

O samba e a toada histórica como linguagem: o rural e o urbano na música de Moreira da Silva e João Pacífico

Isabelle Portes

(UFRJ- Programa de Pós Graduação em História Comparada)

Segundo Luiz Tatit, ao ver um cancionista brasileiro e a melodia de sua canção, embora esta faça parte, é claro, de certa concepção musical, ela jamais deixa efetivamente de ser também um *modo de dizer* e; nesse sentido, identifica-se com a prosódia, com a fala cotidiana. Portanto, por trás da forma musical que tende a regularizar a melodia no interior de seus compassos, há sempre uma força entoativa, procedente da linguagem oral, da palavra cantada, da voz que exprime, em suas curvas e níveis, as intenções do enunciador. Nesse aspecto, há na fala uma melodia embrionária, um germen da própria canção.

Por isso, pretende-se nesse artigo tomar a canção como fonte, texto em seus múltiplos aspectos, na letra e em sua porção musical, com intuito de verificar as representações e imaginário acerca da identidade nacional de início do século XX, sobretudo na década de 1930, entre os interstícios de um Brasil que deixava de ser efetivamente rural para tornar-se urbano. As canções escolhidas para tanto são *No Morro de São Carlos* (1933) de Moreira da Silva e Orestes Barbosa e *Chico Mulato* (1933) de João Pacífico. Trata-se de dois gêneros musicais que vinham ganhando força através do alvorecer do Rádio: o samba choro ou samba de breque e a toada histórica, respectivamente.

Para Tatit, há em nosso país um predomínio do universo cancionista sobre o musical. O que quer dizer que, boa parte dos compositores populares compõem sem conhecimento de como registrar a partitura, quando não sem instrumentos, como é o caso de Moreira da Silva, que contava somente com recursos de percussão rudimentares, porém eficientes, como a caixinha de fósforo; a batucada na mesa e a exploração de sua voz, esta já trazendo uma amplitude de motivos melódicos. Nesse processo, contava com a imitação (*mimesis reelaborada*) e a memória. A imaginação reprodutora e criadora que lhe era muito relevante.

Pacífico, paulista de Cordeirópolis, consoante a tal característica, como compositor, mas também sem formação de músico, dedilhava em seu piano

imaginário as modas de viola que faziam parte do repertório de grandes intérpretes e figuras do Rádio como Raul Torres. Foi inventor da toada histórica ou a música falada, antes do canto na segunda parte da música, momento em que procurava apenas através da declamação introduzir a história que seria cantada e contada, de modo análogo ao breque de Moreira, ou seja, as piadas que fazia interrompendo a melodia. Todavia, mesmo com performances diferenciadas, ambos cantavam o Brasil dito “moderno”, ou melhor, a modernizar-se e suas ambiguidades. Suas crônicas musicais eram narrativas sociais sobre as transformações no campo e na cidade, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Os compositores e intérpretes demonstram, além disso, como imaginação individual e imaginação social estão atreladas. Moreira criou suas canções ao cabo de uma gama de ofícios que exerceu ao longo da vida como: operário, entregador de marmitas, chofer de praça, motorista de ambulância, cantor. Pacífico, entre o campo e a cidade, trabalhou como lavrador, na companhia ferroviária paulista e também em suas andanças, porém entre o campo e a cidade desenvolveu suas toadas. Com a metodologia proveniente da semiótica e a discussão de alguns conceitos como o de imaginação social, pretende-se, apontar para uma das características das canções: seu registro e feitura como um “antífono”, uma resposta, segundo Gilroy consciente ou inconsciente das transformações históricas do período.

A canção antes de forma de expressão relacionada à escuta singular e inventiva dos dois artistas compõe um desejo e vontade de comunicação, sobremaneira se pensarmos nos veículos pelos quais foram propagadas: rodas de samba e de moda de viola, shows e especialmente, através do alvorecer da radiodifusão.

Entretanto falar de canção não é apenas falar de textos, mas de textos cantados por sujeitos particulares, como lembra Travassos (2012), como já mencionado e com determinada feição musical. Identificar um gênero musical, permeado de simbolismo, nomeá-lo como caipira, como samba é mobilizar uma série de representações é acessar um imaginário, que possui variações regionais, legitimidade cultural, recepções e públicos diversos. Para Backzo a *imaginação social* pode modelar comportamentos, mobilizar energias, legitimar violências, intervir em todo e qualquer exercício de poder, e designadamente no poder político, seja ele cotidiano ou no interior de esferas institucionais (1985, p. 99), justamente

porque traz em seu cerne uma organização dialética, ultrapassa a impermeabilidade entre saber e prática.

Portanto o imaginário não se trata apenas de um aparato ilusório, parte ornamental nos discursos e no cotidiano, é eloquente, faz parte das maneiras mais elementares de ver, e ao ver o mundo, bem como de construir estratégias diversas de luta, de sobrevivência, de criatividade, de respostas ao novo, ao estranho.

O imaginário pessoal dos dois cancionistas nesse momento, no limiar da década de 1930, se cruza, portanto com o de um Brasil que procura, sobretudo, modernizar-se, mas se encontra entre os interstícios e as interconexões do rural e do urbano. Daí o sentido de alteridade, do encontro entre identidade nacional fluida, em construção: os dois cancionistas, os sertões ou as cidades no plural, uma vez que muitas vezes o espaço de que se fala em perspectiva cidadina não é o de experiência do intérprete ou, ao contrário a cidade é cantada pelo habitante da roça.

Como bem lembra Ivan Vilela uma das características capitais dos povos que não possuem escrita para registrar sua história é a de narrar ou de cantar de maneira ritmada ou com rimas (2012, p. 92), formas de contar através de certa melodia, assim como breque de Moreira e a toada de Pacífico. Câmara Cascudo chamou essa característica de *mnemonia*, de modo que a fidelidade do relato, com tal musicalidade é mantida com o passar dos tempos mais facilmente. Moreira da Silva em depoimento ao Museu da Imagem e do Som em 1967 referiu-se a sua grande habilidade em criar gírias, graças a sua sagacidade de observação, se dizia, aliás não um malandro nato, mas um grande observador dos “verdadeiros malandros”: Brancura, Baiaco, entre outros a quem, como tudo na vida dizia: imitar como papagaio. Ou seja, a grande arte do cancionista se não era *mnemoniacitada* por Cascudo era *mimesis reelaborada*, sua criatividade e imaginação, que dava como que em espécie de resposta as suas próprias experiências.

Ecléa Bosi lembra ainda como a arte de narrar está relacionada não aos livros, a arte da leitura, por exemplo, seu viés artístico está alicerçado no veio oral (2012, p. 92), na capacidade de improviso, na retórica, na rima, no jogo com as palavras, como na toada, que faz rimas como em pequenos poemas, ou como no breque de feitiço cômico, que com viés de um partideiro, porém como único versador, faz o papel de todos os demais, para contar uma piada, que tem o papel de interregno, a acompanhar a melodia da canção ou mesmo a interrompendo

desafiando os músicos a retomá-la logo em seguida com a motivação da piada, do cômico, enquanto a toada introduz a história de uma canção, ou melhor, como um prólogo. Ambos tem alguns pontos em comum com o romance ibérico, sobremaneira com a trova.

Tanto a toada como o samba de breque teriam características que poderia não se enquadrar aos novos requisitos do Rádio, afinal o mercado era incipiente ainda no ano de composição e gravação dessas canções, porém não admitia democraticamente uma gama vasta de sonoridades que advinham da sociedade, sobretudo no que tange as extensões das músicas, a toada e o breque podiam aumentar alguns minutos nas gravações. Uma das saídas para o impasse foi o que Sandroni denominou de o encontro entre o gramofone e o passarinho se referindo, respectivamente a adesão ou apropriação da modernidade da tradição. Ou seja, a estratégia do mercado fonográfico em provocar alguma adaptação possível, como, por exemplo, gravar refrãos populares, as famosas *primeiras* dos sambas seguidas de diferentes versões para as outras porções da canção, como foi o caso de *Pelo telefone*, já demasiadamente citado. Tal característica que autor denominou de dicção mista tratava-se de versos cantados de boca a boca na roda de samba, fragmentos da tradição oral que acabaram sendo capturados pelo mercado na versão gravada, em versão menores, pequenos coros, com vozes femininas, primeira e segunda voz. Talvez essa nova dicção, e o ouvir via rádio tenha influenciado na criação dos cancionistas. Moreira da Silva como interprete acaba fazendo diferente vozes, cantando, fazendo piadas, João recita seu prólogo, sua toada e por vezes canta, ou então introduz o poema para que algum companheiro siga cantando. De fato, mesmo com tais elementos ambos conseguiram espaço. Moreira nesse momento ainda não era considerado o grande inventor ou reinventor do breque, era conhecido como *O mulatinho*, e gravava sambas-choros como o então citado de Orestes Barbosa, com melodia semelhante aos seus breques de sucesso nos anos seguintes.

“Essa foi o primeiro degrau meti os peitos fui embora, falaram mais nossa senhora vai fala tudo isso e ainda vai cantar; eu falei tem que dar é criação”¹.

A presença de caracteres que denotam tradição e modernidade, elementos rurais e urbanos ou a presença de ambos no campo ou na cidade estão presentes em vários compositores da cidade, pois tinham espaço na rádio e ouvintes. Noel

Rosa antes de seus sambas de sucesso cantou com o Bando dos tangarás, com Almirante e Braguinha sucessos “sertanejos”, os Oito Batutas quando se apresentaram em São Paulo em 1921, intitularam o espetáculo como “*Uma noite no sertão*”, havia um gosto pelo Brasil profundo, por cantores como Candido das Neves, Catulo da Paixão Cearense. Todavia como atesta Hermana Viana apesar do espaço de modas de viola, tangos, choros, valsas, o samba acabou por ser forjado como gênero de representação máxima da alma nacional, se tratava, pois de uma que exaltava a capital federal, a industrialização, a urbanização, a civilização modernização. Era a bossa perfeita e parte do projeto de Estado que casava perfeitamente com uma nova geração de sambistas que crescia vertiginosamente nos bairros de Cidade Nova, Estácio, Gamboa. O que não quer dizer, contudo que os outros ritmos os gêneros inexistiram, de modo algum, se não despontaram como selo da brasilidade.

Tanto que gêneros diversos traziam um país em transformação como a canção de cunho folclórico gravada por Baiano e Eduardo das Neves, o crioulo Dudu, um lundu *O meu boi morreu*, feita para teatro de revista da Praça Tiradentes em 1913 e gravada em 1916 pela Casa Edson, que trazia versões diversas, entre algumas:

Lá morreu meu boi
Que será de mim
Quando eu vou ter outro, ô dindinha
Outro boi assim;

Nos folguedos do boi, ocorre uma espécie de sátira, o objetivo é o próprio riso das pessoas da comunidade local e dos participantes da farsa, logo o lamento pela perda do boi ced logo lugar à burla, todavia no teatro de revista carioca, segundo Travassos (2012, 23) o objetivo é outro é ridicularizar, rir do outro, nesse caso do nortista ingênuo, submetê-lo a charadas, nas quais este se sai mal. Em algumas canções de Moreira ele brinca com tais noções próprias da Revistas, com mineiros, por exemplo, age como palhaço ou como personagens teatrais e circenses e ao longo de sua carreira vai construindo seu personagem malandro boa praça, assim como João acaba sendo um próprio personagem um caipira de grande lirismo muito diferente do caipira modorrento pitando por Monteiro lobato.

Tanto Moreira, como Pacífico caracterizam o início de suas trajetórias,

mesmo no caso do caricato Mulatinho sem ridicularizar seus próprios tipos: o malandro e o caipira, figuram como figuras elogiosas de si mesmos, diferentes da caricaturas do caipira que quer parecer um habitante da cidade, um tanto fantasiado como Jararaca e Ratinho, por exemplo, ainda que Moreira procure ter hábitos mais finos e aburguesados, no entanto esses fazem parte do estilo malandro.

Outras canções de homens da cidade cantam características eminentemente rurais como *Patrão, prenda seu gado* (João da Baiana e Pixinguinha), além de parcerias de João pacífico, conhecido por fazer modas de viola e toadas, porém letrou algumas choros como *Doce de coco* de Jacob do Bandolim, além de várias canções de Moreira da Silva, algumas citadas propositadamente mais tarde.

Morro de São Carlos:

O universo onírico presente na criação dos dois cancionistas esta presente também em um samba-choro, composto por Orestes Barbosa e Herve Cordovil, interpretado por Moreira da Silva. Orestes Barbosa é jornalista, etnologista musical e músico, costumava chamar o morro de *catedral do samba*; como local sagrado, cujos habitantes maltratados pela vida e com simplicidade pitoresca fazem, fiéis, suas preces por meio das canções, de modo muito semelhante à letra de *Confissão de Malandro*, também de Moreira da Silva:

O samba confissão de um malandro
Que neste mundo vive sempre a sonhar
É o eterno companheiro da orgia
Das batucadas e das noites de luar
Ai quem me dera
Sambar
Para essa vida esquecer
Pois é no samba que o malandro esquece tudo/ esquece até seu padecer

No morro de São Carlos tive um trono
Morena me velando sono numa corte imperial
Bebi então sofri muita falseta
E tu eras Maria Antonieta me traindo no local
Um gato, uma bananeira, um cigarro e um violão
Chuva cantando no zinco e sonhos no meu coração
Saíste para a vida num fricote
No meu casebre de caixote nunca mais teve esplendor
E eu rei (cateto?) abandonado
Acabei infeliz guilhotinado na saudade desse amor
Saíste para vida num casebre de caixote (...)
Um gato, uma bananeira, um cigarro e um violão
Chuva (...)

(Morro de São Carlos- Hervé Cordovil e Orestes Barbosa, RCA Victor, 1933).

A canção trata de um sonho do personagem central após uma chuva sobre seu barracão de zinco no morro de São Carlos, morro que é considerado o berço de um novo estilo de samba, local também onde seu intérprete passou parte de sua juventude. Com as gotas de chuva e todo cenário com o qual se identifica, bem como nos faz identificar o próprio morro, a exemplo do trecho: “*um gato, uma bananeira, um cigarro e um violão/ Chuva cantando (...)*”; além da bebida foi capaz de se transportar, através do sonho ou imaginação para corte imperial, local em que, no seu sono, era velado por morenas que minimizavam a saudade de um amor que tinha lhe abandonado.

O sonho que o levava para outro trono era, porém, não apenas parte imaginária; fruto de seu sono, mas seu desejo. A chuva que caía no zinco representa, pois também seus sonhos, expectativas, como denota o verso: “*Chuva cantando no zinco e sonhos no meu coração*”. A canção misturando elementos do morro e da corte relata com ambivalência a precariedade da vida naquele local, ao mesmo tempo em que procura trazer certo ar de requinte. A morena traidora torna-se Maria Antonieta: “*E tu eras Maria Antonieta me traindo no local*”; a corte imperial contrasta com o casebre de caixote; além disso, a dor da saudade que sente é representada metaforicamente pela guilhotina que corta não o pescoço de Antonieta, mas o próprio desejo e sonho do narrador.

A causa, entretanto dessa dor é Maria Antonieta, que na canção passa de guilhotinada a guilhotinadora. Com seu fricote, sua traição ela deixa o “rei” sozinho em uma casa sem qualquer esplendor. É o personagem principal da canção que tem seu desejo amputado, quando afastado de seu amor.

O autor mais conhecido da canção Orestes Barbosa (1893-1966) nasceu na Vila Isabel, e passou dos sete anos até a vida adulta residindo na Gávea. Sua família, cujo chefe era major, sempre passou por dificuldades financeiras. Aprendeu a ler sozinho e entrou para escola somente aos 12 anos, mais tarde aprendeu o ofício de revisor e trabalhou como jornalista em vários jornais: “*O Paiz*”, “*A folha*”, “*A Hora*” e no jornal “*A noite*”, momento em que passou escrever também sobre samba. Ainda no mesmo ano da composição de sua música *Morro de São Carlos* publica um livro sobre o samba urbano, intitulado “*Samba*”.

Ficou conhecido como um sambista de patente, letrado e um de seus grandes divulgadores, por isso, essas diminutas informações biográficas; teve, pois papel ativo na Rádio em prol do que se denominou “*higienização poética do samba*”¹, o dever de livrá-lo moralmente dos maus costumes ou vadiagem. Contudo, de “censor” acabou sendo censurado nesta canção. Isso porque, se a prefeitura, os governos estaduais e o executivo tiveram papel ativo e importante na divulgação do samba, através da organização dos concursos de carnaval, por exemplo, também tratavam de ditar algumas regras, dentre estas: as normas e cortes provenientes da Confederação Brasileira de Radiodifusão, que a partir também de 1933 criava uma comissão de censura². Ironicamente, dentre os primeiros vetos estava sua canção não admitida por imoralidade. Talvez, Orestes julgasse que somente os sambas que enaltecessem a navalha pudessem ser censurados, como *Lenço no Pescoço*³ de Wilson Batista.

O coro de descontentes foi acionado pelo próprio compositor que envia a letra para um famoso trovador, o poeta Aldemar Tavares, que dizia não entender que espécie de imoralidade a letra podia conter, em suas palavras: “(...) *Vejo expressões que são do povo e dessa musa cancioneira dos morros, das cuícas e tamborins. Mas imoralidade? Não vejo. Teu velho amigo Aldemar Tavares*”⁴. Ou como cita Paranhos, segundo as palavras do próprio Barbosa no Jornal *A Hora*, em direção contrária: “*num momento em que se faz a higiene poética do samba, a nova produção de Sílvio Caldas (intérprete de Lenço no pescoço), prega o crime por música, o que não pode ter perdão*”⁵. Aceitavam, nessa linha, apenas um “samba civilizado”, higienizado.

O fato era que a sociedade era violenta e não seu compositor, a canção como crônica seja de qualquer gênero acabava por denotar tais características e adquiria também o papel de certo delator social, o que desagradava à censura. Nesse caso é bom lembrar, que a censura existia, mesmo com cunho moral mesmo em períodos

¹ PARANHOS, Adalberto. *A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social*. História, São Paulo, 22, (1), p. 81-113, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a04.pdf>. p. 98.

² Como aludido, em outra nota de rodapé, a censura no Brasil existiu também fora dos regimes autoritários, exercendo sempre um papel de viés moral, como um delegado de costumes.

³ Canção de 1933, famosa pela exaltação clara e direta ao malandro ou vadio, segundo os próprios malandros. Porém, de grande desagrado para a sociedade em geral. Eis o verso principal: “*Meu chapéu do lado/Tamanco arrastando/ Lenço no pescoço/ Navalha no bolso/ Eu passo gingando/ Provoco e desafio/ Eu tenho orgulho/ Em ser tão vadio (...)*”.

⁴ AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último malandro*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 77.

⁵ APUD, PARANHOS, Adalberto. *A invenção do Brasil como terra do samba*. op. cit. p. 98.

não autoritários. A historiografia mesmo vem destacando, aliás, como a justificativa moral, era um dispositivo, inclusivo estratégico e utilizado pelos aparatos do regime para disfarçar a força repressora.

Em *Chico Mulato* o mundo rural aparece com uma série de referências semelhantes ao mundo urbano, as motivações do crime são as mesmas, a rivalidade entre dois homens pela mesma mulher. Em Morro de São Carlos não há crime, sugestão de traição e abandono. A casa não é ideal sugere uma cidade em transformação, uma casa de subúrbio: um gato, o telhado de zinco e a bananeiro no quintal, era apenas um casebre de caixote. Na toada a tapera fora abandonada, mas desta vez foi sem dono que saiu a deixou porque não conseguiu viver nela sem sua amada Tereza. A tapera ficou sem ela descoberta, deserta, não se conformou com a vida de certo modo romântica do feitio romântica do malandro com cigarro e violão, seu fim foi mais trágico.

Toada:

Na volta daquela estrada
Bem em frente uma encruzilhada
Todo ano a gente via
Lá no meio do terreiro
A imagem do padroeiro
São João da Freguesia
Do lado tinha a fogueira
Em redor a noite inteira
Tinha caboclo violeiro
E uma tal de Terezinha
Cabocla bem bonitinha
Sambava nesse terreiro
Era noite de São João
Estava tudo no serão
Estava Romão, o cantador
Quando foi de madrugada
Saiu com Tereza pra estrada
Talvez, confessar seu amor
Chico Mulato era o festeiro
Caboclo bom, violeiro
Sentiu frio seu coração
Rancou da cinta o punhal
E foi os dois encontrar
Era o rival, seu irmão
Hoje na volta da estrada
Em frente àquela encruzilhada
Ficou tão triste o sertão
Por causa de Terezinha

Essa tal de caboclinha
Nunca mais teve São João

Canção:

Tapera de beira da estrada
Que vive assim descoberta
Por dentro não tem mais nada
Por isso ficou deserta
Morava Chico Mulato
O maió dos cantadô
Mas quando Chico foi embora
Na vila ninguém sambou
Morava Chico Mulato
O maió dos cantadô
A causa dessa tristeza
Sabida em todo lugar
Foi a cabocla Tereza
Com outro ela foi morar
E o Chico, acabrunhado
Largou então de cantar
Viva triste e calado
Querendo só se matar
E o Chico, acabrunhado
Largou então de cantar

Os elementos do imaginário rural são perceptíveis na canção abaixo: a festa de São João, o padroeiro, costumes que também foram trazidos para a cidade como

o terreiro. A canção referencia o bom caboclo violeiro, porém faz menção ao samba, que antes era também dançada em ambiente rural e aos poucos se tornou citadino com seu modo raiado. Romão o cantador, saiu pronto pra confessar seu amor a Tereza, mas teve que disputar com seu irmão Chico Mulato que andava talvez como um trabalhador rural, sempre com um punhal na cinta, era violeiro e festeiro, não era violento, mas com o frio que sentiu no coração segue atrás de seu rival e se depara com seu irmão. A tragédia descrita no poema introdutório, acompanhada pelos ponteados da viola, segue a canção da segunda voz triste que simplesmente narra o desfecho da história como um refrão o fim de um cantado.

O samba-choro de Moreira tem adaptação mais fácil para os recursos de gravação do período, sobremaneira do que diz respeito ao seu tempo e andamento é um pouco mais rápida e de andamento mais veloz que imprimem um clima mais leve e alegre a canção, acompanhada com piano e alguns instrumentos percussivos, já a toada, segue com acompanhamento de viola e violão de modo mais lento, ²garantindo o tom mais triste da própria história.

As canções de Pacífico e Moreira mais que atinadas ao contexto de modernização brasileira e reveladoras de porções de um imaginário de um Brasil rural e urbano nas ondas do Rádio são antífonos, ou seja, respostas desses dois cancionistas a essa situação, como menciona Baczo a imaginação social nada tem de ilusória tem relação profunda com real, mobiliza energias, e é capaz também de forjar trajetórias inventivas, criar, pois a toada histórica e o samba de breque ajudou os cancionistas a relativamente adquirirem relativa mobilidade e espaço social.

Para Paul Gilroyessa “*resposta*”, o *antífono* é uma relação entre chamado e resposta, vozes ou coros que interagem e se sobrepõem segundo as contingências sociais. Para o autor, que estuda a cultura afro-americana, o que vale para a cultura popular, se há o desejo de nos debruçarmos sobre tais, também como fenômeno de resistência e negociação, levar esse processo em consideração é fundamental. Corresponde a um meio básico e substrato para sua formação, o que chamou de *midlepassage* (o Atlântico negro, o oceano atlântico, no caso), aqui os espaços formadores dos cancionistas: a cidade do Rio de Janeiro e todo meio rural, o ambiente caipira, do interior de São Paulo.

Referências:

STARLING, Heloisa & MARTINS, Bruno Viveiros (org). *Imaginação da terra: memória e utopia na*

moderna canção popular brasileira. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2012.

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: Leach, Edmund et. *Antropos-Homen*, v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último malandro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla-consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

LORIGA, Sabrina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques. *Jogos de Escala: A experiência da micro-análise*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.

¹ Depoimento de João Pacífico sobre a criação da Toada histórica no programa de Sarmento na TV Cultura na década de 1980.