacional e Rádio Clube do Brasil, integrando diversas orquestras, entre elas a Orquestra Tabajara e do Maestro *Cipó*:

Cipó. É Orlando Costa de Oliveira, o nome dele é esse. Mas porque ele é criolão altão, boa pinta mesmo até depois de velho. Trabalhei na orquestra dele, trabalhei na orquestra do Carioca, que era um paulista que tinha o apelido de Carioca. Trombonista e... e outras e outras orquestra que fiz parte. Depois é... em São Paulo fiz parte da orquestra do Dick Farney (...)

Ele e dois de seus irmãos, Kuntz e Dalgio, integraram o *Conjunto Os Copacabanas* (Imagem 22). O depoente tocava, ainda, em orquestras nas TV's Rio, Excelsior, Continental e no início dos anos 60 trabalharia na sede paulista da Tupi. Em 1963 retornou à cidade do Rio de Janeiro, onde conheceria Hilda com quem se casaria no ano seguinte.

Após o casamento, Wagner passou a morar no Méier, bairro suburbano, com um de seus irmãos. Este irmão, que também era casado, se ofereceu para hospedar o casal até que pudesse comprar o próprio apartamento.

Em 1970 Wagner e Hilda se mudariam para a **Cidade do Som**, após comprar um imóvel no local. O apartamento foi adquirido de um compositor que desejava desfazer-se do empreendimento, em negociação intermediada por seu pai, conforme relata ao reproduzir a fala paterna: ‘Já tem uma pessoa te esperando, é um cara... compositor, você conhece ele. Erasmo Braga. E então você... leva o dinheiro correspondente. Assim na base de oitenta reais. Agora é reais, mas na época...’

Walter começou a tocar trompete aos doze anos de idade e este instrumento o acompanharia ao longo de toda a sua carreira artística. Ironicamente, o peso do instrumento agravou as complicações cardíacas desenvolvidas pelo depoente, obrigando-o pôr fim as suas atividades musicais:

O chefe dos médicos do Hospital de Laranjeiras, ele soube o instrumento que eu tocava e a orquestra [Tabajara] que eu trabalhei durante vinte anos. Ele falou pra mim eu vou lhe dar um conselho: ‘O seu instrumento muito... é brabo. O seu instrumento é brabo. É melhor o senhor parar de tocar.’

O depoimento de Walter é marcado pela emoção relacionada aos fatos impactantes de sua vida. Ele demonstrou, durante a entrevista, guardar um profundo ressentimento em relação a uma famosa cantora. Ela o teria ludibriado — e aos demais músicos que a acompanharam em uma excursão musical para Roma, deixando de pagá-los. Este episódio foi narrado logo após o depoente tecer comentários sobre a série televisa JK<sup>69</sup>. A lembrança do ícone político se mistura à recordação da cantora a quem se refere por adjetivos pejorativos.

---

<sup>69</sup> No primeiro semestre do ano de 2005, a Rede Globo de Televisão exibiu um seriado sobre o presidente Juscelino Kubitschek.



Imagen 22 – Apresentação do grupo *Os Copacabanas* em Montevidéu, Uruguai, no ano de 1955. Wagner em destaque, ao lado de seu irmão, Kuntz. Da esquerda para direita, de pé, seu outro irmão Dálgio (Acervo do depoente).

## 2.1.7. Aníbal Alves de Almeida, o *Almeidinha*

Aníbal Alves de Almeida, o Almeidinha, nasceu em 13/09/1913, em Pedro do Rio, distrito do município de Petrópolis (RJ). Morador do **Conjunto Residencial Cidade do Som**, é compositor, baterista e, sem sombra de dúvida, é o mais versátil entre os nossos depoentes, dadas às diferentes funções que exerceu ao longo de sua vida.

Almeidinha é muito alto, magro e dono de uma excelente postura, herança provável dos tempos em que se equilibrava sobre *pernas de pau* no circo e pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Aos 93 anos de idade, possui uma excelente memória e guarda consigo diversos documentos que comprovam e ilustram a sua interessante trajetória: “tudo meu... tudo meu, tudo, tudo, eu tenho prova porque eu guardo tudo.”

Caçula de uma família composta pela mãe e um casal de irmãos, ele não conheceu o pai, pois este falecera antes de seu nascimento. Declarou que sua mãe sustentava a casa, porém desconhecia a origem de sua renda e afirmou que ela não trabalhava. Embora não lembre a diferença de idade que o separava de sua irmã, recorda “que ela era bem velhinha” e, na sua infância, já era casada.

Em seu relato, o depoente registrou o conflito com um dos seus irmãos. Quando indagamos sobre o número de irmãos em sua família, ele nos disse ter apenas uma irmã, recordando-se também de um irmão que falecera, ainda criança.

A lembrança de um terceiro irmão surgiu quando perguntamos se a irmã, mesmo casada, morava com sua mãe: “Não, não. Nós nunca moramos na... minha mãe nunca morou com filho, não. Ela [minha irmã] era casada, tem até um do... do meu irmão. Esqueci de falar do meu irmão, Agenor.” O depoente revelaria, em seguida, ter tido um desentendimento com seu irmão, se mantendo afastado dele, fato que explica o seu esquecimento.

Quando tinha em torno de doze anos de idade, sua família se mudou para Correias, estado do Rio de Janeiro. A mudança para Correias, segundo sua mãe lhe contaria mais tarde, ocorreu porque em “Pedro do Rio Pedro do Rio hoje tá uma grande

cidade, mas na época era uma cidade fechada, não tinha... não tinha nada lá, diz, a minha mãe.”

Nesta localidade, o depoente teve ocupações irregulares: “Lá tinha dois poço famoso o Poço do Ferreira e o Poço do Imperador. Era onde aquelas famílias rica iam tomar banho no verão. E às vezes eu ia pra lá pra ajudar qualquer coisa, quando era moleque.” Trabalhou também como entregador de compras num armazém local, ficando apenas alguns meses, pois não gostou do serviço. A insatisfação com o trabalho parece ter sido resolvida por volta dos 13 anos de idade, quando resolveu acompanhar o circo que passava pela cidade. Ao justificar esta opção nos relatou: “porque coisa de criança... eu via as pessoas lá no... fazendo aquela porção de coisa, achava aquilo bonitinho, aquela coisa toda e fugi”.

A fuga para o circo pontuou, para o entrevistado, o início de sua carreira musical: “(...) minha carreira musical comecei cedo porque eu sou de circo. Eu fui criado no circo. E circo... sabe depois... depois o circo onde eu fui automaticamente criado. Eu fui pro circo do pai do *Carequinha*”. Para ser integrado à trupe circense, Almeidinha mentiu dizendo não ter mãe. Só depois de algum tempo seus colegas souberam a verdade e a própria mãe pôde conhecer o seu paradeiro:

Eu fui com o circo. Minha mãe não sabia. Depois que eu tava no circo, que eu dei um jeito de comunicar com ela, através de uma correspondência que fizeram pra mim. E depois passando um ano, um ano e pouco, mais ou menos. Um ano e pouco, não! Dois anos e pouco o circo voltou à Correias no mesmo lugar que eu tinha fugido com ele. Aí eu mandei uma pessoa amiga do circo fazer um convite a ela. Mas, não era pra ela... que não dissessem que eu estava no circo. Então, botaram ela na frente, na cadeirazinha... Ela não tá sabendo que era eu. Depois, quando ela me viu e tal. Ela não sabia também que aquele camarada que tava fazendo aquelas coisas, que era eu. Depois que acabou, então, que eu vim abraçar ela. Quase matei ela de susto!

No circo, Almeidinha se apresentava em diversos números: “No circo eu fazia quase tudo. Andava no arame, trapézio, saltos, saltos mortais e tudo isso. Só não era cômico no circo. Mas o resto, eu fazia quase tudo que eu aprendi. Sempre gostei de aprender as coisas.”

Este gosto pela aprendizagem fez com que ele, apesar de nunca ter freqüentado uma escola, aprendesse a ler, escrever e fazer contas sozinho. Quando tinha dúvidas, ainda criança, procurava um adulto para ajudá-lo na solução da questão.

O manejo com as *pernas de pau*, aprendido no circo, propiciou a mudança do depoente, no início da década de 40, para o Rio de Janeiro: “Que me trouxe pro Rio foi as pernas de pau. Eu fiz muita propaganda e tal, enfim. Fiz muita coisa aqui no Rio em perna de pau.” A habilidade circense despertou atenção de uma empresa, com sede em Campos, que acabou por contratá-lo para fazer anúncio de seus produtos.

A propaganda o traria à capital do país e também lhe abriria mais um ramo de atuação, pois a partir daí faria anúncios pelas ruas da cidade equilibrando-se em suas *pernas de pau*; tendo afirmado ser o pioneiro nesta forma de divulgação (Imagen 24).

O trabalho com propaganda ganharia sofisticação, sendo os anúncios acompanhados por uma banda de música contratada pelo depoente. Participaria das campanhas publicitárias do extinto supermercado *Casas da Banha* (Imagenes 24, 25 e 26), numa campanha que reunia brincadeiras, atrações circenses e música.

Posteriormente, o depoente decidiu montar a sua própria banda, porém permaneceria fazendo apresentações com as *pernas de pau* e shows de rua, tendo trabalhado junto com o palhaço Carequinha, no show que inaugurou a sede da TV Tupi<sup>70</sup>, no bairro da Urca, Rio de Janeiro: “Nós fazia...como se dizia aquelas brincadeira. Quer dizer, ele fazia as brincadeira dele e eu... foi daí que surgiu a minha banda. Com a minha banda fazendo o show.”

A banda organizada por ele também fazia apresentações no programa do *Chacrinha*, na mesma TV Tupi: “*Chacrinha* não fazia show nenhum na televisão sem eu. E eu, depois, passei a não fazer show nenhum sem ele. Na televisão quem mandava era ele. No show de rua, de inauguração quem mandava era eu. Então, nós se dava muito bem!”

Almeidinha, eventualmente, tocava bumbo em sua banda e gostou tanto do instrumento que, desta prática, surgiu o interesse e a habilidade para tocar bateria, talento que usou exclusivamente a seu favor, pois atuava como baterista nos bailes onde sua banda se apresentava.

---

<sup>70</sup> A TV Tupi foi inaugurada em 1951 (Cf. [www.cpdoc.fgv.br/nav\\_jk/htm/jk\\_main.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_jk/htm/jk_main.htm)).

Os contatos estabelecidos com o trabalho nas ruas levaram-no a atuar em outras áreas. Foi por intermédio de um amigo, o qual achou interessante seu trabalho como propagandista, que enveredou no ramo do cinema, aliando a propaganda ao trabalho como cenógrafo, prestado para Companhia de Cinema Atlântida Cinematográfica:

Eu fazia as duas coisas. Porque no cinema, por exemplo, eu não precisava ficar lá. E comecei no cinema. Porque de primeiro as dama não podia mostrar nem o joelho. Então, quando tinha que mostrar um pouquinho do joelho e qualquer coisa e tal. Eu ia nos *rendez-vous* e... panhar as meninas que faziam vida, lá dentro do *rendez-vous* pra poder mostrar um pouco das pernas, porque as outra boa não queria mostrar nada. Eu fazia as duas coisas. Porque no cinema, por exemplo, eu não precisava ficar lá. Eles... precisa isso, precisa aquilo, móveis assim, assado pra fazer nas cenas. Eu ia nas casas de móvel, pedia emprestado aquelas coisa, tudo que precisava eu pedia emprestado.

A incursão no cinema via cenografia lhe renderia, mais tarde, participações em filmes dirigidos por Watson Macedo (Imagem 27).

Ao migrar para a cidade do Rio de Janeiro, Almeidinha se estabeleceu no morro de São Carlos, no Catumbi, onde fundou uma escola de samba, cujo nome não conseguiu se recordar.

O samba *Trabalhar, eu não*, de sua composição, foi uma das músicas mais cantadas no carnaval de 1946, mesmo antes de ter sido gravada. Edigar de Alencar compilou músicas do carnaval carioca entre os anos de 1901 e 1977 e sobre a composição de Almeidinha nos dá a seguinte informação: “A grande surpresa do ano iria verificar-se com o surgimento, nos últimos dias que precedem o carnaval, de dois sambas de autores desconhecidos, que nem ao menos tinham sido gravados<sup>71</sup>. Um deles era *Trabalhar, eu não*, de Almeidinha” (ALENCAR, 1979, p. 322).

Um aspecto interessante no sucesso deste samba é o fato do depoente ter declarado que apenas o cantava no morro de São Carlos pois, como asseverou “não era

---

<sup>71</sup> A outra música a que Alencar se refere é *Promessa*, de autoria de Jaime de Carvalho e, segundo o autor, fez um grande sucesso no carnaval daquele ano (ALENCAR, 1979, p. 324).

cantor”, porém a música *desceu* o morro e ganhou o gosto popular, tendo sido gravada repetidas vezes em discos de carnaval<sup>72</sup>.

Segundo Almeidinha, a Editora Musical Irmãos Vitalle S/A Indústria e Comércio enviou um funcionário ao morro para obter sua autorização, a fim de que a música pudesse ser editada e posteriormente gravada.

A música também marcou a fundação da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM): “Porque a SBACEM<sup>73</sup> foi fundada com três músicas: uma minha, outra do falecido Haroldo Lobo, ele já foi embora, e *Promessa*. (...) Essa música não é minha [*Promessa*], é de Jaime de Carvalho. Já morreu!”

Almeidinha foi um dos primeiros a aderir ao empreendimento da **Cidade do Som**. Ele atribui a construção do conjunto residencial ao presidente Juscelino Kubitschek e a Gentil Guedes; este último presidia a Ordem dos Músicos do Brasil à época de sua fundação.

Sobre o **Conjunto** Almeidinha guarda, a exemplo de Geraldo Barbosa, boas lembranças e saudades do tempo em que apenas músicos residiam ali:

E muita gente veio porque aqui morava, automaticamente só músico. Músico e compositores, artistas e tal. E aqui... essa hora, hoje sábado, tinha uma orquestra aí tocando. A turma tocando... outro pegava um instrumento. Era uma alegria! Agora, não. Agora ficou tudo morto!

As lembranças da alegria despertada pelas festas, promovidas pela antiga vizinhança, misturam-se à indignação dirigida aos músicos que desistiram do empreendimento:

---

<sup>72</sup> Em pesquisa feita em alguns discos que compõem o vasto acervo do depoente, identificamos que *Trabalhar, eu não* foi gravada nos LP's *Momo*, 1970 (Gravadora NRG), *Carnaval 1971*, *Carnaval 1975*, *Tudo é Carnaval*, *O Carnaval é Nossa!* (gravadora CBS), *Banda do Rio* (Produções Master Sound Ltda.), *Eles Fizeram o Carnaval* (Gravadora Odeon). A música também fez parte da trilha sonora do filme *Segura esta Mulher*, produzido, em 1946, pela Atlântida Cinematográfica, com roteiro e direção de Watson Macedo (Cf. [www.cinemabrasileiro.net/guia\\_atlantida.htm](http://www.cinemabrasileiro.net/guia_atlantida.htm)).

<sup>73</sup> A SBACEM foi fundada em 09/04/1946 (Cf. [www.sbacem.org.br](http://www.sbacem.org.br)). Consultamos a instituição e fomos informados que dos seus arquivos não constam a data do cadastro das músicas. Porém do cadastro geral do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais (ECAD), consta o registro de *Trabalhar, eu não* em 28/02/1946 e a vinculação do depoente à SBACEM. Como o ECAD foi criado em 1973, Almeidinha, de fato, foi um dos pioneiros na SBACEM, cuja instituição formal se daria alguns meses depois do registro de sua obra.

São safados sim, vamos botar mais vezes aí. São safados porque bota a palavra e não cumpre com aquilo que deveria cumprir. (...) Isso aqui foi feito pra músico! Não foi só pra músico; músico e artista, cantores, compositores, pra classe artística. Mas, a maioria não... Eu tô aqui mesmo, porque eu resisti. Por exemplo, aqui em cima, aqui nós temos músico, aqui em cima. Deixa eu ver... nesse andar, tem um, vou contar a viúva também. Um, dois, três músicos. Tem três músicos, três músicos! E são 48 apartamentos por cada bloco!

Em boa parte de sua trajetória, Almeidinha foi acompanhado de perto por Teresiña, cantora de nacionalidade uruguaia, com quem foi casado por mais de 40 anos, falecida alguns meses depois de gravarmos a entrevista com seu marido. Almeidinha não teve filhos com ela, todavia conta com uma expressiva prole que mostrou nos dedos o total (onze!) e sussurrou dizendo que D. Tereziña não gostava que se comentasse.

A expressão *ser de circo*, cunhada pelo dito popular, significa ter manejo e habilidade para lidar com situações imprevisíveis, titubear, mas não cair diante das dificuldades que a vida nos impõe. Esta arte circense corporifica estratégias sociais, utilizadas com maestria por este músico, desde os doze anos de idade.



Imagen 23 - Almeidinha sobre pernas de pau, em propaganda de rua. Década de 50 (Acervo do depoente).



**Imagen 24** - Almeidinha em cima do caminhão, no centro, fazendo propaganda de rua, com sua banda, para os Supermercados Casas da Banha. (Acervo do depoente).



**Imagen 25** - Almeidinha, no centro, com Chacrinha à esquerda, em propaganda de rua (Acervo do depoente).

HU-28-8-68



VOCE ESTÁ CONVIDADO  
PARA UM  
GRANDE ACONTECIMENTO:  
A inauguração do  
**AUTO-SERVIÇO**  
**das**  
**CASAS DA BANHA**

Um "Show" de Mercado na TIJUCA

*Abel*  
**AMANHÃ: DIA 29, ÀS 17,30 HORAS**

VAI ser uma GRANDE FESTA com a  
presença de

**ROBERTO CARLOS**

e outros cartazes da televisão dentre êles  
Clara Nunes, Hélio Chaves, Teresina Morales,  
Hélio Ricardo e a Bandinha do Almeidinha.

Rua Conde de Bonfim, 703  
(Próximo à Rua Uruguai)

Imagen 26 – Panfleto de inauguração de filial de Supermercados Casas da Banha (Acervo do depoente).



FILME ALEGRIA DE VIVER WATSON MACEDO - ESCOLA DE SAMBA DE ALMEIDINHA

Imagen 27 - Filme Alegria de Viver (1958), dirigido por Watson Macedo, com a participação da Escola de Samba de Almeidinha (Acervo do depoente).

## 2.1.8. Ionete Maria dos Prazeres Urbani

Ionete Maria dos Prazeres Urbani nasceu em 10/01/1936, na cidade do Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, moradora da **Cidade do Som**, é funcionária pública aposentada do Exército.

Bonita, gentil, extremamente polida, fala baixo e seu tom de voz apenas se elevou, durante a entrevista, quando pronunciou o nome de seu pai. Ela é a única entre os nossos depoentes que não exerceu qualquer atividade ligada à música. Não obstante, é filha do cantor, instrumentista, compositor e artista plástico Heitor dos Prazeres e carrega consigo a experiência de conviver no meio musical.

Filha do primeiro casamento de Heitor dos Prazeres com Maria da Glória dos Prazeres, costureira e modelista — falecida quando a depoente ainda era um bebê — Ionete e sua irmã Ivete foram criadas pela segunda esposa de Heitor, Nativa, a quem chamam de mãe. Segundo a depoente, Heitor procurou afastar qualquer lembrança material de sua mãe biológica: “Eu nunca conheci minha mãe, nem por retrato. Papai queria que nós considerássemos ela [Dona Nativa] como mãe. Pra não ter trauma (...). Apesar disto, ele manteve o vínculo com a família de sua primeira esposa. Uma das irmãs de sua primeira mulher, batizou três de suas filhas. Foi por meio dessa tia, que a depoente descobriu um pouco mais sobre a mãe biológica.

Ionete cresceu em Bonsucesso, juntamente com os cinco irmãos: Ivete, Idrolete, Iriete, e Heitorzinho (Imagens 28 e 29). A mudança para o bairro de Bonsucesso, ela atribuiu à ascensão econômica de seu pai: “Creio que foi por causa da evolução, né? Porque o papai morava naquelas casas de cômodo grande, então depois ele foi evoluindo, nós fomos mudando.”

A entrevistada relatou que o pai era muito animado e festivo e que, no carnaval toda a família desfilava junta:

Minha mãe; minha mãe ia vestida de homem; ele vestido de mulher, de cabeleira, e as filhas todas... Eu já tava maiorzinha, né? Vestida com o terno do papai, que antigamente usava. Os homens se vestiam de mulher e as mulheres de homem. Mas, era muito engraçado! Papai de cavaquinho, tocando na frente dos blocos. A gente, ainda, podia brincar em blocos, né? a família inteira. Muito bom!

Da mesma forma que a família de Heitor era convidada a participar de seu trabalho, a música visitava o universo familiar:

Ele ensinava a gente a dançar. Não é pra me gabar, não, mas eu danço muito bem. Meu pai que me ensinou! Ele chegava da... de show, assim, da Rádio Nacional<sup>74</sup>, de onde ele tivesse trabalhando... aí ligava o som. Às vezes, eu tava cochilando, esperando ele. Ele trazia aquele embrulhão de pão doce, cavaca. A gente ficava esperando... Aí ele chegava! Eu caindo de sono. 'Vamos dançar essa música!' Ensinando a gente a dançar.

Ionete declarou que o avô paterno não queria que o filho seguisse a carreira musical, pois considerava ocupação de malandro. No caminho inverso, Heitor dos Prazeres estimulou entre os filhos a aprendizagem musical, fosse dentro de sua própria casa ou levando-os em suas apresentações. Todos os seus cinco filhos freqüentaram a Academia Mário Mascarenhas, em Bonsucesso e dentre eles, apenas Heitorzinho seguiu os passos do pai: "O Heitorzinho é pintor, compositor também, e os filhos do Heitorzinho também são músicos. Um toca teclado e o outro toca sax".

A irmã mais velha, Ivete, é enfermeira. Iriete morreu de tuberculose, antes de concluir o curso de magistério, no Colégio Estadual Carmela Dutra, em Madureira. Idrolete é dona-de-casa, ou *caseira*, como disse a depoente.

Do ofício musical Ionete aprendeu a tocar piano, mas interrompeu os estudos por conta do casamento (Imagen 29). Casada com um motorista de caminhão, assim definiu seu marido: "Italianão! Meu marido era muito.... filho de italiano, mas muito dedicado à família."

Após o casamento, além de trabalhar para o Exército, vendia roupas que ela mesma costurava, fazia doces e pizzas para vender no trabalho e na escola que funcionava no mesmo prédio do quartel de Triagem, onde era lotada. Neste período de sua vida, ela lembra que o pai sempre a ajudava:

A gente casa não quer saber se vai.... viver uma vida... a gente nem espera! A gente acha que vai dar pra viver bem. Depois quando a gente vê a coisa apertando. Meu pai me ajudava muito também. Aí,

---

<sup>74</sup> Ver imagem 32.

ele faleceu. Ainda, tem direitos autorais, que é pouco, mas a gente ganha sempre. E toda maneira, papai continua nos ajudando, né?

O marido da depoente era o responsável por fazer as balas de coco, que também eram vendidas por ela na escola e para os colegas do quartel.

O casamento a levou para o bairro de Inhaúma, onde residiria perto da irmã caçula, Idrolete. Ionete e o marido tiveram dois filhos (Imagen 31), Heitor e Hélio. Apesar do incentivo da mãe, nenhum deles escolheu a carreira musical e ambos são funcionários públicos.

A depoente nos afirmou que quando morava com seus pais, a família sempre morou em casas alugadas, pois o pai — cujos quadros pintados por ele alcançaram expressivo valor no mercado artístico, ironicamente não queria deixar bens para serem motivo de discórdia entre seus familiares. Apesar disto, Heitor dos Prazeres aderiu ao empreendimento habitacional da Cooperativa Habitacional da Ordem dos Músicos.

De acordo com Ionete, a aquisição do imóvel foi motivada pelo fato de Heitor ser associado à Ordem dos Músicos, tendo esta instituição incentivado a compra entre seus membros. Outro fator considerado por seu pai, foi o bairro. Segundo a depoente, a Ordem teria divulgado inicialmente que a construção do conjunto seria em Jacarepaguá, e seu pai gostava muito daquele local. Todavia, o **Conjunto** foi erguido no Engenho da Rainha e Heitor jamais morou lá, pois falecera antes de sua construção. Coube à depoente, na década de 1970, receber as chaves do apartamento e nele residir, conforme acordo familiar.

Ela acredita que a demissão de Heitor dos Prazeres da Rádio Nacional, promovida pela ditadura militar, acelerou a morte do pai, ocorrida em 04 de outubro de 1966: “Foi o fim dele, né? Foi o fim dele. Ele já estava doente. Porque o câncer vai acabando aos poucos, né? Até ele saber que estava com câncer, ele achava que era problema de próstata, aquela coisa.”

Durante a entrevista, ficou evidente a grande admiração e orgulho que Ionete devota ao pai. Em vários momentos, as lágrimas sombream nos seus olhos, ao narrar episódios que foram marcantes em sua convivência com ele. A mesma emoção pode ser percebida na forma como a depoente marca o tempo: “meu filho nasceu em janeiro de

66, papai morreu em outubro de 66, 67, quer dizer, eu tava com... Entrei pro quartel, eu tava com 30 anos!"

O talento para dança Ionete exercita até hoje nas festas familiares, onde baila também ao som de ritmos contemporâneos. Diante da surpresa dos amigos do filho caçula Hélio, ao vê-la dançando *funk* seguindo o compasso, Ionete reclama: "Poxa, por que sou velha tem que dançar fora do ritmo?"



Imagen 28 - Heitor dos Prazeres, no quintal da casa em Bonsucesso.  
Sem data (Acervo da depoente).



Imagen 29 – Ionete na casa de Bonsucesso, abraçada  
ao irmão, Heitor, e à mãe. Final da década de 50.



Imagen 30 – Ionete e o marido no dia do casamento (1964).



Imagen 31 - Os filhos Heitor e Hélio



Imagen 32 - Heitor dos Prazeres na Rádio Nacional (RJ). Década de 1950 (Acervo da depoente).

### 3. AS MELODIAS

#### 3.1. Duplicidade de ofícios

Entre os sete depoentes músicos, apenas Wagner Naegele não teve uma ocupação distinta do ofício, fato que acreditamos estar relacionado à sua origem familiar. Naegele é membro de uma família de músicos, cujo pai – a quem devotava profunda admiração e se encarregou pessoalmente de sua formação musical – sustentava a família com o trabalho de maestro. Afora o incentivo paterno, os contatos profissionais estabelecidos por seus irmãos contribuíram para que conseguisse trabalhos: “Eu vim pro Rio trazido pelo meu irmão mais velho. E ele já trabalhava nessa orquestra, Cláudio Mamede, na Rádio Tamoyo, em 1944. Aqui eu fiz dezoito anos. Estava na Rádio Tamoyo.”

Para efeito desta análise, consideramos o músico Almeidinha, pois algumas atividades que desempenhou não estavam diretamente ligadas ao meio musical.

Tabela 4

Depoente	Atividade	Atividade Musical	Concomitância
Mariá Nogueira da Silva	Funcionária Civil do Ministério da Marinha	Cantora	Sim
Geraldo Barbosa	Lavrador/Pedreiro/ Aux. de Cozinha	Compositor, cantor e percussionista	Não
Mário Machado	Sapateiro	Cantor e instrumentista	Sim
Jairo Aguiar	Funcionário Civil do Ministério da Aeronáutica	Cantor	Sim
Antonio Carlos	Bancário/Tenente	Instrumentis	Sim

de Souza		ta	
Aníbal A. de Almeida	Propagandista e Cenógrafo	Compositor e baterista	Sim

A tabela é uma pequena mostra da dificuldade encontrada pela categoria em tributar sua sobrevivência exclusivamente à música, considerando que todos eles, desde a juventude, já cantavam, compunham ou tocavam algum instrumento.

O instrumentista Antonio Carlos seguiu os conselhos maternos e buscou um emprego estável. Fez concurso e foi admitido no Banco do Estado da Guanabara - BEG, onde fez carreira, se aposentou e conseguiu conciliar a burocracia diária com apresentações noturnas em casas de espetáculos. Perguntado se alguma vez desejou abandonar o emprego no banco para dedicar-se aos instrumentos, declarou: “Eu tive as outras profissões [referindo-se ao Exército e ao BEG] pra efeito de sobrevivência.”

Deste modo, independente a pressão materna, o depoente, que prosseguiu com a carreira musical depois de empregado, concluirá não ser possível sustentar-se com as apresentações que fazia.

Para Mariá Nogueira ter a música como única profissão, era inviável devido às incertezas da profissão. Ao ser interpelada se em algum momento pensara em se dedicar exclusivamente ao canto, foi taxativa:

Não. Não porque só a música não dá. O pessoal ... Inclusive tive várias propostas para ir para o exterior, sabe? África, pra Paris. Mas, nunca deixei meu trabalho para aventurar porque eu sei que música é muito bom e tudo, mas a gente tem que ter um ganho diferente pra poder se manter, sabe? Porque só com música não dá.

A posição do cantor Jairo Aguiar é semelhante a de sua colega Mariá. Ao falar sobre o desligamento da Escola de Sargentos Especialista da Aeronáutica, Aguiar fez o seguinte relato:

Fui desligado por falta de aproveitamento. O curso era muito puxado e eu não ligava, só queria cantar, essas coisas. Então tinha que ter muito conhecimento e eu não ligava. Aí, fui desligado. Tanto que

para não ficar assim na *pindaíba* eu comecei cantando. As rádios me davam muita oportunidade.

É interessante notarmos que o desligamento do curso da Escola de Especialistas representou para o depoente um momento de dificuldades financeiras, *pindaíba*, e a música é empregada como um recurso para evitá-lo. No entanto, ele já cantava antes mesmo de ingressar na Aeronáutica e foi justamente a sua persistência em praticar o ofício, que prejudicou sua carreira militar. Ao que nos parece, o canto não tinha sido encarado pelo depoente como uma forma de garantir-lhe a sobrevivência. Ao comentar o fato de ter duas ocupações profissionais, Jairo traça um panorama da profissão de cantor naquele período :

Bom, o cantor quando... o cantor, compositor quando ele faz muito sucesso, ele fica numa posição boa, inclusive financeiramente, né? Mas, hoje em dia. Um cantor, por exemplo, tá na mídia ele ganha um dinheirão. Todos os cantores que estão na mídia estão ricos. Mas, na minha época; época do Orlando Silva, que era o maior cantor do Brasil! Ele morreu pobre porque os cachês eram pequenos.

Nestes relatos ficou explícito o receio em depender exclusivamente dos ganhos obtidos com a música. Jairo — que contou com o auxílio de um superior hierárquico para retornar à Aeronáutica, valeu-se de sucessivas licenças para cantar e fazer shows no Brasil e no exterior, a fim de preservar o emprego fixo.

Analizando a trajetória do grupo investigado verificamos que Jairo, Mariá e Antonio possuem uma formação educacional mais elevada, em comparação aos demais depoentes. Acreditamos ter sido este um fator decisivo para que mantivessem, ao longo de suas vidas, duas profissões. Os três tinham maiores possibilidades de inserção no mercado de trabalho formal e também de conquistar melhores salários.

Para os demais depoentes ocorria justamente o inverso: o trabalho de músico representava a possibilidade de ascensão social e ganhos superiores aos ofícios por eles exercidos. A labuta na lavoura e depois na cozinha, o trabalho de sapateiro com a manipulação de materiais insalubres e a mal remunerada arte circense são trocados, sem hesitação, por instrumentos musicais. Neste caso a insegurança residia no exercício de atividades penosas e de baixo salário. A opção pela música não tornou Geraldo, Mário e

Aníbal ricos, contudo lhes alçou a uma melhor situação financeira e trouxe o reconhecimento de seu trabalho, inexistente em suas antigas ocupações.

### 3.1.1. *Ossos do ofício*

O trabalho de músico é coroado por incertezas e dificuldades. No passado as dificuldades de inserção no mercado de trabalho se somavam às negociações dos cachês, na maioria das vezes intermediadas por empresários ou arregimentadores desonestos.

A falta de uma legislação que regulasse os direitos da categoria, coibindo os abusos, obrigando os proprietários de casas de espetáculos a se comprometerem em pagar os músicos condignamente e estipular a duração de seu trabalho foi alvo de sucessivas gestões do Centro Musical junto à União para o reconhecimento profissional da categoria.

Criado em 1907, na antiga capital federal, o Centro Musical se constituiu no embrião do Sindicato dos Músicos Profissionais da Cidade do Rio de Janeiro. A entidade tinha por objetivos representar os interesses da corporação junto ao Poder Público, criar uma tabela para o pagamento dos honorários dos professores de música, estabelecer um fundo de reserva para o pagamento de despesas hospitalares e medicação, auxílio funeral, entre outras funções<sup>75</sup>. O Centro estabelecia regras rígidas para admissão de sócios, ao mesmo tempo em que reservava mercado de trabalho para eles:

Só podiam ser admitidos como sócios os executantes de concertos, sinfonias, óperas, músicas de câmara, enfim, os chamados professores de música, com a prévia indicação de outro associado e após o parecer favorável da comissão de sindicância sobre as suas aptidões e a sua conduta profissional. Os escolhidos tinham o privilégio de conseguir mais trabalhos, por intermédio dos diretores de orquestra também associados e pelo fato de o Centro Musical ter se tornado uma espécie de ‘vitrine’ (...). (ESTEVES, 1996, p. 20).<sup>76</sup>

Formado por músicos que eram também organizadores e regentes de orquestras, o Centro ganhou uma considerável força, já que reunia profissionais diretamente envolvidos na contratação de músicos. Esta composição facilitou a imposição de exigências absurdas, como a obrigatoriedade de filiação e a prestação de exames,

---

<sup>75</sup> Sobre as demais atribuições do Centro Musical, ver Esteves, 1996.

<sup>76</sup> Produzido com o apoio do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro, o texto de Eulícia Esteves recupera a história do Sindicato dos Músicos Profissionais, destacando as ações de cada diretoria no período de 1907 a 1941 e as lutas políticas que marcaram as suas gestões. Embora destituído de análise crítica, o livro foi importante neste trabalho porque possui a transcrição de atas e documentos produzidos pelo Sindicato, além de narrar episódios que auxiliam na compreensão do cenário no qual se estruturou o trabalho dos músicos.

avaliados por uma banca examinadora, composta por membros do Centro, para os músicos que desejassem atuar na cidade do Rio de Janeiro e em Niterói.

Entre as fileiras do Centro Musical figuravam músicos que tocavam apenas de ouvido, todavia a entidade procurou distinguir os seus membros dos demais. Em carta dirigida ao Prefeito da capital, no ano de 1928, a diretoria da entidade reclama da atuação bandas de jazz, destacando o amadorismo de seus integrantes:

A par das dificuldades que afligem todas as classes trabalhadoras pela crise tremenda que atravessamos, a classe musical luta atualmente com a concorrência das ‘jazz-bands’ compostas em grande parte de pessoas que não são artistas mas simples habilidosos, sem a menor noção da arte musical (...) e que principiando nos cabarés já invadiram os teatros, em quase sua totalidade. (...) o remédio que poderá minorar o estado de penúria em que se acha, apresentando as seguintes sugestões: Isenção do pagamento do imposto correspondente à exibição de orquestras para as casas comerciais – bares, restaurantes, etc. – que mantenham conjuntos musicais compostos de cinco figuras ou mais (...) (Apud ESTEVES, 1996, p. 98)

Não é a apenas a reserva de mercado que está em pauta, a atitude do Centro buscou estabelecer um padrão musical; uma certa forma de música que institucionalizava a sua prática e negava a possibilidade de outros saberes<sup>77</sup>.

Em meados dos anos 20 houve uma redução no rigor dos exames de admissão do Centro, com a extinção das provas; sendo mantido o critério de indicação. Acreditamos que essa flexibilização ocorreu por motivos financeiros e pelo receio da concorrência. Atas de períodos anteriores relataram a insolvência de alguns sócios e a precariedade das finanças da associação. No mesmo período, foi autorizada a nomeação de uma comissão de propaganda para recrutar músicos “dispersos e de valor artístico comprovado” e a criação da categoria sócio-aspirante, reservada aos músicos que residissem há menos de seis meses na cidade, sob o argumento de que uma associação similar aceitava sócios sem impor-lhes restrição quanto ao tempo de residência no Rio.

---

<sup>77</sup> Ginzburg (2002) destacou a sapiência dos homens que aprenderam com a prática a decifrar os sinais encontrados na natureza, e com isto ofereceram as bases para a sistematização de métodos mais complexos de investigação. O saber empírico, a *connoisseurship*, paulatinamente foi apropriado, segundo o autor, pela burguesia, que o submeteu à intermediação da literatura, sendo a Encyclopédia o exemplo mais acabado deste processo.

Com o título “utilidade pública”, concedido pelo governo provisório de Vargas, em 1931, o próximo passo da instituição seria lutar para o seu reconhecimento como sindicato de classe. A partir de 1932 os esforços seriam mobilizados para aumentar o número de associados, e para isso seus diretores reduziram os valores cobrados no ato da inscrição e procuraram a imprensa para divulgar um manifesto conclamando os músicos profissionais a se filiarem à entidade. Esta mobilização deveu-se à exigência governamental, que determinou a unidade sindical. No caso de existirem mais de um sindicato representando a mesma categoria, o Estado forneceria a carta patente àquele que reunisse o maior número de sócios.

A entidade se desdobraria não só para atrair músicos, mas também para prestigiar o governo, dirigindo-lhe cartas de apoio e se fazendo representar em solenidades oficiais. Durante a revolução Constitucionalista de 1932, o Centro dirigiria mensagens de apoio a Vargas, referindo-se a ele como “Presidente da Ditadura” (ESTEVES, 1996, p. 110), numa clara ratificação do governo discricionário que se desenhava. A postura do Centro Musical favoreceria o seu reconhecimento como sindicato de classe, em fevereiro de 1932. O alinhamento do Centro com as políticas do Estado e seu formato corporativista se adequavam perfeitamente ao modelo de sindicato idealizado durante a gestão Vargas.

Munido da carta patente, o Centro fez alterações significativas no estatuto da entidade que arrogaria para si o direito de indicar músicos para as orquestras, cabendo aos organizadores apenas encaminhar a listagem dos instrumentos a serem utilizados. Desta forma, se incumbia de monopolizar a indicação de músicos para os espetáculos, com a conseqüente reserva de mercado de trabalho para seus sócios. A permanência da nomenclatura “Centro Musical” é reveladora do sindicato que ali se estruturara.

As atas e documentos do Centro Musical nos permitem visualizar um pouco da situação sócio-econômica de alguns músicos. Em 1916, por exemplo, foi determinada a realização de exame médico pré-admissional para detectar se o pretenso sócio não era portador de nenhuma moléstia. A medida visava coibir o ingresso de músicos que procuravam a entidade apenas para se beneficiar de sua Caixa de Socorros (ESTEVES, 1996, p. 48). Com a flexibilização das normas, em 1925, para a seleção de músicos permaneceria a exigência do exame médico prévio. Consta, ainda, a autorização para que um associado postergasse o pagamento das mensalidades atrasadas, a fim de que pudesse comprar seu instrumento (ESTEVES, 1996, p. 30). O universo descortinado

pela documentação mostra que, mesmo entre a suposta elite musical, havia pessoas em precária situação financeira. O auxílio mútuo instituído pelo Centro tornavam evidentes as necessidades e problemas enfrentados pela categoria e a tentativa de amenizá-los.

Se por um lado o Centro Musical representava a elite da categoria, a entidade encontraria resistência por parte dos intermediários de contratos musicais, que boicotariam a participação de seus sócios em espetáculos. As atas das reuniões da direção revelam uma grande preocupação em cuidar para que os músicos filiados não recebessem valores inferiores àqueles estipulados pelo Centro<sup>78</sup>. Malgrado seu caráter excludente, a documentação do Centro comprova as dificuldades que enfrentava para fazer valer as regras para a contratação de músicos e os embates provocados pela concorrência estrangeira e pelo cinema falado, tido como um concorrente desleal, que promovia o desemprego na categoria.

As dificuldades profissionais não eram apanágio exclusivo dos músicos, embora a natureza de suas atividades tornasse mais difícil o estabelecimento de um vínculo empregatício.

Nas primeiras décadas do século XX, o país passou por uma séria crise social, comprovada pelo aumento de preço dos gêneros alimentícios e dos aluguéis, cujo alto valor se combinava à quantidade exígua de residências operárias. O problema era agravado pela escassez de produtos no mercado, decorrente da especulação praticada pelos comerciantes.

O panorama social sombrio que marcou o período provocou um recrudescimento do movimento operário. Em 1917, uma greve em São Paulo mobilizou trabalhadores de diversos setores e levou à paralisação das atividades econômicas na cidade. Neste mesmo ano cerca de 50.000 operários interromperiam as suas atividades no Rio de Janeiro, enquanto no Recife uma lista de reivindicações trabalhistas seria apresentada em praça pública (REZENDE, 1986, p. 19). As reivindicações do operariado eram muito semelhantes e giravam, principalmente, em torno da redução da carga horária de trabalho, aumento salarial, direito de organização, regulamentação do trabalho infantil e

---

<sup>78</sup> O Centro Musical determinava a suspensão e até mesmo a exclusão dos músicos que tocassem por valores abaixo da tabela ou que participassem de orquestras ou conjuntos dirigidos por músicos não-associados (ESTEVES, 1996, p. 27).

feminino. Na efervescência dessas reivindicações foi criada, em 1917, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

A criação da SBAT contribuiria para evitar os abusos cometidos contra os artistas e o total descaso em relação à autoria de peças teatrais, com a instituição do recolhimento de direitos autorais. A filiação de artistas de diversas hostes à entidade, denunciava a ausência de representação da categoria. Tal como os sócios do Centro Musical, os membros da SBAT sofreriam resistência e enfrentariam boicotes de empresários ligados ao ramo artístico (BARROS, 2001, pp. 51-53).

Por sua vez, o Centro Musical criticava a SBAT acusando-a de preocupar-se exclusivamente com os autores de textos teatrais. Por isso a maior parte dos sócios do Centro não se filiou à entidade, recebendo pela autoria de suas composições apenas no ato da negociação da venda para editores (ESTEVES, 1996, p. 55). Com relação ao papel da SBAT, Barros afirma:

Mesmo, assim, assumindo ocasionalmente os interesses da “classe teatral”, essa sociedade jamais deixou de ser uma sociedade de *autores*, o que não impediu, posteriormente, o surgimento de numerosos conflitos, sobretudo com os compositores populares. (BARROS, 2001, p. 55).

A existência de “numerosos conflitos”, registrada pelo próprio autor, sinaliza que a reclamação do Centro Musical não se tratava da simples queixa de uma instituição corporativista. O descontentamento dos compositores populares com a SBAT demonstra que a entidade não era tão eficaz na defesa dos autores desvinculados do teatro; dado que se confirmará posteriormente com a fundação da ABCA - Associação Brasileira de Compositores e Autores. Fundada em 1938, a ABCA objetivava defender exclusivamente os direitos de compositores e autores musicais, sob o argumento de que a estrutura da SBAT favorecia os autores de peças teatrais<sup>79</sup>.

Numa breve análise sobre a atuação das duas instituições fica perceptível que a maioria dos músicos permanecia desprovido de garantias trabalhistas, seja pelo caráter excludente do Centro Musical ou pela especificidade da SBAT. Ainda com respeito ao Centro, a fiscalização do cumprimento das tabelas e da carga horária dos músicos ficava comprometida pelo fato de muitos sócios atuarem também como arregimentadores:

---

<sup>79</sup> Sobre a ABCA, ver [www.abc.org.br](http://www.abc.org.br)

(...) Para eles, o interesse supremo é o do empresário que representa também o seu interesse. E, no intuito de mostrarem aos seus patrões o prestígio que desfrutam no seio da classe, influem nas decisões da administração, ora pleiteando a diminuição do número nas orquestras, ora fazendo sugestões no sentido de ser relevada a cobrança de excesso de hora em ensaios e espetáculos. (...) (Apud ESTEVES, 1996, p. 81).

O Decreto 5492 de 16/07/1928<sup>80</sup>, conhecido por “Lei Getúlio Vargas”, por ser da autoria do, então deputado gaúcho, regularia a organização de empresas de diversões e a locação de serviços teatrais, obrigando os empresários a pagarem pela difusão das músicas e peças e a firmar contrato com os diversos profissionais envolvidos no espetáculo. A lei imporia, ainda, cláusulas contratuais que protegiam o trabalho destes profissionais em caso de falência do estabelecimento e acidentes ocorridos durante o trabalho. O decreto determinou também o registro de composições musicais e teatrais na Biblioteca Nacional ou no Instituto Nacional de Música e estabeleceu a aplicação de multas no caso do descumprimento de contrato por ambas as partes, além de sujeitar os possíveis querelantes à mediação de um juiz arbitral.

Com relação ao registro de obras, o período 1936-1946<sup>81</sup> apresentou os seguintes números:

Tabela 5

Ano	1936	1937	1938	1939
Instituição	Instituto Nacional de Música	Instituto Nacional de Música	Escola Nacional de Música	Escola Nacional de Música
Autores	32	25	26	19
Registros	37	28	35	31

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil – 1947. Rio de Janeiro: IBGE, 1948, p. 237.

<sup>80</sup> Cf. *Diário Oficial da União*, 31/12/1928, p. 124, col. 1 (Ver em <http://www6.senado.gov.br>).

<sup>81</sup> O período teve como parâmetro os dados disponíveis no Anuário Estatístico do IBGE, que começou a ser publicado em 1936 e o ano da composição de *Trabalhar, eu não*, de autoria de Almeidinha. Não foram incluídos os registros da Biblioteca Nacional porque não consta do Anuário, a distinção entre obras literárias e musicais.

Tabela 6

Ano	1940	1941	1942	1943
Instituição	Escola Nacional de Música	Escola Nacional de Música	Escola Nacional de Música	Escola Nacional de Música
Autores	31	29	40	27
Registros	142	178	415	2.042

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil – 1947. Rio de Janeiro: IBGE, 1948, p. 237.

Tabela 7

Ano	1944	1945	1946
Instituição	Escola Nacional de Música	Escola Nacional de Música	Escola Nacional de Música
Autores	36	42	93
Registros	207	140	275

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil – 1947. Rio de Janeiro: IBGE, 1948, p. 237.

Em 1946 a SBAT não recebeu nenhum depósito de composições musicais. A fundação de outras sociedades arrecadadoras<sup>82</sup> que protegiam exclusivamente os direitos autorais de compositores certamente contribuiu para o esvaziamento da SBAT. Esta última continuaria, no entanto, a receber um número significativo de obras teatrais, tendo sido computado naquele ano o depósito de 18.265 peças.

Verifica-se na década de 40 uma desproporção entre o número de músicas registradas e o número de autores, revelando haver um grupo que efetuava o registro de suas composições musicais e outro que simplesmente não o fazia. Seria necessária uma pesquisa mais densa para se descobrir as razões deste desequilíbrio. Contudo, entre os

---

<sup>82</sup> Além da ABCA, relembramos que a Sociedade Brasileira de Autores e Compositores e Escritores de Música (SBACEM) foi fundada em 09/04/1946.

depoentes que são compositores, apenas Jairo Aguiar possui músicas registradas.<sup>83</sup> Almeidinha considera tal procedimento inútil: “Registrar pra que? Não tem necessidade nenhuma. Registrar pra quê? Não resolve! Tem gente que grava disco e continua sem dinheiro.” O comentário de Almeidinha deixa claro que a preocupação precípua diz respeito à percepção monetária, que não está diretamente relacionado ao registro da música.

Geraldo Barbosa adotava o seguinte procedimento: “Ficava registrado nos editores e nas fábricas. Ela fica segurada nas fábricas [gravadoras] e no editor. O editor que passa a ser dono de sua música. A SADEMBRA [Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical no Brasil] tá com todo meu repertório.” No depoimento de Barbosa aparecem alguns dos agentes que obtêm lucros com o uso da música e também a sua concepção sobre propriedade intelectual.

As gravadoras possuem direitos sobre a execução dos discos que produzem, enquanto o editor, através da transferência autorizada pelo autor da composição, pode utilizar-se economicamente da obra<sup>84</sup>. Competindo, por último, às sociedades arrecadadoras, através da cobrança sobre uma parte dos lucros, cuidar para que o compositor receba os direitos autorais pela execução de sua obra.

A música se transformou num verdadeiro mercado de negócios, onde o profissional vê a sua obra fragmentada numa rede de intermediários, com os quais também deve partilhar os lucros. Se, por um lado, era necessária uma legislação que cuidasse dos direitos dos músicos, por outro este ficou cada vez mais apartado de sua obra<sup>85</sup>. O direito moral sobre a composição é intransferível<sup>86</sup>, e não hesitamos em afirmar que o depoente considere-se o autor de cada uma de suas composições. Entretanto, esse direito é algo por demais subjetivo e apenas pode ser assegurado com o registro da música nos órgãos competentes. Na intricada trama de comercialização das obras musicais, Geraldo Barbosa internalizou o registro da propriedade intelectual como parte do mecanismo de expropriação de que é vítima.

---

<sup>83</sup> Foram localizados na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, nove registros de músicas do cantor.

<sup>84</sup> Ver em [www.abpd.org.br](http://www.abpd.org.br) e [www.abem.com.br](http://www.abem.com.br).

<sup>85</sup> A apropriação da arte pela economia capitalista e a sua transformação em mercadoria é discutida por Alberto Ribeiro da Silva (SILVA, 1994, p. 21).

<sup>86</sup> Ver em [www.abem.com.br](http://www.abem.com.br).

O decreto 23.152/1933<sup>87</sup> definiria a “duração do trabalho dos empregados em casas de diversões e estabelecimentos conexos”, fixando a carga horária de trabalho dos músicos em seis horas diárias, podendo chegar a oito. O decreto estabelecia, entre outros itens, o pagamento de adicional pecuniário, no caso do cumprimento de horas extras de trabalho. Antes disto, o Decreto 18.527 de 1928 havia determinado que os músicos integrantes de orquestras de teatros não eram obrigados a trabalhar mais do que cinco horas. A promulgação de um novo decreto, em 1933, dá mostras de que a lei não era seguida à risca.

Apenas dois anos após a regulamentação da carga horária de trabalho dos músicos, o Diário de Notícias publicou matéria apontando os obstáculos enfrentados pelos músicos da orquestra do Teatro Municipal para o exercício da profissão, chamando atenção para a carga horária excessiva de trabalho. A crítica do jornal revelava, ainda, que nem mesmo o governo cumpria com o devido rigor as obrigações que tinha para com os músicos sob a sua direção:

Preciso é, ainda, observar a irregularidade da existência a que os obriga a situação de músicos de orquestra, chegando em casa, muitas vezes de madrugada, para logo no dia seguinte, às dez horas da manhã, já estarem em seu posto para novos ensaios, depois de haverem percorrido longas e enfadonhas distâncias, dos bairros e subúrbios onde são forçados a residir por imperativo de sua modesta condição. (...)

E, enquanto todas essas razões provam como o cargo de sinfonista absorve todas as energias e atividades do músico da Municipalidade, fica bem claro, por outro lado, a maneira deficiente como são pagos pelo governo, o qual, ainda assim, nem sempre com a pontualidade necessária se desobriga dos seus compromissos para com estes pobres servidores da arte brasileira (*Apud* ESTEVES, 1996, p. 127).

Os abusos prosseguiriam com os empresários e donos de casas de espetáculos se recusando a cumprir os dispositivos legais, alegando que estes não se aplicavam a profissionais que trabalhavam por conta própria. Em 1935, um Parecer do Departamento Nacional do Trabalho (DNT) utilizaria a mesma argumentação, ao negar aos músicos o direito aos benefícios da legislação trabalhista. (ESTEVES, 1996, p. 125). A diretoria da entidade buscou um entendimento direto com o DNT, trilhando um tortuoso caminho para efetuar as negociações. Telegramas de solidariedade às medidas adotadas pelo governo no combate ao comunismo foram enviados. Além disso, os

---

<sup>87</sup> Cf. *Diário Oficial da União*, 31/12/1933, col. 1, p. 506 (Ver em <http://www6.senado.gov.br>).

representantes do Centro marcariam presença nas solenidades oficiais e enviariam cartas de congratulações aos ministros por ocasião de seus aniversários e datas cívicas.

A partir do ano de 1941, o Centro Musical teve a sua nomenclatura alterada para “Sindicato dos Músicos Profissionais (ESTEVES, 1996, p. 132). Esta mudança se operou no contexto político introduzido pelo Estado Novo, que impôs novas regras para o funcionamento dos sindicatos. A partir de 1939, foi retomada a unicidade sindical — que havia sido extinta pela Carta Constitucional de 1934. Neste período, a direção do Centro encetava campanha junto ao governo para a regulamentação da profissão de músico e concluiu que a reivindicação não teria resultado antes da elaboração de um estatuto adequado às novas regras. O novo estatuto concebeu o novo nome da entidade, justificada pela autora pela mudança da “mentalidade sindical”. Na verdade, a mudança de nome servia como chamariz para novos associados, ampliando, assim, as chances do Centro ser o depositário do recém-criado imposto sindical.

A estrutura sindical montada com a implantação do Estado Novo fortaleceu a vinculação dos sindicatos ao governo, que atuava como agente regulador dos conflitos entre capital e trabalho. No entanto, desde a sua fundação, o Centro Musical adotou uma política conservadora, seja no critério de seleção de seus membros ou no apoio ao autoritarismo propagado pelo Estado. A defesa dos interesses da corporação não incluía a discussão de questões mais amplas que afetavam toda a sociedade como, por exemplo, a supressão de direitos políticos no início dos anos 30 e durante o Estado Novo. As atitudes do Centro Musical não eram oriundas de uma conjuntura política desfavorável, e sim resultado de uma prática institucional, que se dividia entre a defesa dos interesses de seus membros e a colaboração com o Estado. Nos pedidos feitos junto ao governo para o reconhecimento do Centro como instituição de “utilidade pública”, também era solicitado que fosse dada preferência aos conjuntos orquestrais da entidade nas solenidades oficiais.

A fragilidade em substituir a luta política pela adulação e subordinação ao governo, teve o seu revés no Parecer do DNT de 1935. Até a década de 1960, a

profissão de músico não seria regulamentada, acarretando prejuízos, principalmente para profissionais que não eram filiados ao Centro Musical<sup>88</sup>.

As brechas na legislação deixavam os músicos, em sua maioria autônomos, alijados de qualquer proteção trabalhista. A inexistência de leis específicas que regulassem as atividades destes profissionais facilitava as interpretações dúbias que acabavam por favorecer os empresários. Ao colocar os músicos à margem da legislação trabalhista, o Estado os deixou vulneráveis às ações de contratantes desonestos. Em carta endereçada ao Ministro do Trabalho, redigida no ano de 1949, a Direção do Sindicato dos Músicos Profissionais descreveu os problemas enfrentados pela categoria:

De um modo geral a classe dos músicos necessita urgentemente da regulamentação de sua profissão (...) O texto da maioria dos contratos que são apresentados aos músicos para a assinatura tem prejudicado quase sempre a ação do advogado do Sindicato em casos com a Justiça do Trabalho; os empregadores impõem as condições as mais absurdas e contrárias, fatalmente, a qualquer princípio da humanidade. As condições, uma vez assinadas, têm de ser cumpridas e com isso sofrem os profissionais, que na carência de lugares de trabalho como a que sentimos, se vêem obrigados a concordar com qualquer imposição feita e aceitar o trabalho (...)

Não sendo regulamentada a profissão de músico, o SIP [Serviço de Identificação Profissional] aceita para expedição de carteira profissional conveniente apenas uma declaração do empregador ou um atestado de dois profissionais que possuem carteira (*Cf. [www.sindmusi.com.br](http://www.sindmusi.com.br)*).

Orlando de Barros sublinha que, até a década de 1930, as relações de trabalho dos artistas seriam intermediadas por particulares e considera que as ligações pessoais eram “fortes na psicologia da profissão” (BARROS, 2001, p. 53). Ao menos para os músicos, este será um traço marcante em períodos posteriores — não apenas por um psicologismo, mas por dependerem de terceiros para lhes afiançar a profissão. A ironia da queixa descrita acima residia no fato do próprio Sindicato, em seus primórdios, vincular o ingresso de novos sócios à indicação de integrante do Centro Musical, o qual deveria verificar as aptidões profissionais do pretendente.

---

<sup>88</sup> Como já foi dito, o Centro Musical procurava reservar mercado de trabalho para os seus associados, um claro exemplo disso está no fato da filiação à entidade ter sido considerada como título para o concurso de ingresso na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal (ESTEVES, 1996, p. 103).

Nos empecilhos para a regulamentação da profissão se entrelaçavam as disputas por trabalho; a marginalização da profissão; e os interesses de empresários e arregimentadores. A primeira questão é inerente a qualquer profissão, porém as duas últimas marcam de forma particular o ofício musical.

Ao discorrer sobre a transformação da diversão em produto a ser negociado durante os anos 20, Orlando de Barros nos fornece um bom exemplo para discutirmos a marginalização da profissão de músico:

Esse processo se valerá de insumo fundamental: uma música apropriada e reconhecida, que por sua vez, estimulará o cidadão ‘precário’ a imaginar que, por seu intermédio, poderia ascender socialmente como ocorreu como Paulo da Portela, o qual passou a exigir sapato, gravata e rigor disciplinar aos sambistas de sua escola (BARROS, 2001, p. 51).

As vestes também foram objetos de discussão do Centro Musical, na década de 20, que deliberou pelo uso de roupas claras no verão, por causa do intenso calor na cidade do Rio de Janeiro, reservando as roupas escuras e pesadas para apresentações nos concertos e espetáculos de gala (ESTEVES, 1996, p. 59). A diretoria argumentou que a vestimenta da indumentária tradicional, nestes eventos, era uma “exigência de ordem social”. “Ordem social” implica uma hierarquia, cujas vestes são chave para a sua decodificação, traçando um marco diferenciador entre os grupos, no caso representados pelos músicos do Centro e os demais profissionais. “Ordem social” também sugere disciplina e organização, colocando o maltrapilho ou o *mal vestido* como o elemento desarticulador do sistema. Ambas as leituras nos levam a uma escala de valores, onde as roupas servem como ponto de distinção entre as pessoas supostamente *ordeiras* e aquelas que representariam o seu contrário.

É inegável que o modelo de trabalho criado pelo capitalismo impôs a adequação dos trabalhadores aos princípios do sistema, o que parece ter sido facilmente incorporado por Paulo da Portela e mesmo pelos músicos do Centro Musical. No entanto, é preciso considerar que o fato da atividade musical não ser considerada sequer um meio de trabalho facilitou esta incorporação. Geraldo Barbosa, ao responder sobre os lugares onde os músicos se reuniam entre os anos 40-50, fez as seguintes observações:

Ah, sempre tinha lugar pra reunir. Tinha na Praça Tiradentes, ali em frente ao Teatro João Caetano. Tinha no Carlos Gomes. Tinha lá na Cinelândia. Cinelândia, ali no Serrador também era ponto de artista, tá entendendo? Tinha muito lugar. O pessoal surpreendia ali, quem passava ali de tarde pensava que era um grupo de advogados que estava ali no ponto. Pessoal muito bem, muito bem, né?

O cantor enfatizou em seu discurso o aspecto das pessoas, comparando os músicos aos advogados<sup>89</sup>, dizendo ser um pessoal “muito bem”. Se existe a expectativa ou o sonho de uma possível ascensão social, há também uma tentativa de mostrar à sociedade a dignidade da profissão, que seria informada pelo uso de roupas semelhantes àquelas usadas pelos profissionais que a sociedade brasileira historicamente admira e respeita.

A equação entre advogados e músicos também aparece no discurso do instrumentista Antonio Carlos, que compara a Ordem dos Músicos à Ordem dos Advogados do Brasil:

A partir, se não me engano, de outubro de 1960 foi criada a Ordem dos Músicos do Brasil. Então tem a Ordem dos Advogados, tem a Ordem dos Músicos. E todos os músicos tinham que ser... pra exercer a profissão de músico, até hoje, né? Tem que ser... estar inscrito na Ordem dos Músicos pra poder exercer a função. Até hoje. Independente de sindicato, a Ordem dos Músicos foi criada pra isso: organizar a profissão de músico no Brasil.

Visto até hoje por muitas pessoas como malandragem ou simples diversão, os profissionais da música, principalmente aqueles ligados à música popular, precisaram envidar esforços para terem o seu trabalho reconhecido. A batalha não se travava apenas no campo da legislação, mas também diante do olhar preconceituoso e depreciativo do Outro.

Apenas em 22 de dezembro de 1960 foi sancionada pelo Presidente Juscelino Kubitschek a Lei 3857<sup>90</sup>, que criou a Ordem dos Músicos do Brasil e regulamentou o

---

<sup>89</sup> O meu primeiro encontro com o depoente Aníbal Alves de Almeida ocorreu numa festa no Sítio da Ordem dos Músicos, para a qual me convidara depois de alguns contatos telefônicos. Durante o evento, em conversa com Norberto dos Santos, trompetista e integrante da Banda Rio, este faria questão de destacar que no Brasil só existem três Ordens: dos músicos, dos médicos e dos advogados. A associação que reúne os médicos não é uma Ordem, e sim um Conselho, contudo, no discurso do Sr. Norberto nos pareceu implícito a tentativa de revestir o seu ofício da mesma dignidade e respeito que a sociedade brasileira tributa as duas últimas profissões.

<sup>90</sup> *Diário Oficial da União*, 23/12/1960, pág. 16269, col. 1 (Cf. [www6.senado.gov.br/sicon](http://www6.senado.gov.br/sicon)).

exercício da profissão (Imagen 33). A partir de então, “os estabelecimentos comerciais, teatrais e congêneres, bem como as associações recreativas, social ou desportivas” foram obrigados a reconhecer os músicos como seus empregados e cumprir as determinações da legislação trabalhista.

A Lei representou um grande avanço, porém a natureza da profissão a transformava em um campo fértil para as trapaças. Acordos firmados verbalmente, tratos feitos em nome da amizade ou respeito pelo colega de profissão facilitavam as ações espúrias.

O ingresso de Antonio Carlos no BEG, em 1965, foi determinado pela irregularidade no pagamento dos trabalhos musicais que desempenhava: “Porque tem o problema do empresário que contrata músico e não paga ou deixa pra pagar depois.”

Ainda na década de 60, Geraldo Barbosa compôs uma música em parceria com um outro compositor, num Café da Praça Tiradentes. Passado um curto período, ouviu sua composição tocar no rádio: “Aí eu tava ouvindo rádio e ouvi tocar na Rádio Mauá. Naquela época eles anunciam o nome dos autores e o nome do cantor, né? Aí foi anunciando o nome do cantor e do autor e meu nome não estava!”

Wagner Naegele relatou, indignado, o embuste do qual ele e outros músicos foram vítimas ao serem contratados por uma famosa cantora, que ainda faz sucesso na atualidade, para excursionarem pela Itália fazendo shows. Ele e os demais instrumentistas teriam assinado um contrato em branco, fiados no renome da artista, e jamais teriam recebido pelo trabalho: “Ela recebia em dólar, recebia por semana! Não nos pagava pra comprar casaco de *vison*!”

Os episódios narrados pelos depoentes exemplificam a fragilidade da legislação diante de artistas e arregimentadores desonestos que não temiam processos judiciais, valendo-se de contratos espúrios ou da impossibilidade de se comprovar a autoria de um trabalho, que tinha, na maioria das vezes, como únicas testemunhas o próprio autor e o parceiro que lhe roubara os créditos na composição.

Almeidinha, Mariá, Geraldo, Wagner, Mário, Antonio, Jairo e tantos outros escolheram a música antes mesmo da profissão ser legalmente regulamentada e foi por *conta própria* e esforço solitário que nossos depoentes romperam barreiras e se lançaram numa carreira cheia de incertezas. E, se para uns a música não foi o único meio de vida, indubitavelmente ela não deixou de ser parte essencial de suas vidas.

### 3.2. JK: uma memória recorrente

A presidência do governo Juscelino Kubitschek constitui um capítulo à parte na vida do grupo de músicos, pelo fato da Ordem dos Músicos do Brasil e a regulamentação da profissão terem sido instituídas durante o seu governo. Isto faz com que ele seja visto como uma espécie de benfeitor da categoria. Seu nome é mencionado com entusiasmo pelos depoentes que lhe tributam elogios: “Um dos que ajudou a fundar a Ordem dos Músicos foi o Sr. Juscelino Kubitschek, que foi o melhor presidente que o Brasil teve! Muitos falam de Fernando Henrique Cardoso, conversa fiada! Esse foi o melhor!”

Mariá lembra de Juscelino Kubitschek como o *autor* da Ordem dos Músicos e para Mário Machado ele foi o presidente brasileiro que mais se destacou na história brasileira. De acordo com Almeidinha, a Ordem dos Músicos e a construção da **Cidade do Som** estão vinculadas ao ex-presidente:

Isso aqui [o Condomínio] foi fundado pela Ordem, a Ordem dos Músicos. Agora, o homem que... o homem que nos deu isso tudo [a Cidade do Som], automaticamente, chamava Juscelino Kubitschek. O fundador da Ordem é compadre dele.

O estilo inovador e o apreço pela música renderia a Juscelino o apelido de presidente *bossa nova*, gênero musical que ascendeu durante o seu governo e ganhou fama internacional. O final dos anos 50 assistiria o despontar do Cinema Novo e de novas tendências teatrais que transportam para as telas e palcos os problemas sociais do país (KORNIS, 2005, p. 28). Esta profusão de movimentos culturais, embora geradas em períodos anteriores, emprestarão à administração Kubitschek ares de renovação.

JK foi o gestor do plano de desenvolvimento que prometia alavancar o crescimento do país em cinco anos, adotando medidas cujo resultado projetariam cinqüenta anos de crescimento. O eixo de sua política econômica residia no plano de metas: programa de investimentos nos setores da educação, energia, transporte, alimentação e indústria de base. A construção de uma nova sede para a capital federal, em Brasília, foi a obra de maior impacto do governo JK. Planejada pelos arquitetos

Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, a nova capital federal seria o ícone da nova etapa de crescimento do país, expressa numa arquitetura moderna e arrojada. A execução das obras foi articulada com a abertura de estradas que integrariam a cidade ao norte, nordeste e sudeste do país, promovendo o desenvolvimento do interior e ampliando o mercado interno.

Alvo de ataques da oposição que argüia os valores gastos nas obras, Brasília parece ter sido bem aceita pela população. Vânia Lousada (2005, p. 15) registra que, mesmo após a cidade de Rio de Janeiro ter perdido o *status* de capital federal, JK obteve entre os cariocas a classificação de ótimo (22%), bom (35%) ou regular (31%).

A menção à capital fez reviver, na memória de Wagner Naegle, os shows que fez após a inauguração da cidade: “Nós fizemos... A Orquestra Tabajara fez muitos bailes lá... até em praça pública, em frente ao Congresso.” Nas recordações do músico a construção da capital se misturou às lembranças de momentos importantes de sua vida, fazendo de Brasília um ícone<sup>91</sup>.

Geraldo Barbosa gravou, em parceria com Raul Marques, o compacto simples<sup>92</sup> *Exaltação ao Presidente* para homenagear JK (Imagen 34). A música, que dá nome ao disco, relata os feitos de Juscelino: “Quero enaltecer o Presidente de um modo diferente/ Até agora comentado / Quero exaltar todos os seus feitos, pois só ele tem direito/ Dessa grande homenagem / Quero exaltar Brasília, nova capital / Estradas de rodagem, Usinas Três Marias / Ajuda o nordeste e a industrialização do país / Para um Brasil feliz / Novas escolas, novas capitais / Salve as pioneiras sociais / A primeira-dama do país / E o nosso presidente ainda farão muito mais.”

Em sua canção, Geraldo pontua as realizações do Presidente e o papel da primeira dama à frente da organização assistencialista *Pioneiras Sociais*, mostrando-se inteirado sobre os atos governamentais, mesmo tendo afirmado jamais ter se envolvido com política. A política entrou na vida do depoente, despertando-lhe o interesse quando se viu incluído nas decisões governamentais, na forma da Lei 3857/1960 que regulamentou a sua profissão. E mais que isso, o conhecido gosto de Juscelino pela música e a proximidade com profissionais da área faziam dele uma pessoa próxima ao

---

<sup>91</sup> Pierre Nora sublinhou a importância dos monumentos e espaços geográficos no processo de construção da memória. Estes elementos são repletos de simbolismo, pois representam os lugares onde a memória repousa e cumprem a função de perpetuar o passado, eternizado nestes locais (NORA, 1993, p.9).

<sup>92</sup> Disco de vinil (78 RPM) com dimensões reduzidas, onde eram gravadas no máximo duas músicas.

depoente, um *cara legal* como o definiu Barbosa. Nesta perspectiva as relações estabelecidas pelo Presidente em seu governo seriam de camaradagem; daí o arquiteto responsável pelos principais prédios de Brasília ser chamado de “companheiro” de JK por Naegele, sugerindo esta aproximação.

Entusiasmado e com os olhos azuis cintilando, assim Wagner Naegele nos contou sobre o dia em que conheceu Juscelino pessoalmente:

O maior prazer que eu tive na minha vida, de tantas coisas que me aconteceram, assim... Fui fazer um bailizinho lá na Manchete. Daqui a pouco, eu vi, ele apareceu! Eu fui lá conversar com ele: ‘Sr Presidente, é muito prazer que eu tenho de conversar com o Sr. O Sr. não me conhece, mas o Sr. conheceu meu pai.’ ‘Quem foi seu pai? ‘Maestro Joaquim Antonio Naegele.’ Ele: ‘Não me diga que você é filho dele.’ ‘Eu sou sim, com muito prazer. Ele falou: ‘Por favor, dá as minhas recomendações a ele, dá um abraço nele. Meu amigo, Joaquim Antonio Naegele.’ É por isso que eu, disse pra você e afirmo, melhor presidente que o Brasil já teve!

É possível que parte da admiração de Wagner por Juscelino seja originária da conversa mantida durante este encontro, uma vez que o depoente possui verdadeiro fascínio pelo pai e a *amizade* entre JK e seu progenitor seria mais um adjetivo a coroar o Presidente, fator que se somou à reação amistosa do Presidente diante da interpelação do músico.

Almeidinha é mais um a relatar a existência de vínculos entre o presidente e pessoas ligadas ao meio musical: “O fundador da Ordem é compadre dele (...) [Gentil Guedes, presidente da Ordem à época de sua fundação]. Almeidinha disse ainda que a concepção da Ordem dos Músicos teria sido de Gentil Guedes e “outras pessoas”, tendo o primeiro levado a idéia ao Presidente. O vínculo de Juscelino com Guedes é reafirmado por Geraldo Barbosa ao falar sobre a paternidade da Ordem dos Músicos: “Ele com Juscelino, que o Juscelino era amigo dele. Não adianta inventar não, que foram eles! Guedes com Juscelino!”

Os relatos descrevem um presidente amante da música, que não apenas atendeu aos anseios da classe, criando a Ordem dos Músicos, como também firmou laços de amizade com artistas. Juscelino Kubitschek, na memória dos depoentes, é um Presidente sensível aos problemas e anseios dos profissionais dessa área, pois convive com eles diretamente.

Há muito Sérgio Buarque de Holanda (1991, p. 108) destacou a necessidade do povo brasileiro de pontuar as relações sociais com aspectos afetivos:

Nosso temperamento admite formas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente enquanto não suprimam de todo a possibilidade de convívio mais familiar. A manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em regra geral, no desejo de estabelecer intimidade.

Esta tradição remontaria ao Brasil colonial, cuja estrutura escravista e patriarcal ditava as normas a serem seguidas dentro das unidades agrárias. A estrutura montada nas propriedades rurais ganhou a esfera pública, influenciando a organização social e engendrando uma rede de relações que fizeram da política um assunto a ser tratado na base do compadrio, misturando interesses públicos e privados, num claro favorecimento aos grupos ligados à elite dirigente.

Observemos, pela análise dos depoimentos, o paradoxo criado por estas distorções na percepção do que seria a política e mesmo a conquista de direitos para os depoentes.

O vínculo de JK com músicos, segundo os relatos, foi fundamental para a criação da Ordem e, consequentemente, para a regulamentação da profissão. Um ato que deveria estar relacionado a uma política de governo é plenamente aceito como um acordo feito entre amigos, compadres etc. Ainda que os fatos não tenham se passado da forma descrita pelos depoentes, têm-se aí a noção cristalizada de que os atos políticos são frutos de acordos firmados em círculos restritos e não oriundos da pressão e da luta social.

É manifesta no Brasil a dissociação entre representação popular e parlamento, ou mesmo a presidência da república<sup>93</sup>, o que elimina as chances de se buscar qualquer forma de proximidade, do modo descrito por Holanda. A estima que o grupo demonstrou por Juscelino denota uma identificação com o presidente, fator que leva rapidamente ao florescimento da disposição psicológica apontado pelo autor.

---

<sup>93</sup> Em pesquisa encomendada pela Confederação Nacional de Transportes (CNT) ao Instituto *Sensus* e publicada pelo Jornal *O Globo*, em 10/04/2007, apenas 1,1% dos entrevistados declararam confiar no Congresso Nacional e 5% no governo federal. Esta é uma tendência registrada em pesquisas de opinião anteriores, que demonstram a pouca credibilidade dos políticos no país (Sobre o assunto ver CARVALHO, 2002).

Na pesquisa, além de JK, apenas o nome de Getúlio Vargas foi mencionado por três depoentes, sendo lembrado como um ditador, em tom acrítico, por Mário Machado e como um bom governante por Ionete dos Prazeres. Os dois chefes de Estado foram responsáveis por sancionar atos que marcaram positivamente a vida dos entrevistados e por eles são lembrados, como na referência que Geraldo Barbosa fez a Getúlio, autor da lei do salário mínimo, que beneficiaria o rapaz recém-chegado do interior.

A preferência dos músicos confirmou a tendência expressa na eleição do “Maior Brasileiro de Todos os Tempos”, realizada pelo jornal *Folha de São Paulo*<sup>94</sup>, cujo júri, selecionado pelo periódico, consagrou o 1º lugar a Vargas e reservou a Juscelino a 2º posição, com uma diferença de apenas um voto entre os dois presidentes.

Os nomes de Getúlio e Juscelino se impõem enquanto representantes de um modelo político que se ancora na própria pessoa do presidente, sublinhando a vitória do personalismo, ou seja, do indivíduo isolado a despeito dos princípios doutrinários que deveriam reger qualquer sistema de governo (HOLANDA, 1991, p. 138).

---

<sup>94</sup> Jornal *Folha de São Paulo*, 1/04/2007, p. A-16 e A-18.

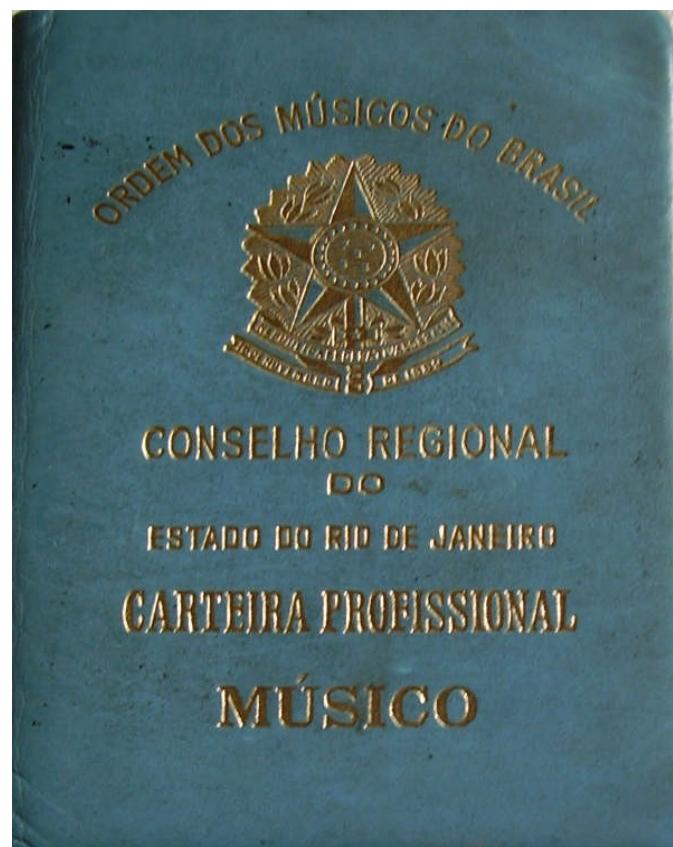


Imagen 33 - Carteira do Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil.



Imagen 34 - Disco *Exaltação ao Presidente*, gravado por Geraldo Barbosa, em 1960.

### 3.3. Migração

Entre o conjunto de depoentes, seis deles são migrantes, oriundos de outros estados ou de cidades do interior do Rio de Janeiro, conforme demonstra o quadro abaixo. Tendo como premissa este dado, traçamos o panorama político que perpassou a vida destas pessoas quando da chegada ao Rio de Janeiro, então capital Federal, e as suas relações com o poder público. Do Estado Novo ao segundo governo democrático de Getúlio Vargas, passando pela política liberal combinada à repressão aos movimentos grevistas da administração Dutra, os depoentes desembarcaram na cidade seus sonhos e a esperança de prosperar na carreira musical.

Tabela 8

Depoente	Origem	Chegada ao Rio de Janeiro (Capital)
Aníbal Alves de Almeida	Pedro do Rio (RJ)	1940
Wagner Brandão Naegele	Nova Friburgo (RJ)	1944
Geraldo da Silva Barbosa	Santana do Deserto (MG)	1946
Mário Machado	Valença (RJ)	1946-47
Mariá da Silva Nogueira	Belém (PA)	1954
Jairo Aguiar	João Pessoa (PB)	1954

Jairo Aguiar, Aníbal Almeida e Geraldo Barbosa deixaram seus locais de origem e tomaram outros rumos, antes de aportarem definitivamente na cidade do Rio de Janeiro. Por volta de 1950, Jairo migrou para o Recife (PE), a fim de engajar-se na Aeronáutica. Almeidinha mudou-se com a família, ainda criança, de Pedro do Rio para Correias (RJ) até aventurar-se com o circo por diversas cidades. Adulto, não hesitou em abandonar o picadeiro para trabalhar numa firma, em Campos (RJ), que lhe oferecera maior remuneração. Já o músico Geraldo Barbosa teve como primeiro destino, em 1946,

a cidade de Petrópolis (RJ), onde, após ocupar-se em funções distintas, se iniciaria profissionalmente como músico. Porém, tão logo surgiu uma oportunidade os três vieram para a capital carioca, onde consolidaram suas carreiras artísticas.

Wagner Brandão ao deixar Euclidélandia morou inicialmente em Niterói, mas sempre trabalhou na capital federal. Ao comentar sobre o progresso de sua carreira artística, ele asseverou: “Começou a embalar mesmo aqui no Rio. E isso me proporcionou conhecer o Brasil quase todo e Europa e a vários países da Europa.”

A escolha pelo antigo Distrito Federal não foi mero acaso. O Rio, desde a Reforma Passos, atraía estrangeiros e pessoas vindas de outras regiões do país ou do interior do estado, mesclando diferentes culturas:

(...) Nós tínhamos um ponto ali de encontro, que era ao lado do teatro Carlos Gomes. Todo artista de circo, ali nas segundas-feira, parecia uma feira: artista de circo, desempregado, cantores, compositores, a gente fazia amizade ali! Empresário freqüentava ali pra contratar a gente. Então, eu gostava de freqüentar mais pra bater papo com os amigos e tudo (...) (Jairo Aguiar)

É neste intenso movimento, onde o erudito e o popular se mesclam, que surgem na cidade diversas casas de espetáculos com atrações variadas (BARROS, 2001, p. 48). Esta rede de trocas se expande incessantemente até o período privilegiado por este estudo, correspondendo à intensificação das políticas urbanas sobretudo no setor de serviços; característica do período.

Se observarmos o período em que os entrevistados vieram para o Rio de Janeiro, veremos que foi justamente na fase áurea do rádio: “Com relação ao mercado de lazer, dois novos produtos entram no mercado com toda força a partir dos anos 30: o rádio que se consolida já nos anos 40 e atinge seu auge nos anos 50 (... )” (SILVA, 1994, p. 32).

A vinda para o Distrito Federal também foi sublinhada no discurso de Aníbal Alves: “Que me trouxe pro Rio foi as pernas de pau, de pau! (...) em 40, 1940 eu vim para o Rio. Então fui tomar conta de uma porção de coisa, de artística: Casas da Banha e fazer propaganda, bailes, shows e mais isso, mais aquilo, sempre a minha vida foi essa.”

A prática circense de Almeidinha encontrou no Rio de Janeiro um mercado fértil de trabalho, em face das diversas atividades ligadas ao espetáculo existentes na cidade:

Se os anos 30 e 40 assinalam-se também por essa forma tão expressiva de modernidade que é a diversão de massa, não se podem excluir as intensas interações que ocorriam entre as diversas formas de entretenimento, que compreendiam do cinema ao *music-hall*, do fonograma às revistas, do circo ao carnaval. Interações de toda ordem ocorriam, desde a circulação de informação técnica, que se transplantava de um gênero de entretenimento a outro, à formação do contingente de artistas e pessoal de apoio, e, daí, até o cultivo do público (...) (BARROS, 2001, p. 46).

Geraldo estava certo de que no *mato*, em referência a sua cidade natal, não poderia ser músico, dado à falta de oportunidades. O depoente que tocava e cantava desde menino no interior de Minas Gerais, onde se dividia entre os calangos e o trabalho na lavoura, fez da cidade um marco divisório em sua vida: “Eu era candeeiro, tirava leite. Tudo isso eu fiz lá no interior. Trabalhei, juntava vaca, fui campeiro. Tudo isso eu fiz. Mas aí, aí eu vim pro Rio e mudou o panorama. Aí eu fiquei só na música!”

Entre os depoentes, apenas Mariá não veio para a cidade a fim de impulsionar a carreira. “Por que eu escolhi? Pelo seguinte eu era formada em radiotelegrafista e eu vim trabalhar na Aerovias, aqui no Rio (...)"

Após deixar o emprego na Aerovias, localizada no Campos dos Afonsos, devido à distância, para trabalhar numa Companhia de Seguros. Ela afirma jamais ter ficado desempregada na cidade, numa fala que mostra a visão da capital do país refletida no olhar de muitos migrantes:

Nunca fiquei desempregada porque naquela ocasião, quem vinha na época de 50 ninguém ficava desempregado no Rio de Janeiro! Porque só o Jornal do Brasil tinha um quilo de anúncio de emprego, então havia muita necessidade de pessoas pra trabalhar. No Rio tinha muito emprego, a sua mãe deve saber disso, sua vó deve saber.

Pólo de atração para músicos e artistas de categorias distintas, o Rio também se apresentava como local de oportunidade de trabalho para outros setores profissionais. Em 1940 o contingente populacional da cidade era de 1.764.141 moradores. Dez anos depois, a população registraria um crescimento de aproximadamente 35%, com 2.377.451 habitantes<sup>95</sup>. Este aumento justificou-se pela entrada de migrantes vindos de outras regiões do país e de áreas agrícolas que se dirigiam aos centros metropolitanos,

---

<sup>95</sup> Censo Demográfico dos anos de 1940 e 1950 (IBGE).

com destaque para o Rio de Janeiro e São Paulo, em busca de emprego nas indústrias em expansão desde a década de 30 (FONTES, 1985, p. 54). Este processo se prolongaria até a década de 60, com a procura maciça de migrantes rurais por postos de trabalho nas indústrias.

O historiador Bernardo Kocher (1992), analisando o movimento operário no período 1945-50 destacou as falhas da política liberal e seu efeito corrosivo sobre o salário e as condições de vida dos trabalhadores. Porém, salientou que o liberalismo econômico provavelmente não afetou a geração de empregos:

O desenvolvimento econômico deve ter sido um fator decisivo para o equacionamento temporário dos problemas sociais, pois a taxa de desemprego não deve ter evoluído. Não obstante, o crescimento da produtividade não foi acompanhado do crescimento dos salários e nem estes acompanharam a inflação (KOCHE, 1992, p. 210).

Não consta dos censos de 1940 e 1950 o quesito “desempregado”. Em 1940 4.822 pessoas compõem o item “de outra posição ou posição não declarada”. Já em 1950, 2.726 pessoas foram contabilizadas na situação ”sem declaração de posição”<sup>96</sup>. Embora se trate de um quesito muito genérico, verifica-se uma queda no número de pessoas sem ocupação declarada entre as décadas de 40 e 50, apesar do aumento populacional. Mesmo não sendo possível precisar com exatidão, os dados sobre a empregabilidade no período, há mostras de uma estabilidade no setor.

Jairo Aguiar, ganhador do concurso na Rádio Nacional, em 1954; Geraldo Barbosa, com seu emprego na Gravadora Copacabana e Mário Machado que, entre outros trabalhos, atuou como corista na Rádio Mayrink Veiga, encontraram na cidade do Rio de Janeiro um mercado de trabalho próspero. E mesmo Mariá, que sempre perseguiu um emprego regular, rememorou com entusiasmo as suas variadas atuações como cantora após a chegada ao Rio de Janeiro.

Do emprego estável às atividades exclusivamente artísticas, a cidade se abriu para os depoentes como um lugar de muitas possibilidades, confirmadas por sua inserção no mercado de trabalho.

---

<sup>96</sup> Estes são os números totais contabilizados pelos recenseamentos de 1940 e 1950 e englobam as mais desde atividades escolares até o comércio e a indústria. Na estatística também estão incluídas pessoas com diferentes níveis de escolaridade.(Recenseamento Geral de 1940, p. 20 e Recenseamento Geral de 1950, p. 26).

Os depoimentos analisados revelam as especificidades das diversas escolhas. A fim de uma melhor compreensão destacamos a visão apresentada pelos depoentes dos diferentes períodos compreendidos no corte cronológico deste estudo, inclusive aqueles em que migraram para a cidade do Rio de Janeiro.

### 3.3.1. Estado Novo (1937-1945)

Na primeira metade da década de 1940, entre os anos de 1940 e 1944, os primeiros depoentes chegam à capital federal: Aníbal Alves de Almeida e Wagner Naegele.

Equilibrando-se em pernas de pau, Almeidinha *ganhou a cidade* do Rio de Janeiro no início da década de 40. Suas atividades múltiplas divididas entre propagandas de rua e shows garantiram-lhe a possibilidade de trabalhar em diversos locais:

Essas casas boas todas daqui do Rio [refere-se a aos lugares onde trabalhou] e da última agora que ainda não foi a pique, Clube Federal. Conforme lhe disse, todas elas. Eu tinha uma coisa também comigo, eu preferia ganhar menos numa casa de categoria do que ganhar mais em qualquer show, qualquer coisa que... Podia ganhar menos, mas tinha que ser numa coisa de... que me desse destaque também. Esses shows vagabundos, essas coisas não! Nunca fiz!

Quatro anos depois, o trompetista Wagner Naegele sairia de Nova Friburgo para morar, com a família, no bairro de Santa Rosa, em Niterói. Passado um curto período, eles fixariam residência em Jacarepaguá, zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Wagner descreveu suas incursões musicais na cidade, após sua chegada:

Aí tiveram vários empregos. Da Tamoyo, anos depois fui pra Rádio Nacional. Trabalhei lá quatro anos. Aí de lá fomos pra Rádio Clube do Brasil, em 195... 52, fomos pra Rádio Clube do Brasil e...trabalhei não só com os Copacabanas (...), mas com várias orquestras. Aqui tinha orquestra de Cipó, tinha orquestra...

As diversas ocupações, no entanto, não garantiram aos entrevistados uma estabilidade financeira, sendo possível afirmar que o leque variado de atividades era também originário da necessidade de compor uma renda mensal que lhes assegurasse a sobrevivência. Para isso, basta examinarmos as condições de moradia de ambos no período. Almeidinha se estabeleceu no Morro de São Carlos, segundo ele por conveniência: “por causa das mulheres”. Enquanto Wagner morava com sua família, o que propiciava uma despesa menor, levando-o a permanecer naquela situação mesmo após o casamento, em 1964, quando passou a residir com um de seus irmãos, também casado.

No período da chegada destes dois músicos, o país estava dominado pela ditadura implantada pelo Estado Novo, dirigida pelo Presidente Getúlio Vargas. Presidente que mais tempo governou o país, sua trajetória política marcou toda uma geração, seja por seu carisma, pelas modificações na legislação trabalhista ou pelo autoritarismo de seu governo. Getúlio se destacou também pelo populismo; a cooptação das classes sociais que deveriam ser representadas pelo Estado, o grande árbitro dos interesses coletivos.

Getúlio chegou à presidência da República conduzido pela Revolução de 1930, da qual foi um dos principais artífices. Após assumir o poder, que deveria ser provisório, Vargas promoveria mudanças estruturais no Estado Brasileiro, destacando-se entre elas a promoção da industrialização no país, a implantação de leis trabalhistas, com a vinculação dos sindicatos ao governo e o fortalecimento das Forças Armadas no âmbito do Estado. As Forças Armadas dariam suporte ao desenvolvimento industrial do país, considerado pelos militares como uma das garantias para a segurança nacional.

No comando do país, Vargas fechou o Congresso Nacional, nomeou interventores para os estados e subordinou as ações do Executivo Estadual ao Palácio do Catete. Em 1932 setores militares e civis começaram a pressionar o governo exigindo mudanças, tendo ganhado destaque a Frente organizada em São Paulo, que reunia membros do Partido Democrático e do Partido Republicano Paulista:

As elites paulistas reagiram contra a perda de liderança do estado e, em luta contra o governo Vargas, exigiam a volta do regime liberal federativo, que lhes garantia autonomia ante o poder central. (...) a revolução de 1932 significou a resposta à nova situação (CAPELATO, 2003, p. 114).

Embora fracassada em seu objetivo de derrubar o Governo, a Revolução de 1932 forçou-o a adotar algumas medidas legalistas. Resultaram desta ação a elaboração de um Código Eleitoral que, entre outras disposições, estabeleceu o voto feminino e instituiu a Justiça Eleitoral. No ano seguinte, foram promovidas eleições para a Assembléia Nacional Constituinte, sendo promulgada, em 1934, uma nova constituição. O voto indireto do Congresso Nacional elegeria Getúlio Vargas Presidente do Brasil, para um mandato de quatro anos.

Sob uma falsa ameaça de insurreição comunista no país, representada pelo Plano Cohen, Getúlio dissolveu o Congresso Nacional e as Assembléias estaduais; decretou “estado de emergência” e outorgou ao Presidente da República o direito de governar por meio de decretos. O ano de 1937 poria fim à fase constitucional do Governo Vargas, dando início à ditadura do Estado Novo que duraria até 1945.

O Estado Novo estruturou a sua política de governo no controle e gerenciamento de todas as atividades desenvolvidas no país. Da arena política ao campo da produção literária e artística, o Estado surgiria como agente regulador destas atividades. A variedade de atividades<sup>97</sup> expostas à censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, evidenciava o controle que o governo Vargas exercia sobre a sociedade. Neste período, um grupo significativo de artistas brasileiros identificaria no Presidente um benfeitor e patrocinador das artes (SILVA, 1994, p. 76). A arte se confunde com política de Estado, como se fossem as faces de uma única moeda.

Getúlio se notabilizaria pela implantação de leis trabalhistas que resultaram na elaboração da CLT (Consolidação das Leis do Trabalho), na instituição da Carteira de Trabalho e Previdência Social, no regime de 08 horas diárias de trabalho e na criação do salário mínimo. O estabelecimento do sindicato único, vinculado ao Ministério do Trabalho, e o imposto sindical tratariam de atrelar os sindicatos ao governo, minando o seu poder de luta e negociação.

O conjunto destas medidas se somava à propaganda, articulada em torno de Getúlio. A imagem do chefe de Estado colava-se à figura paterna que protegia os filhos,

---

<sup>97</sup> O DIP controlava atividades de lazer e esportes, teatro, cinema, rádio, imprensa e todo tipo de produção literária (Apud SILVA, 1994, p. 61).

personificados na população, amparando-lhes com leis e benefícios. Geraldo Barbosa expressa com clareza esta idéia:

Ah! Getúlio Vargas foi... foi um ditador, né? Foi o primeiro ditador que eu conheci. Eu era garoto. Pra mim foi muito bom. O ordenado era bom. Ele gostava dos trabalhadores. Tem muita lei aí que ele fez. Os pobres, pra quem trabalha. Já tiraram algumas, mas tem muitas aí quem criou foi ele. Pra você ter uma idéia, eu ganhava 250 mil réis por mês, era dinheiro pra *caramba!* Eu não tinha nem vinte anos ainda!

Nesta fala, três aspectos são merecedores de destaque: 1) A naturalidade com a qual o depoente observou que Getúlio Vargas era um ditador; 2) A bondade do Presidente; 3) A identificação do Getúlio como um presidente que trabalhava para os pobres e gostava dos trabalhadores.

Na verdade, os três pontos estão inter-relacionados e revelam uma marca constitutiva da sociedade brasileira<sup>98</sup>, configurada no autoritarismo que pauta as relações entre a população e o Estado. Nesta perspectiva, o fato de Vargas exercer poderes discricionários não se traduz em problema ou falha, pois a autoridade de governante lhe confere poderes para tal e por isso poderia ser *bom* ou não para com os cidadãos. A *bondade* do presidente é a tradução perfeita do mito criado em torno de Vargas, que o consagrou como “pai dos pobres”, responsável por prover e cuidar dos desvalidos, atuando também como mediador dos conflitos existentes entre os grupos sociais antagônicos.

Por último, a fala do músico faz emergir a faceta mais cruel da ditadura: a supressão de liberdades civis e políticas em troca da concessão de direitos aos cidadãos, como se fosse uma mera troca de favores:

É uma sociedade que conheceu a cidadania através de uma figura inédita: o senhor-cidadão, e que conserva a cidadania como privilégio de classe, fazendo-a ser uma concessão regulada e periódica da classe

---

<sup>98</sup>Para Marilena Chauí o autoritarismo no Brasil tem suas origens no passado colonial, cuja colonização portuguesa faria reviver nas terras recém conquistadas a crença medieval, que apontava a existência de um paraíso terrestre. A natureza exuberante da nova terra, povoada por seres que desconheciam qualquer tipo de autoridade religiosa ou temporal seria o próprio paraíso terrestre à espera da conversão. Ao rei português, investido de autoridade divina incontestável, caberia redimir o paraíso, fazendo cumprir as profecias. A partir daí se inicia a estruturação de relações sociais calcadas na obediência e sujeição, onde o governo representa a autoridade máxima. Este princípio irá nortear a organização do Estado brasileiro mesmo após a sua independência e a proclamação da República (CHAUÍ, 2006, p. 57-65).

dominante às demais classes sociais, podendo ser-lhes retirada quando os dominantes assim o decidem (como durante as ditaduras) (CHAUÍ, 1996, pp. 54-55).

O Estado Novo é posto a termo pelas próprias contradições de um regime que durante a 2<sup>a</sup> Guerra Mundial se postaria ao lado dos aliados, a fim de derrotar o autoritarismo nazi-fascista e mantinha em suas fronteiras um governo ditatorial. A vitória das forças de coalizão na Europa fortaleceu os movimentos nacionais de oposição, representado por intelectuais, estudantes, militares e membros do próprio governo, caso de Osvaldo Aranha e Góis Monteiro que cobravam o restabelecimento da democracia no país. As greves de trabalhadores desenham o cenário para o próximo governo e para a chegada de Mário Machado e Geraldo Barbosa à capital federal.

### **3.3.2. Governo Dutra (1946-1951)**

Mário Machado relatou a série de dificuldades pelas quais passou ao chegar à cidade, antes de conseguir espaço no meio musical. Além do trabalho penoso e prejudicial à saúde, o depoente, sem condições materiais à época, residiu em local insalubre e perigoso.

Geraldo Barbosa, cuja inserção artística foi articulada em Petrópolis, teve melhor sorte ao chegar à cidade, no que se refere à questão profissional. No que diz respeito à moradia, o músico pagou aluguel e residiu em vários locais até comprar o seu próprio imóvel:

Ah! Eu morei em muitos lugares. Eu morei em Nova Iguaçu, em Andrade Araújo; morei em Mesquita, morei na 20 de Abril; morei na Maria Amália, na Tijuca, morei na General Caldwell e depois em vim morar em Inhaúma. Em 70 eu vim morar aqui! [na Cidade do Som] (...) Era a única chance que eu tive de comprar. Não era fácil, mas eu aproveitei o lance e comprei.

O problema habitacional se perpetuaria nos sucessivos governos republicanos, dada à inexistência, como vimos, de soluções que atendessem às necessidades das classes trabalhadoras:

O censo de 1950 acusa a existência de 405.999 prédios na cidade, sendo que 44.621 eram barracos em favelas, não contando outras habitações precárias fora delas. De 1940 a 1949 foram construídos 94.000 prédios clandestinos, sendo que destes 24.000 eram barracos. Tais construções clandestinas não tinha o intuito de fugir aos impostos, mas antes eram um a imposição das circunstâncias pois elas não apresentavam condições técnicas de obter a aprovação dos órgãos públicos para a sua utilização. Não mais que setenta casas para a classe trabalhadora eram entregues mensalmente na cidade (KOCHER, 19992, p. 211).

Alçado ao poder em 1946, o governo do Presidente Eurico Gaspar Dutra liberou as importações, ocasionando uma significativa queda nas reservas cambiais acumuladas durante a Segunda Mundial. As oscilações na produção industrial provocaram o aumento dos preços de gêneros alimentícios e das taxas de inflação.

As dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores, fruto da crise econômica, causavam enorme insatisfação, todavia o direito a manifestações públicas fora asfixiado pelo Decreto-Lei 9.070, que restringia o direito à greve. O Decreto era uma prevenção contra a onda de greves do ano anterior e à mobilização do operariado, exigindo melhores salários e condições de trabalho. No período em que o Brasil retoma a democracia o Partido Comunista do Brasil (PCB) foi posto na ilegalidade, diversos sindicatos sofreram intervenções, funcionários públicos foram demitidos, acusados de envolvimento com o Partido, e diversas organizações de trabalhadores foram fechadas. (SEGATTO, 2003, pp. 223-224).

A conjuntura de crise afeta os serviços sociais prestados pelo governo, atingindo os restaurantes vinculados ao SAPS<sup>99</sup>, onde alguns anos depois Mariá Nogueira se apresentaria como cantora: “Eu trabalhei como cantora na Central do Brasil, que eles faziam lá, show. Show lá no restaurante. Eu trabalhei no SAPS da Praça da Bandeira onde é o Corpo de Bombeiros.” A partir de 1946 seria registrado um declínio na venda de refeições nestes restaurantes, decorrente da queda do poder aquisitivo dos trabalhadores (Kocher 1992, p. 211).

---

<sup>99</sup> O Serviço de Alimentação da Previdência Social (SAPS) foi criado em 1940 e tinha por objetivo a oferta de alimentação a preços populares, através da instalação de uma rede de restaurantes (Ver D’ARAUJO, 2003, in: FERREIRA; DELGADO, 2003, p. 235).

Foi durante o governo de Eurico Gaspar Dutra que Almeidinha compôs o samba “Trabalhar, eu não”, objeto de perseguição por parte das autoridades, conforme narra o depoente:

O governo mandou me prender, então essa coisa toda. Mas, a... *A Luta Democrática*, a imprensa toda *meteram o pau* (...) dizendo que não podia, que isso era uma música que foi o povo que trouxe pra coisa. Que eu não tinha nada com a música a ver com negócio de política, que eu era um rapaz jovem. (...) Fiz a música por fazer!

Aníbal nos informou que a perseguição do governo foi iniciada quando trabalhadores em greve cantaram o samba de sua autoria, como forma de protesto:

O caso foi o seguinte, eu me esqueci o nome do lugar. Havia uma briga no porto... como se diz da Marinha (...) que a turma lá fez greve (...) São Paulo, não sei bem aonde é que foi, não me lembro bem. Tá tudo escrito aí [referindo-se aos jornais de época que guarda consigo], mas não me lembro bem. Então, receberam a turma.... as coisas que foram lá contra eles e os patrões deles, com essa música *Trabalhar, eu não*. Tava tudo parado!

A greve a que se reporta Almeidinha ocorreu em 1946, no Porto de Santos (PARANHOS, 2005, p. 173), tendo os trabalhadores recebido a polícia entoando os versos de sua composição: “Quem subir o morro/ Venha apreciar a nossa união/ Trabalho não tenho nada/ De fome não morro não/ Trabalhar, eu não, eu não/ Eu trabalho como um louco/ Até fiz calo na mão/ O meu patrão ficou rico/ E eu pobre sem tostão/ Foi por isso que agora/ Eu mudei de opinião/ Trabalhar, eu não”.

A música soava como uma elegia à vagabundagem ou à greve, tratada como caso de polícia pelo Presidente Dutra que, em pleno regime democrático, adotava práticas autoritárias para desarticular os movimentos sociais e reprimir as reivindicações operárias.

Relato das agruras do trabalhador, *Trabalhar, eu não* expressa muito bem a difícil situação econômica do operariado brasileiro e expõe as desigualdades presentes nas relações de trabalho. A composição traduz uma situação muito próxima ao seu autor, dividido entre diversas atividades, para garantir o seu sustento, e convivendo de perto com a pobreza no morro. Aníbal emprestou ao seu cotidiano os versos ritmados do

samba de 46, que se conectaram às suas experiências de vida, pontuadas pela labuta desde a infância e a vivência no morro.

### 3.3.3. Governo Vargas (1951-1954)

A fase final do segundo governo Vargas anuncia a chegada de Mariá Nogueira e Jairo Aguiar à cidade do Rio de Janeiro. Incisivos em afirmar que jamais se envolveram em questões políticas, os depoentes estabeleceram no Rio a carreira artística e também vínculos profissionais regulares.

Detentores de empregos estáveis nas Forças Armadas, ambos cuidaram de preservá-los, cada um ao seu modo. Mariá dividia o tempo na Marinha com apresentações noturnas e nos finais de semana em vários locais: “Restaurantes, tinha as rádios. Tinha a Rádio Mayrink Veiga, a TV Excelsior, a TV Tupi, a TV Rio, onde eu trabalhei também (...). Tinha o *Drink Bar* (...)"

Enquanto Jairo se valeu de diversas licenças para conciliar o emprego na Aeronáutica com a vida de cantor: “Quando tinha que viajar pedia licença. Licença de dois anos sem vencimentos, eu tava sempre pedindo. (...) pra me aposentar... eu tinha que me aposentar com 35 anos de carreira, aposentei com mais de 50 porque eu nunca parava na Aeronáutica, entendeu?”

Sobre as condições de moradia dos depoentes na cidade, Mariá não encontrou problemas:

Vivia do meu salário e vivia bem porque eu ganhava bem. (...) Nessa companhia de seguros, poxa eu ganhava bem mesmo! Eu morava com ela [referindo-se à prima que a acolheu quando chegou ao Rio de Janeiro], depois eu fui pra Marinha aí eu arranjei ... aluguei um apartamento lá em Copacabana, na Princesa Isabel. Morava, aí foi quando a minha irmã veio, meu irmão veio também e ficamos moramos os três juntos lá.

Jairo também declara não ter enfrentado grandes dificuldades:

(...) desde que eu vim pro Rio eu aluguei o apartamento do... lá na Rua Paissandu, no Flamengo. Então eu morava nesse apartamento. Quando eu ganhei um dinheirinho com uma música que estourou, aí eu comprei esse apartamento [do Flamengo] que era do Adelino Moreira naquela época.

A situação dos cantores claramente se contrapõe a de seus colegas. Certamente o fato deles já possuírem empregos regulares e um melhor nível de escolaridade, pesaram a seu favor quando trocaram de cidade.

Eleito pelo voto direto em 1951, Getúlio Vargas retoma o poder sob forte rejeição de variados segmentos da sociedade, corporificados por setores militares, industriais, grande parte da imprensa e pela União Democrática Nacional (UDN), constituída, ainda em 1945, a partir da oposição liberal.

A base de sustentação do Governo era composta pelo Partido Social Democrático (PSD), formado pelos antigos interventores estaduais e pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), instituído a partir dos quadros do Ministério do Trabalho. Vargas contava, ainda, com o apoio do Partido Social Progressista (PSP):

O PSP, partido de Adhemar de Barros, também explorava um discurso de aspecto populista, em torno da figura de seu líder, e nessa aliança, o PTB viu surgir a possibilidade de estruturar um governo ligado ao aparato sindical egresso do corporativismo, baseado no apoio de setores operários urbanos (FERREIRA, 1989, p. 57).

Aquela associação foi duramente criticada pela UDN, que acusava o governo de tentar fortalecer os laços entre sindicato e Estado. No entanto, foi verificada uma maior liberalização dos sindicatos no período, com a participação de membros do Partido Comunista, que voltara a ser reconhecido legalmente. Em 1952 é registrado um recrudescimento do movimento grevista: “Na medida em que os sindicatos foram se liberando da intervenção e do controle governamental e que a inflação agravou-se num contexto de crescimento econômico, as condições tornaram-se favoráveis à intensificação do movimento operário” (STOTZ, 1992, p. 242).

Os trabalhadores com os salários deteriorados pela inflação exigiam aumento do salário mínimo e deflagravam greves, as quais proliferaram no período de 1951-54. No ano de 1952 o movimento operário do Distrito Federal tinha por estratégia a negociação com o Departamento Nacional do Trabalho, o que levou muitos empresários a se

recusarem a participar das reuniões porque muitas decisões tomadas pelo órgão favoreciam os empregados.

No plano político as dificuldades do governo prosseguiam, sinalizando divergências sobre o processo de industrialização no Brasil, decorrentes das limitações impostas por Vargas na introdução de tecnologias estrangeiras no país, que se contrapunha à idéia acalentada pela burguesia industrial de associação ao capital estrangeiro (MENDONÇA, 1987, p. 288). Nos meios militares a insatisfação era gerada por conta dos baixos salários da categoria, que se chocava com a proposta de aumento do salário mínimo defendida pelo Ministro do Trabalho, João Goulart. Era crescente nos quartéis a veiculação de uma suposta associação do ministro com grupos comunistas e, por extensão, o próprio Governo.

O Jornal *Tribuna da Imprensa*, de propriedade do ex-comunista e à época deputado federal, Carlos Lacerda, comandava críticas ferozes à política Varguista e se transformou num dos principais veículos de oposição.

A crise econômica e política foram acirradas com o atentado contra Lacerda, comandado por um membro da guarda pessoal de Getúlio, Gregório Fortunato. As denúncias envolvendo o próprio Presidente na frustrada tentativa de assassinato de Lacerda, tiveram efeito fulminante na sociedade civil e entre os militares, que exigiram a renúncia de Vargas.

A Era Vargas se encerrou no dia 24 de agosto de 1954, com o suicídio de Getúlio. A memorável carta-testamento, na qual o Presidente escreveu ter doad o a própria vida na luta pelos pobres, aumentaria a fúria da multidão, que saiu às ruas depredando prédios de jornais oposicionistas e promovendo manifestações, demonstrando o impacto que a morte de Getúlio causou em grande parte do povo brasileiro. Numa sociedade patriarcal e estruturalmente hierarquizada como a nossa, o paternalismo que revestiu o autoritarismo do governo Vargas foi rapidamente absorvido por um contingente expressivo da população como política legítima de governo.

Entronizados na memória por suas ações positivas, os chefes de estado não são relacionados às atitudes autoritárias. Ao descrever a perseguição que sofreu quando compôs *Trabalhar, eu não*, Almeidinha relutou em admitir que fora o governo o autor do ato: “Um grupo aí, não me lembro quem é. Disse que eu era... cantava propondo isso assim, não sei o que, não sei o que. O governo... fui reprimido pelo governo.” Ao

responder se ficara ressentido com o governo, respondeu: “Eu não! Ele fez uma coisa que não era por ele próprio.”

Ficou patente nas entrevistas que a trajetória dos depoentes foi traçada como se o governo e as forças políticas que operam junto a ele constituíssem elementos apartados de suas vidas. O ponto de convergência ocorre apenas nos momentos em que o aparato de Estado se configura num só homem (JK e Getúlio), onde o carisma dos dirigentes se combinou a resoluções que os beneficiaram.

A *cidade-espetáculo*<sup>100</sup> que recebeu Almeidinha, Wagner, Geraldo, Mário, Jairo e Mariá também sediou governos que fizeram da democracia um instrumento adaptável à ordem social que se desejava manter, representada por uma sociedade fundamentada na desigualdade social e na sujeição das camadas populares. Envolvido numa aura mítica o Poder Público é ao mesmo tempo intocável e isento de críticas para a maioria dos depoentes, como veremos a seguir.

---

<sup>100</sup> Nome que dá título ao primeiro capítulo do livro de Orlando de Barros (2001).

## 4. NOTAS DISSONANTES

### 4.1. O Coro

A historiografia recente<sup>101</sup> tem relatado as batalhas em torno da memória sobre a ditadura militar no Brasil, opondo os setores de esquerda, os próprios militares e a sociedade. As memórias que emergem destes grupos sugerem leituras variadas e muitas vezes divergentes para os acontecimentos que levaram ao abril de 1964 e à consolidação posterior de um governo ditatorial.

Estas disputas traduzem as tentativas das classes dominantes de impor à sociedade uma memória oficial. A memória atua, neste sentido, como um mecanismo de poder e controle da sociedade, que refletiria o mesmo ideário político-ideológico dos grupos dominantes. Podem evidenciar, ainda, uma tentativa de expiar uma possível culpa pelo imobilismo da esquerda e da sociedade brasileira diante do golpe militar (REIS, 2004, p. 50) ou simplesmente a justificativa, no caso dos militares, da necessidade do golpe.

As memórias subterrâneas<sup>102</sup> que se manifestam nos diversos segmentos integrantes da sociedade desmentem o caráter homogeneizante de uma memória oficial que pretende ser coletiva. As lembranças destes grupos nos apresentam a possibilidade de pensar a sociedade em sua pluralidade e não apenas a partir de visões particularistas que representariam um estreitamento dos estudos históricos. As recordações produzidas no interior dos grupos sociais evidenciam, portanto, que a memória coletiva é uma construção política (HALBAWCHS, 2004, p. 86) e não deve ser tomada como expressão unívoca do pensamento de toda uma sociedade.

---

<sup>101</sup> A historiografia tem discutido a necessidade do aprofundamento dos estudos sobre período 1964-1984, com pesquisas que utilizam fontes variadas (jornais, imagens, músicas, filmes etc.), desenvolvendo análises que buscam na ação dos partidos políticos, dos setores progressistas e conservadores, do governo e da população de uma forma geral, traçar o panorama do país no momento do golpe militar, e posteriormente identificar suas relações com a ditadura, formulando explicações para o vigor dos governos militares e sobre o papel da sociedade brasileira frente a eles (Ver em REIS; MOTTA; SÁ, 2004).

<sup>102</sup> Segundo Michael Pollak (1989), por trás de uma memória imposta de cima para baixo existe uma rede de memórias que, embora silenciosa, se perpetua através da transmissão oral entre familiares, amigos e grupos políticos.

O golpe de 64 foi considerado por Jorge Ferreira, (2003, p. 399) um movimento civil-militar, em face do amplo apoio que o movimento recebeu de variados setores da sociedade. Entre eles, há grupos que se beneficiaram com a ditadura<sup>103</sup>, entretanto existiram aqueles representados pela maioria da população, que não auferiram privilégios ou lucros com o sistema, como no caso de nossos depoentes.

Neste capítulo retomaremos os relatos a fim de verificar de que forma o grupo investigado avaliou a ditadura militar. Desta forma não se tornou necessário identificar a especificidade de cada governo dentro do período 1964-1984.

Mariá Nogueira, Geraldo Barbosa, Aníbal Alves, Antonio Carlos, Jairo Aguiar e Mário Machado guardam boas recordações do período ditatorial. Em contraponto a esta opinião, temos os relatos de Ionete dos Prazeres e Wagner Naegele.

Entre os seis depoentes que disseram preferir a ditadura militar ao regime atual, três deles foram ligados às Forças Armadas: Antonio (Exército), Mariá (Marinha), Jairo (Aeronáutica), sendo que apenas o primeiro ocupava patente militar durante a ditadura. Ao mesmo tempo em que transitaram pelos quartéis, convivendo de perto com os rigores do militarismo, estas pessoas tinham uma rotina pontuada por ensaios e shows. Esta vida “dupla” fornece um excelente material para o estudo do cotidiano e torna nossa fonte de pesquisa ainda mais multifacetada, pois não se pode afirmar que o trio fosse favorável ao sistema simplesmente por sua vinculação profissional, uma vez que também eram músicos e deixaram claramente expressa, em seus depoimentos, a paixão pela atividade. A doutrina militar certamente os influenciou, porém o que dizer a respeito de Mário Machado, Geraldo Barbosa e Aníbal Alves, cujas carreiras foram construídas distantes da caserna e mesmo assim seus discursos se afinam com os de seus colegas? Ao discutir a formação da opinião pública, Pierre Laborie indica os diversos canais que influenciam esse processo:

L’opinion, soumise à des sollicitations incessantes, traversée par les dynamiques de l’air du temps, travaillée par la poussée de logiques internes, ne doit pas être dissociée de sa propre évolution. Elle est la résultante fuyante de croisements d’influences d’origines

---

<sup>103</sup> Daniel Aarão destacou os benefícios obtidos no período pelas Organizações Globo, latifundiários, bancos privados e políticos como Antonio Carlos Magalhães e José Sarney, que até hoje exercem mandatos eletivos e possuem influência no governo (REIS, 2005, p.10).

diverses, elles-mêmes situées aux diverses strates de la durée (LABORIE, 1988, p. 105)<sup>104</sup>.

Interessa-nos aqui, analisar o processo de construção da memória que os depoentes elaboraram sobre o período ditatorial, investigando as diversas mediações que os influenciaram: o tempo presente, suas crenças ideológicas e morais.

## 4.2. O cenário

João Goulart assumiu a presidência do país após a renúncia de Jânio Quadros, de quem era vice-presidente. A possibilidade de Goulart assumir a presidência da república não foi vista com bons olhos pelos setores conservadores das Forças Armadas, que condenavam sua proximidade com a esquerda. Os ministros militares se mobilizaram para tentar impedir a posse de Jango, mas a falta de unanimidade sobre esta decisão e a pressão popular — liderada principalmente pelo governador gaúcho Leonel Brizola, fez com que a tentativa fracasse.

Em 07 de setembro de 1961, sob o regime parlamentarista, João Goulart assumiu a presidência do país. O parlamentarismo foi a medida conciliadora adotada pelo Congresso Nacional para conter os ânimos de esquerdistas, que exigiam a posse de Jango, e da direita que encarava o novo presidente com desconfiança e queria ver o seu poder restringido.

Jango assumiu a presidência em meio a uma crise política e financeira, tendo recebido como herança de seus dois antecessores imediatos (Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros) uma alta inflacionária explosiva, resultado da emissão desenfreada de papel-moeda nos governos anteriores (FERREIRA, 2003, p. 350). Na área social se verificava entre os trabalhadores uma maior articulação, representada tanto pelo aumento do número de greves, quanto pela exigência de reformas estruturais no país. No campo os trabalhadores se organizaram em torno das Ligas Camponesas, cuja maior reivindicação era a realização da reforma agrária e a aplicação de leis que impedissem

---

<sup>104</sup> A opinião atende às solicitações incessantes que atravessam a dinâmica dos tempos e é articulada para estabelecer lógicas internas. Não deve ser dissociada de sua própria evolução. Ela é resultante dos cruzamentos de influências, cujas origens são diversas, estando situadas em diversos estratos de duração.

os abusos praticados pelos proprietários de terras. Os trabalhadores urbanos se reuniram em sindicatos e, em 1962, foi criado o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) que reuniu representantes de diferentes setores trabalhistas, aumentando a capacidade reivindicatória e de mobilização da classe. Além disso, estudantes e setores progressistas da Igreja Católica defenderam a realização de reformas sociais, demonstrando uma capacidade efetiva de organização. Pela primeira vez o país assistia a uma intensa e ampla movimentação que articulava segmentos sociais variados, com a união de trabalhadores rurais e urbanos em prol da reforma agrária, da ampliação do direito de voto, do direito à participação política de membros dos escalões inferiores das Forças Armadas, reforma universitária etc. (TOLEDO, 2004, p. 71-72). O poder de luta destes grupos anteciparia o plebiscito que decidiria entre o parlamentarismo e o presidencialismo, que realizado, em 1963, confirmou o nome de João Goulart à frente do governo.

A proposta política do governo João Goulart se apoiava nas “reformas de base”, que consistiam na realização de mudanças em setores chaves da economia (agrário, tributário, financeiro e administrativo) e encontravam uma dura oposição dos setores conservadores. A aprovação de uma emenda constitucional, por exemplo, que modificasse as regras para a desapropriação de terras, possibilitando a realização da reforma agrária era inadmissível para as classes dominantes, que não queriam ver alterado o artigo que estabelecia uma indenização prévia para os proprietários. Jango não tinha apoio suficiente no Congresso para a efetivação das reformas e sofria pressões constantes dos Estados Unidos, que se recusavam a renegociar a dívida externa brasileira. A posição do Brasil em não ter apoiado ações militares contra a Cuba comunista de Fidel Castro (FERREIRA, 2003, p. 361) fez com que aumentasse a cobrança norte-americana por uma definição ideológica de Goulart.

Os setores conservadores da sociedade brasileira se uniram não só para barrar as reformas propostas pelo governo, mas também para aplacar o poder de mobilização dos trabalhadores. Neste período destacam-se as ações do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES) e do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), que recebiam ajuda financeira e orientações operacionais da agência de inteligência norte-americana, CIA, e as repassavam a grupos conservadores, formados por mulheres, operários, estudantes e políticos opositores a Jango:

O IPES forneceu apoio logístico e operacional à criação de grupos que funcionassem como células do instituto, no trabalho de congregar adeptos, disseminar o ideário anticomunista e realizar ações públicas sem que o nome da organização fosse divulgado. Assim se deu com a constituição da ADP (Ação Democrática Parlamentar), bloco de oposição às iniciativas reformistas no Congresso Nacional que foi de fundamental importância nas eleições parlamentares de 1962, quando os partidos conservadores conquistaram a maioria das cadeiras (PRESSOT, 2004, p. 34).

O governo de coalizão tentado por Jango se revelava inútil, visto a distensão de forças de ambos os lados, pois se a direita protestava contra as reformas, os setores progressistas reclamavam da demora na sua implantação. Ao tentar driblar os constantes ataques e calar a voz de Carlos Lacerda — que pedia a intervenção norte-americana no país, face à presença de comunistas no governo e nos sindicatos —, Goulart solicitou ao Congresso, seguindo orientação de seus ministros militares, a decretação do estado de sítio no país. A medida provocou a reação imediata de conservadores e progressistas que acusavam o governo de golpismo, o que só aumentou o desgaste e o isolamento do Presidente.

Em 1964, a radicalização dos movimentos esquerdistas em prol das reformas sociais prometidas pelo presidente João Goulart, anunciava que a luta se travaria às margens da legalidade (REIS, 2004, p. 36). A polarização de forças promovida pela Guerra Fria — ameaçando dividir o mundo entre comunistas e capitalistas — alarmaram os setores conservadores da sociedade brasileira. A classe dominante, em 64, parecia disposta a sufocar definitivamente o refrão que embalou o Congresso da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (CONTAG) realizado dois anos antes: “reforma agrária na lei ou na marra, com flores ou com sangue” (FERREIRA, 2003, p. 349). Os partidos políticos direitistas, a cúpula da Igreja Católica, as elites conservadoras, liderados pelas tropas militares se uniram para barrar o ímpeto reformista.

A revolta dos sargentos em Brasília, em 1963, e posteriormente os incidentes ocorridos na associação de marinheiros em 1964, revelariam à oficialidade que a hierarquia das forças armadas estava sendo ameaçada (REIS, 2004, p. 38). Em 1º de abril de 1964, os militares saíram do quartel para se instalar no poder por longos vinte anos, em defesa da democracia e da ordem, usando como argumento as reivindicações esquerdistas que ameaçavam o rompimento da legalidade.

Os governos militares tiveram por característica a supressão dos movimentos oposicionistas e a asfixia dos direitos de participação política da população. Estas ações configuraram-se na centralização de poder nas mãos do Poder Executivo, cujos membros passariam a ser escolhidos por votação indireta. Os militares adotariam como prática a vigilância constante dos cidadãos, por meio das polícias políticas, a censura aos meios de comunicação e à classe artística. A estas práticas se somaria o uso da violência, completando o eixo de sustentação do governo para eliminar e prevenir qualquer forma de oposição (FICO, 2003, p. 175). A partir de 1964, a imunidade parlamentar seria extinta e o presidente da república arrogaria para si o direito de cassar mandatos eletivos em qualquer esfera do poder público. O Ato Institucional nº 1 (AI-1), seria apenas o prenúncio dos anos obscuros que se prolongariam até 1984.

### 4.3. O golpe militar segundo os depoentes

Ao escrever sobre a ditadura militar Daniel Aarão Reis (2005, p. 42) comentou que a população brasileira adequou-se ao novo sistema, prosseguindo em sua labuta diária pela sobrevivência. A leitura que os depoentes fizeram do movimento de 64 e como tocaram suas vidas dali em diante é um bom exemplo disso.

Durante a ditadura militar Wagner Naegele tocava em diversas orquestras, inclusive na *Orquestra Tabajara*, da qual apenas se afastaria em 2001, seguindo orientações médicas. Crítico dos governos militares, ele considerou o golpe de Estado uma *palhaçada* e demonstra possuir alguma informação sobre o período:

E Jânio Quadros seria o presidente, mandaram Jânio Quadros para Europa, passar uns tempos na Europa e o João Goulart eles tiraram ele do poder. Passaram a ser eles, mandar e desmandar. O último deles foi o João Figueiredo que acabou com essa palhaçada toda e voltou ao normal.

Num discurso entrecortado por referências a Juscelino Kubitschek, Naegele atribuiu conceito zero aos governos militares e considerou Castelo Branco o melhor presidente do período: “o melhor presidente que o Brasil teve nessa ocasião foi o primeiro, era o *sem pESCOÇO* (...)” o primeiro presidente do Brasil [após o golpe] não era militar.” De fato, após o golpe, um civil assumiu por um curtíssimo período a presidência da república, tratava-se de Ranieri Mazzili, presidente da Câmara dos

Deputados. No entanto, o poder de fato estava nas mãos do Comando Supremo da Revolução que indicara o general Humberto de Alencar Castelo Branco para dirigir o país. Depois de intensas negociações e da cassação de alguns mandados, o nome do general seria confirmado pelo Congresso Nacional (REIS, 2005, p. 36). Os métodos de Castelo Branco não foram muitos diferentes de seus sucessores, no que tange ao trato com a oposição, valendo-se da tortura, da cassação de mandatos e da censura. Surpreendentemente, o músico estava se referindo ao general Castelo Branco, ou melhor, a idealização, como veremos adiante, que construiu a seu respeito: “(...) mataram ele no ar! Contrataram um outro avião pra se chocar com ele. Juscelino foi pego e tenho certeza que ele foi assassinado!”

O músico demonstrou estar ciente das condições suspeitas envolvendo a morte de Castelo Branco. Em julho de 1967 o avião no qual o ex-presidente viajava à passeio foi abalroado por um caça militar, cujo piloto escapou ileso do acidente. A possibilidade da morte de Castelo Branco ter sido planejada dentro das Forças Armadas reforçou a sua imagem de general *moderado* e deixou no ar a interrogação sobre o teor do pronunciamento que prometera fazer à nação dias antes de sua morte. No que concerne ao depoente, as circunstâncias da morte de Castelo foram suficientes para fazê-lo equipará-las ao desastre de automóvel que vitimou Juscelino Kubitschek, seu presidente predileto. O acidente que matou JK, em 1976, também se tornou objeto de suposições que apontam para um atentado tramado pelos militares. Embora nada tenha sido provado a respeito, Naegele não tem dúvidas sobre a veracidade da hipótese.

Juscelino foi considerado um opositor da ditadura e teve os seus direitos políticos cassados em 1964, a pedido do General Costa e Silva. O depoente não vinculou a cassação dos direitos políticos de JK à gestão de Castelo Branco, ficando registrada em sua memória a tragédia que marcou o seu falecimento. É a aproximação que o depoente faz entre as duas mortes que transformou o general em um presidente civil, fazendo jus ao título de “melhor presidente” do período ditatorial<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> José Murilo de Carvalho (2002, p. 61) fala sobre a tendência dos brasileiros em tributarem respeito a políticos que tiveram suas vidas ceifadas dramaticamente, citando Juscelino Kubitschek e Getúlio Vargas. O imaginário popular os transformou em mártires, permitindo que seus atos em vida fossem engrandecidos em função de sua presumida provação.

O depoimento de Wagner Naegele foi gravado em 2006, ano em que a discussão sobre a sucessão presidencial estava na ordem do dia. Em alguns momentos de sua fala este debate vem à tona e mistura-se ao tema proposto na entrevista:

Depois João Figueiredo. João Figueiredo foi o último da série deles. E ele falou e cumpriu devolveu aos civis, o governo no Brasil. E não foi outro militar, não! Todos foram civis até hoje! Todos foram civis. Juscelino não deixaram ele se candidatar! Ele fez oito anos no governo sem fazer nada que prestasse, o Sr. Fernando Henrique Cardoso!

O músico celebra o retorno dos civis à presidência da república, deixando registrado o seu inconformismo com o fato de JK ter tido seus projetos políticos abortados pelo AI-1. Acreditamos que parte de sua crítica contra os militares seja oriunda da indignação ao ver o governante que admirava ser afastado da cena política e depois morto em circunstâncias duvidosas.

Wagner condenava a censura musical, reconhecendo nela uma intromissão dos governantes em assuntos que não lhe diziam respeito, além de apontar a repressão feita aos opositores e os assassinatos praticados pelos algozes que dirigiram o país durante aqueles anos cinzentos: “A gente tinha que ficar na nossa e não se meter nisso aí! [em movimentos oposicionistas] Muito perigoso, eles mataram muita gente! O Carlos Lacerda pintou, não adiantou nada, foi cassado, mataram ele!”

Entre o conjunto de depoentes, Wagner Brandão Naegele foi o que elaborou a crítica mais incisiva sobre a ditadura, demonstrando conhecer alguns agentes que participaram deste processo. Porém, em sua memória construiu imagens de *bandidos* x *mocinhos*. Ele apenas não tinha idéia de que muitos *bandidos* mudavam de lado quando melhor lhes proviesse, se fazendo passar por *mocinhos*. Caso de Carlos Lacerda, que apoiou o golpe e depois passou a criticar o governo — receoso da baixa popularidade da administração Castelo Branco afetar o seu desempenho nas urnas (REIS, 2005, p. 40). O falecimento de Lacerda foi provocado por causas naturais, destino diferente ao encontrado por muitos militantes oposicionistas que foram torturados até à morte e cujos corpos jamais foram encontrados. A denúncia destes crimes era feita por uma esquerda desarticulada e enfraquecida, mas que conseguia manchar a imagem do governo no exterior e o pressionava para pôr um fim à ditadura.

O depoente não ignora estes assassinatos, mas assimilou a ideologia autoritária de que as mudanças dependem da benevolência do chefe de Estado (caso de JK e a criação da Ordem dos Músicos), e por isso atribuiu ao general João Figueiredo a responsabilidade exclusiva pelo retorno à democracia. E é justamente neste ponto que a sua fala se encontra com a do restante do grupo, uma vez que de formas diferenciadas todos esperavam que o Estado fosse o articulador das reformas sociais.

Os relatos traduzem uma naturalidade inquietante na deposição de Jango e na instalação do governo ditatorial subsequente. Ionete, à época do golpe, trabalhava como costureira na Manufatura Rio e deixou registrada em seu depoimento, a luta diária que travava para prover sua família, ocupando-se em variadas funções a fim de aumentar a renda mensal. Ela apenas perceberia as mudanças operadas no país após o agravamento do estado de saúde do pai, que atribuiu à demissão da Rádio Nacional pelos militares:

Quando eu soube, já estava [demitido]. Eu senti o sofrimento dele depois quando ele foi caindo doente. Eu avalio o que ele sofreu calado. (...) Papai, não era, papai não era comunista! Não era! (...) mas ele foi incluído. Aí... minha irmã tá lutando até hoje pra receber... dinheiro. Os que foram cassados agora tem direito.

Assim, foram circunstâncias particulares que mostraram à depoente que algo mudara no Brasil, as mesmas circunstâncias que influíram em sua avaliação dos governos militares: “mais ou menos... (...) porque houve muita... muitas pessoas foram prejudicadas injustamente. Por isso que eu digo que não foi bom! Mas, pra mim, eu entrei pro quartel mais ou menos naquela época.” Ionete, após o falecimento de Heitor dos Prazeres, ingressaria como civil no Exército, ocupando a função de Agente Administrativo. É importante salientar, a fim de evitar interpretações apressadas e errôneas, que a depoente distingua entre o governo militar que causou a demissão de seu pai e os militares com quem passou a trabalhar.

Mas, eu fui bem tratada, muito bem conceituada no quartel. Inclusive a minha forma... na minha aposentadoria foi muito bonita, o coronel citou até o nome do papai: ‘Como se não bastasse ser filha do grande compositor, pintor, Heitor dos Prazeres, é uma grande funcionária, de grande responsabilidade aqui no quartel!’

Na fala de Ionete está presente a dificuldade dos depoentes em compreender a complexidade da estrutura do governo, anteriormente evidenciada por Wagner Brandão,

não relacionando os seus atos a uma conjunção de forças políticas necessárias a sua sustentação.

Enquanto Ionete teve o pai e também o irmão demitidos da Rádio Nacional, num processo que levou sua família a recorrer à justiça e até hoje lutar para receber a indenização que lhes é devida, outros depoentes seguiram com suas vidas normalmente como se nada tivesse acontecido, pois não foram afetados por nenhum incidente particular. Geraldo Barbosa resume esta atitude: “Eu acho que era melhor porque não me fez diferença nenhuma. Sempre vivi na minha, né. Trabalhando, cumprindo com meus deveres de brasileiro. Então, nada me atingiu. Eu acho que era tudo... pra mim eu acho que era melhor, né?” Mário Machado também declarou não ter sofrido alterações em sua rotina: “Ele [Jango] foi deposto. Eu não lembro de mais detalhe, não, de outros políticos. Porque inclusive eu, eu viajava muito (...) cantando, tocando, viajei muito.”

As três avaliações do período estão claramente marcadas por questões individuais e o trabalho aparece como elemento de coesão entre elas, fazendo da luta pela sobrevivência, a prática política cotidiana dos depoentes. Posteriormente, constataremos que este será um componente extremamente importante no processo de rememoração de outros entrevistados.

Aníbal Alves manifestou a seguinte opinião: “Eu lembro, mas não tenho grande conhecimento não. Agora o golpe militar tem uma coisa que... Eu gostava mais dessa época porque havia respeito e consideração, não tinta... tanto ladrão (...)"

A fala de Almeidinha encerra o discurso moral— propalado pelos militares em defesa do golpe – e reúne o alijamento sobre o processo em curso no país, já revelado nos relatos de Mário, Geraldo e Ionete.

Ouçamos agora, o cantor Jairo Aguiar:

**(...) naquela época que o militarismo assumiu mesmo, tomou conta do Brasil** eu já pertencia à família militar. Que eu fui da Aeronáutica durante muito tempo (...) Eu só posso dizer o seguinte que naquela época nós não tínhamos esses assaltos na rua, esses crimes hediondos, que existe hoje em dia! (...) Eu vivi tranquilo como se não tivesse acontecido nada. Eu, sinceramente... foi uma época que não existia essa intranqüilidade de hoje. Militarismo não deixava esse bandalhismo que tomou conta do Brasil inteiro. (*Grifos nossos*).

Tal como Almeidinha, Jairo fez comparações entre a ditadura e a contemporaneidade, questão que será objeto de considerações posteriores. Destacaremos, por hora, o fato dele ter identificado no golpe uma forma de os militares protegerem o país, num discurso que se coaduna com a opinião expressa por Mariá, que enxergou na ação dos militares uma forma de pôr a termo o estado caótico que acreditava ter tomado conta da sociedade brasileira:

Eu inclusive tava lá trabalhando num ministério militar, né? Eu sou da Marinha também. Aí acho que melhorou muito. Aí acabou aquela agitação, aqueles *corre-corre*. Tinha época que tocavam fogo aqui! É como a situação de hoje. Hoje é... hoje tá horrível! Naquela época existia é... tinham marinheiros que se envolviam. Aquele cabo Anselmo. Tu não sabe quem é, não?

Seria fácil imaginarmos que o fato de Mariá ter vínculos com o Ministério da Marinha influenciou a sua avaliação do episódio. Da rigidez e disciplina que estruturam a caserna, brotaria o seu discurso em defesa da ordem. Admitindo isto como verdade, uma questão se impõe: por que não esperar do *cabo* Anselmo e dos demais marinheiros envolvidos no episódio, todos militares, uma postura idêntica? Ainda mais se levarmos em consideração que nossa depoente era civil, não ocupando, portanto, nenhuma patente militar.

A leitura dos fatos feita por Mariá nos leva a pensar que para algumas pessoas causava espanto ver instituições responsáveis pela ordem envolverem-se em tumultos e agitações. Era como se fosse uma inversão de papéis, em que as Forças Armadas, as quais deveriam atuar como mantenedoras da ordem, promovessem, elas mesmas, a desarticulação do tecido social, negando uma tradição histórica. Sobre este aspecto, Nilson Borges (2003) aponta para o papel tutelar que as Forças Armadas exerceram ao longo da história brasileira. Segundo o autor, os militares intervinham na vida pública toda vez que a ordem instituída era ameaçada; sendo esta atitude uma constante após a proclamação da República. As Forças Armadas atuavam como verdadeiros juízes, usando o aparato militar para resolver questões eleitorais ou qualquer situação desviante do *status quo* estabelecido.

A ruptura que se dá em 64 transformou os antigos árbitros em dirigentes políticos. Porém, a defesa da ordem para alguns setores da população pareceu ser mais importante do que a consolidação de um governo ditatorial no país: “Os militares todos

fizeram um bom governo. Havia mais ordem, né? Mais medo de punição. Hoje em dia...”, acrescenta Mário Machado.

Oportunamente, os militares passariam a se referir ao golpe como uma revolução, a fim de disseminar a idéia de que a partir daquele momento o país ingressara em uma nova fase de sua história: a passagem de um Estado caótico para a constituição de um sistema pacífico e ordeiro. Este ideário foi claramente traduzido na primeira entrevista feita com Mariá e comprovado por este breve diálogo a respeito da data de seu casamento:

- Cláudia: Mariá, quando a Sra. se casou?
- Mariá: Foi em junho de 64, 1964.
- Cláudia: Então já tinha acontecido o golpe
- Mariá: A Revolução. Já, já tinha acontecido já.

Na memória de Mário Machado ficou entronizada a necessidade do uso de medidas arbitrárias: “isso aí [as perseguições aos artistas] era pra manter a ordem justamente. Uma vez que o objetivo revolucionário maior (a ordem) já fora alcançado, ele deveria ser preservado: “Cada denúncia que eles recebiam, eles iam em cima e a pessoa tinha que se defender ou de uma forma ou de outra.”

A idéia de revolução, além de legitimar o golpe, ratificou o uso de métodos violentos para a sua consolidação<sup>106</sup>, conforme explicita Jairo, ao comentar sobre as tortura, mortes e prisões: “Toda a revolução, toda existe essas coisas, né? Pessoas que se sentem culpadas e fogem antes de ser preso. Mas, ninguém foge sem ter culpa (...).”

Os golpistas de 64 cuidaram em dar um caráter democrático ao governo. Esta preocupação pode ser identificada através da justificativa do golpe ter ocorrido em nome da democracia, pela propaganda que buscava tingir de cores legalistas o governo ditatorial e pela manutenção do Congresso Nacional, que apenas fora fechado por breves momentos durante a ditadura: “a característica do regime militar brasileiro, que o tornou um caso único, foi justamente o fato de que os militares *dissolveram* o antigo sistema partidário e *criaram* um novo em seu lugar” (GRINBERG, 2004, p. 151). O novo sistema limitava as funções do Congresso através de sucessivos atos institucionais que ampliavam os poderes do presidente da república e restringiam as atividades

---

<sup>106</sup> Pierre Laborie demonstra o quanto a resistência francesa foi influenciada pela certeza de que o uso da violência era fruto de uma necessidade de ordem histórica; um tributo à superação revolucionária (LABORIE, 2003, p. 61).

parlamentares. A sucessão presidencial era resolvida no interior das Forças Armadas, cabendo ao Congresso Nacional apenas confirmar a escolha previamente acordada. O músico Antonio Carlos dá a definição do governo que se configurou a partir de então: “a gente deve falar... as pessoas devem falar não da ditadura porque especificamente não houve uma ditadura, porque na ditadura existe só um caudilho, né. Só um dirigente. Então aqui houve um...um regime militar (...).”

Destituído de sua face autoritária e nomeado *regime*, o governo ditatorial foi plenamente absorvido pelos depoentes como legítimo e até mesmo com licença para matar, conforme acredita Machado: “Como era um regime de ditador, de ditadura, morreu muita gente. Muita gente que não rezava na cartilha eles eliminavam.”

#### 4.4. A *esquerda festiva*

Antonio tem idéias sólidas a respeito do trabalho de músico e sobre os profissionais que tomaram o caminho do protesto contra o regime: “músico não tinha... o músico apenas fazia um trabalho musical. Ele até defendia idéia, mas o lado dele era o da sobrevivência, né.” Prossegue citando os nomes de alguns cantores perseguidos pela ditadura e forçados ao exílio: “precisa mudar a vida, precisa mudar sim. Mudar, mudar a [vida] das pessoas que ficaram pobres lá [no Brasil], das que estava ruim, mas eles mesmos não deixavam... perder os privilégios.”

Na análise de Antonio, os músicos que protestavam o faziam porque tinham uma condição sócio-econômica que os permitia. Situação que permanecia inalterada mesmo após a prática de tais atos. O instrumentista atacou, ainda, o que chamou de “esquerda festiva”:

A esquerda festiva que existia em Copacabana (...). Agora a pessoa discute ali festivamente, mesmo porque ao sair dali vão é tomar chopp, tomar uísque. Aquele problema, ele existe, mas... Até se escreve a respeito, né? mas participar mesmo do problema, participar, participação pra tentar mudar, eu vejo uma minoria.

A análise de Antonio contém uma forte clivagem social. Ele articula o seu discurso calcado no principal ponto de ataque dos militares à época: as idéias comunistas que traziam embutidas a proposição de uma distribuição de renda mais justa. Os músicos que lideravam os protestos estariam inabilitados para defender estas idéias, pois seriam pessoas abastadas que não

estariam dispostas a abrir mão de seus privilégios. Além disto, disporiam de tempo livre suficiente para participar de protestos e depois sair em busca de diversão sem a preocupação de lutar pela sobrevivência como os demais.

Em sua fala eloquente, o instrumentista destacou a importância do que chamou de “participação”: “falar aquilo [mudanças sociais], ainda hoje, é só da boca pra fora. Agora que tá aparecendo *MV Bill*<sup>107</sup>, músico que vê a sociedade, mas vê... participam e participaram da vida.” A participação aqui pode ser traduzida por vivência, dado desconhecido por aqueles músicos, pois simplesmente não haviam experimentado a pobreza, o que faria de seus discursos mera retórica.

Com parte de sua infância passada no morro da Catacumba, Antonio lutou para ingressar numa escola e concluir seus estudos. O depoente tem uma percepção aguçada sobre os problemas enfrentados pelo negro no Brasil, tributadas por ele à pobreza e à falta de oportunidades, oriundas da discriminação e do preconceito racial. Sublinhou a importância de sua formação para conquistar o cargo de gerência no BEG, porém afirmou que apenas conseguiu barrar a discriminação e ocupar o posto, por não ter outra pessoa com as suas qualificações que pudesse ocupar a vaga: “(...) hoje tá cheio de gente falando inglês, falando francês, com mais capacidade. Hoje poderiam ser contratados outros também, mas na época eu trabalhava em banco estadual e não tinha outro, não adianta.” Ele tem a clara noção de como o preconceito está enraizado na sociedade brasileira e como se apresenta, em algumas situações, de forma subliminar:

(...) Você vai a uma peça de teatro de outro artista. Como você não tem... não é conhecido na mídia, né? De maneira global. Vem alguém falar com você, já começa falando inglês. Hoje em dia pode não acontecer isto, mas anteriormente tinha essa idéia: não é brasileiro, porque o brasileiro negro não freqüenta determinados locais, não vai pra determinados bares, não vai pra determinados teatros, não vai pra determinadas festas (...) Então, quando você saía não tá no seu país, você tá em outro local!

Antonio Carlos carrega consigo a experiência de ser pobre e negro num país preconceituoso e ter plena consciência das dificuldades geradas por estes fatos.

---

<sup>107</sup> Alex Pereira Barbosa, o *MV Bill*, é cantor de *hip hop*, escritor e recentemente produziu e lançou o vídeo *Falcão: Meninos do Tráfico*. *MV Bill* viveu durante toda a sua infância e juventude em uma favela no bairro da Cidade de Deus, em Jacarepaguá, bairro onde mora até hoje. A pobreza e a violência presentes em seu cotidiano fornecem subsídio para as letras de suas canções e para a sua criação literária e visual.

Conseguiu ascender socialmente através da educação que o levou a conquistar empregos públicos, entre os quais o ingresso nas Forças Armadas que se configurou numa etapa de sua ascensão. Se havia caminhos para a mudança social Antonio os conhecia porque já os trilhara com êxito e acreditava neles e não ouviria pessoas estranhas a este universo pregarem sobre aquilo que supostamente desconheciam.

Há novamente a presença de um forte individualismo nas conquistas obtidas, além da confiança no governo: “acho até que se tivesse uma ditadura aqui nós estaríamos até melhor porque o presidente ia pensar em educação, ia pensar em saúde e não ia pensar em política<sup>108</sup>”. O depoente lega à história a responsabilidade de avaliar o período: “só a história que vai dizer, ainda vai demorar mais algum tempo, se eles estavam certos ou se eles estavam errados.” As denúncias veiculadas pelos meios de comunicação, pagamentos de indenização aos familiares de vítimas e às pessoas que perderam seus empregos, foram presas e torturadas pelos militares, não são suficientes para provar ao depoente que havia algo errado no sistema. A história a qual ele incumbiu de provar uma determinada verdade, não se baseia em documentos, e sim em uma mudança de mentalidade que redima o governo.

Sabemos que não é necessário vivermos situações de injustiça social para desejarmos combatê-las evê-las extintas. A crítica social brota em todos os segmentos, a diferença são as idéias em que se baseia seu discurso e os mecanismos de luta utilizados para reverter o processo histórico de exclusão das classes populares. Um grupo expressivo de nossa sociedade escolheu lutar ao lado justamente daqueles que controlam o sistema e tecem amarras mais firmes para manter a desigualdade, através da manipulação ideológica que resulta tão eficaz quanto a coerção pura e simples. O número de votos dados ao Partido da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), considerado o “partido do governo”, são confirmadores do apoio da sociedade brasileira à ditadura militar<sup>109</sup>. Lúcia Grinberg comprova que muitos antes da agremiação política ser formada, na confluência do bi-partidarismo imposto pelos militares, a maioria de seus representantes exerceram sucessivos mandatos legislativos, comprovando a

---

<sup>108</sup> Esta foi a única vez em que o depoente se referiu aos governos militares como uma ditadura, fazendo questão de nomeá-los como “regime militar”.

<sup>109</sup> Lúcia Grinberg coletou os resultados obtidos nas eleições proporcionais para a Câmara dos Deputados entre os anos de 1966-1978, os quais registram a vitória da ARENA sobre o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) no período (GRINBERG, 2004, p. 147).

identificação popular com estes políticos<sup>110</sup>. As propostas de reestruturação social ou de mudança do sistema econômico não encontravam ressonância entre os principais interessados na mudança, pois a coerção ideológica já tinha cumprido anteriormente a sua função, na conquista de corações e mentes.

Ao reduzir as críticas dos músicos oposicionistas ao problema social, restringi-los a uma mera oposição entre ricos e pobres, o depoente ignorou as canções que clamavam pelo retorno da democracia e denunciavam as práticas ditatoriais.

Mariá também comunga de opinião semelhante à de seu colega Antonio, sobre os artistas que faziam oposição ao governo: “os artistas de um modo geral não se envolviam muito. Eu sabia que existia outros artistas que queria mais aparecer que se envovia nisso (...) Tinha pessoas que queria aparecer, se envovia em agitações, sabe? Mas essas coisas toda, é... é... incendiavam coisas.”

A cantora novamente fez referência a momentos de tensão social comparados aos dias atuais. Para a depoente a calma apenas foi restabelecida com o golpe de 1964, sendo, portanto, os protestos obra de pessoas que desejavam o retorno à situação turbulenta de antes. Deste modo, o movimento oposicionista foi desqualificado, juntamente com os artistas que usariam deste expediente apenas para se projetarem.

A interpretação feita pela depoente está relacionada, ainda, à percepção de que a profissão de músico não está vinculada a movimentos políticos: “A gente ia pra Rádio Nacional. Pra o último andar da Rádio Nacional, que tinha uma sala que a gente só ensaiava música lá. Eu ficava... a gente ficava ensaiando música, entendeu? Era musica!”

---

<sup>110</sup> Grinberg demonstra que a memória construída sobre a ARENA a identifica simplesmente como um partido amoral, que cedeu aos ditames dos militares, limitando-se em assentir às ordens vindas do Executivo. Por meio do estudo dos anais da Câmara dos deputados e do Senado e da documentação produzida pelo Partido, a autora mostra que a designação de “partido do sim, senhor” passou a ser usada com maior freqüência a partir de 1974, quando o MDB passou a ter melhor desempenho na disputa eleitoral. Este dado levaria o MDB a insistir na desqualificação da ARENA, a fim de traçar a sua diferença do rival, atacando a sua legitimidade representativa. Esta memória trata simplesmente da agremiação política e de sua desqualificação, como se o partido tivesse existido independente dos homens que o formaram. A ARENA contou em sua formação com políticos ligada à União Democrática Nacional (UDN) e ao Partido Social Democrático (PSD), cujos representantes além de terem exercido sucessivos mandatos parlamentares, ocuparam cargos de liderança nos governos federal, estadual e municipal. Por este motivo, os partidários da ARENA não apenas representavam os golpistas de 64, mas também o eleitorado que os escolhera durante anos sucessivos, resultando daí a sua autenticidade (GRINBERG, 2004, p. 144-153).

A análise destes depoimentos nos possibilitou *ouvir* um tipo de música popular que não combatia a ditadura e expõe a convivência harmoniosa que os depoentes tiveram com o sistema. A aproximação entre arte e política apontada por Marcelo Ridenti<sup>111</sup> não pode ser aplicada no caso estudado. Vimos emergir uma cultura política na qual as interpretações de mundo e Estado estão intimamente conectadas com as experiências cotidianas destes músicos (DUTRA, 2002, p. 18), cujos significados são elaborados a partir da vida que se estrutura na esfera privada, orientando a inter-relação dos indivíduos com o Estado e com a sociedade de maneira geral.

Almeidinha afirma que não teve nenhum colega perseguido pela ditadura por ser criterioso na seleção dos músicos que trabalhavam para ele:

(...) porque eu sempre fiz uma coisa. Até os artistas mesmo pra mim... tomar conta, fazer os contratos deles, essa coisa toda, não era qualquer um. De jeito nenhum! (...) porque o....os músico comigo só bebia... bebida quente, vinho cerveja, só depois que acabava o baile. Podia beber à vontade. Agora na hora do... beber na hora do trabalho, fumar em cima do palco![expressando indignação]

Os aspectos citados pelo músico vinculam-se a uma ética do trabalho; uma determinada forma de comportamento a ser adotado durante as apresentações, classificadas por ele como corretas. É neste campo que as ações dos oposicionistas são julgadas e consideradas inadequadas, justificando as perseguições por eles sofridas.

Mário Machado conheceu um artista com “tendências comunistas” que teve problemas com os militares, mas ressaltou que sua integridade moral o livrou de maiores prejuízos. O músico não teceu críticas sobre os opositores ao governo, embora tenha marcado distância dos conflitos desencadeados a partir de 64.

Em nenhum dos depoimentos há referências às propostas de reforma social defendidas por Jango e pelos setores de esquerda. Mesmo Wagner Brandão, o único a condenar a ditadura militar com maior veemência, denunciando suas ações criminosas, não fez menção ao tema.

---

<sup>111</sup> Marcelo Ridenti trata dos movimentos ligados ao teatro, música, cinema e artes plásticas que revolucionaram as formas de expressão artísticas na década de 60 e elaboraram críticas ao modelo social vigente no Brasil. Os representantes destes movimentos se opuseram à ditadura militar e por isso muitos deles foram presos e forçados ao exílio (RIDENTI, 2003, p. 143-152).

As críticas aos oposicionistas se situam no terreno da moral e da desqualificação de seus atos, considerados como simples arruaças ou mera diversão que apenas confirmavam a necessidade dos militares combatê-las. E mesmo quando não são feitos ataques aos opositores, caso de Mário Machado, é novamente o campo da moral que informa as atitudes dos agentes envolvidos.

As opiniões reunidas neste trabalho confirmam a análise feita por Daniel Aarão (2005) sobre o distanciamento entre a população brasileira e a militância revolucionária:

A rigor para a grande maioria da população, aquela *guerra*, como a chamavam os revolucionários e a polícia política, era algo que não conseguiam compreender, quanto mais participar de forma direta. Ao contrário do que os revolucionários imaginavam muito poucos compartilhavam de suas convicções e certezas (REIS, p. 53, 2005).

A política é percebida pelos depoentes como algo restrito aos representantes do Estado, legitimados *per se*, numa relação baseada no cumprimento estrito das regras impostas de cima para baixo, que visa a manutenção da ordem. Princípios morais e de conduta (ética, dedicação ao trabalho, respeito e honestidade) são confundidos com cidadania: “A ditadura militar para mim foi ótima! Eu sempre andei direito pra não andar errado, tá me entendendo? Então não teve nada, foi tudo bem! Ganhava-se melhor!” Reivindicações e protestos, evidentemente, não estão inclusos nesta lista de princípios; então os oposicionistas são identificados como simples baderneiros, comunistas, pois em sua compreensão as duas palavras são quase sinônimas.

## ***4.5. Memória: diálogo entre o passado e o presente***

### **4.5.1. Dos bailes do passado à violência do presente**

Durante a ditadura militar os depoentes viveram o auge de suas carreiras, numa vida intensa de shows, viagens e gravações. Foi também durante este período que eles adquiriam os seus apartamentos na **Cidade do Som**. Notemos que o Banco Nacional de Habitação — agente financiador do empreendimento, foi criado em agosto de 1964, poucos meses após o golpe de Estado. O passado ditatorial encerra uma fase áurea de

suas vidas e as suas memórias estão pontuadas por estas lembranças, como demonstra Mário Machado em sua avaliação sobre o período:

É positiva porque pra mim foi ótimo! Eu vivi uma vida boa, viajando ganhando muito dinheiro. Organizei minha vida, a vida da minha família. Até hoje se vivo como vivo graças a isso aí! Porque me aposentei razoavelmente bem. E graças a Deus, vou vivendo!

Estimulados a opinar sobre o Golpe os depoentes invariavelmente estabeleciam comparações sobre a ditadura militar e o regime atual, usando como parâmetro os altos índices de violência que assombram o país, e de forma particular a cidade do Rio de Janeiro:

(...) Hoje o negócio tá feio, sabe? Eu andava a noite toda, sozinho. Tinha uma pulseira com 25g de ouro, alto relevo. Eu andava por aí tudo, ia nos bailes e ninguém nunca me atacou. Tá entendendo? Nunca ninguém tenha me perturbado. Agora hoje, você não pode... você não tem mais garantia, você não tem mais segurança. Tem? Ninguém tem segurança. Hoje, tá... tá muito violento. Eu andava a noite toda, minha filha, sozinho!

Para entendermos a fala de Barbosa é necessário que visitemos suas incursões musicais do passado. Os shows e as apresentações em bailes de orquestras, além das gravações na Gravadora Copacabana, eram elementos fundamentais e constantes no cotidiano do músico. A noite representava para ele o trabalho e ao mesmo tempo o lazer: “Andava a noite toda, dançava, podia ir nos bailes, corria as gafieiras todas, que não tinha perturbação nenhuma, tá entendendo? Eu achava... Pra mim era maravilhoso!”

A violência que o faz temer sair à noite também seria a responsável pelo declínio dos bailes de orquestra. O depoente situa a década de 80, como o período de recrudescimento da violência e consequentemente da decadência deste tipo de baile. Todavia, desde o final da década de 50 ocorreu um processo de reformulação da programação das rádios, devido às despesas geradas com a contratação de orquestras e à forte concorrência representada pela televisão (CALABRE, 2004, pp. 49-50).

Futuramente, como revela Wagner Brandão, o novo veículo de comunicação também reduziria as despesas com orquestras: “(...) trabalhei na TV Tupi de São Paulo. Aqui [no Rio de Janeiro] em 1962, eu trabalhei na TV Excelsior, 62 a 63 e tive que sair porque [eram] muitas orquestras. Preferiram ficar só com uma orquestra só.”

As mudanças tecnológicas advindas posteriormente mudariam a formatação dos bailes e a própria música dependeria, em muito, da divulgação da televisão para se fazer conhecida entre a população. Embora este processo não tenha afetado imediatamente a carreira do Geraldo, certamente ele não se iniciou nos anos 80.

Não é por acaso, que o período escolhido pelo depoente corresponda ao início da redemocratização e ao fim dos governos militares. A partir dos anos 70 houve pesados investimentos na indústria fonográfica que ascende vertiginosamente, financiada pelo grande capital. Este fato é denunciador da associação entre o regime militar e a indústria cultural (SILVA, 1994, p. 35). Ao regime ditatorial interessava a produção de um tipo de música alinhada com os objetivos do próprio governo ou que não fizessem contestações.

Geraldo nos apresenta um pouco do panorama musical da época:

Gravei com João Roberto Kelly, gravei com Formiga, gravei com Chaim, gravei com Moacyr Silva, gravei com a Valesca, eu gravei com Trio Nordestino, gravei com Osvaldo de Oliveira, gravei com Valdik Soriano, gravei com... Grupo Chapéu de Palha, gravei com uma porção de gente... gravei comigo. Gravei dois 78, gravei três lp's!

Mariá também relembra o período como repleto de atividades musicais:

Naquela ocasião ... os músicos faziam muito baile ... tinha é... muito baile ... mas tinha muito baile mesmo. Na [?] do Sossego tocava em baile, é [?] de Portugal, o pessoal tocava em baile, o Copacabana Palace tinha os seus bailes, Municipal tinha os seus bailes. Então os músicos tudo tinha trabalho assim. Agora tinha uns músicos que não tinha assim muita chance. Tudo na vida depende de esforço, né?

Do lado oposto, as composições que expunham as vilezas do regime eram celebradas entre um público de classe média e seriam identificadas como representantes de uma determinada forma de expressão da música popular brasileira: “Na verdade a sigla MPB está vinculada, sem dúvida, à resistência da faixa de compositores que, herdeira da chamada ‘canção de protesto’, de origem universitária, tinha como proposta combater o regime militar” (SILVA, 1994, p. 147).

O final da ditadura e a abertura política trariam consigo a consagração definitiva da *MPB* e os anos 80 assistiriam a uma profusão de grupos musicais com estilos diferenciados, aumentando a concorrência no setor.

O ato de lembrar nos faz visitar lugares e situações aos quais não gostaríamos de retornar (POLLAK, 1989, p. 14). A memória está vinculada a emoções e sentimentos que nem sempre desejamos reviver e por isso, as lembranças são habilmente construídas para que o tempo presente seja menos doloroso e aponte possibilidades para o futuro. Ao tributar exclusivamente à violência, o declínio dos bailes de orquestra, o compositor elabora para si uma explicação para as dificuldades que passou a enfrentar na própria carreira.

Mariá, mais uma vez, irá se referir à violência da atualidade para avaliar a ditadura:

Ah, eu achava que estava melhor naquele período. Que não existia tanta violência, tanta... tanto bandido. Hoje em dia é... você não pode nem sair de casa. Naquela ocasião você podia andar nas ruas. Não tinha tanto assalto. Não tinha tanta violência assim. Assim... não existia!

Ela sempre combinou as atividades de cantora com ofícios regulares, dedicando as noites e os fins de semana à música. O passado, na memória desta depoente, abriga um lugar quase idílico, com menos violência, assaltos, mas sobretudo um lugar amplo de compromissos artísticos.

A fala de Mário Machado serve de eco aos discursos de seus companheiros de ofício: “Ao meu ver a ditadura foi um dos melhores governos que nós tivemos aqui. Onde o Brasil havia mais ordem, menos roubo”.

A leitura destes depoimentos nos permite pensar o cotidiano como o espaço onde os agentes sociais tecem relações diferenciadas com o momento político vigente. As escolhas políticas não se realizaram bipolarmente, numa oposição simétrica entre aqueles que colaboraram com a ditadura militar e aqueles que a combateram. Alf Lüdtke considera que o estudo de elementos irregulares traz a possibilidade de novas leituras para os acontecimentos históricos, de forma que a sociedade possa ser pensada em sua pluralidade:

By referring to this “uneven” factor, and to the multiple ambivalences of social practice, inquiry can disclose and pinpoint the specific “patchworks” of impositions and incentives, symbols and interests. It becomes possible to reconstruct forms of (re) appropriation by historical subjects without the necessity of having to assume any sequential hierarchy of “conditioning factors.” (LÜDTKE, 1995, p. 16)<sup>112</sup> .

Nestas entrevistas identificamos pessoas que viveram a ditadura militar e mesmo os anos que a precederam, investindo no trabalho e dando conta de *organizar a família*, como assinalou Mario Machado que se orgulha de ter comprado naquele período dois apartamentos na **Cidade do Som**. Geraldo Barbosa comprou o seu apartamento, desejando trazer a mãe para a cidade do Rio de Janeiro a fim de oferecer-lhe uma vida melhor. Mariá, sempre preocupada em construir alicerces seguros para a sua vida, adquiriu um imóvel, mesmo morando numa residência de propriedade de seu marido: “(...) eu digo, bom, eu vou comprar porque eu não sei do meu futuro amanhã!” Afora os motivos particulares de cada um, a compra de um imóvel representava alguma segurança para uma profissão cercada pela instabilidade.

A trama histórica que se tece no cotidiano destas vidas é pautada pela possibilidade ou não de trabalhar e pelo sustento de si e da família. Mariá é enfática ao dizer que sempre teve uma ocupação além da música: “a gente tem que ter um ganho diferente pra poder se manter, sabe? Porque só com música não dá.” A mesma preocupação rodeia o universo do Mário Machado, que repete várias vezes, que conseguiu comprar carro, apartamento e dar uma vida confortável a sua família durante a vigência dos governos militares.

A estabilidade profissional e financeira conquistada por estas pessoas durante a ditadura militar, os remete a um lugar do passado que é forjado sob o peso destas conquistas. Foi com dificuldades que Geraldo Barbosa comprou seu apartamento na década de 70: “(...) Não era fácil, mas eu aproveitei o lance e comprei!”. Porém, de modo algum, relacionou as dificuldades encontradas com a política defendida pelo governo. No presente, com a quitação das prestações, o imóvel aparece como mais uma conquista conseguida no período.

---

<sup>112</sup> A utilização do fator que não se repete e as múltiplas ambivalências da prática social podem abrir pontos específicos na *colcha de retalhos*, que são impostos e incentivados por símbolos e interesses. Isto torna possível reconstruir as formas de (re) apropriação dos sujeitos históricos, sem a necessidade de assumir uma hierarquia de fatores condicionantes.

Aliado a isso, há a forte retórica, contida na propaganda da ditadura militar veiculada pela Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), principalmente a partir de 1969. Era a época dos *slogans* e propagandas que convidavam os cidadãos brasileiros a contribuir com o seu esforço individual para o crescimento do Brasil; país que “ninguém segura” (FICO, 2003, p. 198). Vivia-se o período do milagre econômico, patrocinado a custa de um crescimento artificial da economia, financiado pelo endividamento externo, pelo aumento da arrecadação de tributos, pela conjuntura econômica mundial favorável, entre outros aspectos. O Brasil e a sua economia pareciam caminhar em um ritmo frenético, impossível de deter, como afirmava o bordão. Mariá resume este sentimento: “porque naquela época, vou dizer uma coisa pra você, pessoal gostava muito é de futebol, era época do Pelé, do... do Pelé, Zagalo.”

A euforia econômica se somava à conquista pelo Brasil, em 1970, do título de campeão da Copa do Mundo. O progresso, a conquista no futebol e o desenvolvimento se colavam à ordem, fazendo com que uma palavra fosse a tradutora da outra. Foi no descompasso desse ritmo, sincopado pelas cornetas dos quartéis, que os depoentes acreditam terem embalado as suas carreiras.

#### **4.5.2. A lembrança de *dias tranqüilos***

Jairo Aguiar também guarda em sua memória a lembrança de dias mais seguros: “Eu só posso dizer o seguinte: que naquela época nós não tínhamos esses assaltos na rua, esses crimes hediondos, que existe hoje em dia. Não tinha, nada disso! A pátria vivia numa tranqüilidade fora de série.”

Sua irônico e até mesmo cruel pensar em tranqüilidade durante um governo que perseguia seus opositores, prendia, torturava e matava. Além disso, temos o próprio relato do cantor, mencionando os assaltos que ocorriam no período nas proximidades da **Cidade do Som**: “Tinha muito assalto naquela época né? (...) o cara assaltava de cavalo, igual a *cowboy*.” É necessário, no entanto, nos atermos à idéia de pátria, eixo fundamental de sua fala.

Jairo não era um opositor da ditadura, considerando-se mesmo um membro do que chamou de *família militar* por ter sido cabo da Aeronáutica durante seis anos. A referência afetiva às Forças Armadas é seguida pela lembrança do capitão que o ajudara

no passado, a permanecer na instituição. O cantor é leal e grato às Forças Armadas e são estes sentimentos que informam o seu discurso e — somados às inquietações do tempo presente — lhe açoitam a memória, fazendo-o focar sua crítica na violência contemporânea. Em consequência disto, os problemas do período foram postos em segundo plano, e em seu lugar se ergue a pátria *tranqüila* que teria dado lugar a uma situação de descalabro.

Para Hobsbawm (*apud* CHAUÍ, 2006, p. 18) o patriotismo serviu de suporte às classes dominantes na Europa para conter o movimento operário e as fissuras que ameaçavam o modo de produção capitalista e por extensão o próprio Estado. O patriotismo que emerge em fins do século XIX inventa uma pátria unida em torno de sentimentos e símbolos comuns, a fim de diluir as diferenças sociais tentando, assim, sufocar as reivindicações operárias.

O Brasil de finais do século XIX estava longe de ter uma classe operária organizada e, muito menos, que constituísse uma ameaça ao Estado. A república estabelecida em novembro de 1889 aglutinava abolicionistas, escravocratas, militares, civis, pessoas ligadas a diferentes núcleos sócio-econômicos. Esta reunião de interesses opostos e conflitantes moldou o liberalismo sob o qual a república brasileira simulava assentar suas bases e que teve como limite a manutenção dos privilégios das classes dominantes. A rigidez hierárquica foi preservada, com a cidadania limitada pelo voto censitário, ficando o grosso da população excluída de qualquer participação no governo. O modelo teórico importado da Europa esbarrou no compadrio, na manutenção de privilégios, nas especificidades do país e de seu povo, ignorados pelos reformadores. Este apego à doutrina, à *letra morta* e a marginalização da população nas decisões políticas é descrito de forma magistral por Sergio Buarque de Holanda ao criticar o racionalismo no qual se embasava a doutrina liberal:

(...) apenas o absolutismo da razão pode pretender que se destitua a vida de todo elemento puramente racional. Em verdade o racionalismo excedeu os seus limites somente quando ao erigir em regra suprema os conceitos assim arquitetados, separou-os irremediavelmente da vida e criou com eles um sistema lógico, homogêneo, a-histórico (HOLANDA, Buarque Sergio. 1991, p. 133-134).

As desigualdades da jovem república foram alinhavadas pela idéia de pátria que na formulação proposta pelos teóricos positivistas, se vincula à família:

Esta concepção reduz o relacionamento social ao pólo comunitário. Não cabe aí a idéia de conflito legítimo e de contrato. Pátria e cidade são coletividades de integração e de convivência afetiva. Não há direitos, apenas deveres dos membros para a coletividade, que é um valor superior (CARVALHO, 1987, p. 63).

A pátria aparece como recurso simbólico para elidir as diferenças, representando o ícone supremo, motivo de orgulho e união entre os cidadãos, que irmanados formariam um povo coeso e homogêneo.

O peso e a dimensão destas idéias, na década de 60, podem ser percebidos pelo estudo de Aline Alves Pressot sobre as “Marchas da família com Deus pela liberdade”. As marchas foram organizadas por todo país, em protesto às reformas propostas pelo governo João Goulart e contra o comunismo. Seus integrantes reivindicavam a intervenção das Forças Armadas para impedir as reformas e combater o ateísmo representado pelas idéias comunistas. A propaganda realizada para divulgá-las deixava explícito o conteúdo simbólico do movimento: “(...) a marcha buscava adesão da população utilizando-se de valores e elementos simbólicos como o amor à pátria, o respeito, a democracia, a defesa da família e das liberdades políticas” (PRESSOT, 2004, p. 16).

Da marcha do Rio de Janeiro, realizada no dia 02 de abril de 1964, participaram estudantes, membros da Escola Superior de Guerra e de segmentos religiosos distintos: umbandistas, rabinos, pastores, padres e feiras (PRESSOT, 2004, p. 24) marcharam juntos empunhando a mesma bandeira, na defesa dos valores cristãos e dos princípios democráticos da pátria brasileira.

A presença de um contingente diversificado e da adesão de cerca de um milhão de pessoas ao movimento, demonstra o impacto dos símbolos utilizados para dar sustentação às reivindicações postas pela marcha. A marcha do Rio de Janeiro, assim como as demais realizadas após o golpe militar, passou a ser conhecida como “marcha da vitória”. Paradoxalmente, o triunfo da democracia era celebrado por um golpe de Estado. Exigências de caráter estritamente político foram revestidas de valores morais, em amálgama difícil de separar, gerando distorções do conceito de comunismo —

reduzido ao ateísmo que tiraria das pessoas a liberdade de professarem seus respectivos cultos religiosos — e democracia.

Essa pátria imaginária foi muito bem instrumentalizada pelos militares. As campanhas publicitárias da AERP quando da sua criação, em janeiro de 1968, exaltavam a grandeza territorial do país e o seu crescimento, enumerando “uma espécie de lista de preocupações cívicas que buscava estabelecer uma cidadania decorativa, segundo a qual o cidadão apenas precisava ser lembrado dos motivos que tinha para enaltecer o governo” (FICO, 2003, p. 195). Um ano depois na gestão do coronel Otávio Costa, a abordagem seria modificada com as formulações teóricas dos anos 30-50 sobre o caráter nacional, servindo de suporte para a elaboração de novas campanhas. As dimensões do país e as riquezas naturais se somavam à hospitalidade, ao otimismo e à cordialidade do povo brasileiro (FICO, 2003, p. 197). A propaganda massiva destacava estes aspectos, exaltando-os em face do país grande que crescia e se modernizava.

Muito antes, Sérgio Buarque de Holanda identificara o vigor deste conjunto de signos em nossa sociedade:

O Estado entre nós não precisa e não deve ser despótico (...) mas necessita de pujança e compostura, de grandeza e solicitude, ao mesmo tempo, se quiser adquirir alguma força e também essa respeitabilidade que os nossos pais ibéricos nos ensinaram a considerar a virtude suprema entre todas (HOLANDA, 1991, p. 131).

Ainda que despótico, o Estado militarizado soube tirar proveito do aparato simbólico que povoava o imaginário da população brasileira e remete para um futuro distante a solução dos problemas do presente<sup>113</sup>.

Se há um sistema de valores e crenças comuns, estabelecedores de vínculos identitários, aquele que contraria estes princípios representa um perigo. Não desafia somente a pátria, mas também os valores morais disseminados no seio familiar, visto

---

<sup>113</sup> A chegada dos portugueses ao Brasil no século XV foi povoada por lendas e superstições. A beleza inata da terra e sua extensão territorial pareciam confirmar as escrituras que anunciam a existência de um paraíso terrestre. As novas terras revelariam o cumprimento da promessa de Ouriques, na qual o próprio Cristo assegurara ao rei Afonso Henriques, um império que seria governado por seus descendentes. A vinda dos reis portugueses para o Brasil, em 1808, fortaleceu a idéia da criação do quinto império português, confirmando a mensagem do Cristo. Os mitos ibéricos proclamavam um destino próspero e grandioso ao reino português no Brasil que se perpetuariam através dos tempos, semeando no imaginário da população brasileira a crença inabalável num futuro portentoso que se realizaria à revelia da ação dos homens, pois seria a última etapa da profecia cristã (CARVALHO, 2002, pp. 49-57).

que uma é a extensão do outro. No caso de Jairo isto é duplamente forte, uma vez que considera as Forças Armadas a sua própria família.

#### 4.5.3. A necessidade de não saber

A maioria dos depoimentos situa a ditadura militar num momento tranqüilo da vida do país. A passividade com que o golpe se efetuou – não sendo necessário o disparo de um tiro sequer pelos militares – concorreu para a ratificação dessa idéia que é recorrente nos relatos. A presença de *rumores* sobre as atrocidades cometidas pelos governos militares faz com que a pintura por vezes fique esmaecida; então o desconhecimento se apresenta como uma aquarela que pode cobrir algo, cuja visão é insuportável.

Sobre a caça às bruxas promovida pelo sistema, a cantora Mariá Nogueira relatou: “O que eu tinha eram os jornais que davam. De que foi preso, que foi morto. Assim... eu sabia o que o jornal publicava aí”!

Inicialmente a depoente negou ter conhecimento sobre as torturas e mortes praticadas pelos militares; para em seguida declarar ter notícia sobre o assunto pelos jornais. Algo que parece simplesmente um paradoxo possui um significado subliminar. Reconhecer a existência de crimes praticados pelo governo implica a aceitação das prisões à revelia, dos assassinatos. O descompasso entre os princípios cristãos que os golpistas juraram defender e aqueles postos em prática no período pós-64 é resolvido pela desqualificação das notícias veiculadas de forma não oficial, ou seja, fora do aparelho de Estado.

Geraldo Barbosa apenas teve ciência dos rumores que circulavam à boca miúda:

(...) o Brasil na época eu achava... eu achava melhor! Apesar do que dizem que houve por aí. Mas, eu tive a minha vida sempre pacata, sempre trabalhando, nunca me envolvi em política, em nada.(...) Eles dizem por aí que muita gente sumiu e eu não sei de nada que eles falam, né? Muita gente morreu...

É interessante a argumentação desenvolvida por Barbosa. Os boatos envolvendo os atos nefandos comandados pela presidência da república aquartelada servem de ponderação para o depoente em sua avaliação do governo. A dedicação ao trabalho que

utilizou para marcar distância dos opositores emerge mais uma vez, e junto com ela a *vida pacata* levada pelo depoente, só que desta vez o contraponto é feito em relação ao próprio governo. O cuidado na elaboração de seu discurso acabou por trai-lo:

(...) Mas a linguagem se condene a ser impotente porque organiza o distanciamento daquilo que não pode ser posto à distância. É aí que intervém, com todo poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior (OLIVEINSTEIN, Claude. *Apud POLLAK*, 1989, p. 6).

A discussão sobre o fechamento da Rádio Mayrink Veiga também é um bom exercício para a leitura da linguagem subliminar presente nos depoimentos. Mariá, Geraldo e Mário relacionam o seu fechamento à influência de Leonel Brizola na Rádio<sup>114</sup>. Usaremos apenas as falas de Geraldo e Mariá, pois o depoimento de Mário não se aplica à proposta específica desta análise. Passemos ao de Geraldo Barbosa:

Eu não tenho informação concreta, mas quem era o dono da Mayrink Veiga era o Brizola. Tá me entendendo? Eu também não sei porque eu não tava ligado! Que que aconteceu com ele, se ele atacou os militares, eu não sei porque eu não tomava conhecimento, sabe? Eu vivia na minha trabalhando. Eu não posso lhe dar uma resposta precisa, sabe?

O músico preocupou-se primeiro em declarar a sua ignorância sobre o assunto, numa resposta que produz uma antítese quando supõe que Brizola poderia ter criticado os militares e por isso a Mayrink teria sido fechada. Esta suposição indica um conhecimento dos fatos, mesmo que encerrado na constatação de que o governo não admitia críticas e punia àqueles que ousassem fazê-las. Mariá dimensiona a atitude de seu colega:

A Rádio passou a ser do Brizola, era o Brizola! Então eles fecharam e cassaram a Rádio e depois virou escritório. Eu acho que ainda tem até material lá, sabe? E aí não soube mais o que fizeram. Porque ficou uma coisa assim sigilosa, né? Essas coisas de político que não

---

<sup>114</sup> Em 1963 Leonel Brizola comandou através da Rádio Mayrink Veiga um programa que conclamava os brasileiros a se organizarem em grupos de onzes pessoas para barrar as tentativas de golpe e pressionar o Congresso Nacional para a realização das reformas de base (FAUSTO, 1999, p. 458).

pode chegar perto pra... pra saber o que, o que foi, porque não foi, sabe?

Os depoimentos sinalizam um código de silêncio; retrato de uma época em que não se podia expressar livremente a opinião. A proibição de se fazer oposição está claramente posta e também a afirmação de que o governo tratava de assuntos sigilosos, dos quais se devia manter distância. A informação, o conhecimento representavam o perigo premente de se ver envolvido nestes assuntos, cujos temas ignóbeis transitavam entre a espionagem, prisões, torturas, assassinatos, ocultamento de cadáveres.

Antonio Carlos ouviu dizer que *excessos* teriam sido cometidos e os comenta, baseado em sua vivência no exército:

(...) Eu participei ativamente de algumas pessoas, como Darcy Ribeiro... algumas pessoas que tiveram presos comigo lá. (...) Estava lá servindo no 1º Grupo de Artilharia e Infanta que foi oficial e que lá foi transformou-se em presídio militar, né? Na Fortaleza de Santa Cruz. Agora virou museu, não é? Mas o 1º Grupo de Artilharia e Infanta passou a ser é...presídio militar, transformado em presídio militar pra onde eles carregavam os presos, na sua maioria presos políticos ou... presos políticos... **Os militares resolveram segregar.** E eu particularmente, eu não vi, embora o pessoal diga que houve... agora se fala que houve excessos, batia. Lá pelo menos os oficiais que estavam lá, tratavam os presos de maneira normal, como se fosse preso normal, almoçavam como os outros oficiais lá! Eram tratados iguais. Privados efetivamente de liberdade, até porque defendiam idéias contrárias ao regime militar. Como eles defendiam idéias contrárias ao regime militar... Porque quem tá no poder não vai deixar isso. Aconteceu no passado, isso acontece hoje em dia também! (*Grifos nossos*).

Antonio desenvolveu um mecanismo de seleção em suas recordações, pois seu relato reflete uma experiência isolada e não representa os inúmeros presos políticos que desapareceram nos cárceres militares. Sua postura é semelhante à de Jairo Aguiar, pois ambos se mantiveram fiéis à ideologia disseminada nos quartéis, e neste caso o silêncio se tornou imperativo<sup>115</sup>. A coerência que o músico tenta manter é atropelada quando se refere às prisões como ações comandadas pelos militares, como se não fosse um deles.

---

<sup>115</sup>Segundo Pierre Laborie (2003, p. 56) o silêncio atua para evitar que se desfaça a coerência daquilo que se deseja lembrar. A ocorrência de determinados fatos não é mencionada, a fim de que não ameacem a estrutura sob a qual se baseou o processo de reconstrução da memória dos indivíduos.

É claro que o depoente — responsável por serviços burocráticos no quartel — não possuía autoridade para ordenar prisões, mas sua frase sugere que ele deseja se distanciar destas ações, sejam os boatos verdadeiros ou não.

Jairo afirmou ler jornais e acompanhar tudo o que se passava durante a vigência da ditadura, porém ele procurou traçar limites para este conhecimento:

O tempo da ditadura militar não me afetou em nada porque como eu falei eu pertencia à família militar também e **procurava não saber das coisas que existiu**. Eu só posso dizer o seguinte que naquela época nós não tínhamos esses assaltos na rua, esses crimes hediondos, que existe hoje em dia. Não tinha, nada disso! A pátria vivia numa tranquilidade fora de série. Só que a... como se diz nas nuvens existiu aquelas perseguições, **aquelas coisas que eu não procurava saber porque eu não era comunista!** Eles perseguiam os comunistas Os que... se entrou inocente no meio, aí eu não sabia. Eu lia os jornais e acompanhava aquilo tudo, mas... Por exemplo, eu nunca tive um amigo meu prejudicado, minha família não foi prejudicada (*Grifos nossos*).

Aguiar se disse contra a censura da imprensa e achava que até as “coisas erradas” deveriam ser publicadas, demonstrando ter interesse em se manter informado. E mesmo assim, por duas vezes afirmou não procurar saber a respeito dos fatos, revelando travar um embate pessoal. Em sua fala pululam contradições que o fazem deixar escapar que entre o suposto inimigo também poderia haver inocentes. Há uma oscilação entre o conhecimento das ações praticadas pelo governo e a incredulidade sobre a possibilidade de pessoas inocentes terem sido prejudicadas. A dúvida é aplacada pela certeza do depoente em não ter tido amigos ou familiares (todos inocentes) torturados ou mortos, fazendo triunfar em suas recordações a idéia de uma pátria tranquila. Uma idéia que alimenta as recordações do cantor e remete a valores que fundamentam a sua crença nas Forças Armadas, por isso o terreno do desconhecimento ou da dúvida são os mais seguros para se caminhar, sob pena de ver a tranquilidade transformada em desespero, dor e morte. Por isso, é na placidez de uma pátria imaginária que o seu discurso repousa.

## 4.6. Memória e autoritarismo

### 4.6.1. De Getúlio a 1964

A matriz autoritária que estruturou a formação do Estado Brasileiro aparece claramente na entrevista de Mário Machado, quando emite sua opinião sobre as perseguições aos artistas durante a ditadura: “então, foi um regime duro, duro mesmo. Pelo que se sabe morreu muita gente. Naquele regime de Getúlio Vargas que foi um ditador, né?”

Acreditamos que a confusão entre o Estado Novo, criado por Getúlio Vargas e governos militares, pós João Goulart, não seja desconhecimento ou uma simples falha de memória. O governo organizado por Vargas implementou a censura, fechou o Congresso Nacional e impôs medidas duras aos oposicionistas do governo, dentre as quais se incluíam a prisão, a tortura e o exílio (CAPELATO, 2003, p. 131). Não queremos aqui traçar paralelos entre os dois regimes, mas apenas reafirmar que as práticas autoritárias já eram familiares ao depoente antes mesmo de 1964. Na resposta de Mário, também ficou patente a compreensão de que o uso da violência é inerente à prática ditatorial.

Do mesmo modo Geraldo irá se recordar de Vargas como um ditador, lembrança que o remete a um período favorável de sua vida: “Ah! Getúlio Vargas foi... foi um ditador, né? Foi o primeiro ditador que eu conheci. Eu era garoto. Pra mim foi muito bom. O ordenado era bom. (...) Pra você ter uma idéia, eu ganhava 250 mil réis por mês, era dinheiro pra *caramba!*! Eu não tinha nem vinte anos ainda!”

Ionete também lembrou positivamente de Getúlio sem mencionar, entretanto, a fase ditatorial de seu governo: “eu vou lhe dizer uma coisa, época boa mesmo foi do Getúlio! (...) financeiramente eu acho que o Getúlio facilitou muito, deu os direitos trabalhistas, que não se tinha.”

Tanto na fala de Geraldo quanto na de Ionete, o fato da maior parte do governo de Getúlio corresponder a períodos ditoriais da história brasileira não foi significativo. Na memória de ambos o que se impõe são as conquistas relacionadas à legislação trabalhista e à instituição do salário mínimo, sancionados na administração Vargas. A similitude entre ordem e autoritarismo que se inscreve na sociedade brasileira faz com

que os direitos — vistos como uma concessão dos governantes — preceda ou simplesmente anule o anseio pela democracia. As práticas autoritárias são revestidas de um aparato lícito<sup>116</sup>, delimitando fronteiras muito tênuas entre ambos. Por isso o autoritarismo corporificado em gestões de Estado é absorvido pelos depoentes como uma prática comum da vida em sociedade.

O movimento de 64, chamado por Mariá de *revolução*, é um claro exemplo da aceitação de um processo de transformação que não incluiu a participação popular. A exclusão do povo em momentos significativos de nossa história política é antiga e remonta ao século XIX:

(...) A democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios (...) É curioso notar que os movimentos reformadores no Brasil partiram quase sempre de cima para baixo (...) Nossa independência, as conquistas liberais que fizemos durante o decurso de nossa evolução política vieram quase de surpresa: a grande massa do povo recebeu-as com displicência ou hostilidade (HOLANDA, 1991, p. 119).

Sobre o golpe militar Almeidinha asseverou não ter *grande conhecimento*, conforme já havíamos adiantado. Ele considerou os anos pós-64 uma época melhor e como os demais, usaria a violência dos dias atuais como medida comparativa:

Eu lembro, mas não tenho grande conhecimento, não. Agora o Golpe Militar tem uma coisa que... Eu gostava mais dessa época porque havia respeito e consideração, não tinha tanto ladrão. Podia ter algum, mas nego era castigado. Agora tem gente roubando que é uma coisa horrível! E a gente não sabe em quem podemos confiar.

O compositor associa a violência atual à impunidade, inexistente, segundo ele, no período ditatorial. A fala de Almeidinha, leitor assíduo e assinante do jornal *O Globo*, se conecta com as notícias que pululam diariamente na imprensa sobre corrupção e crimes cometidos por representantes do poder público ou por bandidos comuns, em que os culpados escapam da polícia e da justiça e, no caso dos primeiros, são na maioria das vezes inocentados. O discurso do depoente traz, ainda, implícita a

---

<sup>116</sup> Marilena Chauí cita como exemplos a discriminação contra negros e mulheres presentes nos códigos legais, o fato da Constituição de 1946 ter colocado o Partido Comunista na ilegalidade, ter definido a greve como ilegal, vetado o direito de voto aos analfabetos, entre outras práticas que configuraram a adoção de medidas restritivas da cidadania em períodos tidos como democráticos (CHAUÍ, 1996, p. 50).

auréola de moralidade e retidão, construída em torno dos governos militares, como se a corrupção fosse um dado contemporâneo ou pior fruto da democracia, como aponta Carlos Fico:

(...) foi ainda no governo de Castelo Branco que surgiu a ‘força autônoma’, um grupo de oficiais superiores que supunha ser possível levar o país a seu ‘destino de grandeza’ desde que fossem eliminados todos os ‘óbices’ (...) identificados com o comunismo ou com o que fosse entendido como tal. (...) também fundamentou-se no propósito de combate à corrupção, bandeira de forte apelo político. (...) O grupo supunha indispensável um largo período de suspensão das garantias constitucionais para que a ‘operação limpeza’ fosse efetivada (FICO, 2004, p. 267).

A idéia de punição está também associada a uma determinada forma de justiça apoiada pelo depoente. Almeidinha era leitor contumaz do jornal *Luta Democrática* e fez propagandas políticas e festas particulares, com sua banda, para o ex-deputado Tenório Cavalcanti, proprietário do periódico (Imagens 33 e 34). A *Luta Democrática* teve grande influência na vida do depoente e por isso é necessário fazermos um breve recuo no tempo.

Tenório Cavalcanti, o *homem da capa preta*, se notabilizou por carregar, sob seu inseparável manto, uma metralhadora apelidada por ele de *Lurdinha*. Espécie de mito da Baixada Fluminense, seu reduto eleitoral, Tenório era tido como justo, ordeiro e sensível aos problemas das classes populares. Seu estilo truculento não assustava, ao contrário lhe rendeu duas vitórias nas eleições para deputado estadual e federal na década de 50, obtendo votação recorde no pleito estadual (Jornal *O Globo*, p. 9, 31/03/2005).

No ano de 1954, Tenório fundou o jornal *Luta Democrática*, que servia como uma forma de propaganda política, com a divulgação das idéias de seu proprietário. A publicação da trajetória de Tenório, no formato de história em quadrinhos contava a saga do migrante nordestino que superou as dificuldades de *revólver em punho* (SIQUEIRA, 2003, p. 5). Decalcada da vida real e transposta para os desenhos, a vida de Tenório foi talhada como a de um herói que superou os obstáculos da cidade grande, enfrentando-os com coragem e determinação, resumindo o sonho e de milhares de trabalhadores, migrantes ou não.

O jornal também servia como balcão de queixas onde a população podia fazer reclamações através de cartas que eram anunciadas diariamente nas páginas do periódico. Desta forma, o deputado populista se apresentava como um interlocutor das classes populares ou como definia exemplarmente o *slogan* publicado diariamente em seu jornal: “Um jornal feito por homens que lutam pelos que não podem lutar” (SIQUEIRA, 2003, p. 1).

Almeidinha afirmou repetidas vezes que não trabalhava para “qualquer um”, preferindo recusar convites e até ganhar menos. Tenório evidentemente não foi incluído nesta categoria pelo depoente, que aceitou o seu convite e acrescentou: “ele foi o homem que fez o jornal a *Luta Democrática*..... gostava do jornal dele. Dele eu gostava. Tanto é que eu fiz muitas festas dele! Ele batia nesses safados que tinha por aí!”

O primeiro predicado que o músico conferiu a Tenório foi o fato dele ter criado o jornal *Luta Democrática*, o qual apreciava, para depois dizer também gostar de Cavalcanti e de seu ímpeto justiceiro. Deste modo, as idéias divulgadas pelo jornal se uniam à forma, materializada pelo deputado fluminense, como se o jornal tivesse produzido Tenório e não o contrário. Esta inversão cria a falsa idéia de que as queixas da população e as notícias veiculadas no periódico exigiam que o *herói* deixasse os quadrinhos e atuasse na vida real, fazendo da proposta política de Cavalcanti o desejo da população.

Almeidinha imputou a sua integridade moral, o motivo para Tenório tê-lo contratado: “porque eu fazia tudo certinho. Nunca botei dinheiro a mais!” Completa-se, assim, a conjunção perfeita de valores, pois o depoente que se orgulha de sua honestidade, trabalhava para um homem que via como justo e que punia os desonestos.

No episódio em que foi ameaçado pelo governo Dutra, por causa da música *Trabalhar, eu não*, Aníbal fez o seguinte comentário: “a Luta Democrática me escondeu da coisa com medo deles me prenderem.” Ele declarou não ter sido ajudado por Tenório, o que seria natural já que ele era o dono do periódico: “ajudar, ajudar mesmo foi a imprensa que me escondeu dentro da empresa. Não foi só a imprensa, foram rádios<sup>117</sup>.”

---

<sup>117</sup> Este episódio foi relatado pelo depoente ao final da pesquisa, durante os registros fotográficos de seu acervo e por isso não tivemos tempo hábil para investigar a colaboração prestada pela mídia em sua defesa, e mesmo o exato teor das ameaças do governo.

A imprensa e as rádios apenas aparecem num segundo momento da fala do depoente. A primeira lembrança que lhe veio à mente, numa situação difícil, foi a de uma suposta atuação do jornal *Luta Democrática* em sua defesa. No entanto, o incidente se passou em 1946, oito anos antes da fundação do jornal. O curioso é que Aníbal Alves não se enganou quanto ao fato de Tenório não ter lhe prestado socorro, uma vez que nesse período ainda não haviam travado conhecimento. A lembrança do jornal é reveladora da forte identificação que o depoente tinha com o periódico e de como o seu apelo ideológico ficou gravado em sua memória.

A *Luta Democrática* afirmava sair em defesa daqueles que necessitavam: homens valorosos e honestos que não puderam repetir a saga triunfante de Tenório e achavam-se expostos ao descaso do poder público e da ação espúria de bandidos. Da plena assimilação das idéias difundida pelo periódico se origina o caráter extemporâneo do jornal, presente nas recordações de Almeidinha.

Almeidinha afina-se com o uso da violência para deter ações desonestas e o banditismo, e literatura para isto não lhe faltou. A mesma violência legitimada pelos eleitores de Tenório e ratificada pelo Estado ao diplomá-lo por duas vezes deputado. Não discutimos o fato de Tenório, apoiado por Almeidinha, ter sido cassado, em 1964 (Jornal *O Globo*, 31/03/2005, p. 9) pelo governo que o depoente disse gostar, mas sim a linha de ação de ambos: a defesa da ordem com a punição de *culpados* através da utilização de métodos violentos e sustentados por conceitos distorcidos de democracia. Se para Tenório Cavalcanti a democracia tinha que ser intermediada por um líder, no caso ele próprio, para os militares era mera figura de retórica a ser confrontada com o perigo iminente do comunismo, da subversão e da baderna.



Imagen 35- Em campanha para Tenório Cavalcanti, segurando cartaz: “Tudo sobe, eu também, subi.”  
Ano de 1954 (Acervo do depoente).



Imagen 36 - Em campanha para Tenório Cavalcanti, 1954 (Acervo do depoente).

#### 4.6.2. *Trabalhar, eu sim!*

Nos relatos estudados no presente trabalho ficou patente que a dissociação entre os depoentes e a militância esquerdista esteve relacionada a uma imagem construída sobre os opositores da ditadura e sobre a forma das reivindicações. Havendo também um profundo desconhecimento sobre a pauta de reivindicações dos setores de esquerda e as propostas contidas no projeto de reformas de Jango.

Além do trabalho e das qualidades morais, um exame mais apurado revela uma exacerbação do arbítrio individual:

(...) era.... era... perseguido por causa da... da maneira deles serem. Eu sempre respeitei os outros e o Golpe Militar. Nunca deixei de trabalhar, sempre trabalhei. Nunca fiz coisa errada, nunca entrei em conflito. Vamos assim fazer isso assim, assim. Quem quiser vai sozinho, quando a coisa vai me prejudicar eu sei reclamar sozinho. Entrar em grupo pra reclamar, não! Eu não tenho que me queixar da época militar (Aníbal Alves de Almeida).

A fala de Almeidinha deixa florescer um dos princípios básicos da doutrina liberal, o individualismo, que desarticula a luta por objetivos coletivos e desfaz os laços de solidariedade entre os trabalhadores. Os problemas gerados pelo sistema político-econômico são transferidos para os indivíduos, transformando-os em questões isoladas, que devem ser por eles solucionadas, pois possuem liberdade para gerir a sua própria vida e negócios<sup>118</sup>. Ao identificar o movimento de 1964 como uma instituição: “eu

---

<sup>118</sup> Para o inglês Thomas Hobbes, principal teórico da doutrina liberal, o Estado é uma concepção dos homens e deve refletir os seus interesses, consubstanciados na liberdade e no direito à propriedade. Embora livre, o homem é falível e vive em permanente estado de guerra que pode ser travada contra um inimigo externo ou dentro das próprias fronteiras, como resultado das disputas inerentes à natureza humana. A fim de mediar estes conflitos, assegurar o cumprimento dos acordos selados e das leis, teríamos a figura do soberano: “Mas tal, como os homens, tendo em vista conseguir a paz, e através disso sua própria conservação, criaram um homem artificial, ao qual chamamos Estado, assim também criaram cadeias artificiais, chamadas leis civis, as quais eles mesmos, mediante pactos mútuos, prenderam numa das pontas à boca daquele homem ou assembléia a quem confiaram o poder soberano, e na outra ponta a seus próprios ouvidos” (HOBBS, 1999, p. 172). A liberdade tal como está formulada em Hobbes, tributa ao indivíduo a responsabilidade exclusiva por seu sucesso ou fracasso: “só pertence a cada homem aquilo que ele é capaz de conseguir e apenas enquanto for capaz de conservá-lo.” (HOBBS, 1999, p. 110). O conceito elaborado por Hobbes pressupõe uma sociedade livre, quadro totalmente estranho ao Brasil escravocrata do século XIX que se viu fascinado pelas idéias liberais. A adoção do princípio liberal em nossa sociedade apenas sedimentou a desigualdade social, fazendo os indivíduos crerem na ilusão de que sua ascensão sócio-econômica dependia apenas do esforço individual e não de uma transformação na estrutura social, que apenas pode ser conseguida através da luta conjunta.

“sempre respeitei os outros e o Golpe Militar”, Almeidinha reconhece que as leis emanadas pelo governo ditatorial que o sucedeu devem ser acatadas, a fim de que o princípio liberal se cumpra.

Geraldo segue o tom do colega: “sempre vivi na minha trabalhando, cumprindo com meus deveres de brasileiro. Então, nada me atingiu.”

O trabalho, a retidão, o respeito e o compromisso cívico são destacados pelos dois músicos como princípios e razões fundamentais para que não tivessem tido problemas com o governo. Aspectos que também transparecem nas falas de Mário, Jairo, Antonio e Mariá em diferentes graus. A justificativa (o fato de trabalharem) de não terem sido incomodados pela ditadura transforma-se, então, na explicação para que outras pessoas tenham se tornado objeto de perseguição por parte dos governos militares. A valorização do trabalho se reúne às outras questões anteriormente examinadas.

Durante muito tempo o trabalho no Brasil esteve associado à escravidão e por este motivo era considerado uma atividade degradante (HOLANDA, 1991, p. 25). As décadas de 30-40 inauguram uma nova concepção do mundo do trabalho e das atividades laborativas, vistas como indispensáveis para dar sustentação às relações capitalistas e também para minimizar os conflitos oriundos da luta de classes. A partir deste período o governo irá operar na elaboração de leis trabalhistas e na instituição de serviços jurídicos e médicos que prestassem assistência aos trabalhadores.

A ação laboriosa foi usada como peça-chave para o crescimento e progresso do país, sendo cada trabalhador, independentemente de sua ocupação, responsável por este processo. O Estado formaria o eixo comum integrando os trabalhadores, cujo esforço individual poderia propiciar a sua ascensão sócio-econômica e o desenvolvimento do próprio país. Durante a Era Vargas, o trabalho não foi simplesmente ‘um meio de ganhar a vida’, mas sobretudo um meio de ‘servir à pátria’ (MENDONÇA, 1982, p. 155). Servindo à pátria com o seu trabalho honesto, o operário receberia em troca os *benefícios* patrocinados pelo Estado (seguridade social, direitos trabalhistas, carteira de trabalho etc.).

Deslocado o problema da desigualdade social para as falhas do sistema econômico (MENDONÇA, 1982, p. 164) e a necessidade de crescimento do país, sedimentava-se a idéia do trabalho enquanto dever patriótico, devendo ser cumprido,

conforme as regras impostas pelo Estado. Opiniões contrárias deviam ser combatidas pois ameaçavam o crescimento individual (do trabalhador) e coletivo (do país), ambos passíveis de serem conquistados com o labor.

É pertinente lembrarmos o relato de Geraldo Barbosa a respeito das reuniões organizadas pelos músicos, antes da fundação da Ordem. Os trajes usados pelos artistas foram destacados na fala do depoente, que os comparou a advogados. Além da busca pelo respeito profissional, conforme mencionado, há também a necessidade implícita de não ser visto com um simples desocupado.

#### 4.6.3. Música x Protesto: dois casos exemplares

##### O caso de Aníbal Alves Almeida

Em oposição ao arcabouço ideológico que transforma em medidas equivalentes trabalho e patriotismo, teríamos a música de Almeidinha que denuncia a injusta relação de trabalho capitalista e, em função disto, a renega. A música – crítica irrefutável à exploração a que o trabalhador está submetido no Brasil – foi usada como hino de protesto pelos grevistas do Porto de Santos, no ano de 1946. Entretanto, antes de aprofundarmos nossa análise sobre a música e seu autor, é necessário primeiro descrevermos em que situação Almeidinha nos contou sobre seus problemas com *Trabalhar, eu não*.

Ao conversarmos sobre censura musical durante a ditadura militar, Almeidinha se mostrou favorável adoção de tal procedimento:

(...) Determinadas músicas era ruim, eu acho que tá certo! Agora tem determinadas músicas que é uma pouca vergonha! A gente vê aí uma porção de coisa que é uma pouca vergonha! Achava... apesar quando eu gravei... quando eu gravei “Trabalhar eu, não” um grupo aí, não me lembro quem é. Disse que eu era... cantava proondo isso assim, não sei o que, não sei o que. O governo... fui reprimido pelo governo.

Examinando o depoimento de Almeidinha é possível vê-lo titubear ao se lembrar que passara por uma situação difícil com o governo, justamente por causa da letra de

uma canção. Embora o depoente não volte atrás em sua opinião, ele demonstra ter um sentimento ambíguo com relação à questão, uma vez que sua argumentação em defesa da censura, logicamente, não se aplica a sua própria composição. Se a música não era ruim e o governo apenas censurava músicas de má qualidade, o viés da negação aparentemente é a única solução para o impasse:

Não, não foi bem... não foi pelo governo. Algumas pessoas... Porque o que ocorre também é a inveja. Porque muita gente começou a dizer que “Trabalhar, eu não” tava insinuando as pessoas não trabalhar. Foi, como de fato bem depois tem coisa quem quer entender acha que é assim.

Dividido entre dois sentimentos antagônicos, o orgulho e a satisfação que sente com relação ao sucesso do samba se opõem ao desconforto com a reação negativa do governo à repercussão da canção. É como se esta reação empanasse um pouco o brilho de sua música e colocasse em dúvida os seus próprios valores, expressos na argumentação que teria sido usada pela imprensa em sua defesa: “(...) que eu não tinha nada, com a música a ver com negócio de política, que eu era um rapaz jovem, não tinha negócio de política (...) rapaz trabalhador, essa coisa toda (...)”.

A ausência de teor político da música, o fato de ser o próprio autor um trabalhador justificavam a composição, que talvez pudesse conter versos menos acintosos não fosse a imaturidade juvenil de seu autor. Almeidinha não precisaria ter relatado esta argumentação, mas o fez para reafirmar que não fazia críticas ao Estado. Embora sua música seja um questionamento à desigualdade presente nas relações de trabalho, não consistiu num protesto contra o governo ou contra o sistema econômico, pois inexiste a percepção desta relação. A responsabilidade, pelas mazelas vividas pelo operariado, recaía exclusivamente sobre os ombros do patrão, conforme entoam os versos da canção: “O meu patrão ficou rico / E eu pobre sem tostão”. Tal interpretação está vinculada à forma como o depoente encara os problemas sociais, sobretudo a respeito da preponderância do papel do indivíduo na ordem sócio-econômica.

Mais de sessenta anos após a composição de *Trabalhar, eu não*, Almeidinha fez a seguinte reflexão:

Quer dizer... Na época, agora que eu tô vendo que eu tô errado. Porque eu disse... Fiz isso, mas sem malícia nenhuma. Acontece... acontece que eles não puderam fazer nada porque foi o povo que escolheu. O povo escolheu essa música, *Trabalhar, eu não* e *Promessa*, de Jânio de Carvalho. Então, o Rio todo cantou essas duas músicas no carnaval de 46!

A hesitação deu lugar à admissão do *erro*, mas apenas de forma parcial, pois imediatamente foi substituída pela empolgação, ao recordar do sucesso feito pelo samba. É preciso, então, encontrar uma explicação plausível para o incidente; uma explicação que desfaça as interpretações ambivalentes sobre sua composição e seja condizente com seus ideais políticos. Pouco a pouco o depoente elabora a resposta para os fatos ocorridos em 46, que já deixara escapar em trechos de sua entrevista, ao atribuir a perseguição do governo à inveja de algumas pessoas ou simplesmente a sujeitos ocultos: “um grupo aí, não me lembro quem é”. Esta imagem ganha força em sua memória, até isentar as autoridades de qualquer responsabilidade: “ele fez uma coisa que não era por ele próprio. Foram pessoas...”

Almeidinha não pode e não quer acreditar ter sido o governo o autor da ação que ameaçou a sua liberdade. Reconhecer isto como verdade comprovaria que a sua postura deixou, algum dia, de ser adequada às idéias que defende, entre as quais estão justapostas a valorização do trabalho, o respeito ao governo e a justiça de seus atos. Na falta de um ajustamento que o satisfaça plenamente, o assunto é quase um não-assunto, obra apenas de “pessoas invejosas”. Junto com a absolvição do governo tem-se a perda do conteúdo crítico da música: “fiz por fazer”.

## **O caso de Geraldo Barbosa**

O caso de Barbosa é singular, pois teve uma música censurada durante a ditadura. A canção foi composta após ter trabalhado em uma festa na casa de um bailarino, *Zeca do Chocalho*, onde não foi servida comida aos músicos. A privação momentânea trouxe a lembrança das dificuldades enfrentadas pelo depoente em Santana do Deserto e que foram transformadas em versos musicais: “Ou cru ou cozido bota, com fome eu não canto mais / Ou cru ou cozido bota, cachaça eu não quero mais / Ou cru ou cozido bota, fala Zeca do Chocalho! / Ou cru ou cozido bota, não *güentou*, caiu pra trás!” A música expressa, ainda, a superação das dificuldades e a determinação do depoente em não revivê-las: “Eu tirei meia de metro, hoje eu não tiro mais / Já puxei enxada, hoje eu não puxo mais / Vou me embora pra cidade, pra roça eu não volto mais!”.

A canção bem poderia servir às Ligas Camponesas – ferozmente atacadas e desarticuladas pelos militares – como hino de protesto, pois expõe as duras condições de existência dos trabalhadores agrícolas. No entanto, os censores apenas se preocuparam com um possível trocadilho malicioso, fato que obrigou Geraldo a substituir a palavra *cru* por *assado*. Assim, a música foi aprovada obedecendo aos padrões morais impostos, com a censura deixando passar ao largo a crítica social que desafiava em versos a crueza da vida rural.

Ao ser inquirido se a censura a sua música não o incomodou, ele é lacônico: “Eu achei meio esquisito, né? Achei meio esquisito, mas eles é que me mandavam. Aí eu deixei com eles”. Apesar de achar *esquisito*, Geraldo não considerou um problema grave ou um incômodo: (...) “Não incomodava não. Meu negócio era gravar. Gravei.”

Para este migrante de Santana do Deserto que classificou, em nosso primeiro encontro, a sua vida no interior como *difícilima*, quando outrora dividia o seu tempo entre o trabalho na agricultura e no trato com o gado, certamente não seria uma simples palavra que o impediria de prosseguir no ofício que lhe proporcionara uma ascensão sócio-econômica. Porém, chama atenção o papel tutelar que o depoente atribui aos representantes do Estado.

Revisitando as trajetórias dos depoentes percebemos a carga autoritária que informa seus discursos. Geraldo acredita que o *dever de brasileiro* é trabalhar. Enquanto Almeidinha fez questão de pontuar que nunca se meteu em conflitos e sempre respeitou o *Golpe Militar*, visto aqui como uma instituição. As duas falas desvelam os limites onde o exercício da cidadania poderia operar e que foram plenamente absorvidos por ambos, acreditando ser a postura correta perante o Estado.

A ascensão sócio-econômica por meio do trabalho foi a oportunidade a qual os depoentes se agarraram, tendo sido bem sucedidos na empreitada. A ideologia trabalhista lhes caiu como uma luva, sendo mesmo uma escolha, pois parecia descrever a trajetória de suas vidas. O discurso em prol do trabalho era como um diálogo, cujo Estado fazia às vezes de um interlocutor atento que lhes ditava o rumo a seguir.

## 5. Conclusão

As políticas urbanas desenvolvidas na cidade do Rio de Janeiro desde fins do século XIX tiveram por característica a distribuição desigual de investimentos e recursos, além de tentarem impor uma ocupação espacial estratificada. As intervenções urbanísticas se concentraram nas áreas centrais da cidade, enquanto os bairros periféricos — que deveriam abrigar as camadas pobres da população — se desenvolveram à margem do poder público. O bairro do Engenho da Rainha e o **Conjunto Residencial Cidade do Som** são produtos destas políticas.

A falta de planejamento urbano se somou aos planos habitacionais ineficazes que apenas aprofundavam o modelo excludente. O financiamento pelo BNH da construção do **Conjunto Cidade do Som**, no final da década de 60, num bairro isolado e destituído de equipamentos urbanos mínimos é um claro exemplo das soluções estéreis adotadas pelo Estado. As entrevistas revelaram os limites deste plano mostrando numa ponta, músicos que não conseguiram arcar com os custos do financiamento do imóvel e na outra, profissionais que faziam especulação com o imóvel adquirido. Além disso, a falta de infra-estrutura no bairro expulsava os recém-chegados com melhores condições financeiras, caso de Jairo Aguiar, que repassou o financiamento e voltou a morar na zona sul da cidade.

Como cimento a cingir tudo isso, temos o autoritarismo e a ideologia liberal que prega o individualismo e a autonomia do cidadão, que carrega sobre os ombros a responsabilidade exclusiva pelo próprio sucesso, trilhando um caminho solitário que deve ser construído através do trabalho. Esta ideologia marcou a trajetória dos depoentes que atravessaram diversos governos trabalhando em escritórios, fábricas, nas ruas, no campo, cantando, compondo e tocando sem questionar as políticas públicas. Por isso, eles receberam a regulamentação de sua profissão, em 1960, como um benefício doado por um presidente generoso.

O grupo não concebe a música como um instrumento de protesto, embora elas pudessem conter críticas sociais, como evidenciam as composições de Geraldo Barbosa e Almeidinha.

Acreditamos que a experiência autoritária anterior ao golpe de estado de 1964 contribuiu para as avaliações políticas dos depoentes sobre a ditadura militar. O papel

tutelar desempenhado pelo Estado autoritário pressupõe uma postura passiva dos cidadãos diante das ações governamentais. A relação entre o poder público e a esfera privada não se dá através do exercício pleno da cidadania, da reivindicação dos direitos civis e políticos.

As vozes discordantes representadas por Wagner Brandão e Ionete dos Prazeres não representam uma oposição frontal à forma de governo adotada em 1964, contribuindo para suas avaliações a incidência de questões particulares.

Os depoentes desconheciam as propostas sociais que fizeram milhares de pessoas marcharem pelo país inteiro para combatê-las. Marchas, aliás, das quais nenhum dos entrevistados participou, embora se dissessem favoráveis aos militares. A política definitivamente era um assunto que não lhes pertencia, como assinalou Geraldo Barbosa, resumindo talvez o sentimento de milhões de brasileiros massacrados pela exclusão social e pela falta de oportunidades.

## 6. BIBLIOGRAFIA

### 6.1. Livros

ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.

ALBIM, Cravo. *Dicionário da Música Popular Brasileira*. Disponível em [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br). Acesso em 09 Mar. 2007.

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussman tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: ERUDITA, FOLCLÓRICA E POPULAR. Org. Marcos Antônio Marcondes; apresentação Ricardo Ribenboim, 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Art Editora, 1998.

ESTEVES, Eulícia. *Acordes e Acordos: a história do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1999.

FERREIRA NETO, Edgar Leite. *Os partidos políticos no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

HALBAWCHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HOBBES, Thomas. Do homem. Do Estado. In *Leviatã*: ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HOBSBAW, Eric. *Sobre História: a história de baixo para cima*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LABORIE, Pierre. 1940-1944 *Les français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération*. 1940-1944 : Les français du penser-double. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

LOBO. Eulália Maria Lahmeyer *et alli*. *Questão habitacional e o movimento operário*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1989.

LÜDTKE, Alf. *The history of every day life. .Reconstructing historical experiences and ways of life*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho*. São Paulo: EDUSC, 2002.

PEDROSO, José; PORTO, Adolpho. *Rio de Janeiro o estado e o município*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1950.

REIS, Daniel Aarão; MOTTA, Marcelo; SÁ, Rodrigo Patto (Orgs.) *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Universidade do Sagrado Coração, 2004.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

REZENDE. Antonio Paulo. *História do movimento operário no Brasil*. São Paulo: Ática, 1986.

REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escala*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

RIO DE JANEIRO (Município). Instituto Pereira Passos. *Coleção Estudos da Cidade*, n. 98. *Notas Técnicas n. 8 e 9*: Tijuca, Vila Isabel, Leopoldina. Rio Estudos, 2003.

SANTOS, Noronha. *Inhaúma: as freguesias do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965.

SIQUEIRA, Carla. *O Sensacional, o popular e o populismo nos jornais Última Hora, o Dia e Luta Democrática, no segundo governo Vargas (1951-1954)*. Disponível em [http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/4424/1/NP2SIQUEIR\\_A.pdf](http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/4424/1/NP2SIQUEIR_A.pdf). Acesso em 10 abr. 2007.

SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

WILLIAMS, Daryle. *Culture Wars in Brazil, The first Vargas Regime, 1930-1945*. Durhan and London: Duke University Press, 2001.

## 6.2. Capítulos de Livros

BORGES, Nilson. A doutrina de segurança nacional e os governos militares. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 4, p.13-42.

CARVALHO, José Murilo de. Terra do nunca: sonhos que nunca se realizam. In BETHELL, Leslie (Org.). *Brasil: fardo do passado, promessa do futuro* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 45-75.

CRUZ, H. Dias; Guimarães, Octavio (Orgs.). *Almanaque suburbano: Inhaúma*. Rio de Janeiro: Governo do Distrito Federal, 1941, p. 50-51.

D'ARAUJO, Maria Celina. Estado, classe trabalhadora e políticas sociais. In FERREIRA, Jorge; DELGADO; Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo do nacional estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 2., p. 213-239.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In FERREIRA, Jorge; DELGADO; Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo do nacional estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 2, p. 107-211.

FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In FERREIRA, Jorge; DELGADO; Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo da experiência democrática: da democratização ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 3, p. 343-417.

FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In REIS, Daniel Aarão; MOTTA, Marcelo; SÁ, Rodrigo Patto (Orgs.). *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 265-275.

\_\_\_\_\_. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 4, p. 167-205.

GOMES, Ângela Maria de Castro. A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro. In GOMES, Ângela Maria de Castro et alli (Org.). *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 151-166.

GRINBERG, Lucia. Uma memória política sobre a Arena dos “revolucionários de primeira hora” ao “partido do sim, senhor”. In REIS, Daniel Aarão; MOTTA, Marcelo; SÁ, Rodrigo Patto (Orgs.). *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 141-159.

KOCHER, Bernardo. A tentativa de democratização e a construção do corporativismo societário. In LOBO, Eulália Maria Lahmeyer (Org.). *Rio de Janeiro operário: natureza do estado, a conjuntura econômica, condições de vida e consciência de classe, 1937-1970*. Rio de Janeiro: Access Editora, 1992, p. 197-221.

MENDONÇA, Sônia Regina de. Da Industrialização restringida à internacionalização. In LINHARES, Maria Yedda (Org.). *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1987, p. 267-299.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In REIS, Daniel Aarão; MOTTA, Marcelo; SÁ, Rodrigo Patto (Orgs.). *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 29-52.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 4, p.133-166.

SEGATTO, José Antonio. PCB: A questão nacional e a democracia. In FERREIRA, Jorge; DELGADO; Lucilia de Almeida Neves (Orgs.).*O Brasil Republicano. O tempo da experiência democrática: da democratização ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, vol. 3, p. 217-240.

STOTZ, Eduardo Navarro. Nacionalismo, intervencionismo estatal e expansão do movimento operário. In LOBO, Eulália Maria Lahmeyer (Org.). *Rio de Janeiro operário: natureza do estado, a conjuntura econômica, condições de vida e consciência de classe, 1937-1970*. Rio de Janeiro: Access Editora, 1992, p. 222-265.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. In REIS, Daniel Aarão; MOTTA, Marcelo; SÁ, Rodrigo Patto (Orgs.). *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 67-77.

### 6.3. Teses, Dissertações e Monografias

FONTES, Virginia Maria Gomes de Mattos. *Continuidades e rupturas na política habitacional brasileira: 1920-1979*. Dissertação. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 1985.

HOLLANDA, Daniela Maria Cunha de. *A barbárie oficial legitimada com a demolição da igreja de São Pedro dos Clérigos*. Monografia. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2003.

PARANHOS, Adalberto de Paula. *Os desafinados: sambas e bambas no Estado Novo*. Tese. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

PRESSOT, Aline Alves. *As marchas da família com Deus pela liberdade e o golpe de 1964*. Dissertação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SANTOS, Joaquim Justino de Moura dos. *Contribuições ao estudo da história do subúrbio de Inhaúma: A freguesia de Inhaúma de 1743 a 1920*. Dissertação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

## 6.4. Artigos Publicados em Periódicos e Revistas Especializadas

BONDUKI, Nabil G. Urbanização no Brasil pós-golpe de 64. *Communicare*, São Paulo, 2004, vol. 4, n. 2, p. 67-80.

BURKE, Peter. A alma encantadora das ruas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 jul. 2005, Caderno Mais, 2005, p. 3-4.

CAPRIGLIONE, Laura; SPINELLI, Evandro. “O” Brasileiro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1º abr. 2007, Brasil, p. A-16 e A-18.

ÉBOLI, Evandro. Viúva de Tenório Cavalcanti ganhará indenização. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31mar. 2005, p. 9.

GOIS, Antônio. Violência "mata" subúrbio do Rio cantado em samba. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 jul. 2003, Caderno Cotidiano, p. C-6.

GINZBURG, Carlo. Microhiistoria: dos o tres cosas que sé de ella. *Entrepassados. Revista de História*, Comienzos de 1995, n. 10, Buenos Aires, p. 51-73.

GREEEN, James N. O Pasquim e Madame Satã, a “Rainha” Negra da Boemia Brasileira. *Revista Topoi*, Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ/ 7 Letras, Rio de Janeiro, 2004, p. 201-221.

DUTRA, Eliana Regina de Freitas. História e culturas políticas. Definições, usos e genealogias. *Revista Varia História*, Belo Horizonte, 2002, n. 28, p. 7-28.

LABORIE, Pierre. De L'opinion publique à l'imaginaire social. *Vingtième Siècle*, Paris, 1988, n. 18, vol 18, p. 101-117.

MOREIRA, Vânia Maria Lousada. Um salto para o futuro. *Revista Nossa História*, Rio de Janeiro, 2005, n. 23, p. 14-18.

NERY, Natuza. Congresso é instituição que país menos confia, diz pesquisa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 abr. 2007, p. 4.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História*, PUC, São Paulo, 1993, n. 10, p. 7-28.

PAES, Marta. Cultura para o Engenho da Rainha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 ago. 2005, Caderno Zona Norte, p. 5.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1989, v. 2, n. 3, p. 3-15.

\_\_\_\_\_. Memória e identidade social. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1992, v. 2, n. 3, p. 200-212.

RANGEL, Sérgio. Tráfico reina em bairro que já foi da nobreza. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 set. 2004, Caderno Cotidiano, p. C-5.

RÉMOND, René. Por que a história política? *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1994, n. 13, 1994, p. 7-19.

## **Fontes**

### **1) Arquivo da Secretaria Municipal de Urbanismo**

a) Decreto Municipal 3.158/1981

### **2) Arquivo da Companhia Estadual de Águas e Esgotos – CEDAE**

- a) Planta de Construção do Conjunto Residencial Cidade do Som
- b) Fichas de instalação da rede de esgotos do Conjunto Residencial Cidade do Som

### **3) Arquivo Técnico da Secretaria Municipal de Urbanismo**

- a) Planta de construção de uma edícula no Conjunto Residencial Cidade do Som

### **4) Biblioteca da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro**

- a) Diário Oficial de 09/09/1966

### **5) Biblioteca Nacional**

Setor de Periódicos

- a) Jornal O Progresso Suburbano, rolo PRSOR05642666

### **6) Cartório - 6º Serviço Registral de Imóveis**

- a) Certidão de Construção e Habite-se do Conjunto Residencial Cidade do Som

### **7) 44ª Delegacia Policial do Estado do Rio de Janeiro**

- a) Resumo de ocorrências por detalhamento de delito, ocorridos no Engenho da Rainha, em 2006.

### **8) 4º Departamento de Licenciamento e Fiscalização da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro**

- a) Processo nº 02/340.795/99
- b) Escritura do ano de 1981

**9) IBGE**

- a) Anuário Estatístico do Brasil de 1946
- b) Recenseamento Demográfico de 1940
- c) Recenseamento Demográfico de 1950

**10) Grupo Ecológico Verdejar**

- a) Carta da Serra da Misericórdia.

**11) Junta Comercial do Estado do Rio de Janeiro (JUCERJA)**

- a) Prontuário 33.40000967-3/65 (Cooperativa Habitacional do Conselho Regional do Estado da Guanabara da Ordem dos Músicos do Brasil)

**12) Museu da Imagem e do Som**

***Hemeroteca***

- a) Personalidades – Pasta A-3 (Revista Amiga, 08/12/1984))
- b) Revista do Rádio nº 438, 01/02/1958

**13) XII<sup>a</sup> Região Administrativa**

- a) Registros sobre o bairro do Engenho da Rainha
- b) Histórico do bairro de Inhaúma

**14) Sociedade de Autores, Compositores e Escritores de Música – SBACEM**

- a) Composições de Aníbal Alves de Almeida

**15) Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil - SADEMBRA**

- a) Composições de Geraldo da Silva Barbosa e Jairo Alves de Souza Aguiar

**Fontes Eletrônicas**

**1) Associação Brasileira dos Editores de Música**

[www.abem.com.br](http://www.abem.com.br)

**2) Associação Brasileira dos Produtores de Disco**

[www.abpd.org.br](http://www.abpd.org.br)

**3) Companhia do Metropolitano do Rio de Janeiro**

[www.transportes.gov.br/bit/ferro/metro-rj/metrorjestacoes](http://www.transportes.gov.br/bit/ferro/metro-rj/metrorjestacoes).

**4) Fundação Getúlio Vargas**

[www.cpdoc.fgv.br/nav\\_jk/htm/jk\\_main.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_jk/htm/jk_main.htm)

**5) Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro**

a) Instituto Pereira Passos

[www.armazemdedados.rio.rj.gov.br](http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br)

b) Secretaria Municipal de Educação

[www.rio.rj.gov.br/sme](http://www.rio.rj.gov.br/sme)

**6) Senado Federal**

[www6.senado.gov.br/sicon](http://www6.senado.gov.br/sicon)

**7) Sociedade de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM)**

[www.sbacem.org.br](http://www.sbacem.org.br)

**8) Cinema Brasileiro**

[www.cinemabrasileiro.net/guia\\_atlantida.htm](http://www.cinemabrasileiro.net/guia_atlantida.htm)

**9) União Brasileira de Compositores**

[www.ubc.org.br](http://www.ubc.org.br)

## ANEXO I

### Decreto 3.158/81

489

Dec. n. 3.158

Do entroncamento da Avenida Salvador de Sá (excluída) com a Rua Frei Caneca; seguindo por esta (excluída), até a Rua Riachuelo; por esta (excluída); ruas Costa Bastos, Cardeal Dom Sebastião Leme e Monte Alegre (todas incluídas, excluindo as Escadarias); Rua Riachuelo (excluída, excluindo a ladeira em frente à Rua dos Inválidos); Largo dos Pracinhas, Rua Joaquim Silva e Rua Conde de Lages (todas excluídas); por esta, até a Rua da Glória (excluída); Largo da Glória (excluído); Rua do Catete (excluída) até a Rua Santo Amaro; por esta (incluída); Rua Pedro Américo (excluída) até o seu final; daí subindo a vertente, até o ponto de cota 267m no Morro Nova Cintra; deste ponto, pela cumeada do Morro de São Judas Tadeu, passando pelos pontos de cota 182m, 212m, 246m e 243m, até o entroncamento da Rua Almirante Alexandrino com a Rua Doutor Júlio Otoni; por esta (incluída); Rua Professor Alcias Athayde (incluída); Escadaria São Judas Tadeu (excluída); Rua Senador Pedro Velho (excluída); Caminho do Chico (excluído) até a Rua Cosme Velho; por esta (excluída, excluindo o Largo e o Beco do Boticário e os acessos aos túneis André e Antônio Rebouças), até a Rua Itamonte; por esta (excluída); Rua Indiana (excluída); Rua Cosme Velho (excluída), até a Rua Conselheiro Lampreia; por esta (excluída) até a escadaria que dá acesso à Rua Almirante Alexandrino; por esta (excluída), até a Estrada das Paineiras; por esta (incluída), até a Estrada de Ferro Corcovado; por esta (incluída, excluindo a Ladeira do Ascurra), até o ponto em que encontra o prolongamento da Travessa das Escadinhas Dona Marta; daí, subindo a vertente em linha reta, até o ponto culminante do Morro Dona Marta (cota 362m); deste ponto, seguindo pela Estrada Mirante Dona Marta (NR) (incluída), até o entroncamento com a Estrada das Paineiras (incluída); deste ponto, subindo o espião, ao Monumento do Cristo Redentor (incluído, cota 701m); daí, pela Estrada de Ferro Corcovado (incluída), até o Largo das Paineiras (incluído); deste ponto, em direção norte, subindo e descendo os espiões das serras da Formiga e da Lagoinha (excluindo a Estrada do Sumaré), passando pelos pontos de cota 623m e 338m, até o ponto de cota 273m no entroncamento da Estrada do Sumaré com a Estrada Dom Joaquim Mamede; por esta (incluída, incluindo o Beco da Lagoinha), até o entroncamento com a Rua Almirante Alexandrino; daí, subindo e descendo os espiões do Morro dos Prazeres, passando pelos pontos de cota 221m, 282m e 276m, até atingir o entroncamento da Rua Gomes Lopes (incluída) com a Rua Cândido de Oliveira; por esta e pela Rua Barão de Petrópolis (excluídas, excluindo a Escadaria Cândido de Oliveira), até a Rua Prefeito João Felipe; por esta (incluída); Rua Eliseu Visconti (incluída) até a Rua General Galvão, e (excluída) da Rua General Galvão até a Rua Navarro; por esta (excluída), até a Rua Queiroz Lima; por esta (excluída), até a Rua Itapiru; por esta (excluída); Rua Doutor Agra (excluída); Rua dos Coqueiros (excluída, excluindo a Travessa Marieta e o Viaduto Doutor Agra); Rua Eleone de Almeida (excluída); Rua José de Alencar (incluída); Rua Paula Matos (incluída, incluindo a Praça Dona Antônia), até a Rua Frei Caneca; por esta (excluída), até a Avenida Salvador de Sá, ponto de partida.

#### DECRETO n. 3.158 — de 23 de julho de 1981.

Estabelece a denominação, a codificação e a delimitação dos bairros da Cidade do Rio de Janeiro.

## ANEXO I (Continuação)

Dec. n. 3.158

520

por este e pela Rua Lorena (incluída), atravessando a Avenida João Ribeiro até o Ramal Auxiliar da RFFSA; pelo leito deste, até a Rua Mário Ferreira; por esta (incluída), até a Rua Ferreira de Menezes; por esta (excluída, excluindo a Praça Frei Baraúna); Rua Guarabu (excluída), até o ponto de partida.

### 064 – Piedade (parte)

Do entroncamento da Rua Cardoso Quintão com a Rua Manoel Corrêa; seguindo por esta (incluída), até o seu final; daí, pela vertente, ao alto do Morro dos Urubus (cota 178m); deste ponto, descendo em direção ao final da Rua Paquequer; por esta (incluída), até a Rua Luís Vargas; por esta (incluída), até a Rua Itabirito; por esta (incluída), até a Rua Monteiro Vieira (incluída); Rua Silva Xavier (excluída), até a Rua Figueiredo Pimentel; por esta (excluída), até a Rua Teixeira de Carvalho; daí, pela Rua Purus (excluída); Rua Ana Quintão (excluída) até a Rua Cardoso Quintão; por esta (incluída), ao ponto de partida.

### 065 – Engenho da Rainha

Do entroncamento da Rua Moréia com a Estrada Velha da Pavuna; seguindo por esta (incluída), até a Rua Malacacheta; por esta (excluída), até o seu final e daí, subindo o espião da Serra da Misericórdia, passando pelos pontos de cota 108m, 143m e 134m, até encontrar a linha de Transmissão (Meriti-Triagem); por esta, na direção norte, até encontrar o prolongamento da Rua Aimoré; deste ponto, pela cumeada, na direção oeste, passando pelos pontos de cota 187m e 148m, até o ponto de cota 184m; deste ponto, descendo o espião na direção sudoeste, passando pelos pontos de cota 146m, 157m e 67m, até o entroncamento da Estrada Velha da Pavuna com a Avenida Automóvel Clube; por esta (incluindo apenas o lado par), até o limite do PAL 29.657 e, por este, até o leito da Linha Auxiliar da RFFSA; por este, até a Rua Mário Ferreira; por esta (excluída), até a Rua Ferreira de Menezes; por esta (incluída, incluindo a Praça Frei Baraúna); Rua Pinheiro Amado (incluída); Rua Catinguba (incluída) até a Rua Bento do Amaral; por esta (incluída); Rua Jerônimo de Albuquerque (incluída) até a Avenida Automóvel Clube; por esta (incluído apenas o lado ímpar), até a Rua Moréia; por esta (incluída), até o ponto de partida.

### 066 – Tomás Coelho

Do entroncamento da Rua Manuel Corrêa com a Rua Cardoso Quintão; seguindo por esta (incluída), até a Rua Itália D'Incau; por esta (incluída), atravessando o Ramal Auxiliar da RFFSA, até a Rua Herculano Pena; por esta (excluída) até a Rua Itaocara; por esta (incluída), até a Rua Silva Vale; por esta (incluída) até a Rua Iriri; por esta (incluída) até o seu final; daí, subindo a vertente em linha reta na direção noroeste, ao ponto culminante do Morro do Juramento (cota 249m); daí, descendo o espião, até o final da Rua Comandante Itapicuru Coelho; por esta (incluída), até a Avenida Automóvel Clube; por esta (incluída) até a Rua Maracá; daí, atravessando a Avenida Automóvel Clube e o Pré-Metrô, seguindo pela Rua Maracá (incluída) até o seu final; daí, subindo o espião da Serra da Misericórdia na direção leste, passando pelos pontos de cota 123m, 164m e 159m, até o ponto de cota 181m; deste ponto, descendo o espião na

Leg. Mun. RJ – Rio de Janeiro, 7 (2) : 313 – 602, maio/ago. 1981

## ANEXO II

## Carta-Compromisso



# CARTA-COMPROMISSO

A COOPERATIVA HABITACIONAL DO CONSELHO REGIONAL DO ESTADO DA GUANABARA DA ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL, com sede na Cidade do Rio de Janeiro, Estado da Guanabara, na Av. Almirante Baptista, n.º 72 — 7.º andar, autorizada a funcionar pelo BANCO NACIONAL DA HABITAÇÃO sob o n.º GB-24, na forma da legislação específica e com os seus atos constitutivos devidamente arquivados na Junta Comercial do Estado da Guanabara, conforme publicação feita em 9 de setembro de 1966, no Diário Oficial do Estado da Guanabara, adiante designada COOPERATIVA, com o objetivo de executar o PLANO HABITACIONAL a que se comprometeu, na forma de seus Estatutos, a seguir denominado PROGRAMA, neste ato devidamente representada pelos seus Diretores, ARLINDO FIGUEIREDO PENTEADO e GILBERTO RUFINO PACHECO, propõe, pelo presente instrumento e na melhor forma de direito, ao seu associado Sr. (a) *.../.../...* n.º 16.5173-01031/14, 50.4418-04.6100, residente a Rua Gotan, 3.º and. 905, em *.../.../...* n.º 658/255 V..... adiante denominado(a) COOPERATIVADO(A), a venda de uma unidade residencial do seu PROGRAMA nas seguintes condições:

### 1 — DEFINIÇÕES E FONTE DE REFERÊNCIA

A COOPERATIVA ratifica expressamente o CONTRATO DE MUTUO assinado com o BANCO NACIONAL DA HABITAÇÃO em 22 de março de 1967, que o(a) COOPERATIVADO(A) declara conhecer e respeitar em todos os seus termos, o qual, juntamente com as normas, resoluções e instruções do BNH, servirá de fonte de referência da presente CARTA-COMPROMISSO, devendo sempre ser invocado para dirimir quaisquer divergências pertinentes a este documento, bem como para o seu perfeito e correto entendimento. As expressões, a seguir transcritas em LETRAS MAIUSCULAS, têm significação própria, conforme foram definidas nos documentos acima referidos.

### 2 — DA UNIDADE

A COOPERATIVA, a fim de cumprir o PROGRAMA que se propõe a realizar, se obriga a vender ao(a) COOPERATIVADO(A) um apartamento, com a respectiva fração ideal, a seguir designado UNIDADE, que deverá ser construída em terreno por ela adquirido, localizado na ESTRADA VELHA DA PAVUNA e designado LOTE 1 (UM) do P.A. N.º 24.591, devendo a construção obedecer às normas baixadas pelo BNH e atender às seguintes características básicas:

APARTAMENTO, composto de SALA, DOIS QUARTOS, COZINHA, BANHEIRO SOCIAL e DEPENDÊNCIAS DE EMPREGADA, com aproximadamente 66,91 m<sup>2</sup> (sessenta e seis vírgula noventa e um metros quadrados) de área útil, conforme definida no item 3.25 da PNB-140, norma elaborada pela ABNT (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS), relativa à Lei n.º 4.591, de 16 de dezembro de 1964, e de acordo com as especificações anexas que, rubricadas pelos contratantes, passam a fazer parte integrante do presente instrumento.

### 3 — DO LOCAL DA UNIDADE — TERRENO

Todas as 528 UNIDADES serão construídas em terreno já adquirido pela COOPERATIVA, localizado na ESTRADA VELHA DA PAVUNA e designado por LOTE 1 (UM) do P.A. n.º 24.591.

Certidão de Construção e Habite-se

SEXTO SERVIÇO REGISTRAL DE IMÓVEIS

OFICIAL  
LINO NORUEGA VIANNA BASTOS  
SUBSTITUTA  
IZABEL CRISTINA BASTOS CARDOSO  
AVENIDA RIO BRANCO, 39 - 7º ANDAR  
RIO DE JANEIRO

Certidão nº 399527

CERTIFICO QUE; revendo os livros deste Serviço Registral, desde 16/01/1931, data da sua instalação, até hoje, neles encontrei, no livro 3-DI, às fls 127 sob o nº 88044 em nome de **COOPERATIVA HABITACIONAL DO CONSELHO REGIONAL DO ESTADO DA GUANABARA DA ORDEM DOS MUSICOS DO BRASIL**, a transcrição do **APTO. 101** situado na **Estrada Velha da Pavuna, atual Estrada Adhemar Bebiano, nº 4441 - bloco 01**, na freguesia de Inhaúma, e a fração ideal de 1/528 do terreno que mede na totalidade, excluído o recuo, 76m30 de largura na frente pela Estrada Velha, em reta, mais 28m15 em curva subordinada a um raio de 120m00, mais 82m80 em reta, 86m18 nos fundos, mais 29m74, aprofundando o terreno, mais 95m00 alargando-o, pelo alinhamento projetado, limitando com a Estrada de Ferro Rio d'Ouro; à direita 212m50, e a esquerda 161m55 e foi havido por compra feita a aos Espólios de Jacob Palatinik e Isaak Koiffmann, conforme escritura de 02/03/71 do 11º Ofício de Notas, desta cidade, livro 1797 fls 18, registrada em 19/10/72, e o apto. por construção averbada à margem do citado registro em 03/04/79, tendo sido concedido o "habite-se" em 20/06/78. Consta no livro 2-Z, às fls 202 sob o nº 16990, que dito imóvel foi hipotecado em 1º grau (hipoteca de maior porção) ao **BANCO NACIONAL DA HABITAÇÃO**, conforme instrumento particular de 11/11/71 e escritura de 02/03/71, do 11º Ofício de Notas, desta cidade, livro 1797 fls 18, registradas em 19/10/72, tendo o credor cedido seus direitos relativos à citada hipoteca a **COFRELAR ASSOCIAÇÃO DE POUPANÇA E EMPRESTIMO**, que por sua vez, deu ditos direitos em caução ao mesmo **BANCO NACIONAL DA HABITAÇÃO**, conforme instrumento particular de 24/07/79, averbado em 15/08/80. Sobre o imóvel descrito, não pesam outros ônus reais reconhecidos por lei, salvo a hipoteca e caução citadas. Dou fé. Rio de Janeiro, 27 de novembro de 2006. O Oficial

*Luiz Carlos da Reck*  
Escrevente Substituto  
Mat. 94/2895

EMOLUMENTO  
R\$ 40,05



DIGITALIZADA

Sexto Serviço Registral de Imóveis  
OFICIAL  
LINO NORUEGA VIANNA BASTOS  
SUBSTITUTA  
IZABEL CRISTINA BASTOS CARDOSO  
Av. Rio Branco, 39 / 7º Andar

## ANEXO IV

Convocação para sorteio de apartamentos (Documento sem data).

MAS NÃO ESQUECA :

SÓ RECEBERÁ AS CHAVES DO SEU APARTAMENTO O(A) COOPERATIVADO(A) QUE TIVER PAGO TÔDAS AS PRESTAÇÕES, INCLUSIVE AQUELA QUE VAI VENCER A 10 DE NOVEMBRO.

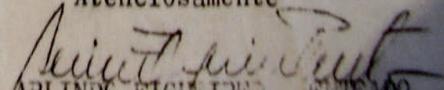
Consulte seus recibos, se faltar algum procure-nos.

2 - No próximo dia 4 de novembro, às 19,00 hs, na sede da Loteria Federal, sita na Rua do Riachuelo nº 208, será realizada uma Assembléia Geral Extraordinária, em convocação única, para sortear os blocos 2, 4, 5 e 10, totalizando 192 apartamentos. Só participará do sorteio o (a) cooperativado (a) que tiver pago tôdas as prestações vencidas até 10 de setembro próximo passado, totalizando 22 prestações. Portanto, você terá de ter em suas mãos, o mínimo de 22 recibos. Se não os tiver procure nossa Tesouraria até o dia 25 de outubro de 1968, impreterivelmente. Depois dessa data nada mais adiantará, pois as relações dos cooperativados com direito ao sorteio já estarão na Loteria Federal.

Continue dando-nos seu apoio e não deixe de prestigiar a inauguração, comparecendo com toda família.

Vamos dar às autoridades que deverão comparecer uma demonstração de força associativa.

Atenciosamente

  
ARLINDO FIGUEIREDO  
Presidente

## ANEXO V

### Carta de Cassação da COHAMEG

- 2 -

LHO REGIONAL DO ESTADO DA GUANABARA DA ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL - COHAMEG, encontra-se em situação de iminente insolvência em razão da impontualidade de pagamento de seus associados não obstante concluso seu programa e entregues todas as unidades;

CONSIDERANDO que a Diretoria da entidade se considerou incapaz de resolver essa situação,

**R E S O L V E :** I. Cassar a Autorização de Funcionamento da COOPERATIVA HABITACIONAL DO CONSELHO REGIONAL DO ESTADO DA GUANABARA DA ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL e determinar a sua liquidação, com base no

que lhe faculta o art. 8º do Decreto-lei nº 59, de 21 de novembro de 1966, combinado com os arts. 78 e 89 do Decreto nº 60.597, de 19 de abril de 1967. 2. Nomear Liquidante o Dr. JORGE SANCHES MORAES, Advogado do Instituto de Orientação às Cooperativas do Estado da Guanabara. 3. Investir o Liquidante nos poderes normais de administração, conforme preceitua o art. 81 do Decreto nº 60.597, de 19 de abril de 1967, devendo promover a realização do ativo da sociedade e liquidar o seu passivo, segundo a orientação diretamente transmitida pelo BNH. 4. Determinar que, em todos os atos e operações, a partir da presente data, à denominação da Cooperativa se faça referência ao fato de se encontrar a mesma em liquidação, conforme prescreve o art. 90 do já mencionado Decreto nº 60.597/67. 5. Fixar o prazo de 30 (trinta) dias para o Liquidante submeter à apreciação do BNH o esquema de Liquidação da Sociedade. 6. A presente Resolução entra em vigor nesta data, revogando as disposições em contrário. Rio de Janeiro, 24 de junho de 1971".

E para constar, foi lavrado o presente termo que, conferido e verificado, vai assinado pelo Diretor-Supervisor da Carteira de Projetos Cooperativos, pelo Gerente e pelo Liquidante nomeado para produzir efeitos e fins de direito. Rio de Janeiro, 29 de junho de 1971. RODRIGO HORÁCIO GARCIA DA COSTA, Diretor-Supervisor da CPC - RODRIGO DE MELLO FRANCO, Gerente da CPC-JORGE SANCHES MORAES, Liquidante".

## ANEXO VI

### Carta do Liquidante da COHAMEG

COHAMEG

COOPERATIVA HABITACIONAL DO CONSELHO REGIONAL DO EST. DA GUANABARA DA ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL  
EM LIQUIDAÇÃO

Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1978.

**ORDENADO**

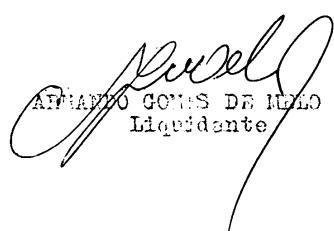
Prezado Cooperativado:

Como já é de conhecimento de V.SA, nos próximos dias, o crédito referente a seu imóvel será transferido à CONFELAR - A.P.E. Será então formalizado o processo para assinatura da ESCRITURA DEFINITIVA.

Para isso, faz-se necessária a apresentação a esta Cooperativa, com a máxima urgência, dos documentos abaixo assinalados com um " X ".

<input checked="" type="checkbox"/>	Cópia xerox da Carteira de Identidade (casal);
<input checked="" type="checkbox"/>	" " do C.P.F;
<input checked="" type="checkbox"/>	" " da Certidão de Nascimento (se solteiro) ou de casamento;
<input type="checkbox"/>	" " da Certidão de Casamento e Atestado de Óbito (se viúvo);
<input type="checkbox"/>	" " da Certidão de Casamento e Avarbação do Desquitado (e desquitado)

Atenciosamente,

  
AFRÂNIO GÓIS DA MELO  
Liquidante

ANEXO VII

Escritura do Imóvel



ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CARTÓRIO MANOEL SANTOS

17.º OFÍCIO DE JUSTIÇA

Tabellão: Dr. MANOEL LUIZ PEREIRA DOS SANTOS

Substituto: ROBERTO VIEIRA RIBEIRO

RUA ALBERTO VICTOR, 15 - TELS. 722-3010 e 719-7288 - NITERÓI - RJ.

LIVRO 932

FOLHAS 33

**E S C R I T U R A**  
De COMPRA E VENDA, De FI-  
NANCIALMENTO, SUBROGAÇÃO -  
De HÍPOTECÁ, e CAUÇÃO De  
CRÉDITO HÍPOTECÁRIO, NA --  
FORMA ABAIXO:-x-x-x-x-x-

Cartório N.º 17.º Ofício - RJ/88 -  
Esta cópia integra o trânsito  
de escritura lavrada no trânsito  
n.º 932, fl. 33.  
folha n.º 33  
Niterói 23/11/1988  
correspondente a  
Niterói 23/11/1988

**S A I B A M**

que esta pública escritura virem que aos 30-(trin-  
ta)---. dias do mês de Outubro---. do ano de mil-  
novecentos e oitenta e um ---, nesta cidade de Niterói  
Estado do Rio de Janeiro, neste Cartório do 17º Ofício  
de Justiça, sediado à Rua Alberto Victor nº.15, perante  
mim MANOEL LUIZ PEREIRA DOS SANTOS, Tabellão, matrícula  
nº.06/1822, compareceram partes entre si justas e contra-  
tadas, a saber: de um lado como Outorgante (s) VENDEDOR  
(A) (ES): COOPERATIVA HABITACIONAL DO CONSELHO REGIONAL  
DO ESTADO DA GUANABARA DA ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL -  
com sede na Praça Floriano nº.55, 12º Andar, na cidade  
do Rio de Janeiro, neste Estado, autorizada a funcionar  
pelo Banco Nacional da Habitação, sob o nº.GB-24, inscri-  
ta no CGC do MF sob o nº.33.311.523/0001-08.; Neste ato  
representada pela COFRELAR ASSOCIAÇÃO DE POUPANÇA E EM-  
PRÉSTIMO, Adiante qualificada, nos termos da procuraçāo  
lavrada em notas do 24º Ofício da cidade do Rio de Ja-  
neiro, no livro nº.321, às folhas número 81; Daqui por-  
diante denominada VENDADORA (ES); e, de outro lado, como  
OUTORGADO (A) (ES), COMPRADOR (A) (ES), e OUTORGANTE (S)  
DEVEDOR (A) (ES). NAEGEKY NAEGELE DA CONCEIÇÃO e seu ma-  
rido ANÍZIO ROSA DA CONCEIÇÃO, brasileiros, casados sob o  
regimen da Comunhāo de bens, ela Escrevente, ele motoris-  
ta, portadores das identidades nºs. 1664365 da CGC/RJ de



ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CARTÓRIO MANOEL SANTOS  
17.º OFÍCIO DE JUSTIÇA  
Tabelião: Dr. MANOEL LUIZ PEREIRA DOS SANTOS  
Substituto: ROBERTO VIEIRA RIBEIRO  
RUA ALBERTO VICTOR, 15 - TELS. 719-9208, 719-7288 - NITERÓI-RJ.

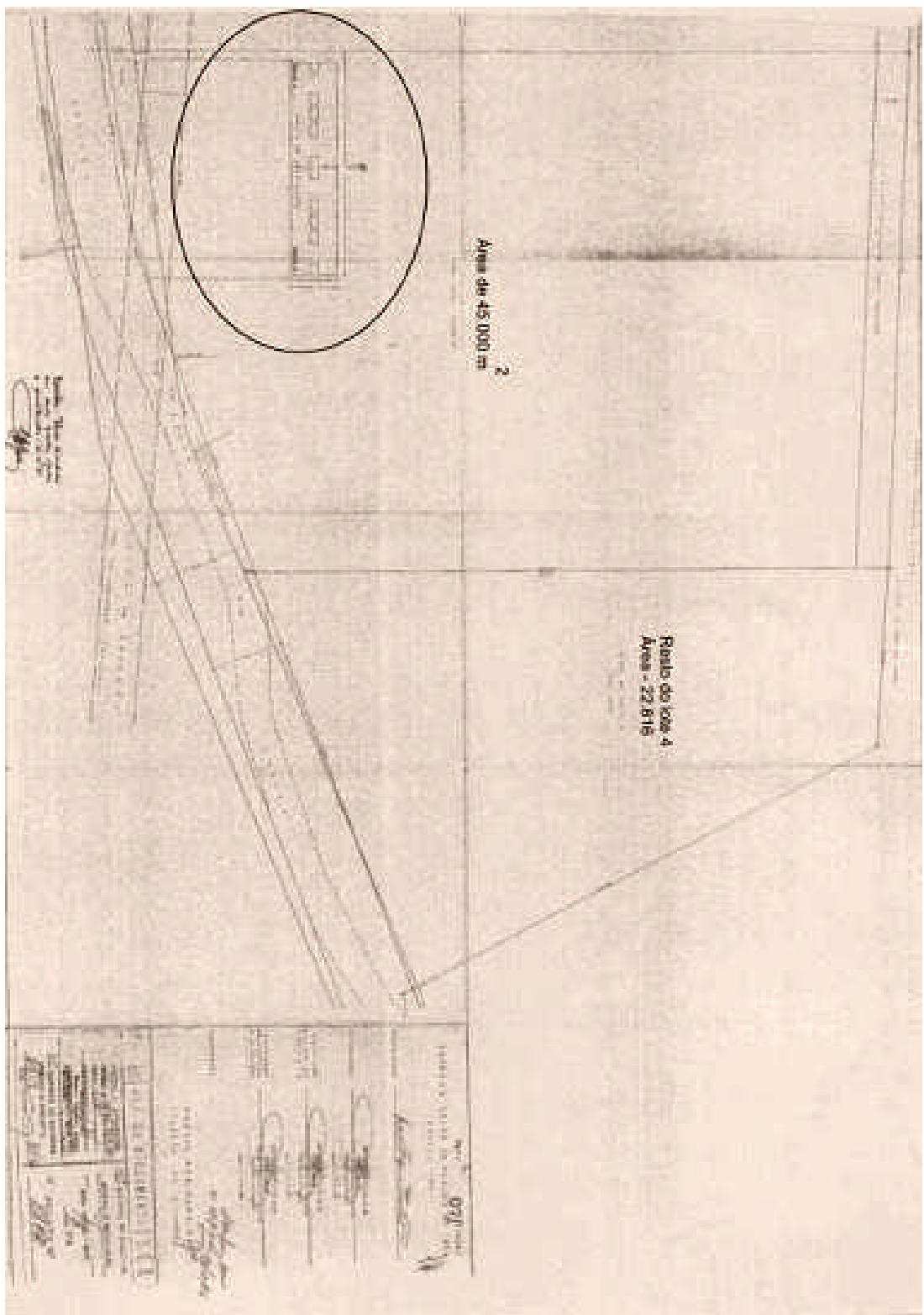
*Inteiro do  
n.º 32  
n.º 33  
LIVRO 34  
FOLHAS 34  
181*

de conformidade com o Termo assinado em 02.08.1977 e(s)

(s) Comprador (e)(es), foi(ram) imitido (e)(s) na posse-  
precáris do imóvel descrito e caracterizado na Cláusula-  
Quarta da presente escritura. CLÁUSULA TERCEIRA - DO PRE-  
CO DO IMÓVEL - O preço do imóvel constante da referida --  
carta compromisso atingiu, em 30 de setembro de 1978 a --  
quantia de R\$ 142.493,85- (Cento e quarenta e dois mil,  
quatrocentos e noventa e tres cruzeiros e oitenta e cinco  
centavos) - naquela data é 510,65743 - UPC/BNH. CLÁUSULA  
QUARTA - DA VENDA - Assim pelo presente instrumento e na me-  
lhore forma de direito as Vendedores, vendem e(s) Com-  
prador(s)(es) pelo mencionado preço certo e ajustado de-  
R\$ 142.493,85- (Cento e quarenta e dois mil, quatrocen-  
tos e noventa e tres cruzeiros e oitenta e cinco centavos)  
livre e desembaraçado de quaisquer ônus ou encargos, e--  
não ser a hipoteca adiente mencionada o imóvel a seguir-  
descrito e caracterizado: DESCRIÇÃO DO IMÓVEL - Apartamen-  
to 310 situado na Estrada Velha da Pavuna sob o nº 4441  
Bloco 8 e bem assim de sua correspondente fração ide-  
-de 1/528 avos do respectivo terreno, antigo nº 1851, desig-  
nado por lote nº 1 do PI nº 24591, na Freguesia de Inhaú-  
ma, na Cidade de Rio de Janeiro, medindo o terreno na sua  
totalidade excluído o recuo 76,30m de frente para a Estrada  
Velha da Pavuna, em reto, mais 28,15m em curva suber-  
dimida e um raio de 120,00m, mais 82,80m em reto, 86,18m  
nos fundos, mais 29,74m aprofundando o terreno, mais --  
95,00m alargando-o pelo alinhamento próprio onde confron-  
te com a Estrada de Ferro Rio D'Our, 212,50m de exten-  
são de frente a fundos pelo lado direito onde confronta-  
com o nº 4341 da mesma Rue, de propriedade da COOP-HAB--  
DOS OPER. UNIÃO DO EST. DA GE. e outros, ou sucessores--

## ANEXO VIII

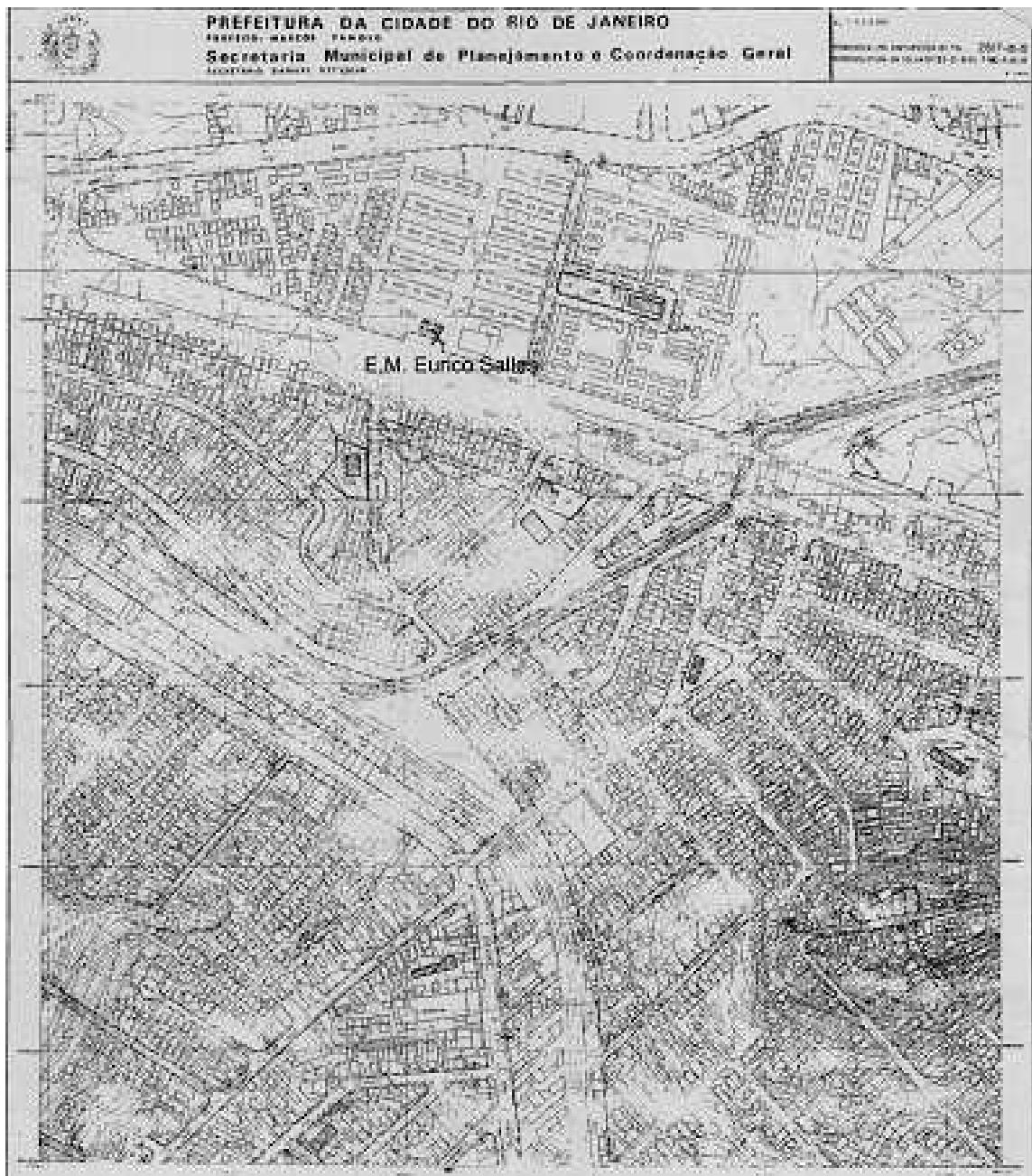
Planta do **Conjunto** feita pela CEDAE (1967)



Envolvido com um círculo, os primeiros blocos construídos na Cidade do Som. **Em destaque o tamanho total do terreno e a área destinada ao lote 4.**

## ANEXO IX

Planta do conjunto feita pela Prefeitura (1991).



Em destaque, Escola Municipal Eurico Salles.

## ANEXO X

### Placa de inauguração do **Conjunto**



Conjunto Residencial *OrdemMúsico*

Financiamento: Banco Nacional de Habitação

Presidente: Dr. Mario Trindade

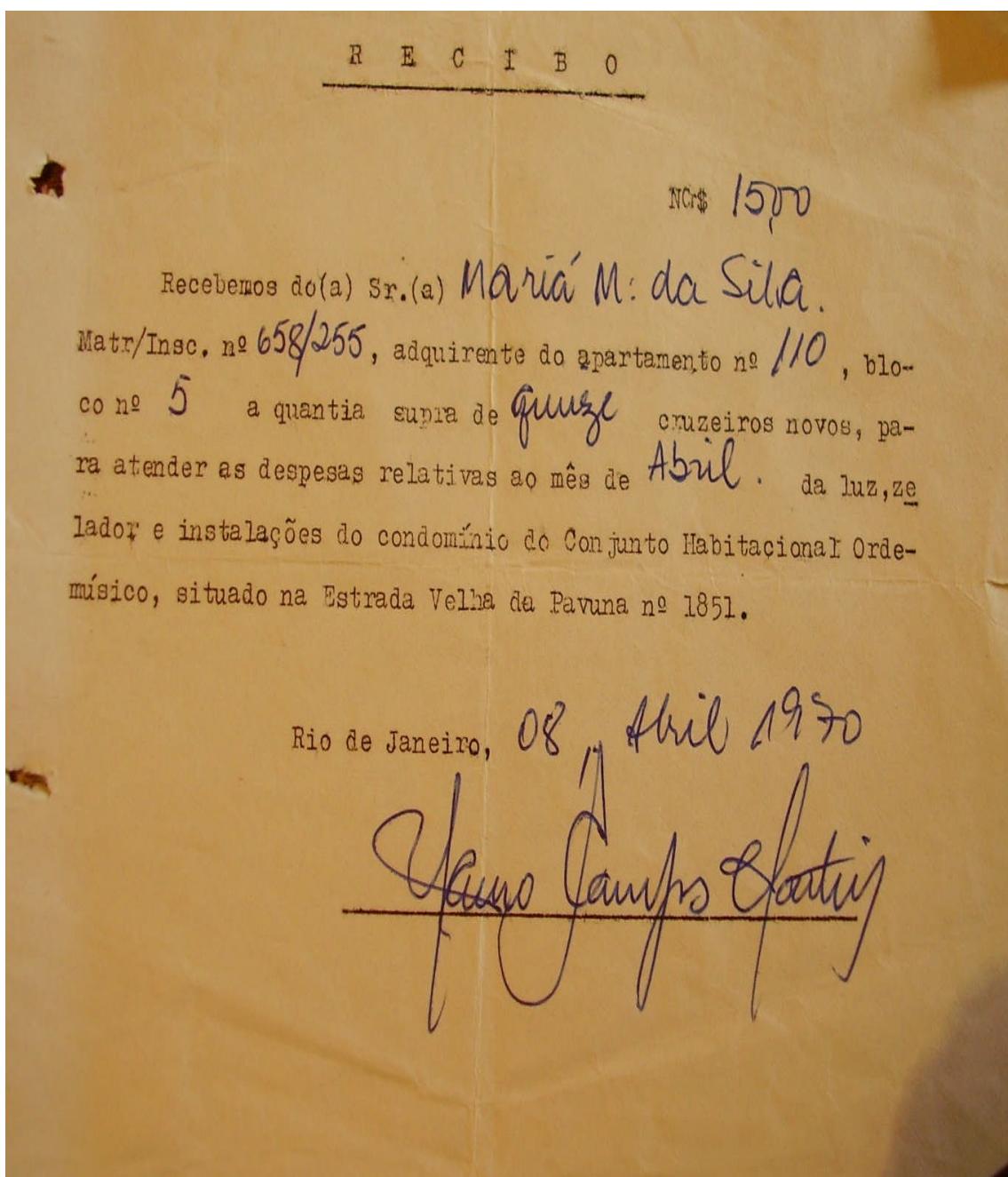
Diretor: Dr. João Fortes Machado

Fiscalização: Instituto de Orientação às Cooperativas – GB

Supervisão: Dr. Luiz Carlos Vital

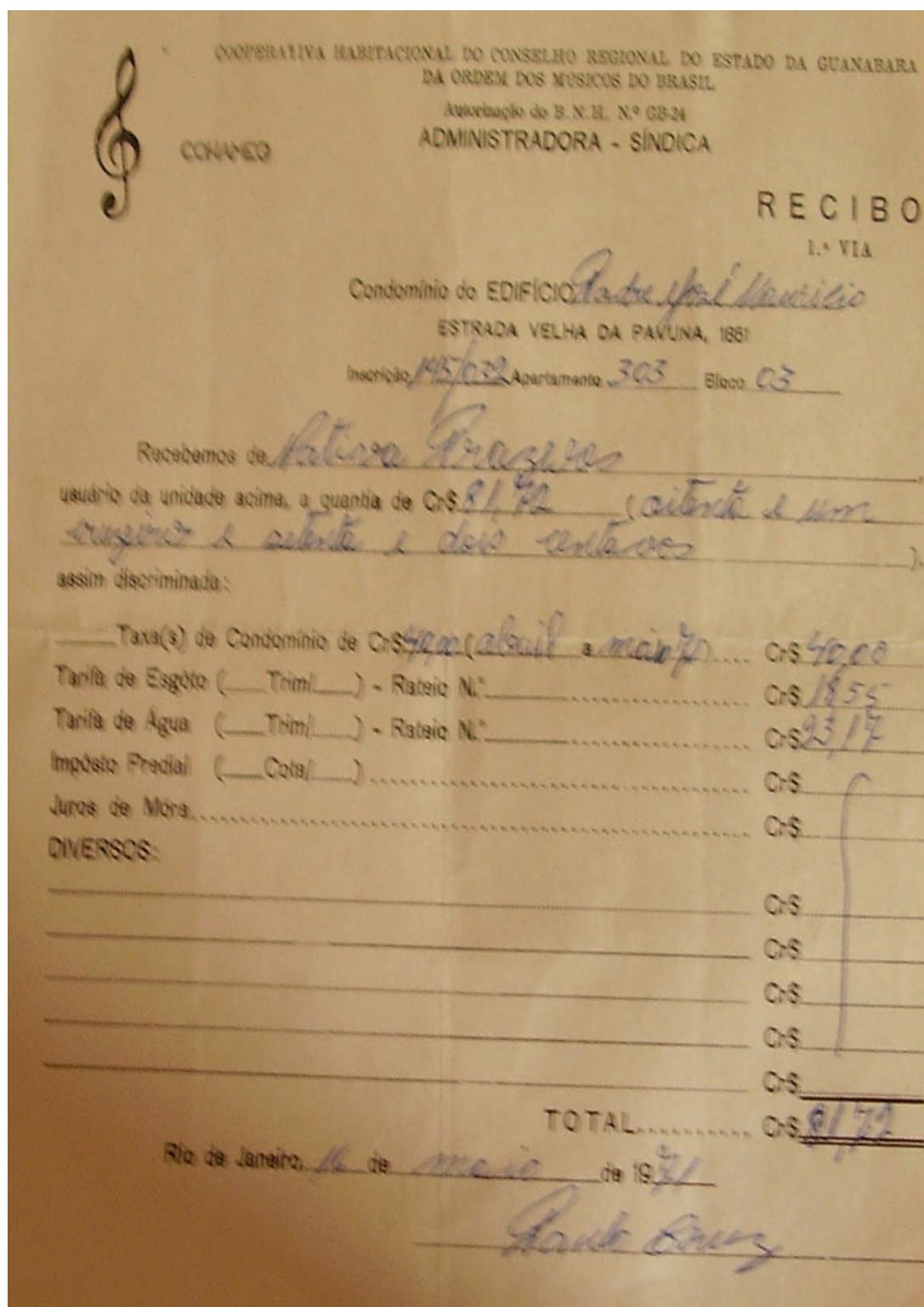
ANEXO XI

Recibo de Taxa Condominial de 08/04/1970



## ANEXO XII

Recibo de Taxa Condominial de 16/05/1971



## ANEXO XIII

Recibo de Taxa Condominial de 11/12/1971

Conjunto Residencial "Cidade do Som"  
"ADMINISTRAÇÃO DO CONDOMÍNIO"  
Estrada Velha da Pavuna, 1851 - Inhaúma

RECIBO  
1.º VIA

Inscrição 658/255, Apartamento 110 Bloco 05

Recebemos de Maria Marques da Silva

Usuário da unidade acima, a quantia de Cr\$ 190,00- (cento e noventa  
cruzeiros.....)

assim discriminada:

04 Taxa(s) de Condomínio de Cr\$ 20,00 (ref 1 <sup>º</sup> set. dez. / 71/....)	Cr\$ 80,00-
Taxa de esgôto (3 <sup>º</sup> /4 <sup>º</sup> trim. / 71.)	Cr\$ 50,00-
Taxa de água (3 <sup>º</sup> /4 <sup>º</sup> trim / 71.)	Cr\$ 60,00-
Impôsto Predial (_____ cota/ ....)	Cr\$
Juros de mora	Cr\$
Diversos:	Cr\$
	Cr\$
	Cr\$
	Cr\$
	Cr\$
Total	Cr\$ 190,00

Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1971

*[Signature]*

ADMINISTRADOR - SÍNDICO  
José Silva Reis  
190.000

## ANEXO XIV

### Modelo de questionário

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Questionário formulado, a fim de coletar dados, para a dissertação de Mestrado, intitulada “Cidade do Som: História, Música e Memória”.

Nome do Conjunto: \_\_\_\_\_

Cooperativa: \_\_\_\_\_

Nº de apartamentos: \_\_\_\_\_ Nº de blocos: \_\_\_\_\_ nº de cômodos: \_\_\_\_\_

Data aproximada da Construção: \_\_\_\_\_

O Conjunto possui área de lazer? a) ( ) sim b) ( ) não

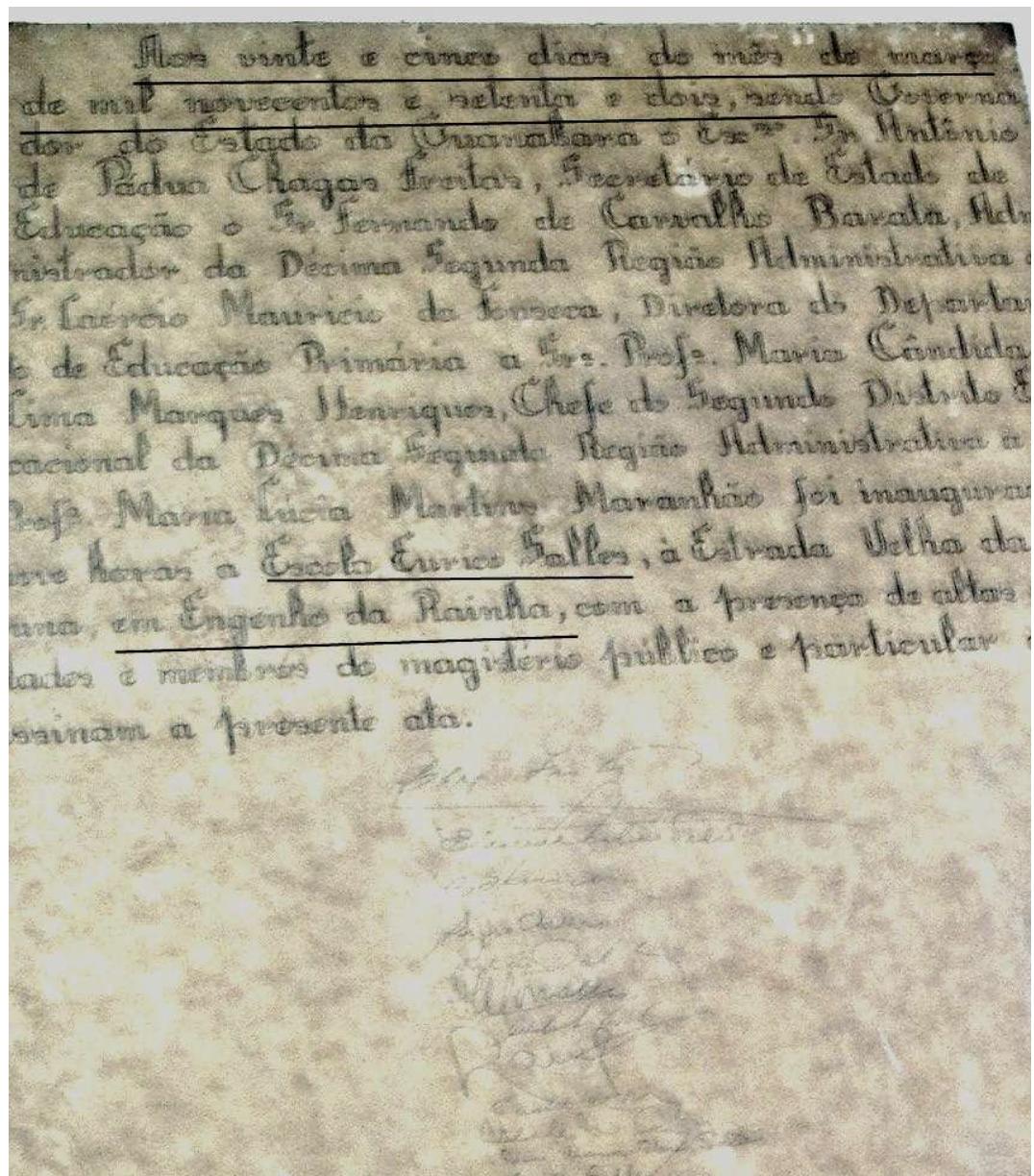
O Conjunto possui salão de festas? a) ( ) sim b) ( ) não

Responsável pelo preenchimento:

a) ( ) Síndico b) ( ) Porteiro c) ( ) Outros: \_\_\_\_\_

## ANEXO XV

### Placa de inauguração da E. M. Eurico Salles



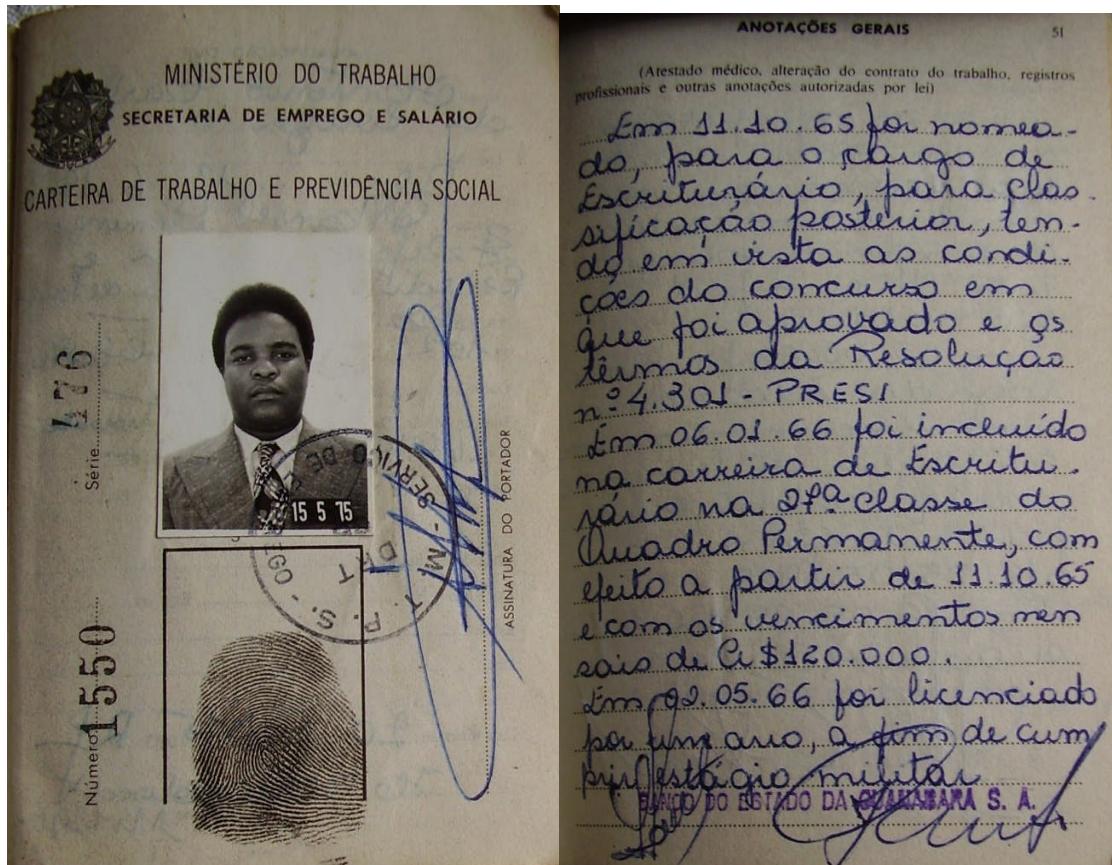
## ANEXO XVI

Placa de Inauguração do Posto de Saúde



## ANEXO XVII

### Carteira de Trabalho e Previdência Social de Antônio Carlos de Souza



Datas de admissão no BEG e licença para cumprimento do estágio militar.

### Carteira do Exército



## ANEXO XVIII

### Anotações na Carteira de Trabalho de Antonio Carlos de Souza

Em 02.05.67 foi prorrogada, por mais um ano, sua licença sem vencimentos e sem contagem de tempo de serviço, a fim de cumprir estágio militar.

Em 02.05.68 foi prorrogada sua licença sem vencimentos e sem contagem de tempo de serviço, a fim de cumprir estágio militar, até 25.05.1969.

Em 26.05.69 reassumiu suas funções no Banco, BANCO DO ESTADO DA GUANABARA S. A.

*Salvo* *Funfo*

A partir de 07.04.69 passou a perceber Cr\$ 5,70 mensais como adicional por 1 ano de exercício. Promovido em 26.05.70 cargo de Escriturário - Cl. 100 com os vencimentos mensais de Cr\$ 310,00 A partir de 04.11.70 passou a perceber Cr\$ 14,20 mensais como adicional por 2 anos de exercício. Promovido em 26.05.71 cargo de Escriturário - Cl. 100 com os vencimentos mensais de Cr\$ 525,00 Em 11.08.71 foi designado para o cargo de confiança, ou comissão, de Assistente de Gerência de Carteira, com adicional mensal de Cr\$ 310,00 ao salário do cargo efetivo. A partir de 03.09.71, o adicional mensal do cargo de confiança, em comissão, de Assistente de Gerência de Carteira, passou a ser Cr\$ 382,00 A partir de 04.11.71 passou a perceber Cr\$ 26,20 mensais como adicional por 3 anos de exercício. BANCO DO ESTADO DA GUANABARA S. A. *Salvo* *Funfo*

Retorno às funções de bancário em 26/05/1969.