



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Instituto de Geografia

Claudio Sebastião Barbosa Guimarães

**Fala Mangueira: representações sobre o morro da Mangueira nos sambas
(1926 - 2014)**

Rio de Janeiro

2025

Claudio Sebastião Barbosa Guimarães

**Fala Mangueira: representações sobre o morro da Mangueira nos sambas
(1926 - 2014)**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Gestão e Estruturação do Espaço Geográfico.

Orientadora: Prof.^a Dra. Mariana Araujo Lamego

Rio de Janeiro

2025

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CTCC

G963 Guimarães, Claudio Sebastião Barbosa.
Fala Mangueira: representações sobre o morro da Mangueira nos sambas
(1926 – 2014) / Claudio Sebastião Barbosa Guimarães.– 2025.
88 f. : il.

Orientadora: Mariana Araujo Lamego.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Geografia.

1. Geografia humana - Teses. 2. Mangueira (RJ) - Teses. 3. Samba -
Teses. 4. Cultura - Aspectos sociais – Teses. 5. Carnaval – Teses. I.
Lamego, Mariana Araujo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Geografia. III. Título.

CDU: 911.3:342.727(815.3)

Bibliotecária Responsável: Priscila Freitas Araujo/ CRB-7: 7322

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Claudio Sebastião Barbosa Guimarães

Fala Mangureira: representações sobre o morro da Mangureira nos sambas (1926 - 2014)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Gestão e Estruturação do Espaço Geográfico.

Aprovada em 07 de Janeiro de 2025.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Mariana Araujo Lamego (Orientadora)

Instituto de Geografia - UERJ

Prof.^a Dra. Júlia Santos Cossermelli de Andrade

Instituto de Geografia – UERJ

Prof. Dr. André Reyes Novaes

Instituto de Geografia - UERJ

Prof.^a Dra. Adriana Carvalho Silva

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2025

DEDICATÓRIA

Para meus tios e minha avó, falecidos durante a pandemia (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por chegar até aqui com minha família e amigos depois de longos anos de pandemia.

À minha família, que me apoiou e deu suporte em todo processo, sem eles eu não seria ninguém.

À minha orientadora, Mariana Lamego, que não desistiu dessa dissertação e aos professores presentes na banca, Adriana, André e Júlia, por estarem presentes em momentos não usuais como as férias, obrigado. Sem vocês essa conclusão não seria possível.

Aos meus amigos Brena, Fernanda, Guilherme, Jéssica, Mariana, que estiveram comigo durante toda a jornada, apoiando, incentivando, debatendo ideias, revisando o texto, obrigado, amo vocês.

À Iracema, que chegou ao final do processo, mas esteve presente diversas vezes, auxiliando e discutindo durante a codificação.

Sei lá não sei, sei lá não sei não

A Mangueira é tão grande

Que nem cabe explicação

Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho

RESUMO

GUIMARÃES, Claudio Sebastião Barbosa. **Fala Mangueira**: representações sobre o morro da Mangueira nos sambas (1926 – 2014). 2025. 88 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

O objetivo desta dissertação é identificar quais representações sobre o morro Mangueira foram construídas no recorte selecionado. O morro que possui o Grêmio Recreativo e Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira fica localizado próximo ao centro do Rio de Janeiro. Para compreender as representações o livro “Sambas para a Mangueira” foi utilizado, nortando quais sambas abordam a comunidade. A partir disso, 182 fonogramas foram identificados, gravados entre 1926 a 2014. Para analisar esse acervo utilizamos da Análise de Conteúdo, codificando e categorizando todos os sambas do *corpus*, criando 12 categorias e 59 subcategorias. Ao observar todas essas canções foi possível perceber uma concentração de temas sobre o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e suas alas, Carnaval, ao morro da Mangueira, atos cotidianos, como ir ao samba, dançar, cantar, tensões sociais, relação com o asfalto, moradia e músicas com foco no feminino. Foi constatado que os sambas em sua maioria possuem uma idealização e romantização por parte daqueles que escrevem sobre a Mangueira.

Palavras-chave: Mangueira; samba; análise de conteúdo; representações.

ABSTRACT

GUIMARÃES, Claudio Sebastião Barbosa. **Fala Mangueira: representations of the Mangueira hill in sambas (1926 – 2014)**. 2025. 88 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

The aim of this dissertation is to identify which representations of the Mangueira hill were constructed in the selected section. Mangueira, which is home to the samba school, Grêmio Recreativo e Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, is located near the center of Rio de Janeiro. In order to understand the representations, the book “Sambas para a Mangueira” was used to identify which sambas deal with the community. From this, 182 phonograms were identified, recorded between 1926 and 2014. To analyse this collection, we used Content Analysis, coding and categorizing all the sambas in the corpus, creating 12 categories and 59 subcategories. When looking at all these songs, it was possible to notice a concentration of themes about the Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira and its wings, Carnival, the Mangueira hill, everyday acts such as going to the samba, dancing, singing, social tensions, the relationship with the city, housing and songs focusing on women. It was found that most of the sambas are idealized and romanticized by those who write about Mangueira.

Keywords: Mangueira; samba; content analysis; representations.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Categorias e subcategorias de análise.....	49
Quadro 2 –	Principais recorrências nos sambas sobre Mangueira	50
Quadro 3 –	Categorias com número de repetições em ordem decrescente	56

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	17
1	SAMBA E MANGUEIRA	21
1.1	Espaço e vivências: mediações necessárias	21
1.2	Samba, carnaval e cidade: culturas de diáspora	24
1.3	Formação do carnaval carioca	30
2	GEOGRAFIA E MÚSICA	41
2.1	Análise de conteúdo	44
2.2	Categorias e subcategorias	50
3	RESULTADOS	56
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
	REFERÊNCIAS	78
	APÊNDICE A – Fonogramas utilizados na codificação por ordem crescente de gravação	83

INTRODUÇÃO

Ladeiras, vielas, barracos, o boteco da esquina; eis uma paisagem do morro de Mangueira que, apesar de estereotipada, comunica certas dificuldades da vida no morro. A vida mercantilizada do capitalismo, a marginalização e preconceitos que acercam a favela – que, apesar das tentativas que tentam solucionar os dramas sociais com algumas palavras – tecem um quadro de pauperização da vida. Talvez seja realmente um fato extraordinário que, mesmo com tantas mazelas, brote poesia, música e samba entre os “barracões de zinco” de Mangueira.

A festa, em contraste com tamanhas adversidades, parece uma contradição, sobretudo aos observadores externos às culturas populares no país. O estigma de uma população alienada, passiva e disforme perdurou, e ainda perdura, sob as concepções que procuram analisar as formas de engajamento e participação popular nos rumos do país. Pouco se vislumbrou, entretanto, o caráter insubmisso dos festejos – como o carnaval, o samba – como forma de empenho das camadas populares, como uma linguagem de resistência e persistência dessa população em tornar a vida possível.

As culturas populares, em suas mais amplas manifestações, apresentam um quadro que é avesso aos estigmas sobre a população brasileira. É possível, a partir delas, demonstrar potenciais diversos da pujança de recriação popular, mesmo nas franjas da sociedade brasileira, que apontam a níveis de sociabilidade e articulação sociopolítica que convida os leitores a uma reinterpretação dos lugares-comuns que acercam o tema. E dentre essa tantas potencialidades, a reinvenção do próprio espaço, uma espécie de geografia própria, desobediente, que pratica e recria o espaço a partir de uma práxis cotidiana e singular. O esforço fundamental da presente dissertação é apresentar os sambas sobre a Estação Primeira de Mangueira e a construção que fazem não só da escola de samba, do morro, mas de um espaço ressignificado e praticado pela cultura. Trata-se, também, de uma prática espacial que subverte a lógica capitalista, o desencanto da mercantilização da vida, a pobreza e a marginalização, pois a festa não contradiz a luta. Pelo contrário. Nas palavras de Paulinho da Viola, afamado portelense:

Vista assim do alto Mais parece um céu no chão
Sei lá Em Mangueira a poesia feito um mar, se alastrou
E a beleza do lugar, pra se entender
Tem que se achar
Que a vida não é só isso que se vê
É um pouco mais

Que os olhos não conseguem perceber
E as mãos não ousam tocar
E os pés recusam pisar¹

Os versos poéticos de Paulinho da Viola, que afirmam que a “vida não é só isso que se vê” guardam o singelo fundamento de cantar outras perspectivas de existência, de ressignificar a vida, de comunicar sentimentos que guardam outras potencialidades. Vislumbrar as construções imaginárias, simbólicas e culturais que os sambas sobre Mangueira criam sobre o morro, que com a escola de samba possui o poder de, alterar a percepção da realidade por meio dos seus sambas. Nosso objetivo aqui é identificar o maior número possível de sambas que discursam sobre a Mangueira, e para isso contamos com o auxílio fundamental do *songbook* Sambas para Mangueira, e detalhar os temas mais recorrentes em décadas de sambas sobre o morro e escola de samba, Estação Primeira de Mangueira. Dessa maneira, a arte e a cultura popular se revelam como fundamentais para compreender a complexidade e a riqueza dos espaços urbanos.

Nesse ínterim, a dissertação é dividida em três capítulos fundamentais. No primeiro capítulo, a discussão inicia-se com as teorizações acerca do espaço e as contribuições que o pensamento geográfico formulou nas últimas décadas quanto ao tema. Dado a natureza em si do objeto – isto é, as representações que os sambas fazem sobre a(s) Mangueira(s) – por sua essência ideológica, subjetiva, averiguar as potencialidades para se pensar e construir o espaço requisita reflexões que mobilizem o conceito de espaço sob outras óticas. A ideia de prática espacial é utilizada como referência da presente dissertação por oferecer os parâmetros conceituais que permitem formular a construção do espaço a partir da cultura, da prática cotidiana, das tradições inventadas e reinventadas sobre a escola de samba. A rigor, esse espaço de Mangueira foge dos meros perímetros urbanos do morro, tal qual as da escola de samba.

Dado que a primeira seção do capítulo inaugural da dissertação aborda as questões teóricas acerca do espaço, a segunda e a terceira seções do capítulo abordam concomitantemente a trajetória do samba e do carnaval. Coube a essas seções analisar as vertentes originárias dessas expressões culturais, marcas fundamentais da cultura diaspórica, traços históricos do escravismo no Brasil, e como o conjunto dessas referências africanas mesclam-se com tradições populares no Brasil. Essa síntese cultural produzida pela e às margens do colonialismo expressa-se nas características elementares do samba e do carnaval

• ¹SEI LÁ Mangueira. Intérprete: Odete Amaral. Compositor: Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho. In: Fala, Mangueira. [S.I.]. Odeon. 1968. LP.

enquanto cultura popular, do festejo, da realização da vida pelas frestas, pela síncope, como aponta o historiador Luiz Antônio Simas². Essa ampla mescla de tradições culturais sintetiza-se no Rio de Janeiro, a partir do final do século XIX, fruto de diversas migrações que a então capital da república recebeu.

O carnaval e o samba apresentam as bases culturais, especialmente localizadas na Pequena África, na região portuária da cidade do Rio. Eles se comungaram em meio a perseguições, adaptações e resistências no que se expressou na formação das escolas de samba. Essas raízes históricas de samba e carnaval, que mantêm suas marcas na atualidade, ajudam a contextualizar a Estação Primeira de Mangueira, a prática de seus integrantes, seus símbolos, bem como as formulações de prática espacial, além da tríade percebido-concebido-vivido de Lefebvre, que podem ser propostas a partir disso. Mangueira é fruto de uma profunda trajetória histórica dessas manifestações, encontra-se no bojo da adequação dessas práticas às normatizações do Estado para serem aceitas, e a Mangueira é parte viva dessa história. Por fim, traçamos uma síntese da fundação da escola de samba, suas referências originárias, o contexto político de afirmação e legalização do samba e do carnaval.

No segundo capítulo, dedicado às relações entre geografia e música, o esforço concentrou-se em problematizar a relação entre a música e sua relevância na formulação das concepções de espaço. Parece absolutamente estranho dissociar o morro de Mangueira da escola Estação Primeira de Mangueira, ainda que a escola não corresponda a totalidade do morro. Essa constatação parece apontar a importância de uma agremiação que também é baseada na música e a importância desse elemento na configuração de um espaço de Mangueira(s), fundado na prática e na cultura. Esse espaço, que ultrapassa os muros da quadra da escola de samba, os perímetros do morro em si, compõem um quadro que configura uma espacialidade específica. Música e espaço têm, portanto, relações que agregam fatores importantes ao conhecimento geográfico e que são, não obstante, um dos objetivos da presente dissertação.

Essa relação é feita através da análise de conteúdo, ancorada em Laurence Bardin, metodologia para analisar textos de forma quantitativa e qualitativa. Deste modo é possível analisar de forma sistemática os temas mais celebrados pela Mangueira, aqueles mais repetitivos, de que forma eles são citados, em quais anos, qual a relação da escola com o morro, com o asfalto, a participação feminina, se existem problemas sociais, de que maneira

• ²SIMAS, L. A. **Maracanã: quando a cidade era terreiro**. Rio de Janeiro, Mórula, 2021, p. 102-103.

eles são apresentados, idealizações a partir dos sambas, entre outros detalhes. Com esses dados podemos criar diversas inferências.

Essas inferências serão trabalhadas no terceiro capítulo, destinado à discussão dos resultados. A partir dos temas que surgiram nos sambas, podemos ter certeza do que será discutido, o que teve relevância e o que esteve ausente (mesmo sendo esperado). Alguns temas são óbvios, como o carnaval, mas ainda assim esses resultados se tornam importantes para averiguar como o carnaval vem sendo tratado nos sambas ao longo de um grande intervalo de tempo, de 88 anos. A bateria de uma escola de samba precisa estar “equalizada”, ou seja, precisamos ouvir todos os instrumentos, o intuito deste trabalho é conseguir equalizar os sambas e “ouvir” todos os temas.

1 SAMBA E MANGUEIRA

A cidade do Rio de Janeiro, o samba, o morro, o sol quente, um dia de praia, futebol no Maracanã ao final da tarde; eis o cenário ideal para mais uma peça publicitária sobre o Rio e seus lugares-comuns. Entretanto, no bojo das identidades cariocas, da invenção do cotidiano propriamente dito, qual seria o lugar do Morro de Mangueira?

Na possibilidade real de existência, quando se pensa na formação e dinâmicas de sociabilidade na capital fluminense, o samba parece um elemento absolutamente indispensável. Todavia, pensar o binômio Samba-Mangueira, articulando-os a sua espacialidade, requisita um conjunto de reflexões teórico-metodológicas que o problematizam, no âmbito da prática espacial, dinâmicas e apreensões que podem ser visitadas na amplitude das tantas canções sobre Mangueira. O morro/escola de samba como espaços de vivência, inventados e reinventados³, a intensa dialética da práxis que faz Mangueira uma realidade objetiva, porém o que não dispensa suas representações e imaginações, faz do tema fascinantemente contraditório e multifacetado.

1.1 Espaço e vivências: mediações necessárias

Pensar um “espaço de Mangueira” exige um conjunto de reflexões que transcendam ao senso comum, aos limites urbanos da extensão desse morro. O perímetro de Mangueira, que poderia ser determinado conforme as normas burocráticas da prefeitura do Rio, está longe de equacionar essa questão. Logo, uma das categorias centrais ao presente estudo será a da mediação. A rigor, esta categoria é absolutamente central no pensamento dialético, pois em “sentido literal, refere-se ao estabelecimento de conexões por meio de algum intermediário”⁴, um fundamento ontológico elementar, que se assenta na possibilidade única do ser social em mediatizar a realidade. Em outras palavras, a realidade não é apreendida de forma imediata, natural, mas sim capturada de forma diversas e mediatizada por um conjunto largo de elementos que configura o ser social, portanto:

-
- ³Luiz Antônio Simas fala com recorrência da ideia de “cultura de síncope”, a perspectivas da vida cotidiana na prática, pelas frestas e possibilidades. Ver: SIMAS, L. A. *Maracanã: quando a cidade era terreiro*. Rio de Janeiro, Mórula, 2021, p. 101-103.
 - ⁴BOTTOMORE, T. *Dicionário do pensamento marxista*. São Paulo, Zahar, 2014, p. 417.

(...) nem na natureza nem na sociedade pode existir um objeto que não seja mediato nesse sentido – e é também o que Hegel tem em mente –, que não seja o resultado de mediações. Assim, a mediação é uma categoria objetiva, ontológica, que tem de estar presente em qualquer realidade, independente do sujeito⁵.

Cabe estabelecer, portanto, as mediações necessárias entre o espaço do morro de Mangueira, pensar suas conexões com a escola de samba, essencialmente, o que supõe articular a produção de um espaço que vai além da dimensão físico-territorial, mas articula facetas diversas. É imperioso destacar, portanto, que “toda análise da produção do espaço parte de uma perspectiva ampla desse conceito, a saber, que a produção do espaço implica não só produção material, mas também de vida, de cultura, do modo de ser urbano”⁶. Assim sendo, a dimensão da construção do espaço obedece a legalidades, o espaço concebido.

A construção do “espaço Mangueira”, as dinâmicas de seu território, sobretudo quando percebidas nas letras das inúmeras canções sobre o morro e a escola, subvertem a mera lógica urbano-capitalista, superam a homogeneização e hierarquização dos espaços, extravasa seus limites físicos. No morro “os versos de Mangueira são modestos (...)/ Nossos barracos, são castelos/ Em nossa imaginação”⁷: como captar um objeto de análise que reside, também, no imaginário, que não obedece a formas geométricas, que contribui consistentemente para reinventar a prática cotidiana. Por tantas questões, um dos esforços iniciais dessa dissertação é justamente mobilizar o conceito de espaço e suas aplicações.

A problemática, entretanto, reside na polissemia que o conceito de espaço pode suscitar, bem como as infindáveis discussões que o acercam. Não obstante, parece um ponto consolidado no pensamento geográfico que, para além dos múltiplos sentido que o conceito espaço pode requisitar, são diversos os aspectos que o caracterizam. A geografia que a Estação Primeira de Mangueira, bem como os sambas que cantam o morro e seus moradores, convida a reflexões que pensem o espaço em suas múltiplas determinações, sua prática cotidiana, o espaço vivido.

A década de 1970, por exemplo, nesse sentido, parece relativamente fértil a essas proposições. Henri Lefebvre, por exemplo, em *A produção do espaço*, de 1974, consolida sua perspectiva da configuração do espaço a partir da tríade “percebido-vivido-concebido” no que se refere à produção social do espaço. Para o autor, além das facetas já consolidadas no

-
- ⁵ LUKÁCS, G. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível*. São Paulo, Boitempo, 2010, p. 265.
 - ⁶ ALVES, G. A. A produção do espaço a partir da tríade lefebvriana concebido/percebido/vivido. *Geosp – Espaço e Tempo (Online)*, v. 23, n. 3, p. 551-563, dez. 2019, ISSN 2179-0892, p. 552.
 - ⁷ SEMPRE Mangueira. Intérprete: Roberto Paiva. Compositor: Nelson Cavaquinho e Geraldo Queiroz. [S.I.]. Sinter. 78 RPM. 1954.

pensamento geográfico e filosófico acerca do espaço, haveria também uma particularmente relacional, isto é, condicionada à dinâmica das relações sociais, da produção e reprodução do espaço como traço das marcas e contradição própria do ser social. Assim sendo,

Os espaços de representação, ou seja, o espaço vivido através das imagens e símbolos que o acompanham, portanto, espaço dos “habitantes”, dos “usuários”, mas também de certos artistas e talvez dos que descrevem e acreditam somente descrever: os escritores, os filósofos. Trata-se do espaço dominado, portanto, suportado, que a imaginação tenta modificar e apropriar. De modo que esses espaços de representação tenderiam (feitas as mesmas reservas precedentes) para sistemas mais ou menos coerentes de símbolos e signos não verbais.⁸

A atribuição de sentidos, suas representações e construção prática desses espaços – como o de Mangureira – é um aspecto chave à compreensão dessas dinâmicas. Pensar a produção do espaço, encadeando o espaço concebido, aquele planejado pela prefeitura, normatizado, o vivido, e o percebido, que articula vivido e concebido, resultando na prática social⁹. Esse conceito apresenta um fator fundamental à compreensão do presente objeto: a mútua e dialética relação entre espaço e prática.

Assim sendo, sob a ótica da práxis, a temporalidade, quando considerada a ação humana na formulação do espaço, é um aspecto chave. Chama à atenção a dimensão relacional e empírica da própria composição do espaço enquanto prática espacial, da disputa e realização cotidiana. Nesse sentido, como dito anteriormente, a categoria de mediação parece basilar no esforço de mediatizar a realidade concreta, no que se refere à configuração de um “espaço Mangureira”, considerando as apreensões do morro de Mangureira, as dimensões do espaço vivido do samba e da escola quanto a sua realização prática.

Assim sendo, “o espaço é, ao mesmo tempo, percebido, concebido e vivido”, arrematando Schmid, dado que “nenhuma dessas dimensões pode ser imaginada como a origem absoluta, como “tese”. O espaço é inacabado, assim, ele é continuamente produzido e isso está sempre ligado com o tempo”¹⁰. A perspectiva da temporalidade, conquanto elementar no que se refere à lógica da prática social, é igualmente mutável, oscila de acordo com os processos históricos, com as práticas em voga, com os ditames do mundo social. Uma vez que o objeto Mangureira, como estabelecido, é percebido e compreensível a partir dos sambas que cantam o morro, os enlaces entre tempo e espaço são vitais.

-
- ⁸LEFEBVRE, H. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão : início - fev.2006, p. 66.
 - ⁹ALVES, G. A. A produção do espaço a partir da tríade lefebvriana concebido/percebido/vivido. **Geosp – Espaço e Tempo (Online)**, v. 23, n. 3, p. 551-563, dez. 2019, ISSN 2179-0892, p. 552.
 - ¹⁰SCHMID, C. A Teoria da Produção do Espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. **GEOUSP – espaço e tempo**, São Paulo, n. 32, 2012, p. 102.

Captar as experiências sociais e a composição de uma geografia particular de Mangueira, fruto como exposto da prática a ação humana, também é adentrar a uma construção também imaginada, inventada, poética. Aqui, a música e a geografia conectam-se, se entrelaçam na busca da caracterização de um “espaço Mangueira”. Por exemplo, na letra de “Lá em Mangueira”, nota-se os seguintes versos:

Lá em mangueira
 Aprendi a sapatear
 Lá em Mangueira
 É que o samba tem seu lugar
 Foi lá no morro
 Um luar e um barracão (...)
 No morro a gente
 Leva a vida que quer
 No morro a gente
 Gosta de uma mulher
 E quando a gente
 Deixa o morro e vai embora
 Quase sempre chora
 Chora, chora¹¹

O sapateado, o luar, o barracão, o amor, a saudade. Como enquadrar elementos e impressões pessoais do autor sem adentrar a uma reflexão subjetiva dessa produção? Insistimos na questão que dialoga fundamentalmente com as discussões da geografia quanto o espaço e a multiplicidade dos aspectos que o configuram. E essa é a vívida e complexa dinâmica do espaço praticado, inventado. Como sistematizar um objeto de pesquisa como esse? Como abarcá-lo em sua complexidade? A geografia oferece um campo de reflexão que abarca a complexidade dessas questões, consolidando parâmetros que dialogam com a própria potência do objeto analisado, pois:

Essa é a potência da dimensão do vivido. Ela pode criar espaços de representação que contêm o devir como uma possibilidade a ser criada pela práxis, aqui entendida como a articulação indissociável entre a teoria e a prática social. Nesse sentido, surge o novo com potencialidade que emerge da vida, talvez na sua forma mais radical, dada pela necessidade da sobrevivência, do manter-se vivo a partir do ter o que comer e onde poder ao menos dormir. Estamos falando do limite de manter-se vivo em nossa sociedade¹².

As referências mobilizadas e debates que atravessaram a geografia durante décadas, pela tese tripartite de Lefebvre, é que o espaço é composto por múltiplas determinações. Há uma confluência de muito elementos que afluem para compor um espaço, mas, nessas diversas referências, o vivido, a práxis, a vida cotidiana não pode ser desconsiderada.

• ¹¹LÁ EM MANGUEIRA. intérprete: Trio de Ouro. Compositor: MARTINS, Herivelto e PRAZERES, Heitor dos. Lá em Mangueira. [S.I.]. Odeon. 1943. 78 RPM.

• ¹²ALVES, G. da A. A produção do espaço a partir da tríade lefebvriana concebido/percebido/vivido. **GEOUSP (Online)**, São Paulo, v. 23, n. 3, p. 551 – 563, set/dez 2019, p. 05.

1.2 Samba, carnaval e cidade: culturas de diáspora

Falar da Estação Primeira, é essencialmente falar de samba. Sua trajetória é intrínseca aos acontecimentos da história política do país, seus projetos de futuro, disputas, resistências e a própria trajetória em si do samba. Como falar de Mangueira, de samba, portanto, sem falar de resistências? Resistências essas que supõe, conformação, adequação, negociação. A existência em si do samba é um desafio ao projeto colonial na qual esse país se assenta. Entretanto, não se trata de maniqueísmos: um dos traços fundamentais para falar de resistências populares é a própria ideia de *negociação* – o samba, para existir, também perde, também concede. Mas também arranca vitórias, é vivo, pujante¹³. Atua nas frestas, reinventa a vida cotidiana, proclama projetos, resiste.

Dado que o atual esforço é contextualizar a Mangueira no cenário nacional do samba, essas referências são basilares. A própria noção de *escola de samba*, como se poderia caracterizar a Estação Primeira de Mangueira, revela contextos e cenários políticos de intensa disputa quanto ao samba no Rio de Janeiro e sua projeção nacional. O tema samba/Mangueira, está imerso em profundos debates, revisões e disputas sobre o próprio passado. Podemos utilizar de exemplo, as polêmicas que envolvem o dito primeiro samba registrado da história, *Pelo Telefone* (1917). É justamente no contexto do final da década de 1910, disseminada e divulgada nos anos 20, que o samba e, em especial, o carnaval, passam a ganhar contornos mais próximos do que se conhece atualmente.

O samba, tal qual no senso comum entende-se atualmente, é uma cultura da diáspora, ou seja, o produto cultural fruto da experiência de séculos de tráfico negreiro e constantes ressignificações e resistências por parte dessas populações negras escravizadas. Essa afirmação é essencial para entender o contexto dessa manifestação cultural, sua relação com o carnaval e, basicamente, seu vínculo com as origens da Mangueira. Relembrando os versos de um antigo samba, nas palavras de Lira Neto:

O samba agoniza, mas não morre. Reinventa-se, orbitando entre os signos ancestrais da festa e da agonia. Tributário da grande diáspora africana, soube sobreviver à gramática do chicote e da senzala. Nascido no saracoteio dos batuques rurais, adentrou a periferia dos grandes centros urbanos sem pedir licença. Iniciado nos

• ¹³Simas traça um paralelo entre samba e futebol na construção de um Brasil possível, de uma articulação que tornaria possível a viabilidade do país em termos de projeto, segundo o autor, que pode ser utilizado em termos de analogia às resistências e resiliências que marcam a trajetória histórica do samba. Nas palavras do autor, “invenção da brasilidade parecia encontrar um terreno fértil na produção de um Brasil mestiço e cordial”, o que comunga com a história do samba. Ver: SIMAS, L. A. **Maracanã: quando a cidade era terreiro**. Rio de Janeiro, Mórula, 2021, p. 18-23.

terreiros de macumba, incorporou-se aos cortejos dos ranchos, blocos e cordões, numa simbiose perfeita com o Carnaval¹⁴.

Entender as profundas transformações que fazem tanto do samba, como do carnaval, símbolos respeitados de uma dita cultura nacional brasileira é fundamental inclusive para se alocar a trajetória da Estação Primeira de Mangueira. Como prossegue Lira Neto, utilizando-se de suas alusões sambistas, “desde que o samba é samba é assim. A multiplicidade e a surpreendente capacidade de reelaboração fazem parte indissociável de sua natureza plural, absorvente, caleidoscópica”, arrematando: “nasceu maldito e cativo. Cresceu liberto de amarras”¹⁵. Destacar, portanto, a história do samba e do carnaval é, invariavelmente, sublinhar a história de uma manifestação negra e todo conjunto de perseguições e repressões que sofreu justamente por ser uma marca cultural fundamentalmente afro-brasileira. E, justamente, em termos de uma cultura de diáspora, nota-se a respeito da própria etimologia da palavra samba que:

O termo veio com os negros africanos para receber o batismo dos trópicos, moldando nova feição, vestindo novas roupagens, adquirindo tonalidade e conteúdo, dimensão e lirismo, caracterizando a designação marcante do século passado, quando negros em círculo batiam o ritmo batuque, umbigada ou *semba*, utilizando mãos, objetos de percussão e, segundo Debret, era marcado por dois tempos precipitados e um lento, sendo absorvido, e o samba tornou-se uma palavra generalizada para marcar a alma do povo brasileiro¹⁶.

Logo, a história do binômio samba-carnaval é uma história de perseguição, resistências e ajustes que seus integrantes necessariamente tiveram que enfrentar. Ainda nas palavras de Lira Neto:

Enfrentou preconceitos, ouviu desacatos, padeceu segregações. Ganhou espaço no picadeiro dos circos mambembes e foi adotado pelos tablados do teatro ligeiro. Sinônimo de malandragem, viu-se perseguido pela polícia, entregou-se à vadiagem das ruas, perambulou pelos cabarés mais ordinários da zona do Mangue. No morro, foi morar nas ribanceiras das favelas, sem nunca abdicar dos apelos do asfalto. Vendido e comprado na surdina, tratado como produto clandestino, aos poucos foi sendo envolvido pelos códigos e engrenagens do grande mercado. Ladino, chegou ao disco, ganhou o rádio, virou astro de cinema¹⁷.

Falar de origens, sobretudo em manifestações culturais com tamanha e diversas referências culturais, é, no geral, um desafio. A percepção que se tem, atualmente, da dupla samba-carnaval é herdeira de um processo histórico de construção da própria elaboração de um Estado nacional no Brasil, no Rio de Janeiro, nas décadas de 1910 e 1920 que, acompanhada do carnaval, são reformuladas e alçadas ao patamar de cultura nacional no

• ¹⁴NETO, L. **Uma história do samba**. Companhia das Letras. 2017, p. 19

• ¹⁵NETO, L. **Uma história do samba**. Companhia das Letras. 2017, p. 20.

• ¹⁶ALVES, H. **Sua Excelência o Samba**. 2ª ed. São Paulo: Símbolo, 1976. p. 12.

• ¹⁷NETO, Lira. **Uma história do samba**. Companhia das Letras. 2017, p. 20-21.

projeto varguista por volta da década de 1940. Deste modo, ainda que essas marcas históricas tenham sofrido um conjunto de transformações, suas marcas continuam a ser sentidas e, em boa medida, as impressões desse processo – tal qual seus apagamentos – tem uma incidência real muito efetiva. É preciso destacar, portanto, que:

Essa identidade, construída a partir da esfera cultural, teve como matéria-prima a cultura popular de origem étnica negra, mais precisamente o samba. Este, até então de um setor – na visão da elite – perigoso, primitivo e representante da barbárie, passa a ser cooptado pela cultura oficial, tornando-se símbolo de uma brasilidade e identificador do elemento nacional a serviço dos interesses do Estado¹⁸.

A presente seção tem por objetivo traçar um quadro histórico das origens e constituição dessas manifestações culturais, sublinhando sua africanidade, para destacar o samba e, em boa medida também o carnaval, como produto de cultura popular disputada entre apropriações e ressignificações, o que parece vital na compreensão das próprias visões acerca da Mangureira nas letras de samba.

As raízes do samba no Brasil, tal qual em certa medida a do carnaval, assemelham-se e localizam-se no século XIX, ambas como produto das vivências afro-brasileiras. Segue sendo imperioso insistir: as origens dessas manifestações culturais encontram-se vinculadas a uma tríade sociocultural poderosa na história brasileira, descrições que as caracterizam: negro, popular, religiosidade. O conjunto de manifestações culturais tipicamente africanas, transplantadas ao Brasil pelo processo de escravização, reinventa experiências de africanidade que apresentam suas marcas até os dias atuais. Uma delas, sem dúvida, é a vinculação entre dança-canto-religiosidade, pois boa parte desse complexo cultural, em África, dialoga permanentemente com a religiosidade africana. Nas palavras de Siqueira, nota-se que “a premissa de que a cultura religiosa dos negros no Brasil caracteriza-se pela transmissão oral, e, dentre as demais daquela étnica, é talvez a que se preservou com mais integridade a partir de suas raízes africanas (...)”¹⁹, isto é, as marcas de uma tipologia de sociabilidade que supõe os vínculos religiosos, que o atravessam como um todo e o caracterizam, segue sendo um traço característico do samba.

Frisa-se, portanto, a referência: o samba é a dança ritual, a dança da reza. A quem observa, atualmente por exemplo, os desfiles das escolas de samba na Sapucaí – ainda que muito alheio a esse tipo de manifestação cultural, incauto das tradições brasileiras e cariocas – certamente perceberá um vínculo específico entre o carnaval dos desfiles, seus sambas e a

• ¹⁸SIQUEIRA, M. B. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo, Editora da Unesp, 2012, p. 03.

• ¹⁹SIQUEIRA, M. B. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo, Editora da Unesp, 2012.

religiosidade afro-brasileira, especificamente a cultura dos orixás, o candomblé. Essa ainda é uma referência incontornável e que, dentre tantas reformulações, samba e carnaval ainda carregam a ancestralidade de suas origens no seio do culto aos orixás. Essa é, essencialmente, a manifestação originária primordial e diaspórica: o samba – ou uma das formas de samba que se tem – nasce de uma cultura religiosa e festiva de sociabilidade africana, reinventada e ampliada no Brasil.

Se poderia averiguar, inclusive, a própria etimologia da palavra samba e as referências continuam orbitando ao redor dos mesmos predicados:

SAMBA é um verbo congôês da 2ª conjugação, que significa “adorar, invocar, implorar, queixar-se, rezar”. Quem reza queixa-se de seus males, invoca a divindade a quem adora, e pede remédio e consolação. *Samba* é, pois, rezar. No angolense ou bundo, igualmente, reza é *cusamba*: na conjugação o verbo perde a sílaba inicial do presente do infinito; de sorte que, além deste tempo e modo, em todos os outros termos bundo é *samba*, e assim é também o substantivo “adoração, reza”, *samba*, *mussambo*. Dançar é no bundo *cuquina*; no congo *quinina*. Como, pois, *samba* é dança? É se, dúvida; mas uma dança religiosa, como é o candomblé, uma cerimônia do culto, dança em honra e louvor da divindade, homenagem semelhante à de David, o rei-profeta, salmeando e dança em frente do tabernáculo, dança como a dos sacerdotes de todas as religiões primitivas, uma função hierática²⁰.

Nota-se, essencialmente, a vivacidade dos vínculos socioculturais e religiosos dos africanos escravizados no Brasil na produção das experiências culturais que originam o samba. É possível localizar essas raízes do samba no século XIX como produto da diáspora, como uma expressão da violência da senzala e, portanto, localizar a trajetória da Estação Primeira de Mangueira, no século seguinte. Analisar suas músicas, comunica-se fundamentalmente com as continuidades, rupturas e resistências que ainda marcam as populações negras no Brasil, e que acompanha o samba e a própria Mangueira. Algumas fontes históricas sinalizam as práticas culturais de escravizados no século XIX, seus batuques e festejos, naturalmente, com o estarecimento das elites em notá-las. Em artigos de periódicos lê-se sobre experiências culturais de africanos:

Dança que era popular nos canaviais pernambucanos e havia sido trazida da África pelos negros, mas que na cidade não era tão tolerada quanto nos engenhos. Em 29 de novembro de 1848, o artigo 82 do Código de Posturas Municipais de Belém proibia os batuques e até mesmo a reunião de dois ou mais escravos nas casas de venda, caracterizando uma perseguição que levou à proibição da própria dança.

Na edição de 18 de setembro de 1884 do Diária de Belém eram pedidas providências à polícia para “proibir esses ‘sambas noturnos’, obrigados a tambores e pandeiros e gritos em agudíssimos, com *slanzio*, que se realizam ali pela rua da Pedreira, travessa da Piedade e da Princesa²¹.”

• ²⁰SOARES, A. J. de M. Estudos lexicográficos do dialeto brasileiro. In: **Revista do Instituto Geográfico Brasileiro**, v. 177, p. 45-46. 1942.

• ²¹SIQUEIRA, M. B. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo, Editora da Unesp, 2012, p. 18.

Essa referência poderia ser contrastada com outras diversas, profundas reclamações, lamúrias e perseguições das elites escravistas contra os “sambas noturnos”, as danças e batuques de africanos. Na Bahia, que no século XIX detinha o maior centro urbano e escravista do Brasil, a cidade de Salvador, justamente por esses dois motivos, concentrava diversas referências as perseguições das manifestações culturais de africanos. Em um documento de época nota-se:

A parte das danças africanas contribuíram para formar o gosto artístico do nosso povo se exemplifica bem aqui na Bahia. Já em via de transformar-se em uma sobrevivência, aquelas danças exercem ainda hoje salientíssimo papel nas expansões populares do povo brasileiro. [...] na Bahia as danças dos negros, invasoras e barulhentas, tendem a suplantar a excluir qualquer outro divertimento popular²².

As danças “invasoras e barulhentas”, os “dissonoros batuques” e todo tipo de preconceito que se pode extrair dessas referências documentais, além de vestígios do escravismo no Brasil, denotam a própria fenomenologia do ambiente e as condições sob as quais as experiências culturais diaspóricas desenvolvem-se e, posteriormente, originam o samba. Dentre tantos elementos que espantou – e espanta – as elites brasileiras, a que gerou as mais diversas incongruências e incompreensões é o corpo e a dança como uma de suas expressões possíveis.

A etimologia da palavra samba, tal qual diversas referências já mobilizadas, apresentarão uma das essências que destaca esses traços africanos, bem como o coração do samba: o corpo, a dança, a reza. A festa, portanto, não é um espaço apartado, um campo próprio do lazer, que se diferiria de outros pontos da vida social, mas ao contrário, uma marca essencial do ser africana; se festeja para sobreviver, para rezar, para estreitar laços, para sublinhar marcas sociais, para comunicar-se, fazer política. Por esses motivos, fundamentalmente, que as casas de candomblé foram os espaços, sobretudo a partir de finais do século XIX, de sociabilidade negra no país, de sobrevivência e existência, produção cultural. O que fundamenta a origem do samba no país, visto nas palavras de Siqueira é que:

As casas de Orixás transmitiam seus fundamentos e seu axé para os negros de origem africana na Bahia. Isso permitia que nos candomblés e nas habitações coletivas espalhados por Salvador, o negro exercesse sua personalidade profunda, seus ritmos e valores ligados ao inconsciente coletivo africano. Dessa forma, o candomblé praticado no Brasil com seus cantos e danças, representa a transferência geográfica da prática religiosa africana para cá²³.

• ²²RODRIGUES, R. N. Os africanos no Brasil [online]. Rio de Janeiro: **Centro Edelstein de Pesquisas Sociais**, 2010.p. 156-157.

• ²³SIQUEIRA, M. B. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo, Editora da Unesp, 2012, p. 70.

Não à toa é justamente nos terreiros na região carioca conhecida como Pequena África, na zona portuária do Rio de Janeiro, pelas mãos de negros socializados nas casas de candomblé, que o que se tem por samba nesse país realiza-se. Nas palavras de Ramos:

Embora originária das cerimônias religiosas e dos outros atos da vida social dos africanos, a dança e o canto afro-brasileiros não se limitam a essas atividades, pertencendo de fato a todos os atos da sua vida comunal, todas as “instituições generalizadas, ligadas às organizações clânicas”, encontradas nas diferentes civilizações africanas que vieram ao Brasil, podendo estar ligadas a caça, cerimônias fúnebres, homenagem ao monarca, guerra, pesca ou ritos de passagem. De fato, para os povos africanos, existe uma conexão entre um conjunto de atividades, que formam um todo na sua prática. Para o negro africano, cantar e rezar são um único ato, pois é cantando que ele se comunica com o seu Deus. Isso pode ser notado, por exemplo, no canto de Heitor dos Prazeres, que lembra em sua nação que “preto velho quando canta tá rezando [...]”²⁴.

Esse colapso epistemológico existente entre a perspectiva ocidental e os traços culturais africanos é de grande relevância, além dos estranhamentos e perseguições que o samba sofreu, bem como para compreensão dos traços que se mantém na cultura das escolas de samba, nas linguagens utilizadas e cantadas para se falar de Mangueira, e de todas as outras. “Cantar e rezar são um único ato”, como afirmou Ramos acima, e ainda se mantém com vivacidade na trajetória da Estação Primeira.

Uma vez estabelecida as raízes diaspóricas da formulação cultural que originará o samba, bem como acordar que os traços basilares da epistemologia e sociabilidade cultural africana, resta analisar o espaço fundamental de formulação do samba. Espaço no qual o carnaval também converge, e ambos desaguam no mesmo lugar: a cidade do Rio de Janeiro.

1.3 Formação do carnaval carioca

Diante do recesso do futebol carioca, os jornalistas do *Mundo Sportivo*²⁵ pensaram em uma competição para cobrir parte do tempo ocioso sem futebol. Sendo assim, Mário Filho²⁶ realizou um campeonato de escolas de samba, diferente do que acontecia na avenida Central (atual avenida Rio Branco), sem tanta pompa, onde todos pudessem participar. Sobre as diferenças entre os desfiles, Lira Neto relata ainda que:

Carros alegóricos, a exemplo das grandes sociedades? Nem pensar. Não havia dinheiro, nem se dava importância para isso. O que iria contar ponto mesmo era a

-
- ²⁴RAMOS, A. **O folclore negro do Brasil**. São Paulo Editora: Casa do Estudante do Brasil Data: 1954. p. 130-131.
 - ²⁵Jornal esportivo criado por Mário Filho. Existiu por cerca de 8 meses.
 - ²⁶Jornalista esportivo e escritor, o Maracanã se chama Estádio Jornalista Mário Filho em sua homenagem.

capacidade de mostrar samba no pé — e, também, no gogó. Venceria a comunidade que exibisse maior harmonia no desfile, cantasse com maior fervor os refrões e, ao final, convencesse os jurados de que reunia os partideiros mais inspirados: como então era comum entre as escolas, os sambas teriam apenas uma primeira parte fixa, entoada em coro, seguida de versos improvisados no calor da hora. Cada agremiação poderia apresentar até três músicas. A primeira, na chegada à praça. A segunda, diante das escadarias do colégio Benjamin Constant, onde ficaria instalada a comissão julgadora. A terceira, na saída, ao se despedir do público²⁷.

No ano seguinte o *Mundo Sportivo* não estava mais em circulação, deixando a função de cobrir os desfiles com o jornal *O Globo*, onde Mário Filho também trabalhava. A partir desse desfile e com o então novo governo de Getúlio Vargas, o carnaval passa a se tornar símbolo nacional, porém, até 1932 não foram poucas as formas de repressão ao carnaval carioca, samba e outras manifestações populares.

Se a década de 30 marcaria, sob a égide de Getúlio Vargas, uma nova roupagem de legalização do samba e do carnaval, os ventos de mudança ainda não tinham chegado em 1932, tampouco em períodos anteriores. O carnaval como conhecemos, em especial em sua associação com as ditas escolas de samba, é uma construção dos anos 40 e arrematado em sua formatação da Marquês da Sapucaí²⁸ na década de 1980. Antes disso a folia das ruas e das agremiações carnavalescas era produto contínuo de tensões sociais, que orbitavam entorno à repressão às expressões de cultura popular. O caminho do entrudo até os desfiles de escolas de samba é tortuoso.

O entrudo foi a principal festividade do carnaval carioca (também era popular no restante do país) até ser cada vez mais repreendido pelo governo ao longo do século XIX. A brincadeira consistia em molhar uns aos outros com limões de cheiro, água ou em casos mais extremos, com urina e outros líquidos desagradáveis²⁹. Tamanha era a importância dessa festividade, que ela servia de sinônimo para as comemorações do carnaval, tendo a separação a partir de 1855, com o surgimento das Grandes Sociedades Carnavalescas e campanhas midiáticas³⁰. Havia também os ranchos e o conjunto de festejos, tipicamente rurais, que também configuram o corolário de festas populares. Segundo Lira:

Legado medieval ibérico, transplantado para o Brasil nos idos da colônia, os ranchos de Reis eram associações festivas integrantes de um rico conjunto de representações pastoris, sincretismo devocional com múltiplas variantes e denominações, conservadas e reunidas sob a designação comum de “reisados”. A cada ano, na véspera de 6 de janeiro – o Dia de Reis no calendário cristão –, os ranchos

• ²⁷NETO, L. **Uma história do samba**. Companhia das Letras, 2017, p. 210.

• ²⁸LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019, p.94-97, 257-262.

• ²⁹FERNANDES, N. da N. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro, Coleção Memória Carioca, 2001.

• ³⁰MONTEIRO, D. P. O mais querido "fora da lei": um estudo sobre o entrudo na cidade do Rio de Janeiro (1889-1910). **XIV Encontro Regional da ANPUH**. Rio de Janeiro, v. 19, 2010.

peregrinavam pelas ruas cantando e dançando ao som de violões, cavaquinhos, flautas e castanholas, parando à porta de amigos para pedir ofertas, fazer louvações e saudar os donos a casa com risos e música³¹.

A rigor, há um conjunto de manifestações culturais populares no século XIX que mesclam festividades religiosas, tanto no bojo da vinculação católica, cortejos urbano e rurais. Samba, nessa época, inclusive confundido e mesclado com o que se viria chamar de carnaval, “era apenas sinônimo de festa e não um gênero musical específico”³². Defende-se a perspectiva, não obstante, de que um conjunto profuso, heterogêneo e rigorosamente diverso se expressa, comunga-se e toma novas formas culturais na cidade do Rio de Janeiro. Discorreu-se acima, inclusive, que samba e carnaval não são naturalmente sinônimos, ainda que em suas origens no Rio pareçam provisoriamente confundir-se. O Rio de Janeiro, no final do século XIX, e talvez seja válido sublinhar esses traços para outros momentos históricos, foi um intenso laboratório sociocultural e político com um grau de projeção nacional considerável. Deste modo, somando-se à centralidade política, dado que a cidade era capital do Brasil, sempre desejosa de europeizar-se, faz com que a cidade receba diversos fluxos populacionais.

O afluxo populacional e cultural à cidade do Rio de Janeiro que originará o carnaval, se mescla ao samba e – após um conjunto amplo de lutas – resultam na fundação das primeiras escolas de samba no final da década de 1920. Ao abordar carnaval e samba, temos como palco elementar a cidade do Rio de Janeiro. Ranchos, entrudos, festejos diversos como a Festa da Penha entre outras tradições populares de festa comungam-se no que se formará o carnaval carioca. As culturas de diáspora, como já apontado, bem como outras tradições populares que mescladas, reproduzem uma ideia de brasilidade marcada pela síntese de expressões diversas, miscigenado, fundindo-se em uma manifestação cultural específica. Lira Neto aponta:

Como era comum na Bahia, Hilário esticou as saídas do cortejo para além do ciclo natalino e pôs o grupo na rua em pleno Carnaval, fato até ali pouco comum no Rio de Janeiro. Como novidade extra, fundiu a orquestração costumeira de violão, flauta, cavaquinho e castanholas a uma percussão mais próxima da sonoridade africana, com tantãs, pandeiros e ganzás, além de incluir as figuras da porta-estandarte e do baliza (o precursor do mestre-sala), já tradicionais nos reisados baianos, mas raros nos ranchos da capital federal³³.

A presença dessa mescla profunda de muitas referências culturais da história brasileira apresentam-se nesse “laboratório” de disputas culturais chamado Rio de Janeiro. É preciso destacar ao discutir os sambas e as representações de Mangueira: a festa, a celebração, o

• ³¹NETO, L. **Uma história do samba**. Companhia das Letras, 2017, p. 26.

• ³²NETO, L. **Uma história do samba**. Companhia das Letras, 2017, p. 26.

• ³³NETO, L. **Uma história do samba**. Companhia das Letras, 2017, p. 26.

regozijo é uma expressão fundamental da resistência e ação popular no país. Os batuques de escravizados, as procissões e festejos católicos no âmbito rural, o ato rebelde de festejar em um país que deseja essa população sob amarras, produz um deslocamento sociopolítico marcante na história brasileira: se a trajetória histórica do país sinalizou, sistematicamente, como um país oligárquico, branco e com referências europeias, as populações trabalhadoras e subalternizadas resistem constantemente pela cultura, pela festa. As disputas nesse âmbito que se expressam na história brasileira são traço fundamental para sinalizar a trajetória do samba e do carnaval, para além de expressões de resistência e existência popular.

É possível, a respeito do esforço de construção de uma identidade nacional que envolva um projeto cultural, considerar um duplo recorte cronológico fundamental: antes e após a Era Vargas e suas representações de identidade cultural. O país que começa a constituir-se em 1822, no momento de sua independência, segue rigorosamente a cartilha elitista e conservadora, muito bem representadas na primeira constituição do Império. Com o nascimento do Império do Brasil, escravista em sua essência, não interessa comungar com uma população negra, mestiça, indígena e popular. Batucar, festejar, era muito mais que celebrar, era resistir. E a construção histórica do período imperial se manteria intimamente vinculada a essa cartilha: era a repressão senhorial, as balas que subjogam os levantes populares – como o dos Malês em 1835 – e sufoca os interesses populares.

O período imperial, que termina com a Proclamação da República em 1889, deixa para trás o projeto de uma aristocracia escravista e latifundiária e abre margem ao país dos oligarcas, latifundiários do café e não mais escravistas: muitas continuidades, pouquíssimas mudanças no âmbito socioeconômico da população em geral. À Primeira República (1894-1930) coube o aprofundamento da política higienista e de branqueamento; uma abolição da escravidão, em 1888, sem inclusão social, repressão reforçada aos anseios mais básicos de um Brasil amplamente marginalizado que se projeta branco e europeu, como se queria a modernização da capital federal nas Reformas Pereira Passos.

Esse panorama da trajetória histórica do Brasil da independência, em 1822, a chegada de Vargas ao poder, em 1930, representa um quadro histórico do Brasil que manifesta as continuidades da repressão e apagamento cultural que se desejava das manifestações populares. Rompe-se com esses paradigmas e por meio da festa, que a rigor, é uma forma de resistência e desafio ao projeto colonizador branco. É a afronta, o deboche, a insubmissão, é o enfrentamento entre espaço concebido e espaço vivido.

Luiz Antônio Simas produz considerações no que chama de “culturas de síncope”. Manifestações diversas como fruto sistemático de preeminências populares na disputa

histórica com esses projetos oligárquicos que marcam nossa história. Usando como tema a cidade do Rio e do futebol, Simas assevera:

o processo de configuração da cidade burguesa é sempre conflituoso. Se por um lado há uma tentativa de controle social das massas urbanas a partir da disciplina do trabalho, da moral e do aparelho de segurança do Estado, por outro há o movimento dessas massas em direção ao processo de construção de sociabilidades cotidianas nas síncopes das estruturas do controle (...) as praias, avenidas e esquinas do Rio de Janeiro fazem parte da mesma dinâmica de apropriação da cidade pelas bordas, frestas e fissuras. Proponho aqui que pensemos essas culturas forjadas na experiência das invenções da vida no precário como “culturas de síncope”³⁴.

O samba perseguido, mas que se mantém. Negocia, cede, pressiona, mas sobrevive. A arte de tornar a vida possível e aceitável. Como gosta de destacar o professor Simas, não se faz festa porque a vida é boa, ao contrário, festeja-se como sobrevivência, como resistência, como possibilidade de encantar a vida, de trocar, de projetar outras sociabilidades nas frestas, no possível, no precário. São os batucques na senzala que ainda ecoam no país, trata-se de destacar a potência política e cultural que inverte panoramas e perspectivas sobre a história das camadas populares no Brasil. Trata-se de populações resistindo e existindo nas brechas, criando possibilidades de vida em meio a profundas exclusões, como afirma Siqueira:

Sem os recursos para ascender socialmente, a comunidade negra se apoia em suas expressões culturais, como candomblé, capoeira, bumba meu boi, romarias religiosas, maxixe, violão, serestas, cordões carnavalescos, que “passam a ser objeto de vigilância do poder estatal, que volta e meia interfere, legisla, adverte, proíbe e reprime. É o olhar do poder que tudo quer controlar”³⁵.

E é nessas brechas que o carnaval se estrutura no Rio, expressão de manifestações diversas que afluem à capital federal. A tônica, entretanto, da política brasileira, em especial no Rio, seguia claramente a lógica da “República Velha”: embranquecer as manifestações culturais, segregá-las ao máximo, sob a bandeira de *civilizar o país*. “Civilizar”, nesse contexto, era ocultar os traços populares, adequar samba e carnaval na perspectiva branca de uma manifestação ordeira, educada. Carnaval e samba, no início do século XX, convivem com as repressões mais diversas, inclusive em termos de enquadramento jurídico por serem considerados crimes; precisam negociar, ajustar-se, utilizar-se de estratégias de sobrevivência cultural. Quanto aos esforços, por exemplo, de Hilário, Lira Neto destaca:

A constatação de que o Rei de Ouro fundado por Hilário chegara para instituir uma nova forma de folia, mais disciplinada e ordeira, com cordas de isolamento separando os brincantes do público das calçadas, vinha a calhar com os propósitos das autoridades desejosas por “civilizar” o Rio de Janeiro. Aos olhos do aparato repressivo, era preferível os moradores da zona portuária se reunirem durante o Carnaval em torno de ranchos de origem natalina e vagamente católica a vê-los envolvidos, por exemplo, nos alvoroços do entrudo ou nos cortejos dos velhos

• ³⁴SIMAS, L. A. **Maracanã: quando a cidade era terreiro**. Rio de Janeiro, Mórula, 2021, p. 101-103.

• ³⁵SIQUEIRA, M. B. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo, Editora da Unesp, 2012, p. 99.

cordões e cucumbis. “E dizer-se que há gente neste mundo que se diverte com essa isocronia enfadonha”, já repudiara o *Diário de Notícias*³⁶.

E o autor conclui:

No Carnaval do ano seguinte, 1894, o Dois de Ouro de Hilário Jovino foi convidado a desfilar perante o então presidente da República, o marechal Floriano Peixoto. Suprema honra. A folia nascida entre pobres, negros e marginalizados parecia ter encontrado um possível caminho para conquistar as benevolências do poder e o aplauso das classes bem-nascidas. O tempo mostraria o preço a ser pago por esse gradativo pacto de aceitação pública, de um lado, e controle social, de outro: a crescente domesticação dos corpos – e uma conseqüente desafricanização dos espíritos. Desafricanizar a capital da República, aliás, era uma missão que as autoridades vinham pondo em prática em nome da modernidade e civilização³⁷.

Lira Neto destaca dinâmicas essenciais ao samba e ao carnaval sob a influência da Primeira República: desafricanização, civilização. O esforço a rigor era domesticar as manifestações de cultura popular. Negociar com as instituições, fazer os afamados “padrinhos” poderosos era um mecanismo fundamental para prosseguir fazendo sambas, carnaval afastando as batidas policiais e a repressão policial.

As ressignificações e sobrevivências do samba e do carnaval atravessam a Primeira República como um todo, em um íntimo e complexo processo de “civilizar-se”, como desejavam os poderosos, mas não como um ato de submissão e sim como uma resistência, sobrevivência. “O Carnaval perdia a sua feição bruta da primeira metade do século XIX ao africanizar-se para um feição moderna mais sofisticada, o ciclo dos grupos festeiros chegando até a criação das escolas de samba”³⁸; os impactos das transformações ocorridas na Era Vargas no país serão de fundamental importância na transformação do carnaval, do samba e da política cultural no país.

A fundação das escolas de samba, já sinalizadas no final da década de 20, é a vitória dos projetos normativos do Estado quanto ao samba e ao carnaval. O espaço vivido tende a desaparecer frente ao espaço concebido, mas sobretudo na sociedade moderna ele tende a se adequar as normas e códigos, ainda que possa conter algumas subversões³⁹. A própria terminologia *escola de samba* já denota o esforço de regular, civilizar de maneira ordeira e aceitável a festa que era, originalmente, negra, pobre e “anárquica”, como relatavam os cronistas atônitos.

A década de 1930, com Getúlio no poder, representa um conjunto de inflexões na história brasileira. A Era Vargas é uma ruptura em vários sentidos com traços fundamentais

• ³⁶NETO, L. **Uma história do samba**. Companhia das Letras, 2017, p. 27.

• ³⁷NETO, L. **Uma história do samba**. Companhia das Letras, 2017, p. 28.

• ³⁸MOURA, R. **Tia Ciata e a Pequena África**. Rio de Janeiro, Coleção Biblioteca Carioca, 1995, p. 90.

• ³⁹ALVES, G. A. A produção do espaço a partir da tríade lefebvriana concebido/percebido/vivido. **Geosp – Espaço e Tempo (Online)**, v. 23, n. 3, p. 551-563, dez. 2019, ISSN 2179-0892.

da história brasileira, ainda que atravessada de continuidades. O Brasil dos anos 30 e 40 era o país que se arvorava em um projeto modernizador da sociedade brasileira no geral; procurava desvincular-se da profunda raiz agroexportadora do Brasil, iniciava um projeto de industrialização que tornasse o país menos dependente do ponto de vista internacional e diversificasse a economia doméstica. E a esse projeto correspondia uma alteração estrutural que abarcava um conjunto de outras áreas, da legislação trabalhista a política cultural.

Sob a égide de um Estado centralizador, formador das grandes políticas à nível nacional, também interessava uma reformulação cultural na esteira de um projeto nacionalista de identidade nacional. Rompe-se, em alguns níveis, com os traços aristocráticos de ojeriza às culturas populares do país e as marcas preconceituosas sobre o trabalho. Entretanto, esse projeto de reformulação cultural e construção de uma identidade nacional abrangente e “inclusiva” obedecia a uma lógica, não de alçar à nível nacional a cultura popular, mas de capturá-la em um projeto de abrangência nacional que correspondesse a tônica normatizadora de “boa cultura”, civilização. A miscigenação, por exemplo, que durante séculos foi considerada a mácula do Brasil, “seu defeito de cor”, agora deveria ser notada pela ótica positiva e apassivadora de uma miscigenação benéfica, harmônica, da convivência singular das etnias que comungariam ao redor de uma democracia racial à brasileira. Era o Brasil que desejava abandonar as máculas da escravidão, da violência e do colonialismo – ainda que isso não representasse mudanças estruturais a essas camadas subalternizadas – e inaugurar uma nova época de celebração da miscigenação. Interessava ao país incorporar traços diversos das culturas populares e construir um produto nacional, identificador, um nacionalismo brasileiro sempre incompleto. O samba e o carnaval são alçados à categoria de cultura nacional, oferecem base de uma cultura popular que tornaria a ideia de Brasil possível, reconhecível e aceitável. Há ganhos nesse processo, como a legalização do samba, do candomblé, da capoeira; no entanto, há profundas perdas, pois para ser aceito, o samba deveria despir-se de seus traços originais que não interessavam a visão ordeira e civilizada dos construtores dessas políticas nacionais culturais. Nas palavras de Siqueira, o samba é expropriado:

Como se verá, é a partir da expropriação do samba, ou de seu “desnegrecimento” ideológico, que ele pode tornar-se o representante de uma brasilidade construída com objetivos de unificação nacional. Ou seja, de forma paradoxal, o negro, ao mesmo tempo que fornece ao Estado os elementos culturais que lhe dão condições de congregar interesses para a construção da identidade nacional, é espoliado da paternidade de tais elementos culturais. Talvez isso foi, e continua sendo, um dos espelhos de nossos graves conflitos sociais⁴⁰.

• ⁴⁰SIQUEIRA, M. B. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo, Editora da Unesp, 2012, p. 16.

Alçá-lo ao patamar de cultura nacional requisitava, aos grupos dominantes, domesticá-lo e alijá-lo de suas características originais. A normatização que ocorre ao redor das escolas de samba regulariza a festa conforme os padrões desejados, deixando a subversão da ordem limitada à aceitação interna. Não se deve incorrer aqui em maniqueísmos: não se trata apenas de derrotas, tal qual tão somente vitórias, ao contrário, refere-se à síntese, às possibilidades. Incorre-se, portanto, na legalização dos festejos momescos a partir das escolas de samba em um conjunto de mudanças estruturais na festa:

As inovações essenciais que deram um novo perfil aos antigos blocos, transformando-os em escolas de samba, apareceram entre 1928 e 1932. São elas: o gênero musical samba moderno juntamente com a sua dança correspondente: um cortejo capaz de desfilar executando a dança do samba; a adoção de um conjunto instrumental de percussão, inclusive com instrumentos novos ou desconhecidos (o surdo e a cuíca), e a obrigatoriedade da ala das baianas. Estes elementos superpostos a outros herdados dos ranchos – o enredo, o mestre-sala e a porta-bandeira, as alegorias e a comissão de frente – normatizam as escolas de samba. A criação desta manifestação carnavalesca exemplifica perfeitamente o que Hobsbawm (1984:9) chamou de tradição inventada: “um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através de repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. Como vimos, as grandes sociedades, os blocos, ranchos, corsos e cordões também inventam e reinventam suas tradições, buscando continuidade e relação com um passado⁴¹.

Essa institucionalização dos desfiles de carnaval, estabelecidos a partir dos auspícios do Estado varguista condicionava, transformava os festejos em uma outra formatação. E nessa lógica insere-se a Mangueira, fundada em abril de 1928, por Carlos Cachça, Cartola, Zé Espinguela entre outros, que logo recebem a bandeira de Estação Primeira, que “foi um epíteto cunhado por Cartola para dizer que após a Central do Brasil, a Estação de trem existente em Mangueira era a primeira a ter samba”⁴². E a escola de samba passará a exercer uma profunda centralidade no morro homônimo, sendo muito mais que uma agremiação carnavalesca, mas sim um polo de organização popular, a referência do morro de Mangueira ao longo do ano, não somente durante o carnaval. A história do morro de Mangueira é absolutamente inseparável da Estação Primeira e será um canal de manifestação das potencialidades dos moradores de Mangueira, o espelho do morro ao asfalto. Nas palavras de Cabral, que aponta inclusive traços anteriores à formação da Estação Primeira:

A Mangueira era um canteiro de manifestações de cultura popular. Com uma população formada, principalmente, por pessoas vindas do interior dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, a cantoria e a dança do jongo faziam parte da rotina de seus moradores. Entre o Natal e o Dia de Reis, conjuntos de pastorinhas

-
- ⁴¹FERNANDES, N. da N. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro, Coleção Memória Carioca, 2001, p. 53.
 - ⁴²SILVA, C. E. **Estação Primeira de Mangueira: tradição, identidade e simultaneidade**. PPGAC, Dossiê Performatividade Originária, 2016, p. 57.

percorriam o morro. Carlos Cachaça, privilegiada testemunha da ocupação local, apontou o Rancho Pérolas do Egito como o primeiro grupo carnavalesco da Mangueira, vindo a seguir os outros ranchos, como Príncipe das Matas, chamado depois de Príncipe da Floresta. Em entrevista que me concedeu, o saudoso compositor Mano Décio da Viola, que saiu de Juiz de Fora com um ano de idade para morar no Morro de Santo Antônio, mudando-se, em 1916, com sete anos de idade, para o Morro da Mangueira, lembrava-se de que na sua infância fantasiava-se para sair no Príncipe das Matas, que ele julgava ser o primeiro grupo carnavalesco criado em Mangueira⁴³.

A Estação Primeira obedecia, portanto, aos traços característicos e discutidos na presente dissertação sobre a formação do samba e do carnaval carioca: referências aos ranchos e entrudos para “avôs do carnaval”, festejos populares marcados pela presença da religiosidade africana e católica, síntese no morro de populações que migraram ao Rio de Janeiro e, por falta de condições socioeconômicas, não tinham uma alternativa senão subir o morro. Ainda sobre as origens da Estação Primeira:

A primeira sede da Estação Primeira de Mangueira foi instalada na Travessa Saião Lobato, e a sua diretoria ficou assim constituída: presidente, Saturnino Gonçalves; vice-presidente, Angenor de Castro; primeiro secretário, Jorge Pereira da Silva; segundo secretário, Pedro dos Santos; tesoureiro, Francisco Ribeiro; diretor de harmonia, Angenor de Oliveira (Cartola); comissão de frente, Manoel Joaquim, Camilo e Narciso; e comissão de bateria, Gradim, Maciste, Martins, Ismar e Lúcio. A Mangueira era a primeira estação dos trens que saíam das estações de Francisco Sá ou de Barão da Mauá, surgindo daí o nome Estação Primeira para a escola de samba. Tanto o nome quanto as cores foram sugeridos por Cartola. O verde e o rosa da Mangueira eram as cores do Rancho dos Arrepiados, que Cartola conheceu na infância, quando foi morador de Laranjeiras, e que era frequentado pelo seu pai, Sebastião de Oliveira. Outra marca que o bairro deixou no grande compositor foi a sua paixão pelo Fluminense Futebol Clube. Quanto ao nome da escola, Cartola já o utilizara num samba feito para o Bloco dos Arengueiros⁴⁴.

Os blocos do morro, as estações de trem, a prática espacial dos moradores de Mangueira. Além disso, nota-se o esforço em adequar-se às normas dos desfiles, que começavam a organizar-se, ainda longe dos incentivos do Estado varguista e sua normatização, distante dos pomposos desfiles que viriam a marcar o carnaval carioca décadas depois. Eram desfiles simples, na antiga Praça Onze, na qual reuniam os marginalizados da região central da cidade do Rio de Janeiro:

O primeiro desfile das escolas foi mesmo aquele promovido pelo jornal *Mundo Sportivo*, em 1932. O local escolhido só poderia ser a Praça Onze, “uma África em miniatura”, como dizia Heitor dos Prazeres. Esse era o semblante do carnaval carioca das escolas de samba, a marca da festividade popular. E, no caso do Rio, cosmopolita, ciganos, portugueses pobres, baianos, cariocas, negros e brancos. Era o mito da democracia racial que o Estado de

• ⁴³CABRAL, S. *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 2011, p. 68.

• ⁴⁴CABRAL, S. *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 2011, p. 71.

Getúlio Vargas buscará. A síntese de uma brasilidade resiliente e receptiva, a mistura harmônica das raças e povos. Um mito, uma construção, mas que oferecia ao Estado os elementos culturais necessários para, ainda que com uma população amplamente à parte do processo político e de cidadania, capturar elementos populares que oferecessem uma construção de identidade nacional possível. A compreensão da intelectualidade brasileira do final da década de 30, orientada a partir dos projeto nacionalista de Vargas, tinha como obstáculo fundamental romper com uma longa trajetória dos esforços de construção de identidade nacional balizados em uma cultura aristocrática muito distante das camadas populares. O país preto, mestiço, mulato e todas as derivações que se realizaram, certamente não poderia identificar-se com discursos tão distantes de suas referências. O nacionalismo esbarrava em uma população tão profundamente fraturada em grupos étnicos diversos, por distâncias socioeconômicas tão perversas e profundas e por uma elite tão intrinsecamente composta no bojo da cultura europeia, afeita ao escravismo que ainda perdurava em suas referências culturais, prática de velhos sonhos, que a construção de uma amalgama possível em diferenças tão brutais, sem qualquer respaldo popular, sempre padeceu.

O mito do convívio cordial, da miscigenação positiva, representava uma possibilidade real de construção nacional. A “África em miniatura”, como disse Heitor dos Prazeres, deveria ser incluída, desde que embranquecida, a uma África civilizada. Ainda que essa “nova visão nacional” procurasse ser mais elástica, mais inclusiva de referências que não a dos privilegiados somente, quase como uma síntese antropofágica proposta pelos modernistas de 1922, cabe sinalizar que esse ainda era um projeto de nação às luzes das elites do país; o Brasil possível deveria incluir traços da cultura negra. As reformulações em termos de política cultural assentavam-se, também, em ocultamentos diversos, como aponta Siqueira:

Naquele contexto, no entender das elites, o negro era um problema, pois, como viera ao Brasil para ser escravo, seria aviltante para a sociedade se ele participasse do processo de formação da cultura brasileira. Tendo isso afinal ocorrido com a assimilação das danças e da música dos negros seria preciso ocultar evidências desse fato e estabelecer uma história em que sua participação no processo cultural fosse obscurecida ou negada⁴⁵.

Esse é um dos polos de disputa, sem dúvida, na qual samba e carnaval estiveram envolvidos no que se refere a seu impulsionamento como cultura nacional. Foi e ainda é disputa, aqui e acolá as escolas de samba, atualmente, recebem críticas quando de desfiles com muita “macumba” – como o desfile campeão da Grande Rio sobre Exu – ou mesmo por

• ⁴⁵SIQUEIRA, M. B. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo, Editora da Unesp, 2012, p. 99.

seus aspectos tão intimamente associados à cultura negra. Em 1932, um marco da regulamentação dos desfiles das escolas de samba, aponta-se:

“Mangureira não fica na África, mas no Rio de Janeiro”, foi o que proclamou o jornalista Jofre Rodrigues do alto do morro da Mangureira, em dezembro de 1932, visivelmente inebriado em meio a uma das primeiras apresentações que a principal escola de samba do lugar fazia para gente de fora do morro. Antes de chegar a tal conclusão, ele observou: “a cidade nunca subiu o morro (...) Ela percebe que aquilo faz parte de seu território e se espanta de não conhecer a si própria”. A declaração de Rodrigues é uma denúncia da alienação e da segregação que a cidade impõe ao morro. Mas suscita uma outra questão: “Mangureira não fica na África” pode também significar que não é na África que devemos buscar as origens e a originalidade do samba, mas em certos lugares do Rio de Janeiro que a cidade até então desconhecia. Sua originalidade não é ser africana, mas carioca mesmo⁴⁶.

Essa africanidade, ainda presente nessas manifestações culturais, tal qual as características populares marcantes das camadas trabalhadoras da sociedade brasileira, representam-se. Em disputa constante, em sobrevivências, existências e resistências sistemáticas. As músicas que falam de Mangureira, que representam a Estação Primeira, tratam essencialmente de todos esses traços elementares.

• ⁴⁶FERNANDES, N. da N. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro, Coleção Memória Carioca, 2001, p. 53.

2 GEOGRAFIA E MÚSICA

A música, em suas mais diversas manifestações sonoras e culturais, parece ser um predicado rigorosamente constante do ser social. Nas mais longínquas sociedades que se tem notícia, registra-se formas e expressões musicais. Essa parece ser, portanto, uma das expressões ontológicas fundamentais do ser social. A música comunica diversos elementos, expressam as marcas sociais da vida dos indivíduos e grupos e, por isso mesmo, interessa ao pensamento geográfico pelas possibilidades que permitem expor um conjunto de fatores. Do ponto de vista mais abstrato, mais inicial, as palavras de Oliveira e Holgado parecem representar bem uma aproximação primária do tema:

Ao ouvir uma música, podemos ser levados a pensar em diferentes lugares, talvez seja pelas descrições que são feitas nas letras das músicas ou pelos significados que podem ser atribuídos por aqueles que ouvem as músicas. Mesmo as músicas, com seus ritmos, podem nos levar a imaginar lugares devido à associação que constantemente recebemos sobre as músicas que estão relacionadas a determinados lugares. Podemos ouvir um reggae e associamos à Jamaica, ou um tango e pensamos na Argentina. Pensando nas diferentes manifestações culturais que ocorrem no Brasil, não será diferente⁴⁷

Dentre as comunicações possíveis da música, a associação de sentidos a lugares, a íntima relação entre espaços e uma determinada musicalidade oferece referências interessantes à reflexão da relação entre geografia e música. O contexto fundamental das referências teóricas acerca das teorias da geografia cultural sobre a música desenrolam-se especialmente nos anos 1970, a esse respeito:

As transformações que a geografia cultural sofreu a partir dos anos 70 trouxeram novas matrizes epistemológicas e metodológicas para a disciplina, gerando um debate considerado por alguns como uma “dicotomia” entre a geografia cultural tradicional e a *new cultural geography*, ou geografia cultural renovada. Esse debate, além de permitir a inclusão de novos objetos de estudo ao “repertório” da geografia cultural, permite novas acepções e abordagens a objetos que já eram de interesse da disciplina anteriormente. Os estudos geográficos sobre música, ou *music geography*, exemplificam muito bem esta situação⁴⁸.

Os anos 1970 destacam-se como um período particularmente fértil para o pensamento intelectual, marcado por profundas mudanças na conjuntura histórica e social. Essas transformações impulsionaram uma série de inovações e revisões em várias áreas do saber, especialmente no campo das ciências humanas e filosóficas. A geografia, também, não foge a

-
- ⁴⁷OLIVEIRA, V. H. N.; HOLGADO, F. L. Conhecendo novos sons, novos espaços: a música como elemento didático para as aulas de geografia, In: DOZENA, Alessandro. **Geografia e música: diálogos**. Natal, EDUFRN, 2016, p. 86-87.
 - ⁴⁸CASTRO, D. Geografia e música: a dupla face de uma relação. **Espaço e cultura**, UERJ RJ, nº 26, p. 7-18, 2009, p. 07.

esse contexto especialmente anglófono, sobretudo no que se refere à diversificação de temáticas e objetos desses campos de saber.

Neste trabalho pretendemos entender de que forma as representações sobre a Mangueira podem nos auxiliar a compreender o espaço vivido em Mangueira. Seguindo a taxonomia proposta por Carney, o esforço feito aqui está inserido em perceber os “elementos psicológicos e simbólicos da música relevantes na modelagem do caráter de um lugar, isto é, na imagem, no sentido e na consciência deste”⁴⁹. O autor prossegue com ressalvas importantes, pois a associação lugar-música (Mangueira e seus sambas) influencia na percepção que aqueles que não pertencem ao local constroem sobre ele, independente de terem ido de fato. Não foi possível neste trabalho verificar quais compositores eram residentes, tinham mais conexão com a Mangueira ou se apenas aproveitaram da fama da escola de samba para tentar adquirir um pouco do seu sucesso.

Dentre as lógicas estabelecidas por Geore O. Carney consta a relevância associativa que a música é capaz de produzir, enraizar-se pela inventividade cultural, pelo esforço de construção identitária, pelas disputas políticas. Formula-se, por assim dizer, um lugar comum cultural que, pela pujança que pode ganhar, acaba por fundir-se tão intimamente a espaços que parece, por vezes, quase indissociável. Imagina-se uma cena de cinema, uma propaganda televisiva – elementos tão fundamentais na difusão dessa relação música-geografia – na qual se retrata Paris; o lugar-comum é classicamente requisitado: a torre Eiffel, um café parisiense e o som de um acordeon. A relação sonora parece absolutamente vinculada a ideia imaginada de uma Paris de tal forma que, ainda sem conhecimento geográfico algum, possa ser capaz de fazer essa associação tantas vezes requisitada. Foi o esforço, relativamente mal sucedido, no caso brasileiro da década de 60: alçar a Bossa-Nova como a música retrato do Brasil. O Cristo Redentor, o azul do céu contrastando com os tons azulados das praias cariocas ao som de *Chega de Saudade*, de João Gilberto. Carney contribui mais uma vez ao dizer que “a música tanto reflete quanto influencia as imagens que as pessoas possuem de lugares e a forma como essas imagens mudaram significativamente as atitudes das pessoas para com os lugares”⁵⁰.

O peso desses elementos para configurar o espaço praticado de Mangueira é, como já apontado, rigorosamente fundamental, dado a íntima relação da escola de samba com a identidade do morro e sua configuração espacial. Os temas que aparecem nas letras de samba que constroem representação sobre Mangueira e acabam por confundir-se com o morro, suas

• ⁴⁹CARNEY, G. O. Música e lugar. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2007. p. 123-150.

• ⁵⁰CARNEY, G. O. Música e lugar. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2007. p. 123-150.

identidades, fixam elementos determinantes a um espaço mangueirense, nos mais diversos casos:

samba da minha terra é tradição
 nem preta ainda canta na favela
 ginga pra ninguém botar defeito
 nesse samba louco
 salve a morena, suburbanamente cortejada e feliz
 salve a Mangueira, brasileiroamente viçosa de luz (...)
 salve Obatalá, me dê licença, vou cantar a minha fé
 no meu batucajé⁵¹

Tradição, morro, o negro, a favela e os traços da religiosidade africana dos orixás como marcas culturais aparecem nos tantos sambas que versam sobre a Estação Primeira de Mangueira. Cantar o cotidiano, apresentar as marcas do subúrbio e tantas características que marcam o morro, canta-se identidades de Mangueira. As músicas fazem transgredir as marcas hegemônicas do que se construiu como cultura brasileira, reafirmando posições de sobrevivência. A vida dos setores populares é difícil, penosa, marginalizada, mas reinventa-se cantando a felicidade, o orgulho de Mangueira, como no samba abaixo:

Vou fazer um sagrado juramento
 De voltar para o morro da Mangueira
 Morar lá no meu bairro tão querido
 Que por mim foi esquecido
 Junto à minha companheira
 Só lá no morro que se vê felicidade
 Não aceitam portanto a falsidade
 Existe lá quem toque tamborim assim
 Cantando o samba que não há cá na cidade⁵²

O bairro querido, felicidade, o morro, o “samba que não há cá na cidade”. Como Luiz Antônio Simas, sublinha o potencial da festa como uma subversão, a adequação insubmissa as imposições, a resistência na fresta. E essa potencialidade espelha Mangueira muito para além do morro, formula identidades reconhecíveis para aqueles que estão distantes do morro, como Tom Jobim:

Mangueira
 Estou aqui na plataforma
 Da estação primeira
 O morro veio me chamar
 De terno branco
 E chapéu de palha
 Vou me apresentar
 À minha nova parceira
 Mandei subir o piano
 Pró mangueira
 A minha música não é de
 Levantar poeira
 Mas pode entrar no barracão

• ⁵¹VERDE e rosa do amor. intérprete: Pedro Lima. Compositor: Zé Rocha. In: Carioca. [S.I.]. Independente. 1999. CD.

• ⁵²VOU VOLTAR para Mangueira. Intérprete: Simão e Sua Columbia Orquestra. Compositor: Vicente. [S.I.]. Columbia. 1931. 78 RPM.

Onde a cabrocha pendura
A saia ao amanhecer da
Quarta-feira, Mangueira
Estação primeira
de Mangueira⁵³

O grau de influência, da música constrói uma imagem externa da própria Estação Primeira de Mangueira. E, como tornou-se comum nos desfiles da Marquês da Sapucaí, a associação das escolas com personalidades famosas, além de oferecer mídia e destaque às escolas, não deixa de ser uma possibilidade de obtenção de recursos, de atrair possibilidades à comunidade. Os próprios compositores de Mangueira, por sua vez, expressam e comunicam a vida cotidiana, tornando-os verdadeiras fontes primárias à análise, como sublinha Pizotti:

(...) os compositores mangueirenses narram em muitas de suas composições um dia a dia de solidariedade, alegria, conagração, identidade, experiências passadas e presentes, dramas, enfim, qualidades de seu lugar vivido, “imprescindíveis para o desenrolar de suas atividades cotidianas”⁵⁴.

E a essa “imprescindível atividade cotidiana” que se aventa na presente análise, que possibilita a concatenação de aspectos diversos que compõem esse *ethos* da Estação Primeira de Mangueira.

2.1 Análise de conteúdo

A música é feita por pessoas, para pessoas, sempre demonstrando algum sentimento. Dos motivos mais triviais aos complexos, das formas mais simples, com palavras do cotidiano, harmonização com poucos instrumentos, arranjos sofisticados, a composições que demandam um saber prévio, uma codificação por parte do ouvinte. Nesta seção abordaremos formas de perceber as canções, em como os artistas querem ser ouvidos, o que eles representam em suas músicas e nos significados ali presentes. Com o auxílio da análise de conteúdo será possível notar sentimentos comuns (mais repetitivos) e os significados mais aparentes ao longo de anos de produção sobre a Mangueira.

Por outro lado, essa diversidade de tipos contribuiu para a criação de um rico mundo vivido, experienciado e compartilhado nos becos, vielas (notadamente a Travessa Saião Lobato, ou “Buraco Quente”, local de fundação da Estação Primeira de Mangueira), botecos, bares, as casas dos compadres e comadres, entre outros. Em suma, laços de afinidade que dão cores, formas e principalmente som ao cotidiano

• ⁵³PIANO na Mangueira. Intérprete: Paula Morelenbaum e Tom Jobim. Compositor: Tom Jobim e Chico Buarque. In: Paula Morelenbaum. [S.I.]. Camerati. 1992. CD.

• ⁵⁴PIZOTTI, A. M. Geografia e música: aproximações e possibilidades de diálogo, in: DOZENA, Alessandro. **Geografia e música: diálogos**. Natal, EDUFRRN, 2016, p. 116.

do lugar Mangueira cantado em verso e prosa por seus tradicionais compositores, muitos deles antigos moradores e frequentadores do morro.⁵⁵

Nesse sentido, David Machin⁵⁶ em *Analysing popular music* faz uma revisão geral da análise de músicas. Cada capítulo lida com uma característica em específico, partindo dos discursos, iconografia e composição de álbuns, análise das letras e até análises mais complexas sobre gênero, arranjo e ritmo. O foco aqui é no quarto capítulo, sobre as composições/letras. Sobre as letras, David Machin⁵⁷ designa maneiras para fazer a análise. Machin não descarta nem as músicas mais simples, pois até com pouca ou nenhuma letra é possível transmitir significados. É possível perceber exemplos assim em clássicos de alguns álbuns conceituais (ainda que não esteja restrito a estes), como em *The great gig in the sky*, que contém apenas quatro versos ditos logo no início da música (em cerca de 1 minuto) “*And I am not frightened of dying/Any time will do, I don't mind/Why should I be frightened of dying?/There's no reason for it, you've gotta go sometime*”⁵⁸ seguido de sussurros e gritos nos 3 minutos seguintes, representando o medo da morte. Deste modo, podemos perceber um exemplo da interpretação de uma música, aliando à letra (mesmo curta) com o restante da canção, trecho instrumental e sussurros.

Não é nosso interesse nesse trabalho fazer uma análise minuciosa de todas as músicas, mas identificar os temas com mais repetições no material reunido. Seguindo o material coletado em *Sambas Para Mangueira*⁵⁹, são 273 músicas, começando em 1926 e terminando em 2014. O *songbook* “*Sambas Para Mangueira*” é organizado por Nilcemar Nogueira, neta de Cartola, traz uma coletânea com todas as músicas criadas para homenagear Mangueira, contendo informações sobre composição e em determinadas músicas conta com partituras e letra. Operando de forma remota para a coleta e verificação de todas as músicas, foi possível encontrar 182 fonogramas de um total de 260, os fonogramas sem data foram excluídos (13).

Com a listagem das músicas, era necessário encontrar a letra dos sambas que não estavam disponíveis no *songbook* (apenas as principais músicas constavam com letra e partitura). A maior fonte de arquivos para encontrar estes fonogramas é o *YouTube*, visto que diversos canais fazem um trabalho de resgate das músicas de décadas atrás, como

-
- ⁵⁵PIZOTTI, A. M. Geografia e música: aproximações e possibilidades de diálogo, in: DOZENA, Alessandro. **Geografia e música: diálogos**. Natal, EDUFRN, 2016, p. 119.
 - ⁵⁶MACHIN, D. *Analysing popular music: Image, sound and text*. SAGE publications, 2010
 - ⁵⁷MACHIN, D. *Analysing popular music: Image, sound and text*. SAGE publications, 2010
 - ⁵⁸THE GREAT gig in the sky. Intérprete: Pink Floyd. Compositor: Roger Waters. In: *The Dark Side of the Moon*, Faixa 5. Londres. Harvest. 1973. LP.
 - ⁵⁹CENTRO CULTURAL CARTOLA. **Sambas para Mangueira**. NOGUEIRA, N. (Organizadora.) - 1. ed. - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2015.

Lpdecarnaval (cerca de 3700 vídeos) e Luciano Hortêncio (quase 14 mil vídeos, nem todos de música), além de alguns artistas possuem seu próprio canal no *YouTube*.

Para aqueles fonogramas que não foram encontrados no YouTube, foi realizada uma busca em outros dois acervos digitais, o Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) e o Discografia Brasileira, pertencente ao Instituto Moreira Salles (IMS). Em alguns momentos a música estava registrada em pelo menos um desses dois acervos, mas sem possibilidade de execução, não sendo possível obter a letra. Por fim, foi feita uma última busca no site de pesquisas Google, alguns blogs também tentam salvaguardar músicas de difícil circulação. Foram raros os casos em que não foi possível ouvir o fonograma, mas a letra estava disponível na internet.

Utilizando 2015 como parâmetro (ano de publicação do livro *Sambas para Mangueira*), foram lançados desde 1926 (ano do primeiro fonograma), em média por ano, três músicas que tem a Mangueira como tema central ou citam o morro/escola de samba. As gravações não param, mas aqui estou delimitando de acordo com o livro, por isso, músicas recentes como *Mangueira é vintage*⁶⁰, estão de fora da lista. Não é feita nenhuma distinção das músicas selecionadas entre gênero dentro do samba, samba de terreiro, partido alto, samba de breque, entre outros.

A precariedade de um acervo disperso pela internet influencia na coleta dos fonogramas. Não é frequente, mas algumas letras estão incompletas devido a difícil compreensão do que está sendo cantado, seja pelo processo de gravação da época, a forma como é cantada ou a forma como ela foi gravada para o YouTube (alguns vídeos são gravações do vinil que o usuário possuía em casa). Quando um trecho ou verso não era compreendido, um ponto de interrogação era colocado em seu lugar, prosseguindo a codificação com o que for possível.

A dificuldade em encontrar inúmeras obras também nos diz sobre quem está escrevendo sobre a Mangueira. É preciso lembrar que as músicas são uma fonte de renda e não são feitas apenas para os moradores do morro da Mangueira, ele também é feito para vender, não sendo uma representação fidedigna da realidade. Os sambas nos ajudam a entender a Mangueira, mas são uma representação, uma amostragem desse local.

A análise de conteúdo (AC), é um método que tem suas regras, definições e procedimentos explícitos e devem ser rigorosamente seguidos. Bardin⁶¹ e Krippendorf⁶²

• ⁶⁰MANGUEIRA é vintage. Intérprete: Péricles e Alcione. Compositor: Luiz Cláudio Picolé e Wilson Prateado. In: Em sua direção. [S.I.]. Independente. 2018. CD.

• ⁶¹BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: edições 70, 2016.

afirmam que a AC começou a ser utilizada com maior rigor científico durante a primeira metade do século XX, porém Bardin indica que começou a ser utilizada na Primeira Guerra Mundial e Krippendorff na Segunda Guerra Mundial, o intuito é o mesmo, fazer análise do que era veiculado na imprensa da época. Laurence Bardin define a AC como:

Um conjunto de técnicas de análises das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens⁶³.

Krippendorff⁶⁴ destaca dois aspectos da análise de conteúdo, replicabilidade e validação. Usualmente esse método é utilizado quando o corpus empírico é vasto (big data), por oferecer maneiras pragmáticas de lidar com muitos dados, comprovando hipóteses anteriormente criadas, o que não é o objetivo deste trabalho, que tem como norte quais representações sobre a Mangueira são possíveis a partir de seus sambas, permitindo a AC nos guiar para onde as músicas sobre a Mangueira irão nos levar, sempre mantendo a questão central como foco. O autor também salienta que métodos quantitativos e qualitativos não são excludentes, além da enumeração das unidades de registro/categorias, é preciso interpretá-las.

Com o corpus definido, é realizada uma nova etapa na análise de conteúdo, a codificação. Esse estágio corresponde a conversão dos dados brutos em itens menores (unidades de registro, palavras-tema ou temas/frases), dentro de uma unidade de contexto (fonograma/música), facilitando a compreensão do que não está posto superficialmente. No caso dos fonogramas, a unidade de registro pode ser um verso ou alguns versos, devido à natureza sincopada dos sambas. Há ocasiões em que as palavras podem estar isoladas, fazendo referências a versos anteriores. Inicialmente a ideia era ficar restrito aos versos, mas ao longo da codificação ficou claro que apenas os versos não são suficientes em todos os casos. Bardin (2016) enfatiza que a codificação contém três escolhas: o recorte (sambas sobre a Mangueira, com exceção dos samba-enredo), enumeração (frequência) e classificação e agregação (categorias como habitação, cotidiano, natureza).

É preciso tomar alguns cuidados com os fonogramas para evitar repetições, o que atrapalha a análise de conteúdo. Os refrões só são mantidos uma única vez, logo quando são cantados. Onomatopeias são descartadas, mesmo em casos que façam parte da música, como

• ⁶²ROSE, G. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. sage, 2001.

• ⁶³BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*. São Paulo: edições 70, 2016, p. 4.

• ⁶⁴ROSE, Gillian. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. sage, 2001, p. 55.

em Carimbó no carnaval⁶⁵, “vem minha menina/tem carimbó no carnaval/eu nasci lá em Mangueira/mas esse refrão é genial/o le le le o la la siriá siriá siriá”.

A enumeração será feita pela presença das unidades do registro. Essa é a forma mais básica de enumeração, a quantidade de vezes que certa unidade de registro se repete na contagem de todos os fonogramas. Ela é útil pois mostra pela quantidade total o quão importante é determinado tema, ou o quão desvalorizados são os temas não tratados. Um tema de menor frequência também pode ser destacado (ainda que aqui não seja enumerado de forma ponderada), como o machismo presente em determinadas letras. Em Rainha de Mangueira (1965, Ary Barroso), ao conversar com uma mulher o sambista/malandro diz “mulata, para de dizer besteira de uma vez/tu não tem vocação/para lidar com saxão/.../pois mulata falando inglês/.../que será do português”. Com o recorte e enumeração definidos, a unidade de registro codificada é por fim categorizada, como definido por Bardin:

A categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação e, em seguida, por reagrupamentos segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos. As categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos (unidades de registro, no caso da análise de conteúdo) sob um título genérico, agrupamento esse efetuado em razão das características comuns destes elementos. O critério de categorização pode ser semântico [...], sintático [...], léxico [...] e expressivo [...]⁶⁶.

As categorias usadas são semânticas/temáticas. As categorias precisam ter as seguintes características para serem funcionais⁶⁷: a) exclusão mútua: as unidades de registro não podem existir em mais de uma categoria; b) homogeneidade: manter a mesma dimensão de análise; c) pertinência: está relacionada com a coerência entre pesquisas e categorias; d) objetividade e fidelidade: escolher uma definição explícita, para que possa ser replicada por qualquer pesquisador; e) produtividade: quando a categoria gera bons resultados ou leva a novas hipóteses.

Dissecar todos esses sambas sobre a Mangueira com a análise de conteúdo não é um método perfeito. Gillian Rose⁶⁸ ressalta que não é porque um fator acontece repetidas vezes que ele é mais importante que outro (ainda que isso possa ser amenizado pela enumeração por média ponderada), em alguns casos o oculto é mais importante. Somado a isso, a exclusão mútua de suas categorias, fragmenta a análise, o que pode gerar a perda do que conecta todas as categorias, além de não interagir com o local da produção e de recepção.

-
- ⁶⁵CARIMBÓ no carnaval. Intérprete: Jorge Goulart. Compositor: João Roberto Kelly e Marcus Pitter. In: Carnaval 76 – convocação geral – nº 1. [S.I.]. Som Livre. 1976. LP.
 - ⁶⁶BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: edições 70, 2016, p. 147.
 - ⁶⁷BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: edições 70, 2016.
 - ⁶⁸ROSE, Gillian. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. sage, 2001.

Guiado pelos sambas sobre a Mangueira, foi possível construir 12 categorias e 57 subcategorias com os temas mais citados, constatados de forma manual após a compilação no software. A distinção feita no software como critério de organização é de categorias com letras maiúsculas e subcategorias com letras minúsculas (com exceção de nomes próprios), cada categoria com uma cor diferente e suas subcategorias possuem a mesma cor. As subcategorias não estão distribuídas de forma uniforme. O quadro 1 abaixo traz um exemplo das categorias e subcategorias que foram levantadas na pesquisa na análise dos sambas.

Quadro 1: categorias e subcategorias de análise

Categoria	Subcategoria
CARNAVAL	Baianas, bateria, desfile, mestre-sala e porta-bandeira, velha guarda
COTIDIANO	Água, asfalto, conflito, flamengo, ladeira malandragem, polícia, política, transporte
FEMININO	Cabrocha, companheira, morena, pastoras
GRES	Estação Primeira, Estácio de Sá, Portela, Salgueiro
HABITAÇÃO	moradia
LOCAIS	Bahia, batucada, Brasil, Brasília, Estácio, Madureira, Mangueira, Maracanã, Osvaldo Cruz, Pará, Praça Onze, samba, Vila Isabel
MÚSICA	Cantar, dançar, gêneros, instrumentos
NATUREZA	amanhecer, anoitecer, paisagem
PASSADO	tradição
PERSONA	Carlos Cachaca, Cartola, Delegado, Jamelão, Nelson Cavaquinho, Noel Rosa, Padeirinho, poetas, Zé da Zilda
RELIGIÃO	Catolicismo, matrizes africanas
SENTIMENTOS	alegria, tristeza

Fonte: O autor, 2024.

A partir dos dados apresentados, categorias, subcategorias e temas teremos o resultado final, compilando as representações sobre a Mangueira. A compilação destas representações oferece um panorama sobre morro e escola de samba. Os temas conectam diferentes assuntos, amalgamando o que é importante para a Mangueira. Este processo de categorização organiza grande quantidade de informações, além de destacar padrões que contribuem para uma melhor compreensão das representações da Mangueira nos sambas.

Com a aplicação das categorias e subcategorias podemos analisar e interpretar os resultados. A partir disso é possível estabelecer relações entre categorias, identificar quais

temas mais se repetem, interpretar o motivo dessas repetições (ou ausências), ainda que essas interpretações não tenham um caráter definitivo, são indícios fornecidos pela análise de conteúdo e que podem ser melhor observados em futuros trabalhos. Mesmo compilando um grande corpus, essa pesquisa não é um fim, mas o início para novos estudos.

2.2 Categorias e subcategorias

A tabela reproduzida acima mobiliza as principais referências mais recorrentes no conjunto dos sambas analisados. Analisar os sambas sobre Mangueira, em termos metodológicos, e dado a quantidade do material analisado, requisitou a configuração de categorias e subcategorias de análise que considerassem as temáticas e recorrências que dialogassem com o universo temático desses sambas.

O parâmetro basilar foi procurar extrair dos próprios sambas as temáticas, vocabulário e as abordagens mais recorrentes quanto as representações de Mangueira. No amplo escopo temático dos sambas de Mangueira é possível:

Discutir como a difusão de um ritmo musical, o samba, que alcança exaltação máxima no carnaval carioca pode criar lugares de grande querência e aderência locais, regionais, nacionais e até mesmo internacionais, como o morro da Mangueira, dentro da urbe carioca. O talento e a criatividade de compositores como Cartola, Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito, Carlos Cachaca e tantos outros que não figuraram nesta comunicação, descortinam em suas letras valores e atitudes que enlaçam os homens aos seus ambientes, nos indicando novos caminhos de interpretação e análise dos lugares vividos⁶⁹.

A variedade é absolutamente profunda em termos de temáticas e possibilidades de análise. Em uma primeira instância, parece interessante sinalizar a totalidade do material levantado, presente no Apêndice, e que, a partir desse amplo material, foi possível sintetizar as principais recorrências, como sinalizado no quadro abaixo:

Quadro 2: principais recorrências nos sambas sobre Mangueira.

CATEGORIA	SUBCATEGORIA	NÚMERO DE REPETIÇÕES
GRES	Estação Primeira	92
CARNAVAL	desfile	61
LOCAIS	Mangueira	48
MÚSICA	instrumentos	37

• ⁶⁹PIZOTTI, Alexandre Moura. Geografia e música: aproximações e possibilidades de diálogo, In: DOZENA, Alessandro. **Geografia e música: diálogos**. Natal, EDUFRRN, 2016, p. 128.

MÚSICA	gêneros	33
PASSADO	tradição	32
MÚSICA	dançar	30
SENTIMENTOS	alegria	27
HABITAÇÃO	moradia	25
FEMININO	cabrocha	22

Fonte: O autor, 2024.

A variedade é absolutamente profunda em termos de temáticas e possibilidades de análise. Dentro da categoria de Carnaval foi possível extrair as subcategorias das temáticas mais frequentes sobre o tema em si. No samba *Os Meninos da Mangueira*⁷⁰, observa-se:

Um menino da Mangueira
Recebeu pelo Natal um pandeiro e uma cuíca
Que lhe deu Papai Noel, um mulato sarará
Primo-irmão de dona Zica

E o menino da Mangueira
Foi correndo organizar uma linda bateria
Carnaval já vem chegando e tem gente batucando
São os meninos da Mangueira

O jocoso, o deboche, a ironia ácida, aspectos tão recorrentes nas temáticas carnavalescas almeja: papai Noel, um mulato sarará. Os sambas da categoria Carnaval tratam de diversas temas de enaltecimento da escola, das lutas de sua comunidade para fazer a festa acontecer, a ansiedade para chegada do carnaval. E falando de carnaval, as letras de samba brincam, subvertem posições e, no morro de Mangueira, papai Noel torna-se um mulato sarará primo-irmão de dona Zica. Bateria, mestre-sala, samba enredo e todas as temáticas referentes aos desfiles aparecem nos sambas dessa categoria.

Cantar as personalidades do morro de Mangueira, as lideranças que abrilhantaram a história da Estação Primeira de Mangueira e, fundamentalmente, expressam a genialidade potencial àqueles colocados à margem da sociedade, também é uma forma de resistência, de expressão de existência, da criação de uma representação positiva sobre a favela e o favelado. Cartola, Carlos Cachça, Padeirinho, são personalidades icônicas da Estação Primeira e que sempre figuram nos sambas sobre a escola. A ideia de tradição, de legado histórico, ainda que dispersas na memória e abstratamente concebidas, edificam uma grandeza, e essa é uma arma àqueles que convivem com a constante desvalorização social. A escola de samba também é um instrumento do morro comunicar-se com a cidade, com o asfalto, reivindicar respeito,

• ⁷⁰OS MENINOS de Mangueira. Intérprete: Ataulpho Alves Júnior. Compositor: HORA, Rildo e CABRAL, Sérgio. [S.I.]. RCA Victor. 1975.

demarcar a potência cultural do morro que não deve ser subjugada em relação a qualquer outra expressão cultural. As categorias conversam entre si, pois em boa medida são inseparáveis. O samba que fala de carnaval também fala da saudade, do amor, do passado de Mangueira. Em 1954, em *Saudosa Mangueira*⁷¹:

Tenho saudades da Mangueira
Daquele tempo em que eu batucava por lá
Tenho saudade do terreiro da escola
Eu sou do tempo do Cartola
Velha guarda o que é que há?
Eu sou do tempo em que malandro não descia
Mas a polícia no morro também não subia
Aí Mangueira, minha saudosa Mangueira
Depois que o progresso chegou
Tudo se transformou e a Mangueira mudou
Já não se samba mais a luz do lampião
E a cabrocha não vai pro terreiro de pé no chão

Nas entrelinhas das canções, a realidade objetiva tantas vezes apontada. A década de 1950 foi especialmente complexa aos grupos favelizados em algumas áreas da cidade do Rio, especialmente na região de Mangueira. Era a construção do Maracanã, sede da final da Copa do Mundo de 1950, a construção da Universidade do Distrito Federal – a partir da qual a UERJ será criada – que produzem um bojo de reformas urbanas na região, remoções diversas. Boa parte das comunidades removidas serão realocadas muito distante, fundando a Vila Kennedy, na zona oeste. A nostalgia de uma Mangueira, que no contexto do samba em 1954, parecia ter mudado muito; o malandro que não descia e a polícia que não subia, o terreiro. Esse “progresso” que chega, que naturalmente expressa tantas mudanças nos arredores de Mangueira, é um produto de representação da escola, manifesta e comunica sentimentos diversos, é um produto histórico.

A defesa da tradição – que não é uma especificidade apenas de Mangueira – é um elemento indissociável das representações de Mangueira como, inclusive, uma representante política do morro. A cultura também como uma arma de defesa, pois reivindicar a posição da Estação Primeira, uma alocação entre suas lideranças, oferecia um grau considerável de representatividade, respeito interno à comunidade, mas também externo a alguns setores. Tradição e ancestralidade, é uma linguagem fundamental, intensamente utilizada nas religiões afro-brasileiras, como o candomblé. Como já apontado, essas são marcas que se mantiveram no samba. Analogamente, a Estação Primeira de Mangueira opera e organiza-se como um terreiro de candomblé: a tradição hierárquica da ancestralidade, dos tempos antigos – sempre

• ⁷¹SAUDOSA Mangueira. Intérprete: Trio de Ouro. Compositor: Herivelto Martins. [S.I.]. RCA Victor. 1954. 78 RPM.

com suas doses de imaginação e recriação, a organização da comunidade e laços de sociabilidade solidários, os que batucam, os que dançam, os que zelam. Por exemplo, em Sala de Recepção⁷², nota-se:

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

A tradição, inclusive recriada, como a ideia da Mangueira como a primeira campeã do carnaval, o que mobiliza disputas de memória e história com outras agremiações, a inveja das outras escolas. Reivindica-se um “lugar de fala”, por assim dizer, remissivo à tradição, ao legado cultural.

A Estação Primeira, em boa parte dessas categorias como Carnaval e Sentimentos, aparece como um ponto de disputa e comunicação do morro para fora dele. Como uma instância de organização comunitária, porta-voz político, resistência. Mas também em diversas categorias trata-se de temas internos ao morro, de representações que abordam os mais diversos temas, como a maneira pela qual as mulheres figuram nos sambas. Há dois exemplares que apontam elementos interessantes de análise. O primeiro, Rancho da Mangueira⁷³, de 1969:

é bonito de se ver
 as cabrochas de Mangueira
 é bonito como ter
 o cenário de Mangueira
 que beleza é Mangueira
 quando passa desfilando
 pela grande avenida
 um poema, um prazer
 uma festa para os olhos
 ver a Mangueira querida
 ó cabrocha que eu adoro
 meus sonhos de criança
 e quando as pastorinhas vem descendo lá do alto

-
- ⁷²SALA de Recepção. Intérprete: Cartola e Creusa. Compositor: Cartola. In: Cartola. [S. I.]. Marcus Pereira. 1976. LP.
 - ⁷³RANCHO de Mangueira, Intérprete: Francisco Petrônio. Compositor: Henrique de Almeida e Lupicínio Rodrigues. In: Carnaval 70. [S.I.] RCA Camden. 1969. LP.

O segundo, Rainha de Mangueira⁷⁴, de 1965:

parecem flores rolando
de cima do morro, caindo no asfalto

lá vem a mulata, descendo a ladeira
ai Meu Deus como vem remexendo as cadeiras
os zóio dela é que me faz penar
o denço dela que faz chorar
aiai, lá vem a mulata descendo a ladeira
conheci essa mulata
do nosso tempo de criança
hoje tá muito importante
não me dá nem confiança
arrasta as chinelas pra lá
distribuí seus quindins pra cá
remexe as cadeiras com airão
e passeia aos domingos no leblon
mulata, não te alembra mais de mim
eu sou Claudemir Teles de Faria Albuquerque
Claro que me lembro, o moleque 37?
não mulata, 39
Claudemir só
seu moleque, hoje to modificada
sou figura destacada hein
do mundo das finanças
cruzeiro, não circula no meu meio
gasto dólar sem receio
sou da boa vizinhança
olha só como to, tiro uma pala
uma pala só, ioio
quer falar, fala inglês
mas baby yes, que é muito melhor
batuque, dança rústica selvagem
legítima fuleiragem
hoje sou do foxes, blues
mulata, para de dizer besteira de uma vez
tu não tem vocação
para lidar com saxão
deixa de lado
a vaidade e os luxos da cidade
tu nasceu pra ser figueira
ser rainha de Mangueira
vamo simhora que está na hora
pois ela deixa de bobagem
pois mulata falando inglês
a yes?
que será do português

As pastorinhas e cabrochas, tema tão recorrente nos sambas de Mangueira, no samba de 1969; a visão idílica das mulheres que abrilhantam a festa, o desejo singelo. No segundo samba, de 1965, uma verdadeira aula de contexto, que apresenta diversas temáticas. Nesse, a mulher figura como elemento de desejo, um destaque sensualizado, quiçá objetificado, dos remelexos da mulata, dos quadris. O samba requisita esse lugar do desejo sexual, mas também

• ⁷⁴RAINHA de Mangueira. Intérprete: Jorge Veiga. Compositor: Ary Barroso. In: Samba + samba = Jorge Veiga. [S.I.]. RCA Victor. 1965. LP.

destaca traços muito característico da vida em favela: aquele que consegue sair, que experimenta alguma ascensão social. O eu-lírico, que volta ao morro com vida melhor, busca o flerte com o antigo desejo fetichizado e inalcançável do passado. O inglês – ou o jocoso inglês – foxes, blues, baby: eram os anos 60 e o Brasil, especialmente o Rio de Janeiro, era inundado pela cultura norte-americana que parecia encantar jovens para outros ritmos musicais; o acesso maior a bens de consumo americanos, aparelhos de reprodução de som. Fazia chegar cada vez mais, inclusive no subúrbio, as novidades da “gringa”. A mulher, que não tinha vocação para saxão, mas sim para rainha de Mangueira, também representa o discurso de enaltecimento da comunidade, da cultura local, em face de suas desvalorizações.

Nota-se, portanto, que em meio a ironias e jocosidades, os sambas sobre Mangueira apresentam quadros de representação da escola de samba e do morro que se comunicam com as raízes do samba e do carnaval, dialogam com seus períodos de produção, inventam e reinventam passados e tradições, mas reproduzem-se todos no âmbito de ressaltar Mangueira, suas glórias, tragédias e tensões, como uma posição social, uma instância de representação cultural, âmbito de disputa e, assim, reinventam também o espaço. A Estação Primeira associa-se ao morro inexoravelmente e, com sua musicalidade, cria um espaço, a princípio imaginário, mas que se consolida na prática cotidiana como um espaço que parece absolutamente irreconhecível sem ela.

3 RESULTADOS

Ao fazer a análise, como externado no capítulo anterior, conseguimos extrair 12 categorias e 59 subcategorias, que serão melhor destrinchadas nesta seção da dissertação. As categorias com maior número de casos citados são Músicas (121), GRES (101), Locais (85) e Carnaval (83), capitaneados pelo Morro da Mangueira e Estação Primeira de Mangueira (houve uma distinção entre morro e escola). No quadro abaixo podemos conferir a lista com todas as categorias e seu número de repetições.

Quadro 3: Categorias com número de repetições em ordem decrescente.

Categorias	Número de repetições
MÚSICA	121
GRES	101
LOCAIS	85
CARNAVAL	83
FEMININO	56
COTIDIANO	52
SENTIMENTOS	45
PERSONA	39
PASSADO	32
NATUREZA	28
HABITAÇÃO	25
RELIGIÃO	14

Fonte: O autor, 2024.

Sobre a codificação é importante frisar que uma mesma música pode estar em mais de uma categoria. Como os versos são categorizados, não existe uma classificação geral para cada música, pois os sambas trazem a tona diversos temas, não sendo possível rotulá-los como um item só. Tentar agrupar versos dos mais variados contextos engessaria o trabalho.

Feita essa análise inicial, em alguns casos faremos uma análise mais minuciosa. David Machin⁷⁵ orienta que para analisar uma música devemos primeiro perguntar o que acontece na música, resultando no que ele chama de *discourse schema* ou estrutura do discurso⁷⁶, o cerne da música. Feito isso partimos para a segunda etapa, quem é representado e o que faz, assim podemos perceber se é o eu lírico, algum sambista importante, celebridades, personalidades.

• ⁷⁵MACHIN, D. *Analysing popular music: Image, sound and text*. SAGE publications, 2010.

• ⁷⁶Tradução nossa.

Se não for possível identificar a estrutura do discurso, podemos no mínimo buscar por participantes e ações.

Sobre os participantes representados, David Machin⁷⁷ indica de que maneira eles costumam ser citados. Podem acontecer de sete formas diferentes, são elas: a) pessoal/impessoal (no impessoal o autor se refere a “governo”, “sistema”, “poderes”, etc); b) indivíduo/coletivo; c) citação nominal (trazem mais intimidade); d) funcionalismo/funções; e) anonimato; f) agregado (quantidades); e g) objetificação (quando alguém é representado por uma característica). Para demonstrar podemos observar os seguintes trechos: “E quem não chora com samba/Do Mestre Cartola”⁷⁸, caso explícito de pessoalização e citação nominal; “Um barracão de madeira/Qualquer malandro em mangueira tem”⁷⁹, nesse exemplo podemos perceber a objetificação, falando em malandro, não dizendo quem, apenas se referindo a uma pessoa. Ao final do capítulo poderemos conferir exemplos de músicas com a análise sugerida por David Machin.

A categoria ‘música’ versa sobre os instrumentos utilizados, diversas formas de dança, os múltiplos gêneros musicais (samba, partido alto, samba de breque, entre outros) e o ato de cantar, seja por populares, seja por aqueles que vivem da música. Esta categoria apresentou equilíbrio no número de suas representações, tendo 37 aparições para instrumentos, 34 para gêneros, 30 para dançar e 21 para cantar. O equilíbrio na quantidade não é representado nos contextos, pois essas repetições ocorrem das mais variadas formas.

Os instrumentos mais citados são aqueles relacionados com o carnaval, como tamborins, cuícas, pandeiros e surdos. Além de símbolos do carnaval carioca, são símbolos da própria escola de samba, como demonstrado em “Todo mundo te conhece ao longe pelo som de teus tamborins e o rufar do teu tambor”⁸⁰, diferenciando os instrumentos utilizados pela Estação Primeira de outras escolas e revelando a tradição da Mangueira com tais instrumentos, “Tem que respeitar meu tamborim”⁸¹. O uso de tais instrumentos tem uma importância maior que simplesmente tocar, fazer um som, se apresentar no desfile.

Esses instrumentos são reconhecidos pela comunidade e até mesmo por admiradores que não são moradores do Morro da Mangueira. Em “Um menino da mangueira recebeu pelo

• ⁷⁷MACHIN, D. *Analysing popular music: Image, sound and text*. SAGE publications, 2010.

• ⁷⁸A MANGUEIRA mora em mim. Intérprete: Beth Carvalho. Compositor: Almir Guineto, Fred Camacho e Arlindo Cruz. [S.I.]. In: A Madrinha do samba. Indie Records. CD. 2004.

• ⁷⁹MUNDO de zinco. Intérprete: Jorge Goulart. Compositor: Wilson Baptista e Antônio Nássara. [S.I.]. Continental. 78 RPM. 1952.

• ⁸⁰EXALTAÇÃO a Mangueira. Intérprete: Jamelão. Compositor: Enéas Brittes e Aloísio Augusto da Costa. [S.I.]. Continental. 1955. 78 RPM.

• ⁸¹CHEGANDO a Mangueira. Intérprete: Nuno Veloso. Compositor: Gato e Quincas. In: Salve Mangueira – Escola de samba estação primeira de Mangueira. RCA Victor. 1960. LP.

natal/Um pandeiro e uma cuíca” fica exemplificado o desejo, não de um objeto do cotidiano, mas aquele que pode proporcionar uma ascensão no morro. A diferença entre classes também se mostra presente por meio dos instrumentos musicais, como na já citada anteriormente, Piano na Mangueira⁸², que diferente dos tamborim, pandeiro ou cuíca, utiliza do piano, instrumento musical de difícil aceso para as classes menos abastadas.

Ao abordar ‘gêneros’, temos como centralidade o samba, até mesmo pelo escopo da dissertação, sendo o mais citado. Independente do contexto, podemos perceber versos da seguinte natureza “Como a Mangueira não há/O samba vem de lá”⁸³ e “a voz da cuíca e tamborim/mostra que o samba nasceu em Mangueira, sim”⁸⁴, “Na beleza sonora dos teus sambas”⁸⁵, gravadas em 1935, 1958 e 1989, respectivamente. Parafraseando mais uma vez a canção “Os Meninos da Mangueira”⁸⁶, podemos demonstrar a constância do samba para a comunidade: “E onde é que se junta/O passado o futuro e o presente/Onde o samba é permanente/Na mangueira minha gente”.

Assim como o samba, outra expressão identitária marcante durante a codificação é a dança, sendo intrínseca ao samba na maioria dos casos. Se o samba vem de lá, a dança também “Mangueira foi um morro/Que nasceu sambando”⁸⁷, frisando em outras canções que a dança é de todos, para todos, “samba quem sabe, e quem não sabe também”, “lá não existe preconceito/samba branco, samba preto”, ambos os versos de “Vamos à Mangueira”⁸⁸. Samba e dança, estão conectados, são expressões culturais que materializam as identidades mangueirenses.

A téttrade da categoria ‘música’ é formada pelo cantar, presente nos mais diversos aspectos. Ao abordar o cantar, pode-se versar sobre o cantar na Avenida, no desfile, “no maravilhoso palco/verde e rosa a cantar”⁸⁹, no cotidiano, nas ruas, na tristeza por não estar mais na Mangueira, deixando de cantar, também como forma de espantar a tristeza ou

-
- ⁸²PIANO na Mangueira. Intérprete: Paula Morelenbaum e Tom Jobim. Compositor: Tom Jobim e Chico Buarque. In: Paula Morelenbaum. [S.I.]. Camerati. 1992. CD.
 - ⁸³MANGUEIRA. Intérprete: Bando da Lua. Compositor: Assis Valente e Zequinha Reis. [S. I.].Victor.1935. 78 RPM.
 - ⁸⁴LEVANTA, Mangueira. Intérprete: Zezinho. Compositor: Luís Antônio. [S. I.]. Odeon. 1958. 78 RPM.
 - ⁸⁵MANGUEIRA, divina e maravilhosa. Intérprete: Nelson Sargento e Velha Guarda da Mangueira. Compositor: Nelson Sargento. In: Mangueira chegou. [S.I.] Nikita Music. 1989. CD.
 - ⁸⁶OS MENINOS de Mangueira. Intérprete: Ataulpho Alves Júnior. Compositor: HORA, Rildo e CABRAL, Sérgio. [S.I.]. RCA Victor. 1975.
 - ⁸⁷MANGUEIRA, não. Intérprete: Francisco Alves, Dalva de Oliveira e Dupla Preto e Branco. Compositor: Herivelto Martins e Grande Otelo. [S. I.]. Odeon. 1943. 78 RPM.
 - ⁸⁸VAMOS à Mangueira. Intérprete: Telinho. Compositor: Telinho e Walter. In: Sambistas Unidos – Dominginhos do Estácio e Telinho. [S. I.]. América/Musidisc. 1975. LP.
 - ⁸⁹MANGUEIRA no asfalto. Intérprete: Coro. Compositor: Jurandir, Darci e Hélio Turco. In: Samba de Montão. [S.I.]. Tapeçar. 1975. LP.

evidenciando a diferença na circulação do samba pelo Rio de Janeiro “Cantando o samba que não há cá na cidade”⁹⁰. Cantar transcende a expressão artística, une tradição, identidade e emoção para os moradores da Mangueira.

Na categoria ‘GRES’ estamos nos referindo a Grêmio Recreativo Escola de Samba, ou seja, quando alguma escola de samba é citada. O número de repetições dessa categoria é elevado, com a esmagadora maioria, como era de esperar, está aludindo à Estação Primeira de Mangueira. As outras agremiações citadas foram Portela (4), Estácio (3) e Salgueiro (2).

Nos sambas analisados a competição está restrita a Sapucaí, ao fim de semana de desfile. As músicas com citações sobre outras escolas são respeitadas, amigáveis, em alguns casos homenagens, mostrando companheirismo e respeito pela outra escola de samba. Assim como sambar e dançar, expressões para todos, as agremiações também são, mantendo um diálogo e reverência para com o outro.

A Mangueira é vista como pioneira no carnaval, sendo exaltada por este motivo. A segunda maior campeã do carnaval carioca hoje, foi bicampeão nos primeiros concursos. A companheira de Cartola organizou um coro feminino com as pastoras, enquanto a composição de um dos sambas ficou com Cartola e outro com Carlos Cachça⁹¹. Os jovens compositores já desbancavam as outras agremiações, não deixando dúvidas sobre as melhores composições nos primórdios da disputa entre agremiações.

O sucesso inicial da escola aliado de seus bambas tornou a Estação Primeira de Mangueira popular, sendo exaltada em diversas canções. Além da já clássica e um dos sambas mais regravados sobre a Mangueira, Exaltação a Mangueira⁹², podemos destacar “É verde, é rosa/A escola que sabe ser famosa”⁹³, “Soberba, garbosa/Minha escola é um catavento a girar”⁹⁴, “Com muito orgulho/Sou primeira estação”⁹⁵, entre outras. Deste modo é possível reconhecer a relevância da agremiação, seu protagonismo no carnaval, a proximidade dos seus membros, a afetividade, sendo mais que uma escola, se tornando quase um ente querido.

Essa afetividade para com a agremiação reforça a sensação de pertencimento que os compositores transmitiam em relação aos membros do morro com a escola de samba. Assim

-
- ⁹⁰VOU VOLTAR pra Mangueira. Intérprete: Simão e Sua Columbia Orquestra. Compositor: Vicente. [S. I.]. Columbia. 1931.
 - ⁹¹NETO, L. Uma história do samba. Companhia das Letras, 2017.
 - ⁹²EXALTAÇÃO a Mangueira. Intérprete: Jamelão. Compositor: Enéas Brittes e Aloísio Augusto da Costa. [S.I.]. Continental. 1955. 78 RPM.
 - ⁹³MANGUEIRA, minha alegria. Intérprete: Elza Soares. Compositor: Almeida Rego e Carlos Cruz. In: Carnaval 76 – Convocação Geral. [S. I.]. Som Livre. 1975. LP.
 - ⁹⁴CHÃO de esmeraldas. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque e Hermínio Bello de Carvalho. In: Chico Buarque de Mangueira. BMG Brasil. 1997. CD.
 - ⁹⁵VERDE e rosa de paixão. Intérprete: Beth Carvalho. Compositor: Claudinho Guimarães. In: Nosso samba tá na rua. EMI Music. 2011.

como morro e Estação Primeira são intrínsecos, os membros da escola de samba são representados com uma relação semelhante “Minha Estação Primeira/Minha fé, minha raiz”⁹⁶, “Mangueira querida/és razão da minha vida”⁹⁷. Fazer parte é exercer uma identidade (verde e rosa) no mundo, é participar de algo quase sagrado, uma causa maior que inspira e preenche a vida daqueles que participam. Para aqueles que escrevem sobre o espaço vivido mangueirense, a Estação Primeira se torna uma extensão da vida de seus participantes.

Além da categoria ‘feminino’, sobre como as mulheres são citadas nos sambas sobre Mangueira, podemos perceber uma associação da Mangueira (nesse caso seja o morro ou a escola de samba) como uma matriarca. Ao pensar a Estação Primeira como rainha do carnaval, ela se coloca como matriarca, líder, que impõe respeito em seus pares, denota identificação também por outras agremiações e locais do Rio de Janeiro. A já citada identificação traz a imagem de que “Mangueira é uma mãe”⁹⁸, é uma relação de família, de proteção, afago.

Os versos demonstram um grande reconhecimento da Estação Primeira até com aqueles que não estão relacionados com o carnaval carioca, perpassando diversas gerações e espaços. É preciso ressaltar que os sambas aqui citados de forma geral são compostos por pessoas que tem algum grau de relação com a Mangueira, podendo ocasionar determinado enviesamento sobre a relevância e grandeza da escola, ainda assim, é a segunda maior campeã do carnaval carioca, demonstrando que tem importância no cenário nacional. Quando um samba diz “ninguém vive uma vida inteira, sem ouvir falar um dia das cores da Mangueira”⁹⁹ ou “quando a mangueira que vence, sacode a alma dessa nação”¹⁰⁰ é um demonstrativo de que a Estação Primeira tem a capacidade de transcender o alcance das escolas de samba, do carnaval, alcançando vários públicos. O impacto da agremiação vai muito além da sua comunidade, atingindo o asfalto, concebendo acessos para a comunidade.

Ao analisar a categoria ‘carnaval’ estamos nos referindo ao carnaval “oficial”, desde aquele organizado por Mário Filho ao atual, disputado na Marquês de Sapucaí, ou seja, as competições. Para além do desfile, aqui estão incluídas algumas alas, como bateria, mestre e sala e porta bandeira, baianas, e velha guarda. A subcategoria desfile foi amplamente mais

-
- ⁹⁶LÁ VEM Mangueira. Intérprete: Alcione. Compositor: Almir Guineto, Carlos Senna e Otacílio da Mangueira. In: Promessa. [S. I.]. BMG-Ariola. 1991. LP/CD.
 - ⁹⁷MANGUEIRA, razão da minha vida. Intérprete: Rian Santoro. Compositor: Jayme Bochner. In: Harmonia no samba – Alegria do povo. [S. I.]. Somil. 1994. CD
 - ⁹⁸MANGUEIRA é mãe. Intérprete: Alcione e Marcelo Falcão. Compositor: Serginho Meriti e Claudinho Guimarães. In: De tudo o que eu gosto. [S.I.]. Indie Records. 2007. CD.
 - ⁹⁹GLÓRIA a Estação Primeira de Mangueira. Intérprete: Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. Compositor: Claudio Hanônes, Luis Fernando e Valdir. In: Salgueiro, a academia do samba. [S.I.]. Fontana/Philips. 1971. LP.
 - ¹⁰⁰DIVINA Mangueira. Intérprete: Moacyr Luz. Compositor: Moacyr Luz e Paulo César Pinheiro. In: Batucando. Biscoito Fino. 2009. CD.

citada, com 61 aparições, seguido de bateria e mestre sala e porta bandeiras, ambas com 8 citações.

O ato de desfilar mostra a toda cidade as territorialidades da Mangueira. Parte das identidades mangueirenses discutidas aqui são demonstradas na avenida, por diversas formas, alegorias, samba enredo, bateria. As territorialidades da Mangueira são assim transmitidas e compartilhadas, mesmo que por um curto período de tempo, todos são convidados a conhecer a Mangueira (morro e escola de samba). É o espaço percebido se materializando na Marquês de Sapucaí, quando toda a arte produzida para o desfile encontra o concebido pelo Estado produzido décadas atrás.

O desfile também compreende uma forma de ressaltar a luta pelo direito à cidade. Ocupar a avenida durante o desfile é evidenciar para o “asfalto” as identidades da Mangueira, a cultura popular, a música, os instrumentos, seus compositores, suas cores, o espaço vivido. O desfile e o nascimento das escolas (tomando o lugar das antigas sociedades carnavalescas) é também uma disputa por poder durante o carnaval. A avenida se torna um local onde as escolas antes desvalorizadas se tornam o destaque do carnaval carioca e nacional.

A bateria da Estação Primeira não é só uma ala, é um dos principais símbolos da identidade da escola, refletindo tanto a tradição quanto a inovação durante toda sua trajetória. Alguns instrumentos já citados nessa dissertação são de extrema importância para o funcionamento da mesma, mas aqui estamos destacando a bateria que mantém a escola pulsante na avenida, que é uma forma de mobilidade social para os membros da escola.

Diferente da bateria, as outras alas são apenas citadas, na maioria dos casos. Isso não retira a importância da ala das baianas ou velha guarda, o foco nos sambas é para o espetáculo como um todo, pois o carnaval é feito de todas as alas, do chão da escola até as alegorias, destaques, entre outros. É a coletividade que faz do carnaval a enorme festa que é.

Na categoria ‘locais’ foram categorizados os bairros, estados ou locais citados nos sambas. Como era de esperar, nos sambas sobre Mangueira, a própria Mangueira foi a mais citada, seguida por samba, como em Pagode verde e rosa “eu cheguei no samba agora/por aqui eu vou ficar”¹⁰¹. Outros bairros da cidade como Estácio, Madureira e Vila Isabel também foram citados, além de Bahia, Pará e Brasília, sempre de forma breve.

Inicialmente samba estava sendo englobado em ‘música’, mas o samba de alguns versos é de roda de samba, local com partido alto, ir para algum local divertir-se no samba. Os

• ¹⁰¹PAGODE verde e rosa. Intérprete: Antônio Martins. Compositor: Antônio Martins. In: Aconteça o que aconteça. [S.I.]. RCA Vik. 1984. LP.

versos são elucidativos demonstrando isso “Gente que fica de zoeira/No samba, no baile a noite inteira”¹⁰². Esses trechos atestam sobre a polissemia da palavra samba.

Existem sambas que auxiliam na luta contra estereótipos daqueles que tem na música sua profissão. São versos que reforçam, temas já discutidos aqui, que o samba vai para além da música, é identidade, pertencimento, formas de expressão, meio de vida, ascensão social, o direito à cidade. Versos que reafirmam que o samba não é só entretenimento, o samba é resistência.

A Mangueira é celebrada como local de nascimento de sambas e poetas. Embora seu maior expoente não tenha nascido na Mangueira, mas na zona sul carioca, sua carreira começa ali, assim como outros personagens importantes para o morro, que se identificaram com a comunidade, com suas cores, caso de Alcione. A Mangueira é percebida por diversos compositores como “Berço da poesia/O mundo inteiro canta/A sua melodia”¹⁰³.

Assim como ocorreu com a agremiação, o morro da Mangueira também apresenta um grande sentimento de afeto e pertencimento. Nas representações observadas, a partida de Mangueira é vista como um pesar, tanto morro como escola dão a sensação de acolhimento para aqueles que vivem com a verde e rosa. Na percepção idílica dos compositores, os desafios do cotidiano são atenuados pelo morro, como escrito em “És meu porto seguro/Em teu solo não temo passar nenhum apuro”¹⁰⁴.

A desigualdade pode ser observada nos versos com intensidades diferentes. Em “Saudora Mangueira” as consequências do desenvolvimento da cidade são representados ao dizer, “Aí Mangueira, minha saudosa Mangueira/Depois que o progresso chegou/Tudo se transformou e a Mangueira mudou”¹⁰⁵, retratando saudade pelos tempos de outrora. Embora a música não especifique os motivos e não tenhamos o contexto, a música denota tristeza com a chegada do novo, com a vida que transcorre no morro.

O contraste da desigualdade com a exaltação dos sambas pelo morro enaltece o morro como resistência, lugar de vasta produção cultural. Essa divergência revela que no espaço vivido criado por diversos compositores, a Mangueira se divide em celebrar sua escola de samba, suas obras e lutar contra a segregação imposta. Os sambas, ainda que sem deixar

• ¹⁰²MANGUEIRA é mãe. Intérprete: Alcione e Marcelo Falcão. Compositor: Serginho Meriti e Claudinho Guimarães. In: De tudo o que eu gosto. [S.I.]. Indie Records. 2007. CD.

• ¹⁰³MANGUEIRENSE feliz. Intérprete: Martinho da Vila. Compositor: Zagaia e Moacyr. In: Presente. [S.I.]. RCA Victor. 1977. LP.

• ¹⁰⁴LADEIRA de Mangueira. Intérprete: Wandinho. Compositor: Wandinho. In: Renascença Clube – Samba do Trabalhador. Lua Music LUA. 2005. CD.

• ¹⁰⁵SAUDOSA Mangueira. Intérprete: Trio de Ouro. Compositor: Herivelto Martins. [S.I.]. RCA Victor. 1954. 78 RPM.

explícito, jogam luz ao que acontece no morro, a um cotidiano nem tão trivial como o daqueles que estão no “asfalto”, na parte mais corriqueira da cidade.

Um fator que demonstra a exaltação da Mangueira é a linguagem poética utilizada para descrever a paisagem. “Se tu fores à Mangueira/Onde a beleza seduz”¹⁰⁶, verso que demonstra um arrebatamento pela Mangueira, unindo real e projeção, o imaginado pelo compositor como real. Toda poesia presente nas letras são símbolos da Mangueira, reforçam a importância dela para a comunidade.

Essa linguagem poética se relaciona com a maneira que a natureza é abordada nos sambas. A paisagem da Mangueira é vista como uma obra da natureza por grande parte dos compositores, “Mangueira teu cenário é uma beleza”¹⁰⁷, enaltecendo a paisagem cênica do morro, para aqueles que compõem, que projetam a Mangueira, é um espaço encantador. Os sambas ajudam a ressignificar a realidade, a paisagem.

Essa ressignificação traz um lugar idealizado, com auxílio das composições, do amor pelo local, harmonia, pois “até a natureza é verde e rosa”¹⁰⁸. O olhar dos compositores é diferente para com o espaço ao redor, a paisagem passa a integrar a identidade da Estação Primeira, tanto em, relação a natureza, como do cotidiano e habitações. Se a geografia está em toda parte¹⁰⁹, a Mangueira também pode ser observada em todos os locais.

As outras subcategorias relacionadas a ‘natureza’ são amanhecer e anoitecer. A distinção entre essas duas subcategorias acontece pois na maioria dos casos em que o amanhecer é citado, é para falar da beleza da Mangueira, da alvorada, ou seja, algo relacionado a natureza de fato, como “Alvorada lá no morro/Que beleza”¹¹⁰, enquanto o anoitecer está relacionado com o samba “A noite, a lua prateada/Silenciosa, ouve as nossas canções”¹¹¹. Isso demonstra como os elementos da natureza estão associados a vida na Mangueira, ao significado que amanhecer e anoitecer tem para os sambistas, fruto da observação do espaço praticado.

-
- ¹⁰⁶SILENCIAR a Mangueira não. Intérprete: Monarco. Compositor: Cartola. In: Terreiro. [S.I.]. Eldorado. 1980. LP.
 - ¹⁰⁷EXALTAÇÃO a Mangueira. Intérprete: Jamelão. Compositor: Enéas Brittes e Aloísio Augusto da Costa. [S.I.]. Continental. 1955. 78 RPM.
 - ¹⁰⁸NATUREZA verde e rosa. Intérprete: Noite Ilustrada. Compositor: Osvaldo Guedes. In: Samba é comigo mesmo. [S.I.]. Continental. 1972. LP.
 - ¹⁰⁹COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: **Geografia cultural: uma antologia 1** (2012): 219-237.
 - ¹¹⁰ALVORADA. Intérprete: Odete Amaral. Compositor: Cartola, Carlos Cachça e Hermínio B. De Carvalho. In: Fala Mangueira. [S.I.]. Odeon. 1968. LP.
 - ¹¹¹SALA de Recepção. Intérprete: Cartola e Creusa. Compositor: Cartola. In: Cartola. [S. I.]. Marcus Pereira. 1976. LP.

A categoria ‘cotidiano’ é marcada por elementos do dia-a-dia, conflitos, relação com a cidade, o sobe e desce do morro. O maior destaque é para a relação do morro com o restante da cidade. Ir para o asfalto não é só uma questão de mobilidade, é uma ultrapassar obstáculos sociais e culturais, “Subi o morro com pose de doutor/Sonhando com o asfalto da cidade”¹¹², o asfalto representa em alguns casos a mobilidade social, a aceitação, não só como cidadão, mas da expressão cultural, do samba. Na música “Luz de Mangueira”¹¹³ essa busca por aceitação aparece da seguinte maneira:

Mangueira
 Você desceu lá do alto
 Foi mostrar lá no asfalto
 Seu samba de tradição
 Mangueira
 Já era quase de manhã
 Quando lhe proclamarão
 Escola campeã

É necessário ir para o asfalto se sagrar campeã, não é um movimento feito no morro ou com outras escolas de samba, é a dependência do aval de outra parte da cidade. A produção é feita no morro, mas o palco é na cidade, a labuta diária, o subir o morro na percepção dos compositores, é a comemoração do samba campeão pelos membros da comunidade, o espetáculo é para todos. Existe a tentativa de tornar o samba identidade nacional, mas aqueles que participam da construção do samba, do carnaval, nem sempre são convidados.

Alguns sambas denotam a segregação imposta pela cidade, pelo tom ao se falar do asfalto. “O asfalto negou tudo aquilo que me prometeu”¹¹⁴, demonstrando que a relação entre morro e asfalto nem sempre é harmoniosa, reforçando que a ida para o asfalto representa uma ascensão social, aprovação, uma forma de deixar de ser excluído, de estar a margem da cidade.

As desigualdades apresentadas nos sambas são apresentadas nos níveis mais básicos, no essencial, como a água. Embora não seja um tema recorrente nos sambas, sendo citada em dois momentos distintos, a primeira com uma reclamação sobre falta de água “Não tem água

• ¹¹²FELICIDADE em Mangueira. Intérprete: Aталfo Júnior. Compositor: Aталfo Júnior e Adelino Alves. In: O Herdeiro sou eu. [S.I.]. Polydor. 1969. LP.

• ¹¹³LUZ de Mangueira. Intérprete: Aracy Costa. Compositor: Paulo Menezes, Dalton Furtado e Edu Rocha. [S.I.]. Continental. 1961. 78 RPM.

• ¹¹⁴PERDÃO, Mangueira. Intérprete: Cauby Peixoto. Compositor: Adelino Moreira e Rutinaldo. In: Cauby. [S.I.]. Som Livre. 1976. LP.

na Mangueira”¹¹⁵ e a segunda aparição em um contexto de eleições, com a benesse de um vereador, descrito em Bica Nova¹¹⁶:

só vendo a cara que ficou o Claudionor
foi o cabo eleitoral do dr vereador
que ganhou as eleições com o voto de Mangueira
veio inaugurar a bica, não tem água na torneira

O trecho escancara o hábito de obras eleitoreiras que nem sempre funcionam ou duram por um curto período. No último trecho podemos perceber que um vereador (ou de forma fictícia) foi inaugurar uma bica com muita pompa em Mangueira, não funcionando e deixando aqueles que presenciaram com perplexidade. O descaso permanece mesmo após as eleições.

Conflitos, polícia e política são eventos poucos citados nos sambas. Um dos raros momentos no fonograma Em Mangueira: “Em mangueira o malandro desce o morro/Vem gritando por socorro o conflito começou/Uma nuvem de poeira cobre o sangue que jorrou”¹¹⁷, o restante da canção dá a entender que a confusão acontece por romances no samba, “Mas na hora de lutar por um amor,/Para o samba e começa a valentia”¹¹⁸. É a disputa dos malandro que agrada a todos no samba, promete mais do que pode garantir com a pose de “doutor” e ignora todas as promessas por um amor.

As ladeiras apresentam mais que um obstáculo no relevo ou dificuldade de mobilidade, são parte constituinte da paisagem mangueirense. As ladeiras podem ser denotativas “Lá no morro de mangueira/Tem subida e tem descida”¹¹⁹ ou conotativas “Em Mangueira a poesia/Num sobe e desce constante”¹²⁰. As ladeiras integram as dinâmicas culturais locais e os desafios para moradores e adeptos que precisam subir a Mangueira “Quero ver se tem coragem/De subir a famosa Mangueira”¹²¹.

Ao abordar ‘habitação’, temos todos os elementos se referindo a moradia, descrevendo casas, o morar em Mangueira. A representação das moradias é cercada de dualidades, representam orgulho por morar em Mangueira com habitações precárias, a condição material

-
- ¹¹⁵MORRO da Mangueira. Intérprete: American Jazz – Band Silvio de Souza. Compositor: Manoel Dias. [S.I.]. Odeon. 1926. 78 RPM.
 - ¹¹⁶BICA nova. Intérprete: Marisa Gata Mansa. Compositor: Luiz Antônio e Mário Barbato. In: Fantasia e fantasias. [S.I.]. Sinter. 1954. LP.
 - ¹¹⁷EM MANGUEIRA. Intérprete: Dóris Monteiro. Compositor: Mário de Camargo e Orlando Soares Filho. [S.I.]. Tear. 1953. 78 RPM.
 - ¹¹⁸EM MANGUEIRA. Intérprete: Dóris Monteiro. Compositor: Mário de Camargo e Orlando Soares Filho. [S.I.]. Tear. 1953. 78 RPM.
 - ¹¹⁹NASCESTE de uma semente. Intérprete: Clementina de Jesus. Compositor: José Ramos. In: Rosa de Ouro. [S.I.]. Odeon. 1965. LP.
 - ¹²⁰SEI LÁ, Mangueira. Intérprete: Odete Amaral. Compositor: Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho. In: Fala, Mangueira. [S.I.]. Odeon. 1968. LP.
 - ¹²¹MANGUEIRA. Intérprete: Seu Jorge. Compositor: Seu Jorge. In: Samba Esporte Fino. [S.I.]. Regata. 2001. CD.

e a percepção do local, a paisagem e a identidade com a Estação Primeira. A habitação é uma categoria marcada por contrastes.

Os sambas dão a entender que as habitações em Mangueira raramente são de alvenaria. “Quatro paredes de barro, telhado de zinco”¹²², expondo assim uma possível precariedade dos materiais e moradias. Em diversos casos os versos são seguidos de mensagens subjetivas com outra percepção sobre a casa “Nossos barracos são castelos/Em nossa imaginação”¹²³. A fragilidade das casas é contornada nos sambas com a linguagem poética das músicas.

A subjetividade dos sambas ao tratar dessas habitações representa pertencimento e uma extensão da escola de samba na casa de seus moradores. Versos como “cada barraco de Mangueira é uma escola de samba/todo barraco de Mangueira é um ninho de amor”¹²⁴ apresentam os dois pontos citados. A música não é encerrada ao fim do samba, ela continua em casa, levando consigo os mais variados sentimentos, pois é como se a casa fosse uma continuação daquilo que acontece no morro, “eu moro no morro/vivo muito bem/cantando meu samba”¹²⁵. Assim como ocorre de forma positiva, pode ocorrer o inverso, “Eu fui feliz/Lá em Mangueira/Meu barracão foi um palácio de madeira/[...]/Quanta saudade/Daquela vida que eu tinha”¹²⁶. Para aqueles que compõem sobre a Mangueira, morar na Mangueira, independente das condições de moradia, impacta no bem estar de seus residentes.

Antes de abordar a categoria ‘feminino’, é preciso esclarecer que não foi feito um levantamento prévio sobre o gênero dos compositores, embora seja perceptível que a maioria dos compositores seja composta por homens. Essa discrepância gerou músicas sobre o tema feminino que versam sobre a mulher do ponto de vista romântico e/ou estético, como em Transformação (minha companheira), “Minha companheira foi embora/A solidão veio comigo morar”¹²⁷ ou pensando no carnaval, danças, “suas cabrochas gingando”¹²⁸. A visão predominantemente masculina sobre o feminino reforçou estereótipos associados à mulher, seja no amor romântico ou seu papel durante os desfiles.

-
- ¹²²ESCURINHA. Intérprete: Geraldo Pereira. Compositor: Geraldo Pereira e Arnaldo Passos. [S.I.]. Sinter. 1952. 78 RPM.
 - ¹²³SEMPRE Mangueira. Intérprete: Roberto Paiva. Compositor: Nelson Cavaquinho e Geraldo Queiroz. [S.I.]. Sinter. 1954. 78 RPM.
 - ¹²⁴MANGUEIRA. Intérprete: Alcides Gerardi. Compositor: Roberto Roberti, Arlindo Marques Júnior e Nelson Cavaquinho. [S.I.]. Columbia. 1955. 78 RPM.
 - ¹²⁵IDEAL de Mangueira. Intérprete: Zé da Vila. Compositor: Nininho e Mauro Pereira. [S.I.]. Serenata. 1961. 78 RPM.
 - ¹²⁶FELICIDADE em Mangueira. Intérprete: Aталfo Júnior. Compositor: Aталfo Júnior e Adelino Alves. In: O Herdeiro sou eu. [S.I.]. Polydor. 1969. LP.
 - ¹²⁷TRANSFORMAÇÃO (minha companheira). Intérprete: Jurandir da Mangueira. Compositor: Jurandir da Mangueira e João Vieira. In: Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. [S.I.]. Musidisc. 1964. LP.
 - ¹²⁸FALA, Mangueira. Intérprete: Ângela Maria. Compositor: Mireau e Milton de Oliveira. In: Carnaval de 56 – n°1. [S.I.]. Copacabana. 1955. LP.

A forma de subcategorização se adequou aos termos utilizados. O termo cabrocha, muito utilizado pelos bambas para reconhecer aquelas mulheres que encantavam nos sambas foi mantido em separado, diferente de morena e companheira, essa última tendo um caráter de relacionamento, diferente das outras duas subcategorias. Inicialmente o termo cabrocha parecia ter sido mais utilizado pelos sambas antigos, mas ao final do levantamento foi possível perceber que ele foi utilizado ao menos uma vez em todas as décadas até o último século, desde então parece ter caído no desuso.

O termo pastoras sempre está ligado ao samba, às vezes carnaval, porém costuma ter um caráter diferente, pois nem sempre está relacionado ao desfile em si. A música Romance em Mangueira ilustra bem essa divergência. “Foi lá em Mangueira/que nasceu meu romance de amor/lá encontrei a morena faceira/a mais linda pastora da estação primeira”¹²⁹. Tem o lado da conquista, da busca por um amor, o cortejo e a relação com o carnaval, mesmo não estando associado com a avenida.

A maior parte das músicas relacionando as mulheres como companheiras (algum nível de relacionamento) são taciturnas. Em “Vou voltar pra Mangueira” a canção possui esse tom melancólico não por causa da companheira, mas pela saída de Mangueira com a companheira, “Vou fazer um sagrado juramento/De voltar para o morro da Mangueira/Morar lá no meu bairro tão querido/Que por mim foi esquecido/Junto à minha companheira”¹³⁰. Mesmo tendo a presença do eu lírico e da companheira, a estrutura do discurso nessa música está voltada para a saída da Mangueira e comprometimento pelo retorno ao morro e a felicidade.

Na categoria ‘sentimentos’ nos deparamos com versos de regozijo, situações catárticas, de alegria e versos opostos, de melancolia, desalento, nostalgia. Nessa categoria existe determinado padrão, ao falar de alegria, normalmente estamos nos referindo à chegada do carnaval, saudosismo de anos passados (não necessariamente em referência aos desfiles), contemplação da natureza e viver em Mangueira. Por outro lado, ao falar de tristeza abordamos o sair da Mangueira, aqueles que migraram, deixaram a comunidade, problemas com mulheres (relação com a última categoria), fim do carnaval e o luto. Os sentimentos expressos nos sambas estereotipam uma certa dualidade emocional da vida na Mangueira, onde a alegria celebra a cultura e a tristeza indica partidas, lamenta suas perdas.

• ¹²⁹ROMANCE em Mangueira. Intérprete: Os Modernistas. Compositor: J. Luis, W. Lopes e A. Silva. [S.I.]. Rio. 1951. 78 RPM.

• ¹³⁰VOU VOLTAR pra Mangueira. Intérprete: Simão e Sua Columbia Orquestra. Compositor: Vicente. [S. I.]. Columbia. 1931.

Assim como em outras categorias, mais uma vez era de se imaginar que o carnaval/desfile dominasse. São inúmeras canções com versos sobre ver a Mangueira campeã, ver o desfile na avenida, como em “Mangueira”: “quando desce pra cidade/sua louca mocidade/com um samba encantador/seu ritmo dolente/enche o coração da gente/de alegria e de amor”¹³¹ ou “Lá vem Mangueira”. “Outra vez na avenida/Alegria do povo”¹³². Desfile e acompanhar a escola de samba na avenida é sempre retrada com um ato máximo de felicidade.

Outros fatores tipificados nos sambas que são capazes de alegrar aqueles que moram em Mangueira são admirar a natureza e relembrar do passado. A relação com a natureza às vezes está acompanhada de um segundo fator, como falar que a alvorada lembra da amada ou que podemos contemplar o amanhecer depois de aproveitar o samba durante a madrugada como em “Natureza verde e rosa”, “em Mangueira quando amanhece/até a natureza é verde e rosa/toda a mata verdejante, o sol no horizonte/como ela fica prosa/quem ainda não viu amanhecer lá em Mangueira/é só ficar no samba a noite inteira”¹³³. O saudosismo é atribuído a aqueles que deixaram Mangueira, com nítido desejo pelo retorno segundo seus cronistas, como em “Saudade de Mangueira”, “vou rever todas as pastoras/daquela terra tão boa/prá alegrar minha chegada/quero ouvir, suas batucadas”¹³⁴. Seja para acompanhar o amanhecer, seja para reviver a juventude, os sambas versam sobre a identificação com a Mangueira, ter o sentimento de pertencimento com o lugar e a Estação Primeira.

A tristeza nos sambas sobre Mangueira em dados momentos é antagônica com os temas tratados anteriormente. Se nos versos alegres a felicidade é retratada pelo morar em Mangueira, do saudosismo, o contrário se faz presente aqui, em versos como “Em Mangueira, na hora da minha despedida/Todo mundo chorou, todo mundo chorou”¹³⁵, música em que a estrutura do discurso mostra todo o sofrimento do eu lírico pela partida de Mangueira.

Outro motivo está atrelado à última categoria (‘feminino’). A perda da companhia em Mangueira ou a perda de algum ente querido, personalidade importante para a comunidade. O luto prega certo respeito para a escola, se antes local de festa, agora dá espaço para o silêncio “fugiu a minha companhia/mande parar o tamborim por mim”¹³⁶. O luto se

-
- ¹³¹MANGUEIRA. Intérprete: Joel e Gaúcho. Compositor: Kid Pepe e Bide. [S.I.]. Odeon. 1937. 78 RPM.
 - ¹³²LÁ VEM Mangueira. Intérprete: Alcione. Compositor: Almir Guineto, Carlos Senna e Otacílio da Mangueira. In: Promessa. [S. I.]. BMG-Ariola. 1991. LP/CD.
 - ¹³³NATUREZA verde e rosa. Intérprete: Noite Ilustrada. Compositor: Osvaldo Guedes. In: Samba é comigo mesmo. [S.I.]. Continental. 1972. LP.
 - ¹³⁴SAUDADE de Mangueira. Intérprete: Mau Mau. Compositor: Benedito Menezes. In: Sambalançando. [S.I.]. Chororó. 1975. LP.
 - ¹³⁵DESPEDIDA de Mangueira. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Aldo Cabral e Benedito Lacerda. [S.I.]. Columbia. 1940. 78 RPM.
 - ¹³⁶SALVE Mangueira. Intérprete: Blecaute. Compositor: Milton Vilela. [S.I.] Continental. 1936. 78 RPM.

faz presente como “Mangueira perdeu um fruto do seu galho/mas continua o trabalho”¹³⁷, embora a música deixe nítido que o samba continua apesar da perda.

A categoria ‘persona’ revela a centralidade de pessoas importantes para a Mangueira, como Cartola, Jamelão, Carlos Cachaca, poetas e compositores de forma geral. É de se imaginar que o primeiro nome a surgir quando falamos em Mangueira é de Angenor de Oliveira, o Cartola, situação que se confirma, pois ele é o mais citado nos sambas mangueirenses, enquanto outras personalidades se mantêm em números semelhantes. No entanto, não podemos ignorar a contribuição de compositores externos à Mangueira, como Paulinho da Viola, responsável por Sei lá Mangueira (1968), uma das músicas mais regravadas sobre a Mangueira.

Cartola se mostra atemporal, sendo citado de 1946 até 2006, com referências sobre suas composições, sua importância para a Estação Primeira. Cartola é importante não só para Mangueira, sendo uma referência para além dos sambas, toda a música brasileira, uma inspiração contínua para outros poetas e compositores. Angenor tem um peso enorme para comunidade e agremiação, como exemplificado em “A tua imponência te fez grande escola/Teu poeta maior foi o mestre Cartola/Te deu formas e cores e te projetou”¹³⁸. Cartola não é um ícone apenas para Mangueira, seu legado transcende gerações de sambistas.

Outros grandes nomes da Mangueira foram citados, mas normalmente suas aparições se atêm a isso, citações. Carlos Cachaca, nome importantíssimo para a Mangueira possui 2 músicas que abordam sua trajetória de forma diferente, “Raiz e Tronco”¹³⁹, uma homenagem a ele, e “Ladeira de Mangueira”, que diz “Só trago uma mágoa em meu peito, mas logo passa/De não ter vivido no tempo de Carlos Cachaca”¹⁴⁰. As citações mais simples (que incluem outros compositores e intérpretes) acontecem da seguinte maneira “Carlos cachaca, o menestrel/Mestre cartola, o bacharel/Seu delegado, um dançarino”¹⁴¹.

A subcategoria poetas envolve versos mais abrangentes que elogiam aqueles que compõem na Mangueira ou celebram a comunidade como celeiro de bambas. São versos que sempre enaltecem a identidade e cultura local, como “Reverenciando o palácio do

• ¹³⁷LUTO em Mangueira. Intérprete: Conjunto Nosso Samba. Compositor: Jorginho, Padeirinho e Xangô da Mangueira. In: De onde o samba vem – n.º2. [S.I.] Copacabana. 1970. LP.

• ¹³⁸MANGUEIRA, divina e maravilhosa. Intérprete: Nelson Sargento e Velha Guarda da Mangueira. Compositor: Nelson Sargento. In: Mangueira chegou. [S.I.]. Nikita Music. 1989. CD.

• ¹³⁹RAIZ e tronco. Intérprete: Moacyr Luz. Compositor: Moacyr Luz e Aldir Blanc. In: Mandingueiro. Dabliú Discos DB. 1998. CD.

• ¹⁴⁰LADEREIRA de Mangueira. Intérprete: Wandinho. Compositor: Wandinho. In: Renascença Clube – Samba do Trabalhador. Lua Music LUA. 2005. CD.

• ¹⁴¹OS MENINOS de Mangueira. Intérprete: Ataulpho Alves Júnior. Compositor: HORA, Rildo e CABRAL, Sérgio. [S.I.]. RCA Victor. 1975.

samba/Pensar que daqui saíram tantos bambas”¹⁴². Essa concentração de sambistas, personalidades importantes, somado a grandiosidade da Estação Primeira gerou um enorme número de sambistas, compositores, poetas, que perpetuam a relevância e magnitude da Mangueira.

Na categoria ‘religião’ foram destacados os momentos em que qualquer religião era citada. Quase todas as referências à religião são de religiões de matrizes africanas, não sendo possível identificar se era umbanda, candomblé, entre outras. O único e primeiro caso de catolicismo presente foi na música Comício em Mangueira, “houve missa campal/bandeira a meio pau.”¹⁴³. Não houve nenhuma menção para outras religiões cristãs.

Nas representações dos sambas, a macumba é vista como local de prática espiritual e coletividade, convivência. Essa convivência não se restringe à prática espiritual, como podemos perceber em “No meu terreiro sou livre, contente, sou chama ardente/Que carrega esta nação/Lá vem Mangueira!”¹⁴⁴. Deste modo, da mesma maneira que a quadra da Estação Primeira é um lugar de celebração coletiva, os terreiros também cumprem esse papel, com as suas especificidades.

É interessante notar como alguns instrumentos se repetem nas práticas religiosas e do samba. Ao dizer “cuíca, tamborins e pandeiro/todos reunidos no terreiro”¹⁴⁵, nota-se três instrumentos comuns em escolas de samba, evidenciando a relação entre espiritualidade e musicalidade. Isso mostra a influência das religiões de matrizes africanas nas escolas de samba, estendendo a espiritualidade para outros eventos, como o carnaval, se entrelaçando com a vida cotidiana e sobretudo com os sambas.

A categoria passado, que tem como foco a subcategoria tradição aborda o histórico da Estação Primeira como campeã de carnavais, o destaque na avenida. Os sambas apresentam o reconhecimento histórico daquela que foi a primeira campeã do carnaval. Esses sambas são apresentados com mais frequência a partir da década de 1950, principalmente na década de 1970, depois de algumas vitórias na avenida na década anterior, quatro títulos, culminando com outro em 1973, até um intervalo de 11 anos sem títulos. Entre 1984 e 1988 a Estação Primeira vence três vezes, gerando uma nova onda de músicas citando a tradição da

• ¹⁴²MANGUEIRA é mãe. Intérprete: Alcione e Marcelo Falcão. Compositor: Serginho Meriti e Claudinho Guimarães. In: De tudo o que eu gosto. [S.I.]. Indie Records. 2007. CD.

• ¹⁴³COMÍCIO em Mangueira. Intérprete: Carlos Galhardo. Compositor: Wilson Baptista e Germano Augusto. [S. I.] Victor. 1945. 78 RPM.

• ¹⁴⁴LÁ VEM Mangueira. Intérprete: Cláudia Nunes. Compositor: Cláudia Nunes. In: País da Esperança. Independente. 2001.

• ¹⁴⁵ZÉ da Zilda. Intérprete: Aaulfo Alves. Compositor: Aaulfo Alves. [S. I.]. Todamérica. 1954. 78 RP.

Mangueira. Esse é um tema que parece estar relacionado com o desempenho da escola na avenida, pois sempre após campeonatos surgem mais músicas com esse escopo.

Os hiatos sem títulos não foram suficientes para reduzir o trabalho dos compositores da Estação Primeira. Existe uma continuidade e longevidade da tradição da Mangueira no carnaval carioca, isso pode ser exemplificado em versos como “A Mangueira não morreu, nem morrerá/isto não acontecerá, tem seu nome na história”¹⁴⁶. São inúmeras as músicas com o mesmo teor, dando destaque, relevância, imponência para a verde e rosa.

Outros versos destacam a resiliência da agremiação, por resistir tantos anos e continuar obtendo glórias. Alguns versos esboçam um tom de denúncia, como “sou do tempo em que as escolas respeitavam os sambistas seus/não tenho nada contra branco mas isto é outra jogada/tem muita gente misturada no meu samba e do samba não sabe nada”¹⁴⁷, provavelmente contra a interferência cada vez maior no barracão de pessoas de fora do morro da Mangueira, reforçando que no passado era melhor e que o samba de Mangueira tem pé no chão, é feito para o povo. Fica nítido mais uma vez o caráter de resistência da escola por apresentar um samba “raiz”, como dito em alguns sambas, “Minha escola é a resistência/Do carnaval brasileiro”¹⁴⁸.

Após percorrer diversos sambas (além dos não citados aqui), podemos perceber que esse acervo fornece um panorama social e cultural do morro da Mangueira através do espaço vivido representado por diversos compositores. É possível traçar esboços sobre o local a partir dos sambas. Não realizamos aqui (nem temos a intenção de realizar) uma pesquisa abrangente sobre o contexto de todas as composições, mas analisamos algumas músicas, ampliando fonogramas que conheçam a categoria ‘cotidiano’, que revelou mais detalhes sobre o espaço praticado, ainda que essas representações não sejam completamente fundamentas no real. Ao observar o fonograma a seguir, podemos notar:

Fechei meu barraco de zinco no morro e desci
 Estou até hoje a procura da paz que perdi
 Quanta verdade deixei
 Quanta mentira encontrei
 Acumulando saudades de quem magoei
 O asfalto negou tudo aquilo que me prometeu
 O morro que era o meu lar
 Com razão me esqueceu
 Pra gente se levantar, primeiro tem que cair
 Antes se aprende a chorar e depois a sorrir

-
- ¹⁴⁶A MANGUEIRA não morreu. Intérprete: Jamelão. Compositor: Jorge Zagaia. In: Escolas de Samba. [S.I.]. Continental. 1957. LP.
 - ¹⁴⁷A BRONCA do Mangueira. Intérprete: Imperiais do ritmo. Compositor: Luiz Américo e Braguinha. [S.I.]. Continental. 1976. LP.
 - ¹⁴⁸LÁ VEM Mangueira. Intérprete: Alcione. Compositor: Almir Guineto, Carlos Senna e Otacílio da Mangueira. In: Promessa. [S. I.]. BMG-Ariola. 1991. LP/CD.

Se mangueira me perdoar
 Minha provação vai chegar ao fim
 E o morro inteiro vai ouvir meu tamborim
 Batendo assim, vai¹⁴⁹

A estrutura do discurso apresentada acima é sobre alguém que morava no morro da Mangueira, deixa o morro para tentar a vida na cidade e não alcança os objetivos esperados, sofrendo por não conseguir e percorrendo diversas provações. Ao observarmos sobre o personagem da música, percebemos que ele se mantém anônimo e protesta de um agente impessoal, o “asfalto”, que diferente do morro da Mangueira, não o acolheu. A redenção do eu lírico não se apresenta de forma clara, se ele retorna ou não para Mangueira ou se apenas se reconciliou com aqueles deixados para trás, os que foram magoados após o personagem ser ludibriado pelo asfalto. O caráter anônimo da música permite que ela seja associada a diferentes indivíduos com trajetórias semelhantes.

A próxima música tem uma citação que faz sentido pelo contexto. Um autor não sambista é citado, Jorge de Lima, poeta e romancista brasileiro, que foi tema do samba enredo de 1975, “Imagens poéticas de Jorge de Lima”. Não temos a data, mas provavelmente a música “Mangueira no Asfalto” é uma reverberação da escolha do samba da avenida. O fonograma nos indica que:

venham ver, a Mangueira no asfalto
 no maravilhoso palco
 verde e rosa a cantar
 venham ver, neste dia de alegria
 reviver a poesia
 de um poeta singular
 venham ver, as imagens que ele então criou
 dedicando a nossa gente
 e a terra que ele tanto amou
 neste festival de poesia
 Jorge de Lima tem a grande primazia
 de exaltar esta terra sem fim
 em poemas ardentes
 e faz a Mangueira cantar assim:
 la laialaialaia la laialaialaia¹⁵⁰

Nessa composição temos como estrutura do discurso o convite para presenciar o desfile da Estação Primeira. Esse chamado é envolto da exaltação da própria escola de samba e também do autor que a escola decide homenagear, Jorge de Lima, fazendo alusões que o poeta é capaz de realizar o morro cantar em coro. Podemos perceber que o convite tem um

-
- ¹⁴⁹PERDÃO, Mangueira. Intérprete: Cauby Peixoto. Compositor: Adelino Moreira e Rutinaldo. In: Cauby. [S.I.]. Som Livre. 1976. LP.
 - ¹⁵⁰MANGUEIRA no asfalto. Intérprete: Coro. Compositor: Jurandir, Darci e Hélio Turco. In: Samba de Montão. [S.I.]. Tapeçar. 1975. LP.

agente impessoal, a Estação Primeira (Mangueira, verde rosa) e uma citação nominal (Jorge de Lima), além de previamente ser citado com uma funcionalização (poeta singular). Assim como o romancista exalta o Brasil, com imagens criadas por ele (seu próprio espaço vivido sobre o Brasil) a Estação Primeira também cria seu próprio espaço vivido, assim como seus compositores.

O último caso para uma maior análise é “Nasceste de uma semente”. Esse samba é um pouco maior que os últimos dois e com maior carga lúdica. Nele podemos observar:

Mangueira
Mangueira, nasceste de uma semente
 À beira de uma nascente
 Você não pode morrer, não, não
Mangueira, aonde o sol faz a sombra
 Aonde o poeta faz samba
 Pro mangueirense viver, mangueira

Lá no morro de mangueira
 Tem subida e tem descida
 Queira deus que lá não seja
 A perdição da minha vida
A mangueira é mundo grande
 Dá galho prá todo lado
 E os frutos que ela dá
Todos são aproveitados ó mangueira
 E se as estrelas do céu correm
 Eu também quero correr
 E se elas correm atrás da lua
 Eu atrás do bem querer
Lá no céu tem branco e azul
 Na terra tem toda cor
E na boca de quem não presta
Quem é bom não tem valor¹⁵¹

Assim como no último fonograma citado, ocorre uma exaltação ao morro da Mangueira, destacando características físicas do local, seus moradores e adeptos. Diferente das outras duas músicas já analisadas, essa é repleta de analogias, de comparações com a Mangueira (morro) e Mangueira (árvore). Não temos neste samba uma citação nominal, mas funcionalização (poeta), coletivos (galho, frutos) e a palavra Mangueira, que em outros casos foi um agente impessoal, agora se tornando pessoal, pois nos transmite uma sensação de intimidade com o morro.

Não faremos uma análise de todas as músicas que cotenham a categoria ‘cotidiano’, mas essa é uma demonstração de como podemos analisar a música de forma mais objetiva após as codificações. Ao explorar as músicas dessa forma podemos notar com mais nitidez as intenções propostas por cada compositor, como eles fazem para representar a Mangueira e

• ¹⁵¹NASCESTE de uma semente. Intérprete: Clementina de Jesus. Compositor: José Ramos. In: Rosa de Ouro. [S.I.]. Odeon. 1965. LP.

também seus participantes, como o eu lírico se insere nos sambas. Deste modo o espaço vivido representado pelos compositores é destrinchado para que possamos imaginar melhor a Mangueira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da dissertação ficou evidente o protagonismo da Estação Primeira junto de sua comunidade, a Mangueira. Morro e agremiação se entrelaçaram, cresceram e evoluíram juntos ao longo das décadas, são intrínsecos. Em diversos momentos é preciso ler mais de uma vez para ter certeza sobre quem está sendo citado nos versos, o morro, local, habitação ou a escola de samba, que também é casa, mas de um modo diferente, o palácio do samba.

Não foi realizada uma busca sobre o contexto de produção das canções do acervo deste trabalho. Sobre quem eram os compositores, de onde eram, a quais escolas estavam afiliadas. Essas novas tarefas são para um trabalho posterior, pois demandam muito mais tempo, além de uma busca sobre a vida pessoal de cada compositor envolvido. Alguns compositores são “encomendados”, nem todos são adeptos da Estação, outros apenas aproveitaram o bom momento da escola, criaram uma relação com outros locais. A investigação dos compositores associada com as letras pode fornecer novos caminhos para entender o panorama aqui apresentado.

Aspectos ligados ao contexto de circulação, pensando na distribuição desses sambas, na quantidade de regravações, no número de discos vendidos também se apresentaram como uma frente capaz de identificar novos significados para os sambas. A partir da distribuição é possível ver quais intérpretes possuem mais relevância, se são identificados ou não com a escola, se uma canção só adquiriu importância por causa do intérprete, quais compositores foram mais regravados. Utilizando como exemplo uma das músicas mais regravadas, como “Sei lá, Mangueira”, podemos interrogar se ela ganhou destaque pela letra, pela interpretação de Paulinho da Viola ou por uma junção de fatores? O significado da música importa ou quem transmite a mensagem tem mais mérito? Quais os impactos das novas formas de distribuição na indústria da música (serviços de streaming)? Não se fazem mais sambas sobre a Mangueira? Apontamentos para o futuro.

Com todas essas sugestões feitas, não podemos deixar de considerar o que foi feito até aqui, o ponto de partida para as dúvidas que pairaram durante a realização do trabalho. Assim como os instrumentos constroem a música, esse trabalho é um diagnóstico sobre a Mangueira e seus sambas, sobre narrativas em disputa no espaço percebido, o que é projetado por compositores no espaço vivido contra o que é imposto pelo Estado no espaço concebido. As músicas que continham as categorias ‘cotidiano’ e/ou ‘habitação’ foram as que melhor apresentaram esse campo de forças.

Ao analisar os sambas constatou-se que existe uma dualidade em determinados temas, como os ‘sentimentos’. Alegria e tristeza são antagônicos nos sambas, enquanto um expressa a alegria pela proximidade do carnaval, o outro, a tristeza pelo fim, a felicidade de encontrar um amor e a tristeza de ter perdido seu amor, entre outros temas. Os sentimentos representados buscam espelhar as vivências da comunidade; que lidam com conquistas e frustrações, vitórias e derrotas; fazem parte do cotidiano, assim como sambar e cantar, a alegria pela Estação Primeira e comunidade, sentimento compartilhado pelos sambas.

Ficou evidente nos sambas uma ressignificação da paisagem e cotidiano em Mangueira. Com exceção de parte das músicas que tratam da ‘habitação’ e as abordam o ‘cotidiano’, quem observa os sambas pode ser induzido a imaginar uma Mangueira e Estação Primeira em harmonia com as competições na avenida, com o asfalto, com seus próprios dilemas, com a natureza. O imaginário popular pode ser alterado pelo que é apresentado em diversas canções, nos reencontramos com as narrativas em disputa, com o espaço percebido.

Antes de realizar todo esse levantamento, embora fosse pressuposto que os sambas pudessem levar a caminhos inimagináveis, era esperado uma maior abrangência do que foi pesquisado. Longe de serem poucos temas propostos em mais de 180 músicas, porém, fica evidente que existe uma enorme idealização sobre a Mangueira, fazendo uso de linguagem poética, ressignificações, conotações. Acontece um abrandamento, uma suavização de diversos problemas sociais. Devido o tamanho do recorte temporal e inúmeros contextos não foi possível verificar com a dissertação o motivo dessa atenuação.

O título da dissertação é “Fala Mangueira”, e ao longo de tantos sambas, codificações, categorizações encontramos diversos temas que estão dentro do cotidiano da Mangueira, sempre tendendo para um lado mais positivo do que negativo. O que não podemos afirmar é se o panorama romantizado, encontrado nos sambas, é o mesmo compartilhado pelos moradores da Mangueira. Não devemos tomar o que foi escrito por inúmeros sambas como uma versão fidedigna da realidade. Dispomos apenas da perspectiva expressa nos sambas, suas representações, o espaço vivido por compositores, ainda que não de forma integral, mas como eles observam e sentem a prática espacial mangueirense, transformando sua visão de mundo, sua ótica em composição e música. Deste modo, contrastar e sobrepor o espaço vivido pelos compositores do espaço vivido pelos moradores não cabe a este estudo específico, mas sim a investigações futuras. Pesquisas posteriores poderão aprofundar e confrontar narrativas, tentar encontrar harmonia, tal qual uma escola de samba, entre o que é cantado e a percepção na Mangueira.

Ao compilar todos esses dados, temos como elemento principal o ‘carneval’. Estação Primeira e desfile são os assuntos mais abordados nos sambas para Mangueira. Se considerarmos que ‘instrumentos’ musicais e ‘tradição’ costumam estar ligados ao carnaval (ou a lembrança de carnavais passados para o último caso), vemos a superioridade de temas relacionados ao desfile da escola de samba e tudo que está envolvido nesse processo que começa muito antes da noite do desfile. A escola de samba é mais citada que a própria ‘Mangueira’, a agremiação vai muito além dos limites territoriais do bairro da Mangueira.

Das poucas categorias que não estão tão imersas no mundo do carnaval temos ‘habitação’, ‘cotidiano’ e ‘natureza’. A primeira das três categorias tem um dado curioso, pois as moradias deixaram de ser citadas a partir da década de 1980, mesmo sendo constantes desde a década de 1930. ‘Cotidiano’ abrange várias subcategorias, o que dispersa os acontecimentos diários, ainda assim essas duas categorias são as que apresentam mais detalhes da prática social na Mangueira, relação com a polícia, política, demandas da comunidade. ‘Natureza’ apresenta uma versão idílica da Mangueira, romantizando o amanhecer, a paisagem, sendo menos perceptível identificar o embate entre espaço vivido e concebido.

Não obstante das ressalvas feitas nas considerações finais a Mangueira segue sendo um dos locais mais celebrados nos sambas. Morro e escola de samba representam fragmentos da cultura nacional, da tradição no samba, tensões sociais, amores, partidas, a capacidade de emocionar, de ser raiz, jequitibá do samba, a mais querida. Todas as representações aqui demonstradas são uma tentativa para melhor compreender a Mangueira a partir dos sambas, dos seus primórdios, fundação da escola de samba, suas conexões, seu crescimento intrínseco com a Estação Primeira, sua forma de cantar o cotidiano. Paraphraseando Paulinho da Viola mais uma vez, talvez não caiba explicação, a Mangueira é muito grande.

REFERÊNCIAS

A BRONCA do Mangueira. Intérprete: Imperiais do ritmo. Compositor: Luiz Américo e Braguinha. [S.I.]. Continental. 1976. LP.

A MANGUEIRA mora em mim. Intérprete: Beth Carvalho. Compositor: Almir Guineto, Fred Camacho e Arlindo Cruz. [S.I.]. In: A Madrinha do samba. Indie Records. CD. 2004.

ALVES, G. da A. A produção do espaço a partir da tríade lefebvriana concebido/percebido/vivido. **GEOUSP** (Online), São Paulo, v. 23, n. 3, p. 551 – 563, set/dez 2019

ALVES, H. **Sua Excelência o Samba**. 2ª ed. São Paulo: Símbolo, 1976.

ALVORADA. Intérprete: Odete Amaral. Compositor: Cartola, Carlos Cachça e Hermínio B. De Carvalho. In: Fala Mangueira. [S.I.]. Odeon. 1968. LP.

A MANGUEIRA não morreu. Intérprete: Jamelão. Compositor: Jorge Zagaia. In: Escolas de Samba. [S.I.]. Continental. 1957. LP.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: edições 70, 2016.

BICA nova. Intérprete: Marisa Gata Mansa. Compositor: Luiz Antônio e Mário Barbato. In: Fantasia e fantasias. [S.I.]. Sinter. 1954. LP.

BOTTOMORE, T. **Dicionário do pensamento marxista**. São Paulo, Zahar, 2014

CABRAL, S. **Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 2011

CARIMBÓ no carnaval. Intérprete: Jorge Goulart. Compositor: João Roberto Kelly e Marcus Pitter. In: Carnaval 76 – convocação geral – nº 1. [S.I.]. Som Livre. 1976. LP.

CARNEY, G. O. Música e lugar. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2007. p. 123-150.

CASTRO, D. Geografia e música: a dupla face de uma relação. **Espaço e cultura**, UERJ RJ, nº 26, p. 7-18, 2009

CENTRO CULTURAL CARTOLA. **Sambas para Mangueira**. NOGUEIRA, N. (Organizadora.) - 1. ed. - Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2015.

CHEGANDO a Mangueira. Intérprete: Nuno Veloso. Compositor: Gato e Quincas. In: Salve Mangueira – Escola de samba estação primeira de Mangueira. RCA Victor. 1960. LP.

CHÃO de esmeraldas. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque e Hermínio Bello de Carvalho. In: Chico Buarque de Mangueira. BMG Brasil. 1997. CD.

COMÍCIO em Mangueira. Intérprete: Carlos Galhardo. Compositor: Wilson Baptista e Germano Augusto. [S. I.] Victor. 1945. 78 RPM.

COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: **Geografia cultural: uma antologia 1** (2012): 219-237.

DESPEDIDA de Mangueira. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Aldo Cabral e Benedito Lacerda. [S.I.]. Columbia. 1940. 78 RPM.

- DIVINA Mangueira. Intérprete: Moacyr Luz. Compositor: Moacyr Luz e Paulo César Pinheiro. In: Batucando. Biscoito Fino. 2009. CD.
- EM MANGUEIRA. Intérprete: Dóris Monteiro. Compositor: Mário de Camargo e Orlando Soares Filho. [S.I.]. Tear. 1953. 78 RPM.
- ESCURINHA. Intérprete: Geraldo Pereira. Compositor: Geraldo Pereira e Arnaldo Passos. [S.I.]. Sinter. 1952. 78 RPM.
- EXALTAÇÃO a Mangueira. Intérprete: Jamelão. Compositor: Enéas Brittes e Aloísio Augusto da Costa. [S.I.]. Continental. 1955. 78 RPM.
- FALA, Mangueira. Intérprete: Ângela Maria. Compositor: Mireau e Milton de Oliveira. In: Carnaval de 56 – n°1. [S.I.] Copacabana. 1955. LP.
- FELICIDADE em Mangueira. Intérprete: Ataulfo Júnior. Compositor: Ataulfo Júnior e Adelino Alves. In: O Herdeiro sou eu. [S.I.]. Polydor. 1969. LP.
- FERNANDES, N. da N. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro, Coleção Memória Carioca, 2001.
- GLÓRIA a Estação Primeira de Mangueira. Intérprete: Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. Compositor: Claudio Hanônes, Luis Fernando e Valdir. In: Salgueiro, a academia do samba. [S.I.]. Fontana/Philips. 1971. LP.
- IDEAL de Mangueira. Intérprete: Zé da Vila. Compositor: Nininho e Mauro Pereira. [S.I.]. Serenata. 1961. 78 RPM.
- LADEIRA de Mangueira. Intérprete: Wandinho. Compositor: Wandinho. In: Renascença Clube – Samba do Trabalhador. Lua Music LUA. 2005. CD.
- LEFEBVRE, H. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão : início - fev.2006, p. 66.
- LEVANTA, Mangueira. Intérprete: Zezinho. Compositor: Luís Antônio. [S. I.]. Odeon. 1958. 78 RPM.
- LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019.
- LUKÁCS, G. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível**. São Paulo, Boitempo, 2010
- LUTO em Mangueira. Intérprete: Conjunto Nosso Samba. Compositor: Jorginho, Padeirinho e Xangô da Mangueira. In: De onde o samba vem – n°2. [S.I.] Copacabana. 1970. LP.
- LUZ de Mangueira. Intérprete: Aracy Costa. Compositor: Paulo Menezes, Dalton Furtado e Edu Rocha. [S.I.]. Continental. 1961. 78 RPM.
- LÁ EM MANGUEIRA. intérprete: Trio de Ouro. Compositor: MARTINS, Herivelto e PRAZERES, Heitor dos. Lá em Mangueira. [S.I.]. Odeon. 1943. 78 RPM.
- LÁ VEM Mangueira. Intérprete: Alcione. Compositor: Almir Guineto, Carlos Senna e Otacílio da Mangueira. In: Promessa. [S. I.]. BMG-Ariola. 1991. LP/CD.
- LÁ VEM Mangueira. Intérprete: Cláudia Nunes. Compositor: Cláudia Nunes. In: País da Esperança. Independente. 2001.
- MACHIN, D. *Analysing popular music: Image, sound and text*. SAGE publications, 2010

- MANGUEIRA, divina e maravilhosa. Intérprete: Nelson Sargento e Velha Guarda da Mangueira. Compositor: Nelson Sargento. In: Mangueira chegou. [S.I.]. Nikita Music. 1989. CD.
- MANGUEIRA, minha alegria. Intérprete: Elza Soares. Compositor: Almeida Rego e Carlos Cruz. In: Carnaval 76 – Convocação Geral. [S. I.]. Som Livre. 1975. LP.
- MANGUEIRA, não. Intérprete: Francisco Alves, Dalva de Oliveira e Dupla Preto e Branco. Compositor: Herivelto Martins e Grande Otelo. [S. I.]. Odeon. 1943. 78 RPM.
- MANGUEIRA, razão da minha vida. Intérprete: Rian Santoro. Compositor: Jayme Bochner. In: Harmonia no samba – Alegria do povo. [S. I.]. Somil. 1994. CD.
- MANGUEIRA. Intérprete: Alcides Gerardi. Compositor: Roberto Roberti, Arlindo Marques Júnior e Nelson Cavaquinho. [S.I.]. Columbia. 1955. 78 RPM.
- MANGUEIRA. Intérprete: Bando da Lua. Compositor: Assis Valente e Zequinha Reis. [S. I.]. Victor. 1935. 78 RPM.
- MANGUEIRA. Intérprete: Joel e Gaúcho. Compositor: Kid Pepe e Bide. [S.I.]. Odeon. 1937. 78 RPM.
- MANGUEIRA. Intérprete: Seu Jorge. Compositor: Seu Jorge. In: Samba Esporte Fino. [S.I.]. Regata. 2001. CD.
- MANGUEIRA no asfalto. Intérprete: Coro. Compositor: Jurandir, Darci e Hélio Turco. In: Samba de Montão. [S.I.]. Tapeçar. 1975. LP.
- MANGUEIRA é mãe. Intérprete: Alcione e Marcelo Falcão. Compositor: Serginho Meriti e Claudinho Guimarães. In: De tudo o que eu gosto. [S.I.]. Indie Records. 2007. CD.
- MANGUEIRA é vintage, Intérprete: Péricles e Alcione. Compositor: Luiz Cláudio Picolé e Wilson Prateado. In: Em sua direção. [S.I.]. Independente. 2018. CD.
- MANGUEIRENSE feliz. Intérprete: Martinho da Vila. Compositor: Zagaia e Moacyr. In: Presente. [S.I.]. RCA Victor. 1977. LP.
- MONTEIRO, D. P. O mais querido" fora da lei": um estudo sobre o entrudo na cidade do Rio de Janeiro (1889-1910). **XIV Encontro Regional da ANPUH**. Rio de Janeiro, v. 19, 2010.
- MORRO da Mangueira. Intérprete: American Jazz – Band Silvio de Souza. Compositor: Manoel Dias. [S.I.]. Odeon. 1926. 78 RPM.
- MOURA, R. **Tia Ciata e a Pequena África**. Rio de Janeiro, Coleção Biblioteca Carioca, 1995
- MUNDO de zinco. Intérprete: Jorge Goulart. Compositor: Wilson Baptista e Antônio Nássara. [S.I.]. Continental. 78 RPM. 1952.
- NASCESTE de uma semente. Intérprete: Clementina de Jesus. Compositor: José Ramos. In: Rosa de Ouro. [S.I.]. Odeon. 1965. LP.
- NATUREZA verde e rosa. Intérprete: Noite Ilustrada. Compositor: Osvaldo Guedes. In: Samba é comigo mesmo. [S.I.]. Continental. 1972. LP.
- NETO, L. **Uma história do samba**. Companhia das Letras. 2017
- OLIVEIRA, V. H. N.; HOLGADO, F. L. Conhecendo novos sons, novos espaços: a música como elemento didático para as aulas de geografia, in: DOZENA, Alessandro. **Geografia e música: diálogos**. Natal, EDUFRRN, 2016

- OS MENINOS de Mangueira. Intérprete: Ataulpho Alves Júnior. Compositor: Rildo Hora e Sérgio Cabral. [S.I.]. RCA Victor. 1975.
- PAGODE verde e rosa. Intérprete: Antônio Martins. Compositor: Antônio Martins. In: Aconteça o que aconteça. [S.I.]. RCA Vik. 1984. LP.
- PERDÃO Mangueira. Intérprete: Cauby Peixoto. Compositor: Adelino Moreira e Rutinaldo. In: Cauby. [S.I.]. Som Livre. 1976. LP.
- PIANO na Mangueira. Intérprete: Paula Morelenbaum e Tom Jobim. Compositor: Tom Jobim e Chico Buarque. In: Paula Morelenbaum. [S.I.]. Camerati. 1992. CD.
- PIZOTTI, Alexandre Moura. Geografia e música: aproximações e possibilidades de diálogo, in: DOZENA, Alessandro. **Geografia e música: diálogos**. Natal, EDUFRRN, 2016, p. 119.
- RAINHA de Mangueira. Intérprete: Jorge Veiga. Compositor: Ary Barroso. In: Samba + samba = Jorge Veiga. [S.I.]. RCA Victor. 1965. LP.
- RAIZ e tronco. Intérprete: Moacyr Luz. Compositor: Moacyr Luz e Aldir Blanc. In: Mandingueiro. Dabliú Discos DB. 1998. CD.
- RANCHO de Mangueira, Intérprete: Francisco Petrônio. Compositor: Henrique de Almeida e Lupicínio Rodrigues. In: Carnaval 70. [S.I.] RCA Camden. 1969. LP.
- RAMOS, A. **O folclore negro do Brasil**. São Paulo Editora: Casa do Estudante do Brasil Data: 1954.
- RODRIGUES, R. N. Os africanos no Brasil [online]. Rio de Janeiro: **Centro Edelstein de Pesquisas Sociais**, 2010. 303 p.
- ROMANCE em Mangueira. Intérprete: Os Modernistas. Compositor: J. Luis, W. Lopes e A. Silva. [S.I.]. Rio. 1951. 78 RPM.
- ROSE, G. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. sage, 2001.
- SALA de Recepção. Intérprete: Cartola e Creusa. Compositor: Cartola. In: Cartola. [S. I.]. Marcus Pereira. 1976. LP.
- SALVE Mangueira. Intérprete: Blecaute. Compositor: Milton Vilela. [S.I.] Continental. 1936. 78 RPM.
- SAUDADE de Mangueira. Intérprete: Mau Mau. Compositor: Benedito Menezes. In: Sambalançando. [S.I.]. Chororó. 1975. LP.
- SAUDOSA Mangueira. Intérprete: Trio de Ouro. Compositor: Herivelto Martins. [S.I.]. RCA Victor. 1954. 78 RPM.
- SCHMID, C. A Teoria da Produção do Espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. **GEOUSP – espaço e tempo**, São Paulo, n. 32, 2012
- SEI LÁ, Mangueira. Intérprete: Odete Amaral. Compositor: Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho. In: Fala, Mangueira. [S.I.]. Odeon. 1968. LP.
- SEMPRE Mangueira. Intérprete: Roberto Paiva. Compositor: Nelson Cavaquinho e Geraldo Queiroz. [S.I.]. Sinter. 1954. 78 RPM.
- SILENCIAR a Mangueira não. Intérprete: Monarco. Compositor: Cartola. In: Terreiro. [S.I.]. Eldorado. 1980. LP.
- SILVA, C. E. **Estação Primeira de Mangueira: tradição, identidade e simultaneidade**. PPGAC, Dossiê Performatividade Originária, 2016

SIMAS, L. A. **Maracanã: quando a cidade era terreiro**. Rio de Janeiro, Mórula, 2021

SIQUEIRA, M. B. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo, Editora da Unesp, 2012

SOARES, A. J. de M. Estudos lexicográficos do dialeto brasileiro. In: **Revista do Instituto Geográfico Brasileiro**, v. 177, p. 45-46. 1942.

THE GREAT gig in the sky. Intérprete: Pink Floyd. Compositor: Roger Waters. In: *The Dark Side of the Moon*, Faixa 5. Londres. Harvest. 1973. LP.

TRANSFORMAÇÃO (minha companheira). Intérprete: Jurandir da Mangueira. Compositor: Jurandir da Mangueira e João Vieira. In: *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. [S.I.]. Musidisc. 1964. LP.

VAMOS à Mangueira. Intérprete: Telinho. Compositor: Telinho e Walter. In: *Sambistas Unidos – Dominginhos do Estácio e Telinho*. [S. I.]. América/Musidisc. 1975. LP.

VERDE e rosa de paixão. Intérprete: Beth Carvalho. Compositor: Claudinho Guimarães. In: *Nosso samba tá na rua*. EMI Music. 2011.

VERDE e rosa do amor. intérprete: Pedro Lima. Compositor: Zé Rocha. In: *Carioca*. [S.I.]. Independente. 1999. CD.

VOU VOLTAR pra Mangueira. Intérprete: Simão e Sua Columbia Orquestra. Compositor: Vicente. [S. I.]. Columbia. 1931.

ZÉ da Zilda. Intérprete: Atilfo Alves. Compositor: Atilfo Alves. [S. I.]. Todamérica. 1954. 78 RP.

APÊNDICE A – Fonogramas utilizados na codificação por ordem crescente de gravação.

Fonograma	Data	Compositor
Morro da Mangueira	1926	Manoel Dias
Macumba em Mangueira	1930	Almirante
Mangueira	1931	João Martins
Vou voltar pra Mangueira	1931	Vicente
Quando o samba acabou	1933	Noel Rosa
Mangueira	1935	Assis Valente e Zequinha Reis
Salve Mangueira	1936	Kid Pepe
Mangueira	1937	Kid Pepe e Bide
Despedida de Mangueira	1940	Aldo Cabral e Benedito Lacerda
Mangueira querida	1941	Constantino Silva “Secundino”
Capital do Samba	1942	José Ramos
Sem cuíca não há samba	1942	Germano Augusto
Sinhá rosinha	1942	Geraldo Pereira e Célio Ferreira
Lá em Mangueira	1943	Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres
Lá vem Mangueira	1943	Haroldo Lobo, Jorge de Castro e Wilson Baptista
Mangueira, não	1943	Herivelto Martins e Grande Otelo
Sabiá de Mangueira	1943	Benedito Lacerda e Frazão
Samba pro concurso	1943	Geraldo Pereira e Moreira da Silva
Comício em Mangueira	1945	Wilson Baptista e Germano Augusto
Onde estão os tamborins	1946	Pedro Caetano
Quando Mangueira não vem	1948	O. Silva e Pereira Matos
Jequitibá	1949	José Ramos e M. Ramos
Mangueira em férias	1949	Alcyr Pires Vermelho e Pedro Caetano
Miss Mangueira	1950	Wilson Baptista e Antônio Almeida
Salve Mangueira	1950	Milton Vilela
Romance em Mangueira	1951	J. Luis, W. Lopes e A. Silva
Escurinha	1952	Geraldo Pereira e Arnaldo Passos
Mundo de Zinco	1952	Wilson Baptista e Antônio Nássara
Apito de Mangueira	1953	Lilico, Salvador Micelli e Mário Blanco
Em Mangueira	1953	Mário de Camargo e Orlando Soares Filho
Bica Nova	1954	Luiz Antônio e Mário Barbato
Etiqueta de Mangueira	1954	Waldemar Ressurreição e Salvador Miceli
Saudosa Mangueira	1954	Herivelto Martins

Sempre Mangueira	1954	Nelson Cavaquinho e Geraldo Queiroz
Zé da Zilda	1954	Ataulfo Alves
Castelo de Mangueira	1955	Ataulfo Alves e Roberto Martins
Exaltação a Mangueira	1955	Enéas Brittes e Aloísio A. da Costa
Fala, Mangueira	1955	Mireau e Milton de Oliveira
Mangueira	1955	Roberto Roberti, Arlindo Marques Júnior e Nelson Cavaquinho
Nasci em Mangueira	1956	Francismo Marques e Leda de Sá
Q. G. do samba	1956	Monsueto, Rossini Pacheco e Sebastião Nunes
A Mangueira não morreu	1957	Jorge Zagaia
Capital do Samba	1957	Nelson Cavaquinho e Alcides Caminha
Meu passado em Mangueira	1957	Raul Sampaio e Ivo Santos
Pranto de poeta	1957	Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito
Sempre Mangueira	1957	Wilson Baptista, Jorge de Castro e Antônio Nássara
Adeus, Mangueira	1958	Herivelto Martins e Grande Otelo
Levanta, Mangueira	1958	Luís Antônio
Enquanto houver Mangueira	1959	Roberto Roberti, Arlindo Marques Júnior
Mangueira, meu berço	1959	Wilson Baptista, Jorge de Castro e Átila Nunes
Chegando a Mangueira	1960	Gato e Quincas
Ensaio em Mangueira	1960	Padeirinho
Juvenal, Mangueira e samba	1960	Juvenal
Sou Flamengo e sou Mangueira	1960	Padeirinho
Ideal de Mangueira	1961	Nininho e Mauro Pereira
Lá vem Mangueira	1961	Paquito, Romeu Gentil e Paulo Gracindo
Luz de Mangueira	1961	Paulo Menezes, Dalton Furtado e Edu Rocha
Rede da Mangueira	1962	Bucy Moreira e Francisco Modesto
Samba em Mangueira	1962	Jorge Costa e Marques Filho
Fim de semana em Mangueira	1964	Preto Rico
Transformação	1964	Jurandir da Mangueira e João Vieira
Nascestes de uma semente	1965	José Ramos
Peço licença	1965	Zé Ketí
Rainha de Mangueira	1965	Ary Barroso
Semente do samba	1965	Hélio Cabral

Quem mora em Mangueira	1966	Édson de Melo e Adilson Silva
Mangueira fala mais alto	1967	M. Santos e A. Maria
Por causa do Edgar	1967	Fernando Lobo e João Mello
A Mangueira me chama	1968	Nelson Cavaquinho, Bernardo de Almeida Soares e José Ribeiro
Alvorada	1968	Cartola, Carlos Cachaca e Hermínio B. De Carvalho
Estácio, Mangueira	1968	Tradicional
Mangueira	1968	O. Chaves e M. Gomes
Sei lá, Mangueira	1968	Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho
A Mangueira na lua	1969	João Roberto Kelly
Felicidade em Mangueira	1969	Ataulfo Júnior e Adelino Alves
Rancho da Mangueira	1969	Discordância entre composição
A Mangueira brasileira	1970	Dora Lopes, Celso Teixeira e Tine
A Mangueira é lá no céu	1970	Maurício Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho
Luto em Mangueira	1970	Jorginho, Padeirinho e Xangô da Mangueira
Mangueira é samba	1970	Hortêncio Rocha
Sou a Mangueira	1970	Darcy da Mangueira
Flamengo e Mangueira	1971	Jair Madrugada
Glória à Estação Primeira de Mangueira	1971	Claudio Hanônes, Luis Fernando e Valdir
A mais querida	1972	Paulo Menezes e Maria Luiza Imperial
A Mangueira e você, Conceição	1972	Barbosa da Silva e Ataulfo Júnior
Lá vem Mangueira	1972	Messias e Tranca
Mangueira Mangueirá	1972	Geraldo Carneiro
Natureza verde e rosa	1972	Osvaldo Guedes
Verde-rosa favorita	1972	Milton Alexandre
A Mangueira é muito grande	1973	Cartola e Ataliba
A velhice da porta-bandeira	1973	Eduardo Gudim e Paulo César Pinheiro
Folhas secas	1973	Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito
Mangueira	1973	Xangô da Mangueira
Eu, você e Mangueira	1974	Jorge Costa
Pagode do exorcista	1974	Nei Lopes e Rubens Confete
Verde e Rosa	1974	Silvio César
A mais querida	1975	Padeirinho
Chega de demanda	1975	Cartola
É isso aí, Mangueira	1975	Joel Azevedo e Leonel Azevedo
Fiz por você o que pude	1975	Cartola
Mangueira envenenada	1975	Luiz Wanderley e Tolito

Mangueira no asfalto	1975	Jurandir, Darci e Hélio Turco
Mangueira, minha alegria	1975	Almeida Rego e Carlos Cruz
Os meninos da Mangueira	1975	Rildo Hora e Sérgio Cabral
Quebra quebra guabiraba	1975	Matheus e Dadinho
Saudade de Mangueira	1975	Benedito Menezes
Todo prosa	1975	Agepê e Canário
Vamos à Mangueira	1975	Telinho e Walter
A bronca do Mangueira	1976	Luiz Américo e Braguinha
A nova Mangueira	1976	Padeirinho
Carimbó no carnaval	1976	João Roberto Kelly e Marcus Pitter
Harmonia em Mangueira	1976	Carlos Cachaça
Made in Mangueira	1976	João Roberto Kelly
Mangueira e suas glórias	1976	Monarco
Minha Mangueira	1976	Tito Madi
Não me deixastes ir ao samba	1976	Carlos Cachaça
Perdão, Mangueira	1976	Adelino Moreira e Rutinaldo
Sala de recepção	1976	Cartola
Mangueira, samba e amor	1977	Cacilda de Assis e Alcinéia de Oliveira
Mangueirense feliz	1977	Zagaia e Moacyr
Nossa querida Mangueira	1977	Roberto Ney
Pesquisa	1977	Geraldo das Neves
Verde que te quero rosa	1977	Cartola e Dalmo Castello
50 anos de samba (Mangueira)	1978	Luiz Américo e Braguinha
O novo rico de Mangueira	1978	Ricardo Galeno e Moreira da Silva
Manga Mangueira	1979	Luiz Ayrão
Mangueira do meu coração	1980	Adilson Silva
Silenciar a Mangueira não	1980	Cartola
Sou Flamengo, Cacique e Mangueira	1980	Luís Carlos
Pintando em verde e rosa	1981	Sidney da Conceição
Salve a Mangueira	1981	Quincas do Cavaco e Pandeirinho
Mangueira e suas tradições	1984	Monarco
Mangueira, Estação Primeira	1984	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro
Pagode verde e rosa	1984	Antônio Martins
Saudosa Mangueira	1984	Flávio Miranda e Juanes Santos
Vaidade verde-rosa	1986	Ivo Meirelles e Paulinho Carvalho
Estação derradeira	1987	Chico Buarque de Holanda
Mangueira	1987	Matias Moreno
Mangueira chegou	1989	José Ramos
Mangueira, divina e maravilhosa	1989	Nelson Sargento

Cabrocha da Mangueira	1991	Márcio Proença e Paulo César Pinheiro
Lá vem Mangueira	1991	Almir Guineto, Carlos Senna e Otacílio da Mangueira
Piano na Mangueira	1992	Tom Jobim e Chico Buarque de Holanda
Bumbo da Mangueira	1993	Jorge Benjor
Declaração de amor a Mangueira	1994	Cristóvão Bastos e Paulo César Pinheiro
Mangueira, razão da minha vida	1994	Jayme Bochner
Onde o Rio é mais baiano	1994	Caetano Veloso
Fala de mim, Mangueira	1995	Maria Aparecida
Quem chegou foi a Mangueira	1995	Mestre Gato e Kinkas Acordem
Samba pra Mangueira	1995	Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro
Coisas da Mangueira	1996	Claudio Jorge e Délcio Carvalho
Velha Guarda da Mangueira	1996	Miltinho e Paulo César Pinheiro
Chão de esmeraldas	1997	Chico Buarque e Hermínio Bello de Carvalho
Paixão em verde e rosa	1997	Arlindo Cruz e Jorge David
Poeta em verde e rosa	1997	Darcy da Mangueira
Cachaça, árvore e bandeira	1998	Moacyr Luz e Aldir Blanc
Adeus, Mangueira	1999	Zé Espinguela
Amor por minha Mangueira	1999	Adilson Ribeiro e Alvinho
Olhos verde e rosa	1999	Ana Flávia e Belô Velloso
Quem se muda pra Mangueira	1999	Zé da Zilda
Verde e rosa do amor	1999	Zé Rocha
Verde rosa	1999	Mauro Pereira
Eterna Mangueira	2000	Wilson Moreira e Carlos Cachaça
Lá vem Mangueira	2001	Cláudia Nunes
Mangueira	2001	Seu Jorge
Mangueira, luz do samba	2002	Joel Teixeira, Mauro Ferreira e Pintinho
A Mangueira mora em mim	2004	Almir Guineto, Fred Camacho e Arlindo Cruz
Mangueira é Música	2004	Marcelo Lessa e Paulinho Tapajós
Ladeira de Mangueira	2005	Wandinho
Eu sou Mangueira	2006	Jorge Zagaia
Mangueira é mãe	2007	Serginho Meriti e Claudinho Guimarães
Minha Mangueira	2007	Leila Pinheiro
Garota da Mangueira	2008	Reinaldo Arias e Paulo Sérgio Valle
Mangueira	2008	Ciça Dutra
Mangueira e suas mulheres	2008	Rosemary, Milton Manhães e Ivan

		Paulo
Mulheres da Mangueira	2008	Erasmo Carlos
Divina Mangueira	2009	Moacyr Luz e Paulo César Pinheiro
Mangueira	2009	Ana Flávia e Belô Velloso
Mangueira dos frutos rosas	2010	Miguel Garcia
Por isso Mangueira	2011	Rafael dos Santos
Sou fruto da Mangueira	2011	Darcy da Mangueira
Verde e rosa de paixão	2011	Claudio Guimarães
Essa gente de Mangueira	2014	Toninho Geraes