

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O QUE FAZ A VELHA GUARDA, VELHA GUARDA?

NILTON RODRIGUES JUNIOR

ORIENTADORA: YVONNE MAGGIE

RIO DE JANEIRO
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

O QUE FAZ A VELHA GUARDA, VELHA GUARDA?

NILTON RODRIGUES JUNIOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Sociologia e Antropologia,
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais,
Universidade Federal do Rio de Janeiro como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Antropologia Cultural

Orientadora: Yvonne Maggie

RIO DE JANEIRO

14 de Fevereiro de 2008

FOLHA DE APROVAÇÃO

O QUE FAZ A VELHA GUARDA, VELHA GUARDA?

NILTON RODRIGUES JUNIOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia,
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia, com concentração em
Antropologia Cultural

BANCA EXAMINADORA

PROFA. YVONNE MAGGIE – PRESIDENTE

PROFA. MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO. CAVALCANTI (PPGSA-IFCS-UFRJ)

PROF. JEAN-FRANÇOIS VÉRAN (UNIVERSIDADE LILLE III)

SUPLENTE:

PROF. PETER HENRI FRY (PPGSA-IFCS-UFRJ)

PROFA. MÔNICA GRIN (PPHIS-IFCS-UFRJ)

FICHA CATALOGRÁFICA

JUNIOR RODRIGUES, Nilton

O que faz a velha guarda, Velha Guarda? /Nilton Rodrigues Junior

Rio de Janeiro, PPGSA/IFCS/UFRJ, 2008

xii, 124 p., il.

Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro

1. Samba. 2. Cultura Popular. 3. Escola de Samba Portela. 4. Maggie, Yvonne.

Dedicatória

À amizade

Jairo Santiago e Flávio Leal

À paixão

Ilka Amaral

À paternidade

Davi Amaral Rodrigues

Agradecimentos

Da escrita de uma tese, apesar de um ato solitário, participam muitas pessoas que acabam se tornando marcas que não são apagadas e que nos permitem expandir nossa capacidade criativa de colocar em palavras aquilo que, inexplicavelmente, experimentamos no drama da vida cotidiana.

Não quero deixar todos essas pessoas no anonimato, pois me move um sentimento de gratidão e de reconhecimento pela presença amiga, dialogal e instigante delas nesta Dissertação que sei que é de pura responsabilidade minha.

Mais que um agradecimento, tenho uma dívida para com Yvonne Maggie, minha orientadora, que desde minhas primeiras “inquietações antropológicas”, antes mesmo de ser seu aluno no mestrado, vem me incentivando. Com ela aprendi a ser antropólogo, a inquietar-me diante da vida e das explicações consensuais e a não submeter minha interpretação aos ditames da obviedade. A ela mais do que meu obrigado, minha cumplicidade.

Durante o ano de 2006 cursei os seminários no Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde o clima fecundo e criativo tem no corpo docente seu maior rendimento, aos meus professores meu agradecimento: Luiz Antonio Machado, Marco Antonio Gonçalves, Mirian Goldenberg, Maria Laura Cavalcanti, Michel Misse, Elsj Lagrou, Bila Sorj, Peter Fry e Jean-François Véran com eles aprendi muito mais que Sociologia ou Antropologia, aprendi o exercício do pensar.

Minha turma de mestrado tem demonstrado vitalidade e as cumplicidades necessárias para enfrentar os desafios acadêmicos: Andréa Nascimento, Bernardo Curvelano, Carolina Grillo, Catharina Eppecht, Edílson Pereira, Heloisa Helô Helena, João Reis, Leonardo Campoy, Luciana Almeida, Maria Cristina, Marina Cordeiro, Olivia von der Weid, Paula Menezes, Sabrina Galeno, Suzana Mattos, Thais Danton, Thais Nascimento e Tiago Carminati.

Prof. Fred Góes, do curso de Ciência da Literatura, da UFRJ, pelos debates em sala de aula e pelas sugestões que deu na minha banca de qualificação e que muito me ajudaram.

Um agradecimento especial a Maria Laura Cavalcanti e Jean-François Véran por terem se disponibilizados a percorrer comigo esse ritual de passagem da defesa de minha Dissertação.

Roberto Augusto DaMatta que através de seus trabalhos acabou por me “oferecer” o título dessa Dissertação.

Marquinhos de Oswaldo Cruz que me levou a conhecer a Velha Guarda da Portela e, constantemente, nos brinda com o som de sua bela música.

Enelram “Any” Rodrigues que imprimiu e formatou meus originais.

Claudia Vianna e Denise Alves, secretarias do PPGSA, que sabem misturar competência com alegria.

Cristina Fernandes que agüentou, como ninguém, minhas “malices” e meus pedidos de socorro.

Às bolsistas de iniciação científica do projeto de pesquisa de Yvonne Maggie, especialmente, Ludmila Freitas e Giselle Lage, hoje minhas colegas de pós-graduação e a Marcelo Ramos pela ajuda inestimável.

A todos vocês meu obrigado.

Epígrafe

É preciso por em questão, novamente, essas sínteses acabadas, esses grupamentos que, na maioria das vezes, são aceitos antes de qualquer exame, esses laços cuja validade é reconhecida desde o início; é preciso desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens; é preciso expulsá-las da sombra onde reinam [...] é preciso também que nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares.

(M. Foucault, *Arqueologia do Saber*)

Resumo

O que faz a velha guarda, Velha Guarda?

Nilton Rodrigues Junior

Orientadora: Yvonne Maggie

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Essa Dissertação é um estudo antropológico sobre um conjunto musical de uma Escola de Samba: a Velha Guarda Show da Portela. E tem como objetivo responder a seguinte questão: o que faz a velha guarda, Velha Guarda? A Velha Guarda Show da Portela foi fundada em 1970 por iniciativa do músico Paulinho da Viola e agrupa homens e mulheres para representarem a Escola de Samba Portela. No meu trabalho de campo além das entrevistas com integrantes do grupo e das observações participantes, li jornais e revistas da década de 1970, na tentativa de responder a questão por mim formulada. Todo esse material de campo e da elaboração da história de vida de seis integrantes do grupo levou-me a compreender um paradoxo fundamental na lógica de organização do grupo que é o paradoxo da autenticidade versus sucesso. Esse paradoxo aliado a um drama vivido na Portela na década de 1970 entre dois projetos, dos compositores e da diretoria, que tinham entendimentos diferenciados a cerca do papel da Escola no cenário do samba carioca, me levaram a entender melhor a fundação e formação das fronteiras da Velha Guarda Show da Portela.

Palavras-chave: Escola de Samba Portela; Autenticidade; Sucesso; Velha Guarda da Portela

Rio de Janeiro 14 de Fevereiro de 2008

Abstract

O que faz a velha guarda, Velha Guarda?

Nilton Rodrigues Junior

Orientadora: Yvonne Maggie

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

This dissertation is an anthropological study of a samba school's musical group: The Old Guard Show of Portela. Its objective is to answer the following question: what makes the old guard the Old Guard? A Velha Guarda Show da Portela was founded on the initiative of Paulinho da Viola. It brings together men and women who, collectively represent the Portela Samb School in public presentations. The present work is based on participant-observation field work, interviews with band members and archival research into media sources from the 1970s. Fieldwork and the construction of life histories for six members of the group has allowed me to comprehend a paradox which lies at the formation of the Old Guard and which pits authenticity against success. This paradox must be understood in the context of Portela in the 1970s, when a struggle took place between two projects - one pushed by the school's directorate and the other by its composers - which saw the school's role in Rio's samba scene in completely different lights. Exploring and explaining this paradox has allowed me to better understand the foundation and formation of the Velha Guarda Show da Portela.

Kew-words: Portela Samb School; authenticity; success; The Old Guard Show of Portela

Rio de Janeiro 14 de Fevereiro de 2008

Sumário

Dedicatória

Agradecimentos

Epigrafe

Resumo

Abstract

Sumário

Introdução

Começando do começo	13
O trabalho de campo e as fontes	18
Entre a autenticidade e o sucesso	19
Plano dos capítulos	21

Capítulo 1

Estamos velhos, mas ainda não morremos	22
O bairro Oswaldo Cruz	23
O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, a Portela	27
A Velha Guarda Show da Portela	30

Capítulo 2

Situando cercanias	43
Os novos paradigmas desfilantes das Escolas de Samba: a disputa entre visual e samba no pé	45

Capítulo 3

Modelando espaços

Portela e suas representações	52
Paulo da Portela	53
A ação dos portelenses	58
Pioneirismo da Portela	63
Portela e o “mundo”	64
Outras representações	65

Capítulo 4

Embate portelense

O drama de origem	68
Os personagens: Carlos Teixeira Martins, Carlinhos Maracanã	70
Natalino José do Nascimento, Natal da Portela	70
Antonio Candeia Filho	72
Paulo César Batista de Faria	72

Capítulo 5

Paisagens biográficas	81
Esse garoto vai ser do riscado: David do Pandeiro	83
Se não existe Portela, não existe Velha Guarda: tia Doca	92
Melhor ter pra dar, do que ser obrigado a pedir: Casemiro da Cuíca	98
A cigarra começou a cantar: tia Eunice	102
Portela é minha segunda família: Edir Gomes	105
Tenho predileção pelo pandeiro: Marquinhos do Pandeiro	111
Desfecho e implicações das paisagens biográficas	114
Conclusão	
O que faz a velha guarda, Velha Guarda?	118
Anexo	
Caderno iconográfico	124
Bibliografia	133

Introdução

Começando do começo

Em 1989 fui convidado por Marcos Sampaio (Marquinhos de Oswaldo Cruz) para participar de uma “tripa lombeira” no quintal da casa de Argemiro Patrocínio, um dos integrantes da Velha Guarda da Portela. Era uma espécie de almoço-ensaio que acontecia em “quintais” dos integrantes do grupo, uma atividade tão comum e popular que acabou imortalizando alguns “quintais” dos integrantes da Velha Guarda como os “quintais” da tia Doca, da tia Surica, do Manaceá e do próprio Argemiro Patrocínio¹.

Esses “quintais” nada tinham de diferentes em relação a tantos outros quintais dos subúrbios do Rio de Janeiro. O “quintal” de Argemiro Patrocínio, por exemplo, nem quintal era, se considerarmos um quintal como um espaço particular da casa, em geral, um espaço nos fundos de uma casa, pois ele morava² numa vila de casas perto da estação de trem de Oswaldo Cruz e o seu quintal era o espaço de circulação, à frente de sua casa alongava-se por toda a vila abrigando instrumentos, mesas e panelas e transformando-se numa dos “quintais” da Velha Guarda³.

Conta uma anedota católica que a maneira de se conhecer a diferença entre a Ordem de São Bento, os beneditinos, tão dedicada aos estudos e à contemplação e a Ordem dos Frades Menores, os franciscanos, conhecida por seu voto de pobreza e por seu “desprendimento” em relação às “coisas intelectuais”, está na forma de recepção aos visitantes nos mosteiros e conventos. Enquanto os beneditinos primam por apresentar ao novo hóspede a capela, suas relíquias religiosas, sua biblioteca e a clausura, os franciscanos não hesitam em levar o hóspede primeiro e diretamente ao refeitório para comer.

Parece que o universo do samba partilha essa “lógica franciscana” de valorização das refeições como espaço de interação e de produção de sociabilidades. A comida marcou cada um dos quintais da Velha Guarda. No quintal de Manacéa servia-se a galinha com quiabo. No quintal de tia Doca fazia-se a sopa de legumes ou de ervilha. No quintal de tia

¹ Há algum tempo que a Velha Guarda da Portela não realiza mais almoço-ensaio, ou ensaio-almoço, não havendo mais nenhuma atividade regular nesses “quintais”.

² Argemiro Patrocínio faleceu em 22 de maio de 2003 em São João de Meriti.

³ O “quintal” de tia Surica é bastante parecido, ela também mora numa vila de casa, em Madureira, e a circulação à frente de sua casa e das outras casas da vila “tornou-se” o quintal da tia Surica.

Surica era a vez da corvina de linha. No quintal do Argemiro era a tradicional tripa lombeira (VARGENS, 2001).

Se entre sambistas as coisas não acabam em pizza, tenho quase certeza de poder afirmar que tudo começa com comida. Não é pouco lembrar que para nós antropólogos o ato de “comer é uma atividade humana central não só por sua frequência, constante e necessária, mas também porque cedo se torna a esfera onde se permite alguma escolha” (MINTZ, 2001:32).

O ato de se reunir para comer seja uma tripa lombeira, uma feijoada ou uma macarronada, comidas que acabaram se tornando símbolos nacionais como mostrou Fry (1982), se referindo à feijoada, constituiu-se como um espaço privilegiadíssimo para o meu estudo. Estes “quintais” foram fundamentais para que eu entendesse a construção e reconstrução das redes de sociabilidade, pois fornecem os elementos centrais, para que se possa mapear o campo de disputas de diferentes projetos individuais e coletivos.

Quando a Velha Guarda da Portela se reunia para seus almoços-ensaio ela possibilita com que o grupo re-atualize suas formulações hierárquicas tanto estéticas quanto discursivas. O ato de comer coletivamente está a serviço não só de uma ritualização de possíveis trocas simétricas e estéticas (para cantar, ensaiar ou apresentar um novo samba), mas também a manutenção das representações coletivas do grupo.

Voltando ao almoço para o qual fui convidado, ter aceitado o convite mobilizou em mim uma série de emoções, tendo em vista a minha falta de intimidade com o grupo e com tais espaços, dada a minha pertença, nessa época, à Igreja Católica, para quem o samba e os encontros de sambistas pareciam prelúdios de uma parusia diabólica. Quando aceitei o convite, fui tomando por um misto de emoção e de curiosidade e ao mesmo tempo enorme respeito por um grupo de ilustres músicos. Quando lá cheguei, estavam, além do anfitrião, Osmar do Cavaco, Jorge do Violão, as “tias” Doca, Eunice e Surica, Monarco e Manacéa, entre outros.

Ouvimos, alguns de nós banhados em lágrimas, o quarteto Manacéa no tamborim, Osmar do Cavaco no cavaquinho, Jorge do Violão no violão de 7 cordas e Argemiro Patrocínio no pandeiro tocarem horas de belíssimas músicas, entre sambas e chorinhos.

Sai dali com a certeza de que naquele espaço configurava-se como alguma coisa além de um simples almoço-ensaio, mas isso foi, na época, só uma intuição.

Em 2006, através de um financiamento da Caixa Econômica Federal para o Centro Cultural de Capacitação Profissional Paulo da Portela, tive a possibilidade de ver realizado um antigo projeto de fazer um livro sobre a Velha Guarda da Portela. Em 08 de junho de 2006 lancei o Álbum da Família Portelense, um álbum texto-fotográfico com vinte integrantes da Portela⁴, que tem como objeto à descrição do cotidiano de cada integrante. Na época tive a oportunidade de visitar suas casas e entrevistá-los, ouvindo suas histórias e observado seus cotidianos. Reencontrei, portanto, através da confecção do álbum, minhas emoções do ensaio-almoço da Velha Guarda da Portela.

Quando iniciei o Mestrado no Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia fui motivado, por uma sugestão da Profa. Maria Laura Cavalcanti, a direcionar meus estudos para a Velha Guarda da Portela. Iniciando o estudo pude perceber que as representações coletivas do grupo estavam mais ligadas aos percursos individuais, do que poderia imaginar antes da etnografia feita para essa dissertação. Nesse movimento de descoberta e reflexão comecei a pensar a Velha Guarda da Portela como um evento que determinava e era determinado pelos novos paradigmas étnico-raciais e estético-culturais que surgiam na década de 1970.

Uma primeira questão inquietou-me de forma bastante pujante: quais as razões que possibilitaram nos anos 1970 o surgimento de um grupo de velhos sambistas da Portela como um conjunto musical e por que esse grupo permaneceu atuante nesses últimos 37 anos? Essa questão levou-me ao objetivo específico de minha dissertação que foi o de compreender o que faz a velha guarda, Velha Guarda?

Apesar disso, permaneci ao longo desse tempo, continuamente constrangido pela seguinte “advertência” de Oreste Barbosa: “essa historia de origem, de raiz, de etimologia é para os trouxas” (1933:123). Parece-me que uma solução para não ser “trouxa” é escapar do debate em torno da questão de ser o samba de pretos ou não, se da África, da Bahia ou do Rio de Janeiro, se dos morros ou do asfalto, se do subúrbio ou de toda a cidade.

Assim sendo, meu texto não é um trabalho de historiografia da Velha Guarda da Portela, mas uma tentativa de compreender as formas pelas quais as representações

⁴ Além dos dezesseis integrantes da Velha Guarda da Portela (Jair do Cavaquinho ainda era vivo) participaram do livro: Zilmar, Poli e Wallace do Cavaco do Conjunto ABC da Portela e Mirinho Diretor de Harmonia.

coletivas do grupo foram se formando dentro da Portela e também em relação a contextos sociais mais amplos.

DaMatta em dois de seus trabalhos fez a seguinte pergunta: o que faz do brasil, Brasil?: “Numa palavra, a questão deste livro é saber o que faz o brasil, Brasil” (1979:14); “por tudo isso é que estamos interessados em responder, nas páginas que seguem, esta pergunta que embarga e que emociona: afinal de contas, o que faz o brasil, BRASIL?” (1986:14).

Meu objetivo aqui, homenageando um dos mestres da Antropologia Brasileira, é tentar trazer elementos para melhor entender o que faz a velha guarda, velha guarda?

Quando iniciei minha pesquisa de campo estava motivado pela perspectiva de compreender de que maneira a Velha Guarda da Portela se aproximava, se é que se aproximava, das novas formas de pensar as relações étnico-raciais que se reorganizaram na década de 1970.

Alguns autores (Monteiro, 1991, Hasenbalg, 2005, Monteiro, 2003, Sansone, 2004) afirmam que na década de 1970 se deu uma reestruturação do movimento negro e de uma nova dinâmica das relações sociais estabelecidas não mais “desprezando” as pertenças raciais, mas de uma bipolaridade racial, começa-se a falar, por exemplo, “em cultura negra como se fosse algo desenvolvido apenas por negros em espaços próprios” (FRY e MAGGIE, 2004:157).

Birman, ao analisar a construção da negritude, afirmou que:

Tem sido nessa década [1970] que se iniciou um processo de africanização de núcleos negros tradicionais em torno de uma reiterada busca de suporte para construção do negro enquanto identidade (1989:194).

A autora continua dizendo que “o enegrecimento é uma forma de re-hierarquizar certas práticas sociais através do prisma da cor” (1989:195).

Em relação ao samba e as Escolas de Samba:

Uma das idéias mais comuns [...] é a que supõe sua associação com valores simbólicos do negro ou do ser negro [...] ou uma ligação com a África, com culturas africanas, com traços culturais originados da África ou que remetem à África (LIMA, 2005:6).

Todas essas questões – novos paradigmas raciais, “africanização”, identidade étnica, associação do samba com a cultura negra – ocupavam meu foco de análise, levando-me a

formular a hipótese de que a Velha Guarda da Portela surgiu como mais uma “resposta” a esse movimento de reordenamento étnico-racial.

Direcionei minha pesquisa para tentar entender quais representações eram atualizadas quando os integrantes da Velha Guarda da Portela falavam sobre a mesma e sobre as relações sociais de contextos mais amplos, ou melhor, de que maneira cada indivíduo percebia a Velha Guarda da Portela e articulava essa percepção com seus percursos individuais. Ouvir o que diziam os integrantes da Velha Guarda me levou para outra questão que eu não havia imaginado de início. Os integrantes da Velha Guarda não falavam em “raça” e muito menos usavam o jargão dos movimentos negros. Falavam de outras questões. Assim, busquei ao longo da pesquisa de campo tentar captar essas representações e assim, não pude ver respondidas as minhas inquietações que teriam me levado para entender os discursos sobre “raça” e identidade.

Estou ciente, que essa forma de abordar a Velha Guarda da Portela é uma opção etnográfica. Trabalhei com alguns aspectos emergentes de sua história, relacionando-os não somente com a lógica interna que organiza o grupo, mas com o contexto da Escola de Samba Portela, onde o discurso da Velha Guarda ganha consistência. Entretanto, essa opção metodológica lançou-me quatro desafios.

Primeiro foi evitar assumir como naturais os antagonismos entre cultura popular e cultura erudita, samba-raiz e samba-boi-com-abóbora⁵, pretos e brancos, entre outros antagonismos.

Segundo foi de não tratar a Velha Guarda da Portela como mais um grupo musical formado nas Escolas de Samba sem particularidades e especificidades, reconhecendo que sua fundação e, conseqüente atuação, trouxe importantes significados e, conseqüentemente, mudanças tanto para o samba, como para alguns contextos sociais mais amplos.

Terceiro foi o de não buscar um sentido escondido (oculto) no discurso do grupo, não fazendo uma hermenêutica dos sentidos, mas mantendo-me fiel as falas como produtoras de significados. Não busquei analisar os “segredos” de cada sujeito e sim me ater às narrativas, naquilo que essas, ao se enunciarem, produzem sobre o discurso coletivo da Velha Guarda da Portela.

⁵ O samba boi-com-abóbora é uma gíria para dizer que é um samba de letra sem elaboração, tipo de samba sem conteúdo, sem melodia trabalhada, um samba muito ruim.

O quarto e último desafio foi o de não procurar um “espírito unitário de uma época, a forma geral de sua consciência” (FOUCAULT, 1972:61), mas de trabalhar com múltiplos significados, inclusive do que vem a ser Velha Guarda da Portela, assumindo a cultura como um espaço de negociações e embates constantes.

Meu trabalho aborda menos a história da criação da Velha Guarda da Portela e mais as representações que traduzem os valores, os interesses, os conflitos e harmonizações de diferentes aspectos da cultura do samba que sofreram significativas modificações na década de 1970.

O trabalho de campo e as fontes

Minha pesquisa de campo foi realizada entre abril de 2006 e setembro de 2007. Durante esse período entrevistei alguns integrantes da Velha Guarda da Portela e outras pessoas ligadas ao grupo.

Dos integrantes da Velha Guarda da Portela entrevistei: Casemiro da Cuíca, tia Doca, tia Eunice, David do Pandeiro, Edir Gomes, Marquinhos do Pandeiro, Neide Santana, Guaracy do Violão, Timbira do Surdo e tia Surica.

Outros entrevistados foram: Sérgio Cabral, Nei Lopes, Wallace do Cavaco, Zilmar e Poli, os dois últimos da Ala dos Compositores da Portela.

Nesse período também participei das atividades da Velha Guarda da Portela: durante o período frequentei todo primeiro sábado do mês o Pagode da Família Portelense, no Portelão. Tive oportunidade de participar do aniversário de Neide Santana, em sua casa, e, não tão agradável, do enterro de “seu” Jair do Cavaquinho, em 6 de abril de 2006. Em dezembro de 2006, mais especificamente, em 2 de dezembro, participei do Trem do Samba⁶ fazendo o percurso Central - Oswaldo Cruz no vagão da Velha Guarda da Portela.

Realizei também minha pesquisa no cerco de periódicos da Biblioteca Nacional, lendo jornais da década de 1970, mas especificamente nos seguintes jornais: O Globo e Jornal do Brasil.

⁶ O Trem do Samba é uma atividade que acontece todo dia 2 de dezembro, quando se comemora o Dia Nacional do Samba, na cidade do Rio de Janeiro. Nesse dia, além de um show na estação de trem Dom Pedro II, na Central do Brasil, acontece à saída de cinco trens rumo a Oswaldo Cruz, onde são montados três palcos com shows concomitantes. Cada vagão dos cinco trens é “animado” por um grupo de samba.

No Centro Cultural do Banco do Brasil pesquisei a Revista Veja da década de 1970 e o Jornal O Pasquim do mesmo período.

Também ouvi todos os discos da Velha Guarda da Portela, bem como as produções musicais de seus integrantes gravadas em outros discos.

Entre a autenticidade e o sucesso

Ao longo da pesquisa de campo verifiquei que os integrantes da Velha Guarda viviam a partir de uma contradição que marca suas histórias de vida, suas inserções no samba e as características da Velha Guarda como um grupo de músicos que faz shows além de desfilar.

Para os integrantes da Velha Guarda existe uma contradição entre o sucesso e a idéia de que devam manter-se fiéis às raízes, às tradições. Ser Velha Guarda é ser e fazer samba de raiz, portanto, é preciso não sucumbir aos apelos do mercado e às exigências do carnaval de espetáculo.

Ser Velha Guarda é ser de raiz, é manter acesa a chama do samba e nem sempre o sucesso, neste caso, é visto como fidelidade a este samba.

Sergio Cabral, na entrevista a mim concedida, ao ser perguntado qual para ele foi à motivação de Paulinho da Viola para fundar a Velha Guarda afirmou que:

Quando o Paulinho fez a Velha Guarda, eu acho, eu desconfio, que foi uma reação a um caminho que a Portela estava adotando, começou a adotar [...] havia um certo deslumbramento com os artistas que iam desfilar [...] eu acho que ele bolou a Velha Guarda, se foi uma necessidade de preservar uma coisa da Portela.

De fato, eu procurava falas sobre a questão da negritude no samba e não encontrei entre os mais velhos. Eles falam do samba como autêntico eles nunca se referiam ao samba como uma música especificamente de negro, nem feita por negros, como outros sambistas, como, por exemplo, Nei Lopes (1981, 1992). O que encontrei na minha pesquisa de campo foi uma oposição entre a autenticidade e o samba boi com abóbora, um samba mais comercial para vender.

A autenticidade é definida não a partir de elementos étnico-raciais, mas como uma música que mantém suas raízes com a comunidade e com um ritmo e letra que não se deixam apropriar pelos novos paradigmas comerciais, que, no entanto, não se identifica

com os brancos. Não encontrei, deste modo, uma identificação entre samba de raiz e negros e samba comercial e brancos.

Por isso, minha atenção que se iniciara na busca de entender os novos paradigmas raciais dos anos 1970 acabou se fixando nessa questão que tanto afligia os integrantes da Velha Guarda Show, o paradoxo entre fazer samba de raiz e ser autêntico e fazer samba comercial e perder a autenticidade.

Becker quando estudou a relação dos músicos de Jazz com o sucesso chegou a seguinte conclusão:

Los músicos sienten que la única música que merece tocarse es lo que denominan “jazz” [...] Los músicos se clasifican a sí mismos de acuerdo con el grado en el cual ceden ante los extraños; esta clasificación continua varía desde el músico puro de “jazz”, hasta el músico “comercial” (1971:81,82 grifos meus).

Essa classificação diferenciada entre os “músicos puros” e os “músicos comerciais” pode ser traduzida, no caso da Velha Guarda, para os sambistas que fazem “samba-raiz” ou “samba-boi-com-abobora”. Enquanto o primeiro é tratado como tradicional, autêntico e “puro”, mas quase sempre não-comercial; o segundo é tratado como inautêntico, produzido para agradar um público mais amplo e, portanto, um samba que atende as demandas do mercado.

Outro autor que estudou a relação entre produção musical e mercado foi Richard Peterson ao tratar da produção da autenticidade na música country americana:

Ce qui distingue le phénomène que nous allons examiner, c’est que l’infidélité historique s’y construit à travers une série d’interactions et d’ajustements successifs entre des intérêts commerciaux d’un côté et un public de l’autre, et que jamais aucune des parties n’est en mesure d’imposer à l’autre sa définition de l’authentique (1992:5)⁷.

Desse modo minha dissertação pretende trazer uma contribuição para uma maior compreensão desse paradoxo na Velha Guarda da Portela.

⁷ O que distingue o fenômeno que vamos examinar, é que a infidelidade histórica se constrói através de uma série de interações e de ajustamentos sucessivos entre interesses comerciais de um lado e um público do outro, e que jamais nenhuma das partes está em condições de impor a outra sua definição de autenticidade (tradução minha).

Plano dos capítulos

O trabalho está dividido em seis capítulos que se articulam a partir da minha questão fundamental: o que faz a velha guarda, velha guarda?

No primeiro capítulo apresento a Velha Guarda da Portela mostrando de que forma o grupo foi se formando e quais as representações se ligam a esse ato fundacional. Mais do que trazer datas e acontecimentos, meu objetivo foi o de apresentar o processo de formação da Velha Guarda da Portela.

No segundo capítulo descrevo o embate entre “samba-no-pé” e “visual” que aconteceu, mais acirradamente, no final da década de 1960 e início da década de 1970, esse embate serve para compreender melhor algumas questões surgidas na Portela e que estiveram presentes na fundação da Velha Guarda da Portela.

No terceiro capítulo trabalho com mais cuidado as representações ligadas ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, onde a Velha Guarda foi fundada, para demonstrar que não há Velha Guarda da Portela sem Portela.

No quarto capítulo apresento o embate vivido na Portela entre dois projetos que tiveram perspectivas diferentes em relação à agremiação. Minha reflexão é feita a partir da leitura de uma carta-documento redigida por um grupo de compositores e entregue, em 11 de março de 1975, a Diretoria da Portela.

No quinto capítulo apresento a história de vida de seis personagens da Velha Guarda da Portela.

Na conclusão retomo temas importantes tratados na dissertação na tentativa de responder o que faz a velha guarda, Velha Guarda.

Capítulo I

Estamos velhos, mas ainda não morremos

*A Velha Guarda da Portela vem saudar
Com esse samba para a mocidade brincar
Estamos aí, como vocês estão vendo
Estamos velhos, mas ainda não morremos
Enquanto há vida há esperança
Diz o velho ditado, quem espera sempre alcança
Nosso teor, não é humilhar a ninguém
Nós só queremos mostrar o que a Velha Guarda tem.
(Hino da Velha Guarda da Portela, Chico Santana)*

A Velha Guarda da Portela Show, como é chamado o grupo que foi fundado em julho de 1970 por iniciativa do músico Paulinho da Viola, reúne homens e mulheres, em geral mais velhos, num conjunto musical que tem como objetivo principal representar o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. A Velha Guarda Show se confunde, em parte com os velhos ou a chamada velha guarda da Portela, que são os mais velhos que guardam o passado da escola e que desfilam no carnaval como uma das Alas mais importantes da Escola. Todas as Escolas de Samba têm sua velha guarda, e hoje, muitas Escolas copiaram o modelo da Portela criando o seu conjunto de shows como a Velha Guarda.

Para que fique clara esta distinção no texto tratarei a Velha Guarda Show como Velha Guarda com letra maiúscula e quando me referir aos mais velhos da Portela, utilizarei a expressão velha guarda com letra minúscula. As ligações entre a velha guarda e a Velha Guarda Show ficarão mais claras ao longo deste capítulo.

Meu objetivo nesse capítulo é descrever a Velha Guarda da Portela através de dados obtidos em minha pesquisa de campo e através da leitura da mídia e de material bibliográfico.

É importante, para começar pelo começo, duas breves localizações sem os quais é difícil entender a Velha Guarda. Primeiramente é preciso falar sobre o bairro de Oswaldo Cruz onde a Portela foi fundada e que parece deitar raízes na produção imaginária da Velha Guarda, como demonstram o samba que transcrevo bem mais abaixo.

Em segundo lugar, é preciso falar da Portela propriamente dita, pois conforme tia Doca diz “se não existe Portela não existe Velha Guarda”⁸.

O Bairro Oswaldo Cruz

Oswaldo Cruz é a décima sexta estação do ramal de trem de Deodoro⁹, distante do centro da cidade 18 km, um bairro que em 1920, na década em que a Portela foi fundada, “era equivalente ao que é hoje a mais primitiva cidadezinha do interior do Brasil. Era a roça [...] uma grande favela na planície” (SILVA e MACIEL, 1979:39). Seus limites geográficos são: Madureira (leste), Bento Ribeiro (oeste), Vila Valqueire (sul) e Turiaçu (norte).

Importante propriedade da região, o Engenho do Portela, de Miguel Gonçalves Portela, foi fundado em 1767, e mais tarde deu o nome a uma das principais artérias de deslocamento do bairro: a Estrada do Portela¹⁰, que liga Madureira, Oswaldo Cruz, Turiaçu, Rocha Miranda e Bento Ribeiro e que figura como um relevante espaço para a Escola de Samba Portela (VARGENS, 2001).

A estação ferroviária Rio das Pedras, mais tarde Oswaldo Cruz, foi inaugurada em 1898, o que mudou a configuração da região, pois o transporte ferroviário facilitou o deslocamento de parcelas da população como funcionários públicos, militares, pequenos comerciantes e profissionais liberais que passaram a residir em Oswaldo Cruz e trabalhar no centro da cidade.

A inauguração da estação ferroviária, portanto, não trouxe somente “progresso” para a região com a implantação de novos comércios e habitações mais bem construídas, mas também trouxe parcelas da população que migraram de outras regiões da cidade. Assim, Oswaldo Cruz se transformou, como outros bairros, num espaço híbrido formado por grupos culturalmente, geograficamente, politicamente e economicamente diferentes.

Uma das famílias que veio para esse bairro foi a família Oliveira vinda da Saúde, no centro da cidade. Paulo Benjamim de Oliveira, mais tarde cognominado Paulo da Portela,

⁸ Entrevista em 24 de maio de 2007.

⁹ O ramal de Deodoro é composto por 19 estações.

¹⁰ Interessante que por uma dupla referência é comum ouvir Estrada **da** Portela: primeiro porque Portela seja um nome feminino, mas também porque há uma associação com a Escola de Samba Portela, que recebeu o nome em função da Estrada e não ao contrário. De qualquer forma a Estrada é **do** Portela.

foi um dos fundadores da Escola de Samba Portela e chegou à Oswaldo Cruz em 1920, com 19 anos.

Com a inauguração da Estrada de Ferro o bairro foi dividido em dois lados o que marcou, e ainda marca, o imaginário de sua população, separando o bairro entre o “lado rico” e o “lado pobre”.

Do lado direito de quem vai do centro para a zona oeste à parte com moradores de maior poder econômico, está localizada a maioria do comércio local: quatro padarias, três farmácias, supermercado, imobiliária, duas locadoras de vídeo, aviário, sorveteria, feira livre, três colégios particulares, loja de móveis, entre outras, além de residências com maior sofisticação arquitetônica. Ainda que nesse lado exista uma favela plana com aproximadamente 70 famílias, o mesmo é caracterizado, pela população, como o “lado rico”. É nesse lado que se encontra a sede da Portela.

No lado esquerdo da linha férrea há escassez de comércio: uma padaria, fábrica de sorvete, loja de móveis e duas barracas de ambulantes, sendo uma de caldo de cana e pastel e a outra de legumes¹¹. O que caracteriza esse lado é a presença de um conjunto habitacional do antigo BNH¹².

A Portela e o Conjunto do BNH são os elementos definidores dos lados. Oswaldo Cruz é conhecido pelo “lado dos conjuntos” ou pelo “lado da Portela”.

A argumentação de Hertz sobre a preeminência da mão direita, “se assimetria orgânica não existe, ela teria que ser inventada” (1980:109), me ajudou muito a pensar que a adjetivação dos lados entre “rico” e “pobre”, o lado dos “Conjuntos” e o lado da “Portela”, que tem como base uma realidade concreta de acesso a esses equipamentos urbanos, ao comércio e a uma maior ou menor concentração de renda, não é, naturalmente, apoiada nessa realidade. O lado da Portela é o lado esquerdo, o lado do coração e o lado dos Conjuntos é o lado direito, da pobreza, das dificuldades.

¹¹ Um fato interessante foi a luta da Associação de Moradores de Oswaldo Cruz contra a loja de móveis Toque a Campainha, que tem uma filial em frente à estação de trem de Oswaldo Cruz, mas que vinculava seu anúncio na televisão com o seguinte texto: Toque a Campainha em frente a estação de Oswaldo Cruz em Madureira.

¹² Banco Nacional de Habitação criado em 1964 operou o Sistema Financeiro de Habitação que dava acesso facilitado para a população mais pobre na compra da casa própria. Foi extinto em 1986.

Em Oswaldo Cruz moradores do “lado dos conjuntos” são vistos como inferiores na distribuição e acesso das representações sociais. Moram nesse lado os mais “bagunceiros”, os mais “pobres”, os “ignorantes”, os “pretos”, os “sem cultura”, etc.

Conseqüentemente, do “lado da Portela” está, no que me interessa, a “cultura”!

Voltando à topografia do bairro, uma das principais vias de acesso, como acima indiquei, é a Estrada do Portela que tem uma forte representação no bairro e na Escola de Samba.

Paulo da Portela, fundador da agremiação, ao mudar-se para Oswaldo Cruz fixou residência na Estrada do Portela. A primeira sede própria da Escola também foi na mesma Estrada, onde também Natal da Portela, um dos presidentes de maior destaque da Escola, tinha sua residência familiar. As sedes provisórias da Escola também nela se localizaram.

Deste modo, fecha-se uma ligação triangular entre Oswaldo Cruz, Estrada do Portela e Escola de Samba Portela na construção das representações coletivas da Velha Guarda da Portela, como vemos nos sambas abaixo:

*O que nos vale é a fé
Que encoraja e conduz
Portelense de verdade
Que defende Oswaldo Cruz
(Retumbante Vitória, Monarco)*

*Em Oswaldo Cruz, bem perto de Madureira
Todos só falavam Paulo Benjamin de Oliveira
(Passado de Glória, Monarco)*

*Lá falaram-me sobre um terreiro
Onde eles passam o dia inteiro
Num lugar qualquer de Oswaldo Cruz
(Homenagem à Velha Guarda, Monarco)*

*Portela é meu grande amor
Era rainha de Oswaldo Cruz
(Corri Pra Ver, Chico Santana, Monarco, Casquinha)*

*Vou pra terra de Candeia
Onde o samba me seduz
Pois lugar de gente bamba, onde é?
Oswaldo Cruz
(Geografia Popular, Marquinhos de Oswaldo Cruz)*

*Acadêmicos de Vaz Lobo
União do Centenário
Oswaldo Cruz sabem apresentar cenários
(Cenários, Paulinho da Viola)*

*Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira
Oswaldo Cruz e Matriz
(Palpite Infeliz, Noel Rosa)*

*Porque tenho a nítida impressão
Quem mora em Oswaldo Cruz
Mora perto de Deus
(Defendendo meu Bairro, Casquinha)*

*Meu samba vai servir de mensageiro
Pra dizer que Oswaldo Cruz tem sambista verdadeiro
(Portela dos Bons Tempos, Monarco)*

*Eu vou pra Oswaldo Cruz
Eu vou
Quilombo do samba
Pra me aculturar
(Pra Oswaldo Cruz, Edinho Oliveira, Odé Amin, Marquinhos de O. Cruz)*

*Conversa puxa conversa
E da conversa nasce a luz
Não acreditando
Venha em Oswaldo Cruz
(Eu Não Sou do Mundo, Chico Santana)*

*O meu canto é mais bonito
Salve Oswaldo Cruz e Madureira
Me chamam celeiro de bamba
(Tributo à Vaidade, Carlinhos Madureira, Café da Portela e Iran Silva)*

*Um samba natural de Oswaldo Cruz
Quem sem vaidade
Sempre deixa uma saudade
(Velha Guarda da Portela, Zé Ketti)*

As letras dessas músicas revelam a construção de Oswaldo Cruz como um território repleto de cultura, onde, quase que naturalmente, existe a possibilidade de se entrar em contato direto com uma história cultural da cidade.

Nessa construção discursiva está subjacente a lógica de que não há Portela nem sua Velha Guarda sem Oswaldo Cruz.

Deste modo, essa história cultural bairrista está intimamente ligada à história da Portela, a ponto da história do bairro confundir-se com a da agremiação¹³.

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, a Portela

O GRES Portela é uma Escola de Samba que foi fundada em 11 de abril de 1926¹⁴ por um triunvirato: Paulo Benjamin de Oliveira (Paulo da Portela), Antonio da Silva Caetano e Antonio Rufino. Nos seus nove anos iniciais a Portela teve quatro nomes: Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz (1926-1927), Quem Nos Faz é o Capricho (1928-1929), Vai Como Pode (1930-1934) e Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela (1935)¹⁵.

Conta a narrativa fundacional da Escola que o triunvirato reunia-se em baixo de uma mangueira, na Rua Joaquim Teixeira em frente à casa de seu Napoleão, pai de Nozinho e Natal da Portela, onde decidiam os rumos da nova Escola e “passavam”, ensaiavam e cantavam os sambas.

Dessa “sede” passaram a reunir-se na casa de Paulo da Portela, na Estrada do Portela e depois no botequim do Nozinho, na mesma Estrada. Em 1959 foram iniciadas as obras para a construção da primeira sede própria, atualmente conhecida por Portelinha em função da sede atual, a quarta, ser conhecida como Portelão.

Não é demais lembrar que as Escolas de Samba na década de 1920-1930 eram compostas apenas por um pequeno grupo de pessoas. Conta a história portelense que num ano, não muito lembrado, Antonio Rufino, então tesoureiro da Escola e responsável pela

¹³ Em 1990 um grupo de moradores organizou o Movimento Cultural Acorda Oswaldo Cruz. O objetivo principal do Acorda Oswaldo Cruz era “criar uma grande rede de participação, onde todos os moradores, amigos e simpatizantes do Bairro, possam, dentro de suas habilidades, contribuir para à construção da cultura e da melhoria de vida de nossa comunidade” (Panfleto). A idéia era de revitalizar a relação do bairro com sua história cultura através de quatro ações: primeiro um mapeamento das residências e lugares onde os sambistas da Portela moravam e/ou freqüentavam, segundo a divulgação, através da mídia, dessa história, terceiro uma intervenção junto a Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro para prestar uma homenagem a Velha Guarda da Portela e quarto a divulgação, através de panfletos, que eram distribuídos em pontos estratégicos do bairro, na estação de trem, nas igrejas, nos clubes e nas escolas, onde essa história do bairro era contada.

¹⁴ Existe uma controvérsia sobre a data de fundação da Portela, no entanto, estou tomando a data de 11 de abril de 1926 conforme SILVA E MACIEL (1979:34) que apresentam uma cópia da declaração assinada por Antonio Caetano, Antonio Rufino e Cláudio Bernardo datada de 25 de agosto de 1978 informando a data aqui utilizada.

¹⁵ O último nome foi dado não por integrantes da agremiação, mas pelo delegado Dulcídio Gonçalves, “que não gostava do nome anterior”, que lavrou o registro do alvará de funcionamento da Escola (SILVA E MACIEL, 1979:85).

compra das passagens de trem para que os componentes pudessem ir para o desfile na Praça XI, teve que comprar 94 passagens e reclamou: “meu Deus! Isso não é mais uma escola de samba, é um rancho! Nunca vi tanta gente numa escola de samba” (CABRAL, 1996:89)¹⁶.

Não cabe, nos limites dessa dissertação, estabelecer a diferença entre Rancho e Escola de Samba, já elaborada por Fernandes (2001), Gonçalves (2003), Efegê (1965), Ferreira (2005). Todavia, gostaria de trazer uma citação para uma melhor compreensão da perplexidade de Rufino.

Desenvolvimento do rancho na sua estrutura processional, somente o samba faz a diferença fundamental entre ranchos e escolas: diferença de ritmo, de ginga, de evoluções e, demonstração de preferência popular, de numero de figurantes [...] assim, o rancho deu o modelo para a escola de samba (CARNEIRO, 1965:16 grifos meus).

O grande símbolo portelense é a Águia, idealizada por Antonio Caetano, do triunvirato, que justificava a escolha dizendo que “idealizei a águia porque voa mais alto” (SILVA E MACIEL, 1979:44). O símbolo portelense está tão presente no imaginário da Escola que muitos dizem que tirar a Águia ou modificá-la traz azar ao desfile.

A Águia esteve presente em alguns sambas-enredo, sem nunca, entretanto, ter sido enredo de desfile da Portela: “deu águia, símbolo da sorte” (1984), “voa águia em sua liberdade” (1985), “voa com a liberdade, a águia e o negro num só coração” (1998), “vai voar, minha águia, meu bem querer” (2001), “nos olhos da águia eu vejo a nossa inspiração” (2006), “voa minha águia, leva o meu contar, o ninho da águia, celeiro de bambas” (2007).

Outro fator distintivo que está presente no discurso portelense diz respeito aos títulos obtidos pela Escola. A agremiação ostenta, entre as Escolas de Samba cariocas, uma “coleção” de títulos que se impõem à revelia de uma história inventada. A Portela é a única Escola de Samba vinte e uma vezes campeã¹⁷ e a única heptacampeã, nos anos de 1941 a 1947¹⁸.

Apesar disso, há um samba portelense que diz:

¹⁶ Um dos elementos diferenciadores dos Ranchos para as Escolas de Samba era a quantidade de integrantes.

¹⁷ 1935, 1939, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1951, 1953, 1957, 1958, 1959, 1960, 1962, 1964, 1966, 1970, 1980, 1984. Empates em 1960 e 1980.

¹⁸ Os títulos das principais Escolas de Samba são: Estação Primeira de Mangueira (16 títulos), Beija Flor de Nilópolis (11 títulos), Império Serrano (9 títulos), Imperatriz Leopoldinense (9 títulos), Acadêmicos do Salgueiro (8 títulos) e Mocidade Independente de Padre Miguel (6 títulos). Sendo que a Estação Primeira de Mangueira, a Beija Flor de Nilópolis e a Imperatriz Leopoldinense tem um tricampeonato.

*Um dia um sambista em sua vaidade
Disse que vitória pra Portela é banalidade
Mas todo mundo já dizia
Mesmo derrotados cantaremos com alegria
Ganhar todo mundo sabe, sorri e sentir prazer
Mas o bonito é saber perder
A Portela enfrenta a derrota como vitória
O seu passado é repleto de glórias
O seu azul e branco quando ganha é pra valer
Só a Portela sabe ganhar ou perder
(Vaidade de um Sambista, Chico Santana)*

Essa construção narrativa que coloca a Portela acima das disputas, como uma Escola de Samba que sabe ganhar ou perder, relaciona-se diretamente com seu “passado de glória”. São seus títulos e seu pioneirismo a faz uma Escola de Samba que pode, inclusive, banalizar os resultados das disputas sejam eles vitórias ou derrotas. Não é por acaso, que o primeiro disco da Velha Guarda da Portela chama-se: “Portela, passado de glória”.

Essa postura de ostentar uma galeria de títulos e de não se importar com vitória ou derrota faz da Portela uma Escola de Samba que constrói a sua identidade a partir dos conceitos de autenticidade e tradição, que vão além da expectativa de sucesso obtido através das vitórias nos desfiles. Ter vinte e um títulos parece bastar para impregnar seus integrantes de uma ilustrabilidade.

*Portela tem um pavilhão tão altaneiro
Acima do ganhar e do perder
(Portela é uma Família Reunida, Monarco e Candeia)*

Pode-se ainda dizer que os títulos obtidos pela Portela fazem dela uma Escola que é referência fundamental para o samba, como diz Fernandes: “o grupo da Portela foi uma referência para a organização de escolas de samba” (2001:68)¹⁹.

A Portela possui inserções pioneiras tanto no universo das Escolas de Samba como em contextos sociais mais amplos, tornando-a uma Escola de Samba de destaque, como atesta a citação a seguir:

A Portela foi a primeira Escola de Samba a visitar os salões da alta-sociedade [...] a Portela foi a primeira Escola a participar do cinema nacional [...] ainda em 1935, no primeiro banho de mar a fantasia em Copacabana [...] quando na visita oficial da Duquesa de Kent ao Brasil, a Portela apresentou-se no Itamarati [...] quando o Rei e a Rainha de Luxemburgo estiveram no Rio, coube também a

¹⁹ No Capítulo III explorarei melhor as representações portelense em torno do pioneirismo e da relação da Portela com os espaços não ligados diretamente ao samba.

Portela recepcioná-los em sua quadra em 1959 [...] o Presidente Eduardo Frei [Chile] em visita oficial no nosso país [1968] foi à Portela [...] foi a primeira Escola a usar corda em suas apresentações (JÓRIO E ARAÚJO, 1969: 145,146).

A Velha Guarda Show da Portela

A relação dialógica entre as representações sobre Oswaldo Cruz e a história da Portela possibilitaram a formação de um conjunto musical como a Velha Guarda da Portela.

A fundação da Velha Guarda da Portela, em 1970, possibilitou um reordenamento de algumas representações no interior da Escola quando essa passava por uma crise que se iniciou no final da década de 1960. Mas esse é o assunto do capítulo IV.

Certamente se pode afirmar que a Velha Guarda da Portela foi fundada por Paulinho da Viola, que, como produtor, reuniu compositores e interpretes para formar um conjunto musical ou mais do que isso, um modelo organizacional e discursivo²⁰.

O próprio Monarco reconhece essa função fundante de Paulinho da Viola:

Se hoje a Velha Guarda esta agrupada em conjunto, graças à idéia de Paulinho da Viola em produzir um disco, em 1970, com pessoal da antiga, depois desse disco, foi agrupada a Velha Guarda da Portela, o conjunto show da Velha Guarda.

Todavia, esse processo de “agrupamento” não foi realizado de forma “espontânea” ou “arbitraria”, mas baseado em três princípios defendidos por Paulinho da Viola: primeiro o samba como música marginal: “o samba sempre foi um negócio de comunidade [...] é a forma de expressão mais natural da forma de vida no morro, que é uma comunidade marginal, de marginais, de gueto” (Jornal Última Hora 28/07/1971), segundo por um sentimento preservacionista: “Reparei que, depois de fazermos as fotos²¹, o pessoal se reuniu [...] Tinha o Mijinha, seu Armando, Caetano e eles fazendo um som incrível, uma coisa de momento. Aquilo me deu uma dor, porque tinha que ser gravado. Era uma batucada tocada de uma maneira como eu nunca vi [...] Ainda pensei que aquilo certamente estaria no próximo disco, mas se perdeu” (Revista O Globo 20/08/2006) e terceiro a associação da originalidade do samba ligada a parcelas específicas da população carioca e a espaços territoriais delimitados: “quando eu fui para a Escola de Samba e vi o povo do

²⁰ Após a fundação da Velha Guarda da Portela outras Escolas de Samba fundaram seus conjuntos músicas velhas guardas: Acadêmicos do Salgueiro (1980), Império Serrano (1981), Estação Primeira de Mangueira (1986) e Unidos de Vila Isabel (1996).

²¹ Na entrevista Paulinho da Viola está recordando a gravação e pós-gravação do primeiro disco da Velha Guarda da Portela, respondendo a seguinte pergunta: “e esse tipo de coisa se perdeu?”

samba mesmo, como eles se comportavam, como compunham, como eles viviam [...] aí que eu percebi que era um universo que eu não conhecia direito, aí que você começa a ver que tem toda uma história ali atrás” (COUTINHO, 1999:152).

Entretanto, essa formação ou esse agrupamento não foi feito de uma só vez, pois “a estrutura do grupo foi-se consolidando lentamente [...] após o término da primeira década, consolidava-se o grupo da Velha Guarda da Portela” (VARGENS, 2001:90,91,93).

Penso que o “ato de agrupar” velhos sambistas da Portela para criar a Velha Guarda permitiu a formação de uma estratégia privilegiada para a construção de fronteiras rígidas do que seja tradição, autenticidade, pureza e autonomia tanto na Velha Guarda como nas Escolas de Samba em geral.

Ao longo dos seus 37 anos participaram do grupo diferentes músicos, intérpretes, compositores e “pastoras” que são as mulheres que cantam no conjunto. A composição do grupo ao longo desses anos foi a seguinte²²: Alberto Lonato da Silva (Alberto Lonato), Alcides Dias Lopes (Alcides Malandro Histórico), Aniceto José de Andrade (Aniceto), Argemiro Patrocínio (Argemiro Patrocínio), Armando Antonio dos Santos (Armando Santos), **Áurea Maria de Almeida Andrade (ÁUREA MARIA)**, Boaventura dos Santos (Ventura), Bonifácio José de Andrade (Mijinha), **Carlos Xisto da Costa (TIMBIRA DO SURDO)**, **Casemiro Vieira (CASEMIRO DA CUÍCA)**, **David de Araújo (DAVID DO PANDEIRO)**, **Edir Gomes (EDIR)**, **Eunice Fernandes da Silva (TIA EUNICE)**, Francisco Felisberto de Sant’Ana (Chico Santana), **Guaracy de Castro (GUARACY DO VIOLÃO)**, **Hildemar Diniz (MONARCO)**, Iara da Silva Cabral Dalmada (Tia Iara), **Iranette Ferreira Barcellos (TIA SURICA)**, Jahyr de Araújo Costa (Jair do Cavaquinho), **Jilçária Cruz Costa (TIA DOCA)**, Jorge da Conceição (Jorge do Violão), Lincoln Washigton Pereira de Almeida (Lincoln), Manacéa José de Andrade (Manaceá), **Marcos Protoleu Pereira do Nascimento (MARQUINHO DO PANDEIRO)**, Maria de Lourdes de Souza (Tia Lourdes), **Neide Sant’Ana (NEIDE SANTANA)**, Osmar Procópio da Silva (Osmar do Cavaco), Oswaldo dos Santos (Alvaiade), **Otto Enrique Trepte (CASQUINHA)**, **Sérgio Procópio da Silva (SERGINHO)**, Tompson José Ramos (Chatin),

²² Apresentação em ordem alfabética, entre parênteses o nome artístico. Os nomes em destaque são dos atuais integrantes.

Vicentina do Nascimento (tia Vicentina), **Walter Silva de Vasconcelos Chaves (CABELINHO)**.

A narrativa fundacional do grupo está relacionada à gravação do Long Play “Portela Passado de Glória: a Velha Guarda da Portela”, produzido e apresentado por Paulinho da Viola em 9 de julho de 1970, pela RGE e que tinha como objetivo, conforme texto do encarte assinado pelo próprio Paulinho da Viola:

Reunir o maior número possível de obras inéditas dessas figuras maravilhosas, que influíram direta ou indiretamente na criação da escola [Portela], de dar uma idéia ao público de sua importância.

Desde sua primeira formação o grupo conta com pastoras²³, que são as cantoras do grupo, a princípio com duas pastoras, pois, conforme tia Doca: “Manacéa só gostava de duas pastoras”. Com a morte de Manacéa outras cantoras foram convidadas a compor o conjunto das pastoras. Atualmente a formação das pastoras é a seguinte, por ordem de antigüidade: tia Doca, tia Eunice, tia Surica, Áurea Maria e Neide Santana²⁴.

Muitas apresentações foram realizadas ao longo de seus 37 anos de existência e não cabe nos limites dessa dissertação historicizá-las. Todavia, gostaria de apresentar algumas das atividades em que a Velha Guarda da Portela esteve envolvida e que se relacionam diretamente com o tema que me proponho estudar.

Há uma polêmica quanto ao local da primeira apresentação do grupo, em 1971. Conforme Paulinho da Viola a Velha Guarda se apresentou no Anfiteatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no campus da Praia Vermelha. Monarco afirma que a primeira apresentação se deu na Livraria Diálogos em Niterói. O que me interessa nessa polêmica é menos sobre se foi na UFRJ ou na Livraria Diálogo e mais os espaços escolhidos para a apresentação. O grupo, desde seus primeiros anos de existência, se apresentou em “espaços não-tradicionais” do samba, neste caso ou uma Universidade ou uma Livraria, o que já nos dá uma idéia da trajetória do mesmo.

²³ Um fato importante que marca as representações portelenses e que aparece ainda hoje nos depoimentos dos portelenses refere-se ao fato de que “Paulo da Portela saía procurando pastoras para sair na Escola e se comprometia com os pais tomar conta das moças” (CANDEIA, 1978:17).

²⁴ As duas últimas – Áurea Maria e Neide Santana – não são chamadas de “tia”, creio que em função das idades, ambas com 55 anos, enquanto Doca (75 anos), Eunice (87 anos) e Surica (67 anos) sempre são chamadas de “tia”.

Em abril de 1972 o grupo embarcou para São Paulo para participar da comemoração dos 25 anos da Semana de Arte Moderna, apresentando-se junto com Paulinho da Viola e Elton Medeiros. Essa apresentação será discutida na conclusão de meu trabalho.

Em 18 de novembro de 1972 era inaugurada a nova Sede da Portela, que passou a ser conhecida como Portelão. Em 1974 Cristina Buarque gravou *Quantas Lágrimas*, de Manaceá, iniciando uma série de gravações por interpretes famosos das músicas da Velha Guarda, entre eles Paulinho da Viola, Zeca Pagodinho, Beth Carvalho e Candeia. Em 1975 o grupo participou do Programa Ensaio na TV Cultura. Participaram: Casquinha, Lincoln, Alvaiade, Alberto Lonato, Argemiro Patrocínio, Osmar do Cavaco, Manaceá, Monarco, Chico Santana, Armando Santos e Aniceto. Um dado interessante é que nesse programa o grupo vestia camisas e chapéus de padrões diferentes (formatos e cores), o que revela que nos primeiros cinco anos de existência o grupo não mantinha um padrão de apresentação visual; mais tarde a roupa, entre outros elementos, passou a ser uma das marcas distintivas da Velha Guarda.

Também em 1975 teve início o projeto Palco sobre Rodas promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro, na gestão do prefeito Marcos Tamoyo, que consistia num palco móvel montado na carroceria de um grande caminhão, que percorria diferentes bairros cariocas, a Velha Guarda fez diversas apresentações.

Em maio de 1977 foi criado o projeto Seis e Meia no Teatro João Caetano no ano da inauguração do Projeto, a Velha Guarda realizou alguns shows.

VARGENS (2001) assinala que os shows da Velha Guarda são elementos importantes na definição das fronteiras do grupo. O autor chega a afirmar que “os espetáculos consolidaram para sempre o destino afortunado do grupo [...] a partir de então, as apresentações dos senhores de Oswaldo Cruz tornaram-se mais freqüentes” (2001:92 grifos meus).

Em 1980 o grupo participou de um novo programa de televisão. Na TV Educativa, no programa Tudo é Música, estavam presentes: Armando Santos, Argemiro Patrocínio, Casquinha, Alberto Lonato, Chico Santana, Monarco, Manaceá, Alvaiade, Doca e Eunice. A novidade aqui foi a presença das mulheres. O grupo masculino quase que se repete.

Em agosto de 1980 fez apresentações no Teatro do SESC Copacabana.

Em 15 de julho de 1984 o grupo internacionalizou-se com uma apresentação no festival de Música Brasileira em Roma: “é a primeira vez que um dos mais tradicionais grupos da velha guarda do samba se apresenta no exterior” (Jornal do Brasil 07/07/1984 grifos meus).

Em 1985 o grupo voltou a apresentar-se numa Universidade, agora na pose do Reitor Horácio Macedo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Auditório do Centro de Tecnologia na Ilha do Fundão.

Uma vez mais o grupo apresentou-se na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Auditório Leopoldo Miguez, na Escola de Música, na comemoração do Centenário da Proclamação da República.

De 1990 a 1993 a Velha Guarda da Portela fez shows concorridíssimos na Boate People, no Leblon, área nobre da cidade tanto econômica quanto culturalmente.

Mais uma vez o grupo fez apresentações fora do país. Em 2000 participou da Mostra da Música Brasileira em Paris, na França, apresentando-se no *Cite de la Musique* e no *Grand Halle de la Villette*.

Essa participação internacional foi destaque na revista parisiense *Vibrations*: “du fin de Madureira, quartier pauvre du nord de Rio, la Velha Guarda da Portela résiste à ses envahisseurs et perpétue la tradition de l’authentique samba²⁵ (apud VARGENS, 2001:101).

Outra característica das apresentações do grupo foi sua participação em casas noturnas cariocas: Casa da Mãe Joana, São Cristóvão (1995-1998); Candongueiro, Pendotiba, Niterói (1996); Ball Room, Humaitá (1996); Metropolitan, Barra da Tijuca (1995 e 1999); Canecão, casa tradicionalíssima do Rio de Janeiro em Botafogo (1998 e 2000); Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1998 e 2000); Teatro Municipal de Niterói (1970 e 2000); Lona Cultural Carlos Zéfino, na inauguração, em Anchieta (1999).

Essas apresentações, além de outras não listadas por mim, atestam a capacidade do grupo de inserir-se em diversos espaços, revelando uma lógica portelense construída a partir da idéia de Paulo da Portela de disciplina, elegância e participação em contextos

²⁵ Do coração de Madureira, bairro pobre da zona norte do Rio, a Velha Guarda da Portela resiste às influências externas e perpetua a tradição do autêntico samba (tradução do autor).

sociais mais amplos. Tratarei desta questão no capítulo III, mas já podemos perceber no texto a seguir, do Jornal do Brasil de 21 de maio de 1998:

É um engano supor que a Velha Guarda alcança tão somente um público restrito da zona norte ou os acadêmicos e pesquisadores que vivem futucando o passado. Nada disso, o Rio, na sua quente diversidade, se fez representar. Na platéia [o texto refere-se a apresentação no Canecão], acompanhando música por música, estavam artistas, executivos, garotada de *piercings* e cabelo comprido, gatinhas adolescentes, pessoas de todas as idades e de todos os estilos.

Ao exame deste artigo percebe-se o quanto a Velha Guarda da Portela conseguiu atrair uma variedade de pessoas que, aparentemente, nada tinha a ver com o samba, como por exemplo, as “gatinhas adolescentes” e a “garotada de piercings”, mas que estabelece um espaço onde diversas representações podem ser construídas e vivenciadas.

A Velha Guarda se organiza a partir de uma “informalidade”, não havendo estatuto e tarefas formalmente constituídas, ainda que essa postura seja apenas “de direito”, mas não “de fato”, havendo sim hierarquia de participação e uma coordenação efetiva no controle e distribuição de tarefas²⁶, que são bastante específicas no grupo.

No início da década de 1980 as tarefas estavam assim definidas:

Casquinha comprava cervejas e refrigerantes no depósito da Brahma, em Oswaldo Cruz; Alberto Lonato dividia com Cyro, sobrinho de Casquinha, a atividade de garçom; Casemiro vendia peixe frito na hora; Olímpio limpava as mesas e lavava os copos; Chico Santana era o caixa e Manacéa era o curinga, jogando em todas as posições (VARGENS, 2001:78).

Num segundo momento, ou numa segunda descrição das tarefas que cada integrante desempenhava, podemos perceber uma significativa mudança.

Manacéa atuava como “ministro da justiça”, pondo ordem na casa; Alvaide era o porta-voz do grupo, responsável pela “comunicação social”; Monarco cuidava da memória histórica, do repertório e das questões financeiras; Casquinha era o dono do palco e apresentava o grupo, com graça e malandragem (VARGENS, 2001:93).

Ora, não há como não destacar uma diferença entre a primeira e a segunda citação. Se na primeira as funções são mais “domésticas” – comprar bebidas, garçom, vender comida, lavar copos, limpar mesas – na segunda as funções já são mais “públicas” – ministro da justiça, porta-voz, memória e apresentação do grupo.

A mudança na organização das tarefas revela uma transformação do grupo. Num primeiro momento, ainda sem suas fronteiras definidas, os integrantes têm que jogar de

²⁶ Monarco assumiu a liderança, a liderança dele é fundamental (Sergio Cabral).

coringa: cantam, produzem dinheiro e administram as relações musicais e comerciais com o público. Num segundo momento, quando o grupo já se consolidou, não havia mais necessidade de que cada integrante se envolvesse com “pequenas” tarefas “domésticas”, dedicando-se às relações mais espetaculares e públicas. No primeiro momento as “apresentações” da Velha Guarda se davam, principalmente, no interior do espaço de Oswaldo Cruz e Portela, onde os “quintais” dos integrantes acabavam por se constituir em “palcos” privilegiados de apresentação e difusão das representações sobre e da Velha Guarda²⁷. Esses “quintais”, conforme relatei na introdução, aglutinavam pessoas que dividiam seu tempo entre ouvir músicas e comer²⁸.

Tia Doca, falando dos anos iniciais da Velha Guarda, disse que a mesma não saía de Oswaldo Cruz: “também não ia pra lugar nenhum não, era só cantando ali mesmo”²⁹. “Cantando ali mesmo” fala de Portela e de Oswaldo Cruz, mas fala também em cantar para a própria Velha Guarda. Numa atitude de ir fixando, através de uma produção musical, as fronteiras primeiro entre aquilo que é Velha Guarda e aquilo que não é Velha Guarda, mas também entre aquilo que é tradicional e aquilo que pode ser uma ameaça à tradição do samba. Essas “atividades internas”, o “cantando ali mesmo”, estavam marcadas por uma assimetria tanto no acesso das formações narrativas do grupo, quanto na produção dessas.

Parece acertado concluir que não é qualquer um que podia – e pode – falar pela e na Velha Guarda da Portela.

Quando afirmo que não é todo mundo que produz a narrativa da e sobre a Velha Guarda não estou tratando somente das funções como a de porta-voz ou de “ministro da justiça” que concretamente remetem a um lugar privilegiado de produção de narrativas do grupo e, conseqüentemente, de novas representações; mas também da produção de significados que passam a ser atribuídos a cada integrante.

Esse acesso às representações, essa relação ao mesmo tempo central e excêntrica com os elementos definidores do grupo, faz com que alguns integrantes, mesmo os que estão no grupo há muito tempo se percebam como periféricos ao grupo. Tia Doca, por

²⁷ Um ótimo exemplo é o documentário Partido Alto de Leon Hirszman, uma produção de 1982, rodado, todavia, em 1973 no quintal de Manacéa, com a participação de Candeia, Manacéa, Osmar do Cavaco, Paulinho da Viola, Casquinha, Argemiro Patrocínio, Lincoln, Armando Santos, Chico Santana entre outros.

²⁸ Por isso, a função de alguns integrantes, além de músicos, estava relacionada ao ato de comer.

²⁹ Entrevista em 24 de maio de 2007.

exemplo, ao referir-se às coisas que não gosta na Velha Guarda afirmou que “não sou eu que vou botar nada em ordem, a casa não é minha”³⁰.

Ainda assim, o grupo não possui, como já indiquei, nenhum mecanismo formal de organização. Não possuindo um estatuto e nem mecanismos legais que regulem suas ações, funções, discursos e representações, o que de forma alguma inviabiliza as posições bem definidas de cada integrante.

O grupo tem representações fortemente marcadas pelas noções de tradição, autenticidade e pureza e tem na sua produção musical um forte sujeito de enunciação desses conceitos. Isto é, através das músicas, que hoje totalizam em torno de 279 músicas gravadas, a Velha Guarda constrói e reproduz alguns conceitos fundamentais, como os que eu indiquei acima. Entretanto, vale ressaltar que essa produção musical não está fixada em discos próprios, mas dispersa em uma discografia da Música Popular Brasileira.

A discografia própria da Velha Guarda da Portela está limitada a cinco discos próprios e dez discos solo de seis integrantes do grupo: (i) Portela Passado de Glória: a Velha Guarda da Portela, julho de 1970, RGE; (ii) História das Escolas de Samba – Portela, 1974, Discos Marcus Pereira; (iii) Série Grandes Sambistas: Velha Guarda da Portela (Doce Recordação), junho de 1986, KUARUP Produções e KCT Sonori Tanaka; (iv) Velha Guarda da Portela: Homenagem a Paulo da Portela, 1988, Idéia Livre Produções Culturais e Polygram; (v) Velha Guarda da Portela: Tudo Azul, 2000, EMI Music e Mega Estúdio.

Na discografia própria são ao todo 73 músicas gravadas de 38 compositores. A tabela abaixo traz informação sobre cada compositor gravado nessa discografia:

³⁰ Entrevista em 24 de maio de 2007.

COMPOSITOR	MÚSICAS GRAVADAS
Paulo da Portela	18
Chico Santana, Monarco	8
Casquinha	7
Manaceá	6
Alvaiade	5
Alberto Lonato, Chatin, Candeia, Mijinha, Antonio Rufino	3
Alcides Histórico, Aniceto, Bubu, Heitor dos Prazeres	2
Altair, Alvarenga, Argemiro Patrocínio, Armando Santos, Áurea Maria, Cartola, Casemiro da Cuíca, Caetano, Colombo, David Correa, David do Pandeiro, Jair do Cavaquinho, João da Gente, Josias, Lincoln, Nelson Amorim, Nilson, Norival Reis, Paulinho da Viola, Ramon, Ventura, Waldir 59, Walter Rosa	1

São seis os integrantes da Velha Guarda da Portela que possuem disco solo: Monarco (1976, 1980, 1989, 1991, 2003), Casquinha (2001), Argemiro Patrocínio (2002), Jair do Cavaquinho (2002), tia Surica (2004) e David do Pandeiro com disco independente (2005).

Todavia, é muito difícil determinar, pois careceria de uma pesquisa própria, quantas músicas de compositores da Velha Guarda foram gravadas por outros interpretes e/ou em outras discografias. Num levantamento superficial feito no site <<http://www.discodobrasil.com.br>> encontrei uma relação de 279 músicas de compositores da Velha Guarda gravadas por outros intérpretes.

Contudo, como já falei, seria necessário fazer um outro levantamento para saber quantas músicas em parcerias, quantas gravadas em discos, quantos discos se repetem e mesmo quantas músicas existem e que não estão registradas no site acima, que apesar de possuir um excelente acervo, ainda assim não é completo.

Somente como exemplo, podemos tomar Casquinha que possui 34 músicas gravadas em 40 discos, alguns são: (i) Luis Carlos da Vila canta Candeia, Luis Carlos da Vila, (ii) A madrinha do samba, ao vivo, convida, Beth Carvalho, (iii) Amos e cordas, Léo Tomassim, (iv) Guerreira, Clara Nunes, (v) Nara pede passagem, Nara Leão, entre outros.

Contudo, posso tomar como exemplo um outro compositor pouquíssimo gravado na discografia da Velha Guarda como Jair do Cavaquinho, com apenas uma música gravada pelo grupo, mas que tem 30 músicas gravadas em 27 discos, como por exemplo: (i) Elizeth Cardoso, mulata maior, Elizeth Cardoso, (ii) Elton Medeiros, Elton Medeiros, (iii) Iaía, Mônica Salmaso, (iv) O eterno mangueirense, Jamelão entre outros.

Vale destacar como o compositor mais gravado da Velha Guarda (também *pela* Velha Guarda, conforme podemos verificar na tabela acima) Monarco com 91 músicas em 64 discos e que atualmente assumiu a função de “ministro da justiça”, exercida anteriormente por Manacéia.

O total de músicas que pude recolher do site acima citado é o seguinte, ainda que, não corresponda a real estatística de músicas e discos dos compositores da Velha Guarda:

COMPOSITOR	MÚSICAS	DISCOS
Monarco	91	64
Casquinha	34	40
Jair do Cavaquinho	30	27
Argemiro Patrocínio	24	19
Alcides Histórico	21	24
Chico Santana	19	26
Manacéia	12	19
Alberto Lonato	8	13
Alvaiade	7	10
Mijinha	6	13
Chatin	6	7
Serginho	4	5
Aniceto	3	6
Ventura	3	4
Casemiro da Cuíca	3	9
Armando Santos	2	4
David do Pandeiro	2	3
Áurea Maria	1	2
Edir Gomes	1	1
Tia Doca	1	1
Lincoln	1	1

FONTE: <<http://www.discodobrasil.com.br>>, acesso 12/05/2007

Nesse panorama de composições percebo que a Velha Guarda da Portela gravou uma diversidade de compositores, não havendo, com exceção de Paulo da Portela por conta do disco em sua homenagem que traz quatorze composições suas, nenhum compositor que acabe por ser totalmente contemplado. Mesmo Monarco e Chico Santana, os compositores

mais gravados (cada um com oito músicas, dessas três em parcerias dos dois), não estão presentes, hegemonicamente, na totalidade da discografia do grupo.

Tomando, ainda como exemplo, Jair do Cavaquinho e Argemiro Patrocínio que têm, cada um deles, apenas uma música gravada na discografia da Velha Guarda, os dois reúnem, inclusive com discos solos, uma capacidade criativa acima da média do grupo. Jair do Cavaquinho com 30 músicas gravadas em 27 discos e Argemiro Patrocínio com 24 músicas em 19 discos.

Neste sentido, a participação na discografia da Velha Guarda não garante aos seus integrantes nem uma visibilidade artístico-musical e nem seu sucesso e a definição de sua ilustrabilidade.

O sucesso e a conseqüente ilustrabilidade têm suas raízes em outros aspectos importantes a serem discutidos e que retomarei na conclusão.

O primeiro artigo na mídia sobre o grupo foi feito pela Revista VEJA nº 113 de 4 de novembro de 1970, na página 10, Seção Apontamentos de Veja – Discos, e refere-se à apresentação do primeiro disco do grupo:

Portela, passado de glória – uma viagem sonora aos primeiros tempos da Escola carioca campeã do ano passado, segundo bem elaborado roteiro do portelense Paulinho da Viola: nomes ilustres e poucos conhecidos criam envolventes momentos musicais nas vozes dos próprios autores dos sambas. RGE.

Interessante que o redator da Revista era Tárik de Souza, o mesmo que escreveu, em 2003: “Velha Guarda da Portela, um dos redutos do samba raiz” (2003:273).

A idéia de samba-raiz, de autenticidade está presente tanto no artigo da Revista VEJA como no texto de Tárik de Souza 33 anos depois.

A mesma Revista VEJA, em seu numero 120 de 23 de dezembro de 1970, na seção música, ao fazer um balanço da produção da discografia brasileira do ano que findava, colocou o LP Portela Passado de Glória em destaque:

Portela passado de glória – roteiro e elucidativas notas de contracapa por Paulinho da Viola. Boas músicas e viagem ao passado da Escola de Samba carioca, por seus próprios cantores e compositores. RGE (destaque meus).

Tárik de Souza ainda era o redator da Revista.

Colhi algumas frases soltas do livro de João Vargens e Carlos Monte que revelam a importância da idéia de tradição para os críticos do samba e da música brasileira: “a Velha Guarda da Portela preserva melodias e harmonias com sabor mais rural” (Paulão 7 cordas);

“é algo muito diferente do que se faz hoje” (Cristina Buarque); “pra mim, a Velha Guarda da Portela representa as matrizes do samba do Rio de Janeiro” (Beto Mussa); “o samba da Portela é o samba da comunidade” (Katsunori Tanaka); “trata-se de um dos retratos da alma carioca” (José Carlos Rego); “a Velha Guarda da Portela representa musicalmente o amor, a fidelidade e a canção brasileira. Tradição e espírito do que temos de mais recôndito em nosso coração brasileiro” (Edwaldo Cafezeiro); “ouvir a Velha Guarda da Portela é um retorno eterno aos momentos de infância” (Cristina Ayoub Riche).

Apesar dessas representações, que são exógenas a Velha Guarda, serem recorrentes atualmente entre os integrantes da Velha Guarda, o que registrei em minha pesquisa foi uma multiplicidade de representações no interior do grupo em relação ao que seja Velha Guarda da Portela. Representações que não são construídas em uníssono.

Estabelecer fronteiras entre aquilo que é rural x urbano, comunitário x globalizado (no samba quase sinônimo de espoliado), tradição x inovação, mobiliza importantes setores sociais na década de 1970.

A novidade que a fundação da Velha Guarda da Portela trouxe para o entendimento da construção desses pares de oposição refere-se à sua capacidade de traduzir, de forma musical e, por conseguinte, lúdica esse movimento de busca da tradição e da autenticidade que se inicia na década de 1970.

Desde 2003 a Velha Guarda mantém um encontro mensal na quadra da Portela, no Portelão, todo primeiro sábado do mês, conhecido como: Pagode da Família Portelense, onde além da Velha Guarda outros compositores e interpretes se apresentam. Na ocasião é servida uma feijoada feita pelas “tias baianas” da Portela.

Mais recentemente, em 2007, por iniciativa de Marquinhos de Oswaldo Cruz, foi lançado o “Macarrão Portelense”, na antiga quadra da Portela, a Portelinha. Seu objetivo é “revitalizar a área em torno da Portelinha, onde os integrantes da velha guarda já se reúnem uma vez por mês” (Revista Tudo de Bom, ano 2, nº 103, julho 2007). O “macarrão portelense” acontecerá todo segundo sábado do mês.

Finalizando este capítulo é preciso tocar ainda em uma última questão que se refere à diferença entre a Velha Guarda da Portela Show, objeto dessa dissertação, e a Ala da velha guarda da Portela³¹.

³¹ Farei algumas considerações quando trabalhar com a história de vida de tia Doca (capítulo V).

A Ala da velha guarda da Portela é uma ala que agrupa antigos integrantes da Portela, com mais de 60 anos de idade, contando atualmente com 80 integrantes. Seu atual presidente é José Viera. A mesma realiza suas atividades na antiga sede da Escola, conhecida como Portelinha. Semanalmente nas sextas feiras faz reuniões abertas a todos os integrantes. Na quarta feira e no domingo promovem bailes, sendo o da quarta feira conhecido como Baile da Terceira Idade.

Embora para alguns integrantes tanto da Ala da velha guarda como da Velha Guarda Show não deveria haver diferença entre as duas, não é isso que se percebe, pois houve, desde sua fundação, uma valorização da Velha Guarda Show tanto pela mídia, que quando cita a Velha Guarda em geral se refere à Velha Guarda Show, como há também uma valorização por parte da diretoria da Escola em relação à Velha Guarda Show, que tem seu espaço de “atuação” no Portelão.

Deste modo, essa diferença também é um elemento importante na definição das fronteiras do grupo que venho estudando: a Velha Guarda Show da Portela.

No próximo capítulo apresentarei uma disputa que se iniciou no final da década de 1960 e que ganhou fôlego na década de 1970 e que se refere à formação de dois modelos desfilantes para as Escolas de Samba, tipificados entre um modelo que valorizou o visual e um outro que valorizou o samba no pé.

Capítulo II

Situando cercanias

Minha proposta com esse capítulo não é realizar uma colagem de fatos, eventos, acontecimentos, situações que fizeram a história da década de 1970; o que pretendo é assinalar alguns cenários e algumas cercanias que podem ajudar na interpretação do evento de fundação da Velha Guarda da Portela.

Se há uma época na história do Brasil que possibilite uma variedade de leituras, essa é a década de 1970. Não só porque nela alguns eventos tornaram-se definidores de nossa contemporaneidade, mas porque na década de 1970 se pode situar a formação de representações que acabaram por definir novos paradigmas estético-culturais e étnico-raciais.

De forma geral a década de 1970 foi marcada por diferentes acontecimentos globais e locais. Foi a década da derrota dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã (1973), da implementação das rádios FM no Brasil (1973), da criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) (1975), da independência das colônias portuguesas na África³², da fundação da Igreja Universal do Reino de Deus (1977)³³, do lançamento do livro *Nagô e a Morte* (1972)³⁴, da fundação do Bloco Afro baiano Ilê Aiyê (1975) e da fundação da Velha Guarda da Portela.

No Brasil a década de 1970 foi marcada pela intensificação de dois processos políticos: de um lado os movimentos sociais (sindicais, femininos, estudantis, negros, culturais) que recuperaram os aspectos comunitaristas da organização social e a valorização

³² Guiné-Bissau (1974), Cabo Verde (1975), Moçambique (1975), Angola (1975) e São Tomé e Príncipe (1975).

³³ A denominação que marcará a terceira onda do pentecostalismo no Brasil [...] de um caso bem-sucedido de transferência de carisma da pessoa para a instituição. Trata-se da Igreja Universal do Reino de Deus [...] foi de modo paulatino que a nova igreja se transformou em um marco do que viria a ser conhecido como o neopentecostalismo (MAFRA, 2001:36,37,39).

³⁴ O livro *Nagô e a Morte* é a publicação da tese de doutoramento em etnologia na Sorbone de Juana Elbein dos Santos e que serviu para que grupos ligados aos Candomblés o utilizassem na definição da “autenticidade religiosa”, tratada através da “busca” das “raízes nagôs”, rapidamente o livro tornou-se um “manual” na definição do autêntico e inautêntico no universo das religiões de matrizes africanas.

de identidades locais; por outro lado o governo e seus diferentes mecanismos de controle e repressão que trabalhou com uma visão culturalizante dos projetos de nação³⁵.

Nessa década passou-se da valorização da vida pública integral e ampla como espaço de disputa e de construção das representações coletivas, “abdicando da transformação macro social em favor de uma ação micro social, onde a soma das pequenas ações locais seria o marco de transformação social” (FOSCHIERA, 2006:66). Conclui-se daí que na década de 1970 iniciou-se um processo de reivindicação das identidades particulares (locais) definidas a partir não mais de um projeto global de nação, mas do espaço social que cada grupo acreditava ocupar na cena política, social e cultural da Nação.

Nesse período da história nacional, houve um acirramento dos mecanismos de controle por parte do governo³⁶, que passou a utilizar-se da cultura como um meio de construção da idéia de uma Nação moderna e uma identidade nacional, baseada, principalmente, no conceito de preservação.

Certo é que o governo não impediu totalmente às manifestações culturais e não seguiu uma fórmula única do que devia ser permitido ou proibido; sua lógica foi pautada pelo entendimento das possibilidades que uma manifestação cultural tinha de “abrir brechas” num sistema que pretendia ser integral e estruturalmente modernizante.

Iniciativas como a valorização do Museu Histórico, o projeto Pró-Memória, projeto Memória do Teatro Brasileiro e a institucionalização do Dia do Folclore revelam o quanto, nesse período, o tema da tradição, da memória e do preservacionismo passam a ser associados com a formação de um projeto de nação e, conseqüentemente, de uma identidade nacional.

Pelo aspecto cultural, a década de 1970 foi “preparada” por nada menos que 12 festivais de músicas que aconteceram entre 1965 e 1969³⁷ e que trouxeram para o cenário

³⁵ Não discutirei aqui se essa culturalização foi ou não tendenciosa, tendo em vista que todos esses processos governamentais ou não foram marcados por posições políticas-ideológicas bastante definidas.

³⁶ Desde 31 de março de 1964 assumiu o governo grupos de militares que, entre outras ações, fixaram com mais rigor a censura às produções artísticas e culturais.

³⁷ I Festival da Música Popular Brasileira (TV Excelsior, Março/Abril 1965), II Festival de Música Popular Brasileira (TV Excelsior, Abril/Junho 1966), I Festival Internacional da Canção (TV Globo), II Festival da Música Popular Brasileira (TV Record, 27/09–10/10/1966), III Festival de Música Popular Brasileira (TV Record, 30/09–21/10/1967), II Festival Internacional da Canção (TV Globo, 20/10–22/10/1967), III Festival Internacional da Canção (TV Globo, 26/09/1968), I Festival Universitário (TV Tupi, 10/09–01/10/1968), IV Festival da Música Popular Brasileira (TV Record, 18/11/1968), IV Festival Internacional da Canção (TV Globo, 25/09/1969) e V Festival da Música Popular Brasileira (TV Record, 15/11/1969–06/12/1969).

musical nacional uma alternativa de resistência e de construções identitárias e ideológicas através das letras das canções. Surgiu nesse período uma nova cultura de consumo, marcada principalmente por canções de protesto³⁸, que tinham suas letras estrategicamente dissimuladas.

Também na década de 1970 teve início o processo de “recuperação” de antigos sambistas considerados tradicionais, a partir de suas ligações com os morros, os subúrbios distantes e pela cor da pele.

Para Moura (2004) a gravação e o conseqüente sucesso de Martinho da Vila em 1967 com o disco “Canta, Canta, Minha Gente”, que chegou a ser o disco mais vendido do ano, foi um dos fatores principais que “contagiou” o mercado fonográfico, facilitando com que outros compositores tivessem seus sambas gravados³⁹.

Um último fator importante a destacar na década de 1970 é a formação de novos paradigmas desfilantes e organizativos das Escolas de Samba, que pretendo trabalhar abaixo.

Os novos paradigmas desfilantes das Escolas de Samba: a disputa entre visual e samba no pé

Sem medir esforços, sem refletir em sacrifícios, sem calcular dispêndio, ainda este ano se apresentam elas, pretendendo exceder em esplendor ao luxo ostentado nos anos anteriores.

O trecho acima poderia ser uma referência ao desfiles das Escolas de Samba cariocas, que passam, a cada ano, a investirem somas em dinheiro cada vez maiores. Poderia tratar-se das Escolas de Samba Beija Flor de Nilópolis ou Viradouro ou mesmo ser de algum “teórico” analisando o luxo, o esplendor e as somas em dinheiro gastos atualmente no desfile carnavalesco. Todavia, o que temos é um texto do Jornal do Comércio de 25 de fevereiro de 1881 fazendo uma avaliação do desfile das Grandes Sociedades.

³⁸ São representativas dessa nova produção musical as canções: “Pra não dizer que não falei das flores” e “Disparada”, de Geraldo Vandré e “A Banda”, “Apesar de você” e “Cálice”, de Chico Buarque de Holanda.

³⁹ Dona Ivone Lara (1971), Elton Medeiros (1973), Nelson Cavaquinho (1973), Cartola (1974), Donga (1974), Adoniram Barbosa (1974), Candeia, Casquinha e Wilson Moreira (1975), Xangô da Mangueira (1975), Monarco (1976), Carlos Cachça (1976), Aniceto do Império (1977) e Zé Kéti (1979).

Se bem que o texto trate do desfile das Grandes Sociedades, especificamente dos Tenentes do Diabo, Democráticos Carnavalescos e Club Fenianos, creio poder perceber o quanto a questão do visual, associado ao luxo e às quantias gastas com os desfiles, não são algo de novo no cenário dos festejos carnavalescos.

Entretanto, como apresentarei abaixo, no desfile das Escolas de Samba do final da década de 1960 e início da década de 1970, foi implantado um novo modelo de apresentação das agremiações carnavalescas, em que passou a predominar a associação do esplendor com o luxo, ainda que esse luxo seja um luxo inventado, como um “luxo carnavalesco” (CAVALCANTI, 1995:52).

Contudo, não cabe nos limites dessa dissertação, uma análise aprofundada da evolução histórica do “luxo carnavalesco”. Meu objetivo ao trazer o texto do Jornal do Comércio foi problematizar a afirmação de que essa tensão, ainda que tenha características particulares e ganhe visibilidade nas décadas de 1960 e 1970, esteja limitada a interferência, principalmente, da classe média nas estruturas organizacionais das Escolas de Samba cariocas, mas que também, em outros momentos e contextos históricos, tiveram seus tensionamentos.

Situada essa problematização, gostaria de tratar, mais especificamente da tensão entre “visual” e “samba no pé” originada nas décadas de 1960 e 1970.

Cavalcanti define “visual” e “samba no pé” como dois paradigmas que orientam as estruturas internas das Escolas de Samba e suas relações com o desfile. A autora em seu estudo sobre as Escolas de Samba diz que visual “se refere à dimensão plástica do desfile, obtida com outros elementos expressivos – a fantasia, os adereços e as alegorias”, enquanto o samba no pé: “acentua os aspectos festivos de um desfile, enfatiza a dimensão participativa obtida através da música, do canto e da dança” (1995:53).

Para a autora um forte elemento de distinção entre o visual e o samba no pé é a ligação do primeiro com a idéia de espetáculo, “que distingue entre ator e espectador” e o segundo com a idéia de festa, “que une os participantes numa experiência da mesma ordem” (1995:52).

Frederico Morais, em artigo publicado no Jornal O Globo, fez a seguinte afirmação: “desde que o carnaval passou a se organizar em função do desfile na passarela, e que esta

desemboca diretamente no vídeo, em nossa casa, é o visual que prevalece” (CABRAL, 1996:214).

A questão do embate entre samba no pé e visual é acentuada nas décadas de 1960 e 1970 através da “entrada”, nas Escolas de Samba, de algumas pessoas oriundas de espaços que não o carnavalesco e que possibilitaram com que perspectivas diversas reorganizassem as concepções dos desfiles das Escolas de Samba.

Ressalto que a “entrada” de “pessoas estranhas” nas Escolas de Samba diz respeito diretamente à entrada em suas estruturas organizacionais e não somente como espectadores. Nessa época, inicia-se o processo de associação da figura do carnavalesco a de um intelectual competente em criação artística (que incluía adereço, fantasia, figurino entre outros) e que passa a ser a figura central na definição dos rumos das Escolas de Samba nos desfiles. Ainda segundo Cavalcanti “os carnavalescos são intelectuais, muitas vezes com claras propostas de atuação na ‘cultura popular’” (CAVALCANTI, 1995:57).

Em 1960 o presidente da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, Nelson Andrade, depois que sua Escola recebeu uma nota maior do que a Portela no desfile de 1959 decidiu convidar o “felizardo” jurado para tornar-se carnavalesco da agremiação.

O jurado afortunado era Fernando Pamplona, professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e funcionário do setor de cenografia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde trabalhava com outras duas pessoas que se tornariam destaque no carnaval carioca: o também cenógrafo Arlindo Rodrigues e o bailarino Joãozinho Trinta.

Para aceitar o convite Pamplona impôs duas condições: primeiro levar “sua” equipe, que incluía, além do cenógrafo Arlindo Rodrigues, o desenhista Nilton Sá e a artista plástica Marie Lousie Nery. Segundo era de receber “carta-branca” para a montagem de um enredo sobre uma passagem da História do Brasil “esquecida” pela historiografia oficial: o Quilombo dos Palmares.

Apesar da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro ter aceitado as condições de Pamplona, houve certo “mal estar” na agremiação. Pois, mesmo já tendo levado enredos em que o negro era retratado⁴⁰ não havia precedente de um enredo que tratasse de um tema sobre o negro a partir da “ótica dos marginalizados” como foi proposto por Pamplona ao

⁴⁰ Romaria à Bahia (1954) e Navio Negreiro (1957), ambos do carnavalesco Hidebrando Moura.

retratar o Quilombo dos Palmares a partir dos quilombolas; e, principalmente, que propusesse fantasias que não trouxessem em sua linguagem plástica os aspectos estéticos de uma determinada classe social. Pamplona propusera para os salgueirenses desfilarem “de trapos”, o que diferenciava das perucas e ornamentos luxuosos habituais.

De 1960 a 1971, Pamplona obteve quatro vitórias para o Salgueiro, dessas vitórias três foram sobre enredos que retrataram alguns aspectos da cultura nacional ligados a grupos negros: Quilombo dos Palmares (1960), Bahia de todos os deuses (1969) e Festa para um rei negro (1971).

Com a ida de Pamplona e “sua” equipe para o Salgueiro teve início um novo triunvirato nas Escolas de Samba cariocas⁴¹ que contribuiu para algumas mudanças significativas nas Escolas de Samba, principalmente em suas relações com os desfiles.

Todavia, há um paradoxo interessante em relação a esse novo triunvirato.

O triunvirato acabou por ser identificado com um discurso progressista, mas, ao mesmo tempo passou a ser visto como uma ameaça às agremiações por pretender “importar” elementos “estranhos” ao universo dos desfiles das Escolas de Samba. O triunvirato introduziu fantasias luxuosas, espelhos no lugar de lâmpadas, adereços e carros alegóricos ricamente montados e recuperou temas e personagens, que mais tarde, lá pelo final da década de 1970 serão identificados como tradicionais, como, por exemplo, alguns elementos da cultura afro-brasileira.

Por exemplo, quando Pamplona realizou o enredo Quilombo dos Palmares não poupou esforços para se aproximar das idéias de cultura afro-brasileira que estavam se formando nessa década. Em entrevista a Sergio Cabral Pamplona contou que pediu ao antropólogo, folclorista e especialista em relações raciais e religiões afro-brasileiras Edison Carneiro “que me dissesse quais eram as cinco nações mais guerreiras escravizadas no Brasil. Levantei a documentação sobre essas nações e o resto foi fácil” (CABRAL, 1996:368).

Outro exemplo é sua justificativa para a substituição das lâmpadas pelos espelhos: “eu conhecia, o maracatu, as congadas, o reisado, etc. Nessas manifestações, principalmente no reisado, o espelho era muito utilizado” (CABRAL, 1996:369).

⁴¹ Aqui estou fazendo referencia ao triunvirato fundador da Portela: Paulo da Portela, Antonio Caetano e Antonio Rufino.

Deste modo, há o surgimento de uma “antinomia carnavalesca” que marcou – e ainda marca –, quase que em definitivo, todas as Escolas de Samba cariocas, obrigando com que as agremiações se posicionassem em relação aos novos paradigmas dos desfiles.

O que acarretou com que grupos que defendiam a manutenção da “tradição carnavalesca” das Escolas de Samba, quase que como sinônimo de agenciamento por parte dos sambistas, acabassem por se definir a partir de um discurso anti-progressista, onde os elementos carnavalescos que defendiam apesar de também estarem ligados à tradição popular, não contribuíam para um desenvolvimento dos elementos desfilantes.

Com seu discurso antinômico progressista-tradicional, aliando enredos ricos e gigantescamente montados com a recuperação do tradicional/folclórico e temas marginalizados, Fernando Pamplona implantou uma nova lógica que passou a organizar tanto os desfiles como as formas administrativas das agremiações.

Essa nova lógica, ou esse novo reordenamento, aliados com a mídia e com as estruturas governamentais que virão à possibilidade de uma maior arrecadação nos desfiles reorganizados a partir de outros códigos, que agradariam, conforme expectativas, outras camadas sociais mais abastadas e, conseqüentemente, mais pagantes e mais exigentes no visual, tornaram-se o discurso da verdade carnavalesca.

Essa nova lógica carnavalesca acabou por exigir que as Escolas de Samba se definissem mais próximas ou mais distantes dos novos paradigmas desfilantes⁴².

Neste sentido, Cavalcanti (1995) afirma que há Escolas que se aproximam de um ou do outro pólo dessa disputa. A autora cita a Estação Primeira de Mangueira como representativa de uma Escola que insiste em permanecer no samba no pé⁴³, enquanto no pólo oposto estariam a Beija Flor de Nilópolis e a Mocidade Independente de Padre Miguel.

Contudo, continua a autora, cada Escola de Samba vivencia esse embate nas suas estruturas internas de forma diferenciada. Isto é, não há Escola de Samba que adote única e exclusivamente o visual como paradigma organizacional, nem Escola que esteja “dominada” exclusivamente pelo samba no pé.

⁴² Quando apresentar, no capítulo IV, o embate portelense da década de 1970 tentarei demonstrar como um grupo de compositores da Portela rejeitou esses novos paradigmas.

⁴³ Mangueira [...] tende constantemente à procura de um enraizamento cada vez mais consistente em suas próprias origens (GOLDWASSER, 1975:53).

Para Cabral o que houve foi uma inversão de valores nas Escolas de Samba. Até a década de 1970 havia uma valorização dos elementos “tradicionais” do samba – “a harmonia, a dança, a bateria e o próprio samba” – no pós-Pamplona o elemento definidor tornou-se “as atrações mais ligadas ao aspecto visual das escolas” (1996:196).

Certo é que a década de 1970 foi marcada pela “decisão” das Escolas em se definirem a partir de dois modelos. Um modelo mais ligado aos antigos desfiles, onde a primazia do samba, a falta de cronometragem e o alinhamento entre público e desfilantes era horizontal pois ambos ficam no nível do chão. E um outro modelo, o chamado visual, que acabou por se impor com a verticalização espacial da relação entre público e desfilantes a partir da construção de arquibancada cada vez mais altas, exigindo um crescimento em altura das alegorias e adereços, e pela redução do tempo de desfile, obrigando aos desfilantes a assumirem um ritmo mais acelerado, quase que uma marcha na passagem pela “passarela” do desfile, o que levou também aos compositores a modificarem os tempos musicais dos sambas enredos.

Para finalizar essa parte gostaria de trazer um samba que representa bem essa disputa:

*Depois que o visual virou quesito
Na concepção desses sambeiros
O samba perdeu a sua pujança
Ao curvar-se à circunstância
Imposta pelo dinheiro
E o samba que nasceu menino pobre
Agora se veste de nobre
No desfile principal
Onde o mercenarismo
Impõe a sua gana
E o sambista que não tem grana
Não brinca mais o carnaval
Ai que saudade que eu tenho
Das fantasias de cetim
O samba agora é luxo importado
Organdi, alta costura
Com luxuosos bordados
E o sambista
Que mal ganha pra viver
Até mesmo o desfile
Lhe tiraram o prazer de ver
(Visual, Neném e Pintado)*

O capítulo IV tratará do embate portelense e a partir dele poderei demonstrar que, apesar de integrar-se nesse cenário de disputas entre o “visual” e o “samba no pé”, a Portela e sua Velha Guarda possuem seus paradoxos específicos. Antes, porém é preciso falar sobre a Portela e isso será feito no próximo capítulo.

Capítulo III

Modelando espaços

Portela e suas representações

Na década de 1970 a Portela foi marcada pelo embate entre dois projetos construídos a partir da compreensão do papel da Agremiação no cenário do samba carioca. Tratarei desse embate mais detalhadamente no próximo capítulo. Todavia, para compreender de forma mais estrutural de que maneira esse embate pode ser situado em relação à fundação da Velha Guarda da Portela, pretendo descrever, no atual capítulo, as representações presentes na formação discursiva portelense.

Sahlins ao tratar sobre as relações da História com a Cultura, apresenta uma questão crucial para toda a Antropologia: “quais são as condições estruturais e situacionais que determinam que às vezes totalidades e às vezes indivíduos se elevem à condição de fazedores da história?” (2006:123). O autor trabalha com essa aparente antinomia interpretando-a a partir de duas “tendências”: por um lado os sujeitos coletivos – os Atenienses, os Brasileiros, os Portelenses -, por outro, os indivíduos proeminentes – Péricles, Getúlio Vargas ou Paulo da Portela. Para Sahlins a questão é saber de quais formas ora os indivíduos ora as coletividades se constituem como agentes dos eventos, entendidos como acontecimentos e ações históricas com capacidade de alterar o fluxo das representações coletivas.

No caso da Portela temos ora a agência coletiva dos Portelenses ora a agência individual de Paulo da Portela, Monarco, Manacéa, Candeia. A ambos – coletivo e indivíduo – são atribuídas capacidades de conduzir, construir e alterar os destinos da Escola.

Essa forma de construção das representações sociais fez da Portela, e de outras Escolas de Samba do Rio de Janeiro, um espaço privilegiado para observar e compreender as lógicas de negociações e embates efetuadas pelos atores individuais e coletivos no samba carioca.

Na Portela há uma dominância em reconhecer a primazia dos portelenses como aqueles que constroem a história da Escola e como aqueles que possibilitaram suas vitórias. Contudo, há alguns indivíduos que se tornaram tão proeminentes que acabaram se misturando com as representações coletivas da Escola, sendo difícil definir que representações são oriundas da figura, por exemplo, de Paulo da Portela e quais se originam dos portelenses.

Em meu trabalho optei em utilizar os dois tipos de representação separadamente. Primeiro tratarei de alguns aspectos da história de vida de Paulo da Portela e depois de alguns momentos da história da Portela. Considerarei, apesar disso, que todas as representações coletivas que são apropriadas, utilizadas e distribuídas pela Escola tornam-se importante espaço de negociação e de dissolução da dicotomia entre indivíduos proeminentes e sujeitos coletivos.

Paulo da Portela

Não há uma outra forma de tratar as representações que formam a narrativa da Escola senão passando pela vida de Paulo da Portela.

Paulo da Portela é, como acima indiquei, uma dessas pessoas que Sahlins chamaria de indivíduos sócio-histórico, definidos como “dotados do poder de encarnar uma ordem social mais ampla” (2004:346). Era visto como aquele que podia irradiar “toda a sua carga mitológica para a Portela” (ARAÚJO, 2006:147).

Paulo Benjamim de Oliveira nasceu em 1901 no centro da cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente no bairro da Saúde, onde morou até 1920, quando foi morar em Oswaldo Cruz, junto com a mãe e duas irmãs. Fixou residência na Estrada do Portela 338 lugar conhecido como Barra Preta. A Estrada do Portela, conforme havia dito no capítulo I, marca não só a história da Portela com passou a determinar a alcunha de Paulo, conhecido, a partir de então, como Paulo da Portela⁴⁴.

⁴⁴ Essa alcunha lhe foi dada para diferenciá-lo do sambista Paulo Fernandes de Bento Ribeiro, bairro fronteiro com Oswaldo Cruz.

Quando chegou a Oswaldo Cruz, Paulo trouxe algumas influências musicais do centro da cidade, principalmente dos Blocos de Ranchos, já que quando chegou ao bairro fundou um bloco de marcha-rancho: o Ouro Sobre Azul.

Os festejos em Oswaldo Cruz estavam ligados à casa de dona Esther, mãe-de-santo famosa da região, que atraía para sua casa gente como Pixinguinha, Zé e Zilda, Donga, Lupercer Miranda, Ademilde Fonseca e, o mais importante, os sambistas do Estácio de Sá⁴⁵.

Será fundamental na história da Portela essa ligação com o pessoal do Estácio de Sá, pois os próprios portelenses admitem que “aqui na Portela não tinha samba, quem trouxe o samba pra cá foi o pessoal do Estácio” (SILVA e MACIEL, 1979:46).

Entretanto, essa ligação não determinou apenas a influência na formação do samba em Oswaldo Cruz, mas também um antagonismo com a postura comportamental em relação ao pessoal do Estácio. Se nesse os sambistas eram identificados com a figura do malandro, em Oswaldo Cruz, por oposição, eram identificados com trabalhadores.

Dona Esther, além de mãe-de-santo, era “dona” do bloco Quem Fala de Nós Come Mosca, que, apesar do destaque no bairro, “jamais desceu à cidade” (SILVA E MACIEL, 1979:41). A história do Bloco de Dona Esther tem uma relação crucial para a história futura das Escolas de Samba, que tiveram que enfrentar o paradoxo constituído pela antinomia sucesso, construído a partir da inserção em outros espaços sociais não-locais ou não-comunitários e a fidelidade às raízes e à comunidade.

Essa postura em permanecer, mesmo que com destaque, nos limites do bairro e também o monopólio exercido pelo Bloco Come Mosca como espaço de lazer, foi o que levou Paulo da Portela a tomar a iniciativa de fundar um novo bloco⁴⁶.

Juntos, Paulo da Portela, Antonio Caetano e Antonio Rufino uniram-se a Galdino na fundação do bloco Baianinhas de Oswaldo Cruz, fundado em 1922 e que apesar das rivalidades com o Come Mosca de dona Esther, utilizava o alvará⁴⁷ desse para poder desfilar em outros lugares.

Em 1923 o Bloco Baianinhas constituiu sua primeira diretoria, com Paulo da Portela assumindo o cargo de 2º Diretor de Harmonia.

⁴⁵ O bairro Estácio de Sá localiza-se no entorno do centro da cidade do Rio de Janeiro e ficou conhecido no campo do samba como sendo o bairro pioneiro na formação do samba atual. É consenso na historiografia das Escolas de Samba do Rio de Janeiro que a primeira Escola de Samba fundada foi nesse bairro.

⁴⁶ Não há informações de quando o Ouro Sobre Azul acabou.

⁴⁷ Nessa época todos os blocos, locais ou não, precisavam tirar alvará na polícia para poder desfilar.

Entretanto, um desentendimento entre Galdino, que era o presidente do Bloco, e Rufino levou esse último a sair e, conseqüentemente, saíram também seus amigos Paulo e Caetano. O que ocasionou, em pouco tempo, a dissolução do Baianinhas.

Juntos agora os três, Paulo, Caetano e Rufino decidiram fundar seu próprio bloco e em 11 de abril de 1926 surgiu o Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz, tendo Paulo como presidente, Caetano como secretario e Rufino como tesoureiro.

O novo bloco esteve marcado por fortes representações, que irão, posteriormente, construir a história da Portela.

Faz parte da narrativa fundacional do bloco o fato do triunvirato ter se encontrado, sistematicamente, embaixo de uma mangueira na Rua Joaquim Teixeira 461⁴⁸, na frente da casa de Napoleão, pai de Natal, futuro presidente da Portela.

Esse fato está ligado à idéia de que a Portela surgiu ao mesmo tempo a partir de uma informalidade e de um processo comunitário, pois um espaço de calçada não marca fronteiras formais, mas também não torna a instituição que surge um “fato do mundo”, pois tem sua espacialidade marcada por uma árvore, por uma calçada e por um “enfrente à casa tal”. O fato do bloco ter surgido, como diz a narrativa fundadora, embaixo de uma mangueira demonstra a força de duas idéias. De um lado a idéia de um espaço de abertura, pois uma calçada não guarda limites estruturalmente definidos, mas também uma forte idéia de localismo, pois o bloco tinha “endereço” certo fixado por raízes (até metaforicamente, em baixo de uma mangueira) fortes e permanentes.

Essa imagem marcou, e marca, profundamente a Portela que se vê como uma Escola de Samba aberta ao “mundo”, mas fortemente ligada à Oswaldo Cruz.

Essa imagem está presente no Hino da Portela, de Chico Santana:

*Portela tuas cores têm
Na Bandeira do Brasil
E no céu também
Avante portelense para a vitória
Não vê que o teu passado é cheio de glória*

No Hino da Portela, como se vê, estão presentes a bandeira como símbolo nacional localizado e limitado pela idéia de um estado-nação e o céu aberto e infinito. Confluem deste modo, as idéias de localismo e “abertura”.

⁴⁸ Essa mangueira acabou sendo “imortalizada” por um quadro pintado por Caetano.

Outro elemento presente na narrativa fundacional da Portela e que como veremos faz diferença tanto nos relatos sobre a Velha Guarda como nas falas de seus integrantes, se refere à ligação da Escola com o universo do trabalho.

Faz parte do senso comum portelense a história de que Paulo da Portela insistia para que os integrantes da Escola fossem vistos como trabalhadores, em oposição à imagem de malandro que se construiu no campo do samba, principalmente associado ao pessoal do Estácio de Sá e do Morro da Mangueira. O lema de Paulo era: “sambista para fazer parte do nosso grupo, tem que usar gravata e sapato. Todo mundo de pés e pescoços ocupados” (SILVA E MACIEL, 1979:44), em oposição aos chinelos e camisetas dos malandros.

A associação do sambista com o malandro era feita, nas décadas de 1920 e 1930, “pelo senso comum, pela imprensa do Rio de Janeiro e pelas próprias letras das canções” (SANDRONI, 2001:156). Parece que é com Paulo da Portela que começa então um movimento de “desmalandrização” do samba e de seus espaços.

Essa relação de Paulo com o universo do trabalho formal é fundamental nas representações portelenses. Paulo ficou conhecido como lustrador de móveis. Na Velha Guarda Neide Santa foi encarregada da limpeza, tia Eunice foi decoradora, Casemiro da Cuíca foi ladrilheiro, Áurea Maria é assistente social, tia Doca foi costureira, Guaracy foi sargento da Aeronáutica, Marquinhos do Pandeiro é motorista de ônibus, Casquinha foi pintor de paredes e Edir Gomes é barbeiro.

Uma outra representação fortemente ligada à figura de Paulo da Portela relaciona-se com sua capacidade de estabelecer vínculos com diferentes segmentos sociais. Como por exemplo, quando as Escolas de Samba ainda não eram freqüentadas por mulheres o que levava os homens a saírem, inclusive, de baianas⁴⁹, Paulo ia de casa em casa de famílias oswaldocruzenses pedindo para suas filhas irem para a Portela, comprometendo-se a trazê-las de volta. Para Candeia, que insiste na construção da representação comunitária para a Portela, essa atitude revelava que “a idéia inicial de Paulo, Rufino e Caetano era fazer da Portela um grupo familiar” (CANDEIA, 1978:17). Entretanto, pode haver outra interpretação para o fato das moças de família serem chamadas a participarem. Talvez esse chamado esteja relacionado à abertura que Paulo previa para a Portela, insistindo com a

⁴⁹ Na Portela, assim como nas outras Escolas vários foram os homens que saíram de baiana (CANDEIA, 1978:34).

formação de uma rede fora dos limites da Escola, mesmo que ainda limitado ao bairro de Oswaldo Cruz. Trazendo “moças de família” ao convívio na Portela essa poderia alcançar um reconhecimento na comunidade local, para além de seus sambistas, preparando, conseqüentemente, para uma abertura para contextos sociais mais amplos.

Essa interpretação é corroborada pela afirmação que Silva e Maciel fazem da relação entre Heitor dos Prazeres⁵⁰ e Paulo da Portela:

A cobertura que Paulo dava a Heitor [dos Prazeres] tinha como objetivo a divulgação da escola em outros redutos [...] podemos concluir que Caetano e Rufino foram sempre voltados para dentro, ao passo que Paulo voltava-se muito mais para fora [...] o reconhecimento público, as chances lá fora, a profissionalização, a imagem (1979:56,57).

Paulo da Portela também era visto como uma pessoa capaz de amenizar rivalidades entre as Escolas de Samba. Essa posição é destacada no seguinte trecho: “esse tipo de visita de cortesia de escola para escola, um hábito sabiamente estimulado por Paulo da Portela, um verdadeiro embaixador do samba” (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1981:52).

Para concluir meus apontamentos sobre a história de Paulo da Portela gostaria ainda de trazer outros elementos importantes que se relacionam com sua figura: sua capacidade de bom orador, de um “político nato”, de bom organizador e de apaziguador.

Alguns textos e sambas trazem essas “marcas de personalidade” construídas ao longo dos anos sobre a figura de Paulo da Portela: “Ele tinha o dom natural da palavra. Falava bem. Parecia que ele tinha uma grande instrução, uma grande cultura” (Antonio Caetano); “Paulo vinha sempre nesse carro [de trem], andava de um lado para outro no trem, advertindo às vezes quem se comportava mal. Ele estava sempre organizando. Tinha bastante moral sobre os outros” (Ernani Rosário); “Poucos minutos antes da Lira do Amor desfilar, Paulo da Portela, o famoso compositor que todo o Rio conhece, o Paulo da Portela, dos grandes carnavais do passado, subiu ao palanque para dar um abraço em seu nome e no da sua Escola ao Senador Luiz Carlos Prestes”⁵¹ (Tribuna Popular 16/11/1946).

Dois sambas representam bem a “personalidade” de Paulo da Portela:

⁵⁰ Heitor dos Prazeres nasceu em 23/09/1898 e morreu em 04/10/1966. Esteve presente nas primeiras décadas de fundação da Portela. Na lista de sócio elaborada por Candeia figura como o sócio nº 6 (1978:14) e foi o responsável pelo segundo nome da agremiação: Quem Nos Faz é o Capricho, “venceu o primeiro concurso de samba, voltando daí com muita força a ponto de dar idéia para a mudança [do nome]” (CANDEIA, 1978:13).

⁵¹ Senador pelo Distrito Federal, eleito pelo Partido Comunista Brasileiro em 1946 e cassado em 1947.

*Exaltando a música brasileira
Falaremos em Paulo Benjamim de Oliveira
Grandes vitórias alcançou
Ele que foi um batalhador
Ó Portela querida
Tivemos esse grande astro em tua vida
(Samba inédito, Casquinha)*

*Paulo da Portela
Desapareceu, mas ficou na história
Jamais será esquecido
Aquele grande amigo da paz
Aquele líder do samba
Em qualquer situação
Foi primeiro sem segundo
(Sambista Esquecido, Osmar do Cavaco)*

Em 1941 de volta de shows em São Paulo na companhia de Heitor dos Prazeres e Cartola (o trio formava um conjunto musical), Paulo chegou ao local do desfile na hora do desfile da Portela. Como o conjunto musical que o trio formava vestia roupas preta e branca, coube a direção da Portela, na figura do presidente Manuel BamBamBam, defendendo a exclusividade das cores azul e branca, barrarem do desfile Heitor dos Prazeres e Cartola, permitindo somente o desfile de Paulo. Esse ato gerou um protesto de Paulo que afirmou que os três estavam em São Paulo divulgando o samba e, conseqüentemente, a Portela. Não houve jeito e a crise culminou na saída-solidária de Paulo da Escola de Oswaldo Cruz, permanecendo fora da agremiação até sua morte em 1949.

Meu objetivo aqui foi trazer alguns elementos das representações sobre Paulo da Portela, neste sentido, penso poder concluir esses apontamentos para trabalhar com a outra face das representações portelenses: as representações coletivas da Agremiação e que se relacionam com a ação dos portelense.

A ação dos portelenses

Como falei acima, a Portela é uma Escola de Samba que foi organizada em 11 de abril de 1926 pelo triunvirato Paulo da Portela, Antonio Caetano e Antonio Rufino. Antes que passasse, em definitivo, a chamar-se Portela a Escola teve quatro nomes. Foi fundada

em 1926 como Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz⁵². Por influência de Heitor dos Prazeres passou a se chamar, nos primeiros meses de 1929, Quem Nos Faz é o Capricho. A única referência que encontrei sobre o terceiro nome – Vai Como Pode - encontra-se no livro de Candeia e Isnard que atribuem a mudança do nome à briga de Paulo da Portela com a agremiação e a conseqüente saída de Paulo da Portela, no entanto, tal fato não pode ter sido dessa maneira, uma vez que a saída de Paulo se deu em 1941 e não em 1931 como os autores apresentam. Certo é que com o carnaval de 1931 a agremiação mudou de nome para Vai Como Pode. Conta a história portelense que em 1935, por uma imposição legal de registro policial de todas as Escolas de Samba, a Vai Como Pode buscou a polícia para se legalizar e encontrou o delegado Dulcídio Gonçalves que não gostou do nome Vai Como Pode e perguntou em que localidade a Escola estava instalada, sugerindo, a partir daí, o nome Portela, em função da sede localizar-se na Estrada do Portela (SILVA e MACIEL, 1979). O nome da agremiação passou a ser então, a partir de 1935, Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela.

A Portela construiu – e continua a construir - sua história a partir de três elementos fundamentais: primeiro uma Escola de comunidade, segundo uma Escola pioneira dos principais aspectos do carnaval carioca e terceiro uma Escola aberta para o “mundo”, isto é, para outros espaços sociais que não os restritos ao seu bairro e ao samba.

Como apresentei no capítulo I, a Portela é uma Escola de Samba que insiste em sua ligação com o bairro de Oswaldo Cruz e ao mesmo tempo valoriza sua inserção em diferentes espaços sociais, sejam eles territoriais (Mangueira, Estácio de Sá, Centro, etc.) sejam musicais. Esse aparente paradoxo convive muito bem nas representações do grupo.

Por hora, não me interessam os confrontos que possam ter surgido - e continuam a surgir - desse antagonismo, mas a forma com que essas representações se misturaram na história portelense e desembocaram, conforme minha argumentação, no embate entre dois projetos na década de 1970.

⁵² O primeiro documento do Conjunto Carnavalesco Escola de Samba de Oswaldo Cruz foi firmado em 11 de abril de 1926. Talvez por ter sido Caetano a fonte desta informação, os autores [Silva e Maciel] não perceberam que ela possui equívoco de certa importância, pois em 1926 não existia ainda a expressão escola de samba [...] só em 1928 o Bloco Carnavalesco Deixa Falar, a primeira escola de samba, foi fundado, e no concurso do Engenho de Dentro do Zé Espinguela, em 1929, o grupo da Portela se apresentou simplesmente como Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz (FERNANDES, 2001:67).

Neste sentido, definir brevemente comunidade poderá ajudar na minha interpretação.

Wirth define comunidade a partir dos seguintes elementos:

Uma base territorial, pela distribuição em espaço de homens, instituições e atividades, pela convivência íntima baseada no parentesco e na interdependência orgânica e pela vida em comum baseada na correspondência mútua de interesses (1948:113).

Esses aspectos – território, convivência e interesses comuns – associam-se na formação da Portela que se vê como uma comunidade, mas também como estando em sintonia com a comunidade oswaldocruzense.

Apesar disso, não podemos esquecer que a idéia de que a Portela está ligada à Oswaldo Cruz antes de ser um fato é uma construção discursiva, que objetivou menos a valorização estrutural do bairro e mais a valorização dos aspectos que ressaltam a unidade da vida local em comum (WIRTH, 1948).

Como diz um dos sambas de Candeia e Monarco:

*Portela é uma família reunida
Falo de cabeça erguida
Com grande satisfação
A rua já lhe empresta o nome
Eu também lhe dou minha canção
Portela é uma torrente de montanha
Cuja força é tamanha
Que ninguém pode deter
(Portela é uma Família Reunida, Monarco e Candeia).*

A idéia de que o samba da Portela precisava estar marcado por fronteiras territoriais bem delineadas definidas por “uma linha clara de demarcação, em relação à qual uma coisa ou está dentro ou está fora” como diz HANNERZ (1997:15) foi facilitada pela representação que associa o samba a determinados territórios. Como se houvesse um samba próprio da Mangueira, do Estácio de Sá ou de Oswaldo Cruz⁵³. Essa formação discursiva está ligada à idéia de que a “força” do lugar fornece inspiração aos compositores⁵⁴.

⁵³ Há quem diga que as diferenças encontradas nos sambas desses lugares são perceptíveis, inclusive, na maneira de tocar os instrumentos.

⁵⁴ Conforme Lula Buarque, diretor do longa-metragem que está sendo produzido sobre a Velha Guarda da Portela, o objetivo para produzir o filme foi: “o que buscamos nas filmagens foi tentar descobrir como e em qual medida o cotidiano de Oswaldo Cruz inspira a qualidade da música produzida ali”. <<http://www.revistasim.com.br/asp/materia.asp?idtexto=7268>>, acesso em 14/12/2007.

O mais importante para entender estas representações de comunidade e localidade é a forma pela qual esses lugares são construídos.

Na Portela, Oswaldo Cruz está ligado à idéia de tradição, raiz e autenticidade. O bairro foi construído simbolicamente a partir, principalmente, da idéia de convergência de interesses comuns e da convivência pacífica e próxima de seus moradores⁵⁵.

Sem pretender repetir aqui as letras de sambas que falam de Oswaldo Cruz, gostaria de lembrar dois deles para reforçar minha interpretação:

*Em Oswaldo Cruz, bem perto de Madureira
Todos só falavam Paulo Benjamin de Oliveira
(Passado de Glória, Monarco).*

*Lá falaram-me sobre um terreiro
Onde eles passam o dia inteiro
Num lugar qualquer de Oswaldo Cruz
(Homenagem à Velha Guarda, Monarco)*

Tanto a idéia de que “todos só falavam” como a “passam o dia inteiro” remete a uma convivência e a interesses comuns, onde as contradições se apagam e as disputas se desfazem.

Essas idéias são construtoras de uma representação de totalidade e de interdependência. Vale ressaltar que o segundo samba – Homenagem a Velha Guarda – começa com a procura, por parte do autor, de sambistas, que não são encontrados na Lapa e nem na Portela (!!!), mas somente numa casa em Oswaldo Cruz⁵⁶, onde estão os “sambistas de fato”, que acabam por passar o dia inteiro junto – convivência – num terreiro onde se reconstrói o passado⁵⁷.

Oswaldo Cruz é, deste modo, visto como uma comunidade que não perdeu suas características passadas de convivência e interesses comuns. O bairro é entendido como um espaço onde se pode resistir a idéia de modernização e aos “males” do globalismo.

⁵⁵ Sem arriscar em generalizações anti-antropológicas poderia dizer que essa imagem de tradicionalidade e de comunitarismo está associada a cada lugar onde as principais Escolas de Samba estão localizadas: Mangueira, Estácio de Sá e Morro do Salgueiro.

⁵⁶ Essa “casa” era o quintal de Manacéa.

⁵⁷ Um dia, tu foste à Lapa ver a malandragem / Perdeste o tempo e a viagem / Como teu samba diz / Eu fui a Portela ver os meus sambistas / Mas consultando a minha lista / Também não fui feliz / Lá falaram-me sobre um terreiro / Onde eles passam o dia inteiro / Num lugar qualquer de Oswaldo Cruz / Fica lá perto de Bento Ribeiro / Onde Paulo e seus companheiros / Faziam sambas que até hoje seduz / Procurando na localidade / Encontrei mano Alvaide / Nosso antigo diretor de harmonia / Deu-me sua dica valiosa / É uma casa formosa / Que reúne paz, amor e alegria / Aí vi os sambistas de fato / Manacéa e Lonato e outros mais / Juro que fiquei boquiaberto / Nunca me senti tão perto / Da Portela dos tempos atrás.

Uma canção que traduz essa ligação de determinados bairros com o samba, num reordenamento simbólico tanto da história como do território, é *Defendendo meu Bairro*, de Casquinha (com grifos meus):

*Todos contam maravilhas
De seus bairros
Hoje peço licença
E vou falar do meu
Porque tenho a nítida impressão
Quem mora em Oswaldo Cruz
Mora perto de Deus
Quem vislumbrar
O panorama ao passar
Neste lugar
Por certo não há de acreditar
Que a passarada
Ao romper da madrugada
Vem ao povo
Do meu bairro despertar
Pela ordem natural das coisas
Oswaldo Cruz é um berço de bamba
Lá existe a famosa Portela
Um verdadeiro poderio no samba
Quem viver todos os dias
Cercado pela nostalgia
Aceite os conselhos meus
Vem morar em Oswaldo Cruz
Vem gozar das delícias
Mandadas por Deus*

Mesmo que alguns dos integrantes da Velha Guarda da Portela nunca tenham fixado residência em Oswaldo Cruz⁵⁸ essa situação é irrelevante, pois, como tenho tentado demonstrar, o bairro está presente como um elemento importante na definição das representações coletivas da Escola.

⁵⁸ Dos atuais 15 integrantes da Velha Guarda somente quatro tem residência no bairro: Áurea Maria, Edir Gomes, Neide Santana e Casquinha.

Pioneirismo da Portela

Outro elemento importantíssimo na formação das representações coletivas portelenses diz respeito ao pioneirismo da Portela no conjunto das Escolas de Samba e do samba carioca.

Para Candeia e Isnard a Portela foi a primeira Escola de Samba a apresentar enredo, alegoria, alegoria em movimento, samba-enredo e comissão de frente (CANDEIA, 1978:18,60).

Mesmo que a lista de pioneirismo portelense apresentada por Candeia possa ser vista como tendenciosa, pois Candeia e Isnard são integrantes da Portela⁵⁹, parece acertado afirmar que a Portela, como uma das Escolas de Samba cariocas mais antigas⁶⁰, trouxe para o conjunto das Escolas de Samba modificações importantes tanto para os desfiles como para as estruturas internas. Essas contribuições têm sido identificadas, por todos os setores da Escola, como um elemento importante da tradição portelense.

*Por isso que Portela e Mangueira
São as grandes pioneiras
Das escolas no carnaval
(Velhas Companheiras, Monarco)*

Alguns dos pioneirismos da Portela não podem ser considerados simplesmente como “inventados” pelos portelenses, apesar de serem utilizados de diferentes formas na construção das representações da Escola: a Portela foi a primeira escola a trazer uma comissão de frente uniformizada; foi a primeira a utilizar cordas nos desfiles, separando seus desfilantes do público, uma ação, posteriormente, adotada por todas as Escolas de Samba; foi a primeira Escola a permitir com que uma mulher – Dagmar – tocasse surdo em sua bateria.

⁵⁹ Há bastante controvérsia sobre os “pioneirismos” entre as Escolas de Samba, Cartola em entrevista a Goldwasser afirmava que “quem lançou enredo foi a Mangueira” (1975:22).

⁶⁰ Algumas datas de fundação: Estácio de Sá (12/08/1928), Estação Primeira de Mangueira (28/04/1929), Unidos da Tijuca (31/12/1931), Vila Isabel (04/04/1946), Viradouro (24/06/1946), Beija Flor de Nilópolis (25/12/1948), Acadêmicos do Salgueiro (05/03/1953), Mocidade Independente de Padre Miguel (10/11/1955), Imperatriz Leopoldinense (06/03/1959). As datas de fundação são um problema para as Escolas de Samba, uma vez que algumas Escolas surgiram da união de dois blocos com data mais remota de fundação. Um bom exemplo é a Acadêmicos do Salgueiro que tem como data de fundação 05/03/1953, data essa da união de dois blocos – Azul e Branco e Depois eu Digo – que já desfilavam nos carnavais de 1933.

Entretanto, o pioneirismo da Portela não está condicionado ao passado, pois em 2001 a Portela foi a primeira Escola de Samba a ser agraciada, pelo Presidente da República Fernando Henrique Cardoso, com a Ordem do Mérito Cultural. Em 2004 recebeu em sua quadra a visita do Presidente da República Luis Inácio Lula da Silva, considerada como a primeira visita de um Presidente da República a quadra de uma Escola de Samba⁶¹.

Deste modo, a imagem de pioneira, como aquela que abre e antecipa caminhos foi, e é, usada pela Portela para reivindicar para si a competência de determinar aquilo que pertence e aquilo que não pertence ao samba.

A Portela e o “mundo”

A visão de uma Escola de Samba aberta para o “mundo” foi construída a partir de relações reais que a Portela estabeleceu com contextos sociais mais amplos.

Um aspecto interessante é que não era só a Portela que “saía” para o “mundo”, também o “mundo” vinha até a Portela. Coube à Portela a recepção, na sua quadra ou fora dela, de algumas pessoas com destaque em diversas áreas, como por exemplo: o Prof. Henri Paul Hyacinthe Wallon que foi filósofo, médico, político francês e professor da Sorbone; a cantora Josephine Baker, nome artístico de Freda Josephine McDonald, que foi dançarina norte-americana, naturalizada francesa e conhecida pelos apelidos de Vênus Negra, Pérola Negra e ainda a Deusa Crioula; o compositor Aaron Copland que foi compositor norte-americano que se tornou particularmente conhecido por trabalhos que refletem vários aspectos da vida na América.

Mas um dos maiores destaques na história portelense foi a recepção, em sua quadra, de Walt Disney famoso desenhista e criador de diversos personagens em quadrinhos. Walt Disney esteve na quadra da Portelinha em 24 de agosto de 1941. Interessante que nessa época Paulo da Portela já havia saído da Portela, mas mesmo assim compareceu na quadra

⁶¹ A informação da “primeira” visita de um Presidente da República a Escola de Samba, no caso à Portela, foi retirada do site <<http://www.gresportela.com.br/historia/pioneirismo.php>> em 03 de julho de 2007, contudo, essa também é uma informação controversa, pois no site da Escola de Samba União de Jacarepaguá há a seguinte citação: “foi a primeira a escola de samba a receber a visita de um chefe de Estado, pois esteve lá o Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, <<http://www.hploco.com/ujacarepagua/HISTORICO.html>>, acesso em 03 de janeiro de 2008.

da Escola. Será por compreender que antes de suas rivalidades pessoais estava a visão de um samba para o mundo?

Mas a Portela também saiu mundo a fora.

Logo no início de sua formação, em 29 de novembro de 1937, Paulo da Portela integrou uma “embaixada do samba” a Montevideú.

Em 1958 a bateria da Portela tocou para Dizzi Gillesp, um músico de jazz americano, que acabou por tocar trompete com a bateria.

Em 07 de julho de 1984 o Jornal do Brasil anunciava a viagem da Velha Guarda da Portela a Roma dizendo: “é a primeira vez que um dos mais tradicionais grupos da Velha Guarda do samba se apresenta no exterior”.

A Portela também eternizou suas imagens para um “outro mundo”, o mundo cinematográfico. A agremiação participou de três filmes: Favela de seus amores; O bobo do rei; Pureza.

Associa-se a esses “fatos reais” a formação discursiva que atribui a Portela essa abertura para o “mundo” e a, conseqüente, ligação da Agremiação com outros espaços sociais.

Outras representações

A esses três elementos – comunidade, pioneirismo e globalismo – se associam outras representações “menores”. Essas representações, ainda que não dominem o discurso da Escola, estão presentes nas negociações de sua formação.

Um espaço privilegiado para percebermos essas “representações menores” são as letras dos sambas-enredo que a Portela levou para o desfile.

A Portela já apresentou 75 enredos, desses consegui listar 60 sambas-enredo.

Um fato que me chama atenção e que, me parece está relacionado aos embates portelenses na década de 1970, é que até essa década nenhum samba-enredo fala propriamente da Portela. A Escola começou a ser cantada nos desfiles a partir de 1970 e nesses 37 anos são 25 sambas-enredo que cantam a Escola, perfazendo um total de 67% dos sambas.

Dos vinte e cinco sambas que cantam a Portela, selecionei sete⁶² que considero mais importantes e que constroem uma representação sobre a Escola.

Portela, ô Portela!
*Na vida és a Pasárgada mais bela*⁶³
(Pasárgada, O Amigo do Rei, 1973)

Na ginga do estandarte
Portela derrama arte
Neste enredo sem igual
(Contos de Areia. 1984)

A Portela não é brincadeira
Abram alas, deixa a Portela passar
É voz que não se cala
É canto de alegria no ar
(Gosto que me Enrosco. 1995)

Majestosa e tão bela
Vem brilhar na passarela
Oh! Linda eterna Portela
(Linda, Eternamente Olinda. 1997)

*A Portela não é brincadeira*⁶⁴
(Ontem, Hoje e Sempre Cinelândia, O Samba entra em cena na Broadway Brasileira. 2003)

Portela hoje abraça o mundo
Num amor profundo pela fraternidade
A mensagem da Portela
É pra toda humanidade
(Nós Podemos: Oito Metas para Mudar o Mundo. 2005)

Portela, de azul e branco em aquarela
Supera todos os limites
Eu sou a raiz do samba
O ninho da águia, celeiro de bambas
(Os Deuses do Olímpio na Terra do Carnaval, uma Festa do Esporte, da Saúde e da Beleza. 2007)

⁶² Os enredos desses sete sambas são: Pasárgada (1973), Contos de areia (1984), Samba (1995), Cidade de Olinda (1997), Cinelândia a Broadway brasileira (2003), Organização das Nações Unidas (2005), Jogos Pan-Americano (2007).

⁶³ Pasárgada é um local ideal construído com ironia por Manuel Bandeira no poema Vou-me embora pra Pasárgada: Vou-me embora pra Pasárgada / Lá sou amigo do rei / Lá tenho a mulher que eu quero / Na cama que escolherei.

⁶⁴ É a segunda vez que a mesma frase é usada em sambas diferentes.

As principais representações que encontro nessas letras são: grandiosidade (2007, 1997, 1984, 1973), raiz (2007), globalismo (2005) e austeridade, como antônimo de malandragem (2003, 1995).

Quando a Portela inventou sua imagem de Escola de Samba grandiosa, de raiz, aberta para o “mundo” e austera ela acabou provocando um reordenamento das Escolas de Samba cariocas. Se a história da Portela e suas estruturas organizacionais e musicais se estabeleceram a partir da idéia de antiguidade no cenário do samba carioca, outras escolas que “partilham” dessa história como a Estação Primeira de Mangueira, a Estácio de Sá e o Império Serrano passam a ser entendidas e vistas a partir dessas representações. Nesse movimento, no pólo contrário, outras Escolas como a Imperatriz Leopoldinense, a Beija Flor de Nilópolis, a Grande Rio e a Viradouro tornam-se incompatíveis com essas representações, pelo simples fato de não partilharem das mesmas. É um movimento de construção de margens mais rígidas a partir dos conceitos de raiz, de autenticidade e de tradição.

Penso que esse reordenamento foi o que levou ao embate que a Portela viveu na década de 1970 e que foi tão importante para a criação da Velha Guarda da Portela naquela década.

Creio poder então agora tratar, de forma mais detalhada, desse embate que confrontou duas narrativas sobre a Portela, com conseqüências diferenciadas para cada agente envolvido.

Capítulo IV

Embate portelense

O drama de origem

Do final da década de 1960 até a metade da década de 1970 a Portela passou por uma disputa interna entre dois projetos. Esse embate se materializou através de duas narrativas antagônicas. Essas narrativas, ainda que aqui apareçam quase como tipos ideais⁶⁵, podem ser identificadas uma com a Diretoria, protagonizada por Natal da Portela e Carlinhos Maracanã e a outra pelos Compositores, tendo Candeia e Paulinho da Viola como seus atores principais.

Compreender esse embate é fundamental para entender o significado da fundação da Velha Guarda da Portela, pois a mesma, como já falei, foi fundada no final de 1970 por um dos protagonistas do embate: o músico Paulinho da Viola.

No dia 11 de março de 1975 Antonio Candeia Filho, André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte (Carlos Monte), Cláudio Pinheiro⁶⁶ e Paulo César Batista de Faria (Paulinho da Viola) encaminharam (sic) ao presidente da Portela Carlos Teixeira Martins (Carlinhos Maracanã) um Documento que expressava as críticas do grupo aos rumos da Portela⁶⁷.

O Documento pretendia “prestar uma colaboração à Portela” apresentando considerações do grupo signatário com o objetivo de “aperfeiçoamento das atividades e desempenho de nossa Escola”, para que a mesma “reassuma a posição de liderança que sempre foi sua, por direito e tradição, no cenário do samba e da nossa cultura popular” (trechos do documento).

A leitura desse Documento foi o que me levou a interpretar a conjuntura da crise portelense a partir do embate entre dois projetos.

⁶⁵ Obtém-se um tipo ideal mediante a acentuação unilateral de um ou vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isoladamente dados, difusos, e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo os pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de se formar um quadro homogêneo de pensamento (WEBER, 1979).

⁶⁶ Carlos Monte e Cláudio Pinheiro eram integrantes do Departamento Cultural, que foi estruturado em 1973, com o objetivo de realizar o planejamento do carnaval.

⁶⁷ Dois sites publicaram essa carta: <<http://www.portelaweb.com.br/samba%20e%20cultura/carta.htm>> e <<http://ocourodocabrito.blogspot.com/2007/11/documentos-historicos-do-samba-carta.html>>

O embate foi marcado pela preocupação de dois setores da Portela em relação ao entendimento do que seria tradição para a Escola, sobre os sujeitos que deveriam definir e controlar as representações coletivas e os formatos que a Escola deveria adotar em relação aos desfiles⁶⁸.

Neste sentido, será necessário definir o embate, como um embate portelense entre um projeto tradicionalista e um projeto modernizante. Sendo a Portela o solo comum das duas formulações.

O projeto tradicionalista foi formulado pelos compositores e alguns integrantes da Escola, capitaneados por Candeia e Paulinho da Viola. Esse “grupo” defendia, entre outras coisas, que a Portela deveria manter um lugar de destaque no campo das Escolas de Samba, não cedendo às intervenções, intromissões e “espoliações” de pessoas de camadas sociais estranhas às Escolas de Samba, principalmente as pessoas de classe média e os intelectuais. Defendiam a agência dos sambistas locais, vistos como uma comunidade autêntica, que deveriam ter um papel relevante nas definições da Portela. Esse “grupo” identificava-se com o paradigma do samba no pé apresentado no capítulo II.

O projeto modernizante foi defendido pela Diretoria, representada na figura de Carlinhos Maracanã, tendo, seja dito de passagem, Natal da Portela como seu destinatário último⁶⁹. A Diretoria da Portela defendia uma ação carnavalesca que integrasse a Portela aos novos paradigmas que passaram a orientar os desfiles das Escolas de Samba. A Diretoria propunha abrir a Escola tanto à participação de “pessoas de fora” à sua estrutura, como defendia a presença da Agremiação em outras áreas geográficas da cidade que não o subúrbio, como, por exemplo, as apresentações e ensaios que começaram a ser realizados no Morisco, em Botafogo, a partir de 1968. Esse projeto estava identificado com o paradigma do visual apresentado no capítulo II.

Cada personagem alcançado pelo documento (remetentes e destinatário) tem suas particularidades e suas perspectivas em relação à Portela.

Infelizmente, pouco consegui sobre a postura assumida pela diretoria da Portela, principalmente sobre a posição de Carlinhos Maracanã. Sobre Natal da Portela, no entanto,

⁶⁸ A disputa festiva entre as escolas, realizadas a cada ano através da encenação dos enredos, constitui a natureza específica do desfile enquanto rito carnavalesco e o móvel primordial de existência das escolas de samba (CAVALCANTI, 1995:21).

⁶⁹ Natal da Portela faleceu logo após a apresentação documento à diretoria da Portela em 05 de abril de 1975.

há mais referências, sobretudo no livro de Hiram de Araújo e Amaury Jório (1975) além de informações em fontes dispersas. A alternativa que adotei foi inferir, através das diferentes fontes tanto sobre Natal da Portela como sobre aqueles que eram contrários à “Administração Maracanã”, a posição assumida por essa última.

Para poder chegar propriamente ao embate entre os dois projetos será necessário localizar primeiro, de forma sucinta, os personagens envolvidos, para depois tentar compreender e interpretar as conflitualidades presentes e suas representações.

Os personagens

Carlos Teixeira Martins, Carlinhos Maracanã

Conhecido como Carlinhos Maracanã, por ter sido dono das Organizações Maracanã (ARAÚJO e JÓRIO, 1975:18), era “bicheiro”⁷⁰ e também ligado ao futebol. Em 1961 era Presidente do Madureira Esporte Clube quando convidou Natal para assumir a Diretoria de Patrimônio do Clube. Natal lhe fez um contra-convite para assumir a vice-presidente da Portela. Foi eleito presidente da agremiação em 1971, como candidato de Natal. Sua gestão durou de 1971 a 1994. Como sua indicação para a presidência foi feita por Natal da Portela isso lhe garantiu, quase que naturalmente, a vitória. Era conhecido como homem de temperamento autoritário.

Natalino José do Nascimento, Natal da Portela

Natal da Portela era filho de Napoleão em cuja calçada da casa ficava a mangueira onde a Portela foi fundada.

Natal foi um poderoso bicheiro de Madureira – “fundou a firma Haia, que durante muito tempo foi uma das maiores organizações do jogo do bicho” (ARAÚJO e JÓRIO,

⁷⁰ O jogo do bicho acompanhou a expansão das áreas periféricas da cidade [...] em toda a cidade, os agentes ou donos das bancas de bicho (o “banqueiro”, quem “banca”, ou seja, recebe e paga as apostas) sempre se caracterizaram pela “honra à palavra dada” [...] com o enriquecimento do bicheiro, essa confiança rapidamente se transformou em patronagem: ajuda pessoal e benfeitorias públicas em troca da lealdade da população [...] Assim sendo, à medida em que se demarcavam, em toda a cidade, as grandes áreas territoriais de atuação de cada banqueiro, iniciava-se o relacionamento mais estreito entre “banqueiro” de um determinado território e as agremiações nele sediadas [...] as escolas de samba, com o belo desfile anual, se prestaram à integração do bicheiro à sociedade metropolitana (CAVALCANTI, 1995:32).

1975:61). Ficou conhecido por seu gênio explosivo⁷¹ e sua dedicação física e financeira à Portela. Foi através de seus investimentos que a Escola construiu, definitivamente, em 1961, sua primeira sede própria, hoje conhecida como Portelinha. Também através de suas contribuições financeiras é que foi construída a sede definitiva em 1972: o atual Portelão⁷².

Durante vários anos Natal esteve à frente da Escola ora como presidente, ora como presidente de honra, mas sempre como patrono⁷³. Sua participação, seu “gênio” e seus investimentos financeiros na Escola lhe garantiam amplos poderes de decisão.

Na Revista VEJA nº 236 de 14 de março de 1973 na página 80, portanto antes do Documento dos Compositores, Natal declarou: “passei quarenta e tantos anos botando dinheiro do meu bolso na escola e agora que ela tem vida própria querem botar a mão naquela mina de petróleo”.

A Velha Guarda fala de Natal com um misto de admiração e de irritação: “ele tinha aquele gênio explosivo, mas ele era Portela doente. Ele queria ver a Escola dele bonita” (Tia Doca). “Dois caras bateram de frente com o Natal, eu e o Casquinha” (David do Pandeiro).

Contudo, é de David do Pandeiro da Velha Guarda da Portela a seguinte homenagem a Natal.

*Natal, Natal, Natal faz uma falta danada
Na Portela e no carnaval
Que falta faz o homem de um braço só
O popular Natal
Que falta faz o homem de um braço só
No nosso carnaval
O jogo, carnaval, samba e Portela
Era sua cachaça e a sua paixão
Com virtudes e defeitos
Ele mantinha o respeito
Na Portelinha e no Portelão*

⁷¹ Só andava armado, brigava mesmo só tendo um braço e foi preso por assassinato.

⁷² Candeia em seu livro diz que o Portelão se chama Academia do Samba Natalino José do Nascimento (1978:15), no entanto, não há referência desse nome em outra fonte da história portelense.

⁷³ No rol de membros da Portela elaborado por Candeia, Natal é o sócio nº 42. Fato interessante é que Candeia ao elaborar o rol dos presidentes (em numero de 14) não relaciona o nome de Natal, será por que Natal nunca tenha sido presidente administrativo? (1978:15,66).

Antonio Candeia Filho

Antonio Candeia Filho, nasceu em 17 de agosto de 1935. Entrou para a Portela antes de completar 17 anos. Compôs 90 músicas. A Portela desfilou com samba-enredo seu nos anos de 1953, 1955, 1956, 1957, 1959 e 1965⁷⁴ e obteve o primeiro lugar em 1953, 1957 e 1959. Foi autor do enredo da Portela nos anos de 1957 e 1972, respectivamente: Legados de D. João VI (1º lugar) e Ilu Ayê Terra da Vida (3º lugar). Morreu em 16 de novembro de 1978.

Paulo César Batista de Faria

Paulinho da Viola nasceu em Botafogo no dia 12 de novembro de 1942. Chegou à Portela em 1963 e fez o samba-enredo de 1966 (Enredo: Memórias de um Sargento de Milícias), quando a Portela obteve seu décimo nono título de campeã. Compôs 160 músicas e tem 26 discos individuais. Seu primeiro disco, Rosa de Ouro, foi lançado em 1965. Atuou como organizador e produtor do primeiro disco da Velha Guarda da Portela.

Um samba em sua homenagem, gravado em 1976, o coloca como “herdeiro” de Paulo da Portela.

*Antigamente era Paulo da Portela
Agora é Paulinho da Viola
Paulo da Portela nosso professor
Paulinho da Viola o seu sucessor
Vejam que coisa tão bela
O passado e o presente
Da nossa querida Portela
(De Paulo da Portela a Paulinho da Viola, Monarco e Chico Santana)*

Após essa breve apresentação dos sujeitos envolvidos, posso agora tratar de alguns aspectos do embate em questão. Todavia, é importante situar que o documento apresentado pelos Compositores foi o último termo de um embate iniciado anos antes e que teve como consequência a saída do grupo signatário e a fundação de uma nova Escola de Samba, o Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo.

⁷⁴ Os enredos foram respectivamente: Seis Datas Magnas; Festa Junina em Fevereiro; Riquezas do Brasil; Legados de D. João VI; Brasil Panthão de Glórias; Histórias e Tradições do Rio Quatrocentão.

Ora, duas principais motivações favoreceram o início do embate: a entrada de Clovis Bornay como carnavalesco da Portela em 1969 e a eleição de Carlinhos Maracanã para a presidência da Escola em 1971.

Clovis Bornay foi carnavalesco da Portela em 1969 e 1970⁷⁵. Sua carreira carnavalesca⁷⁶ teve início, em 1937, com uma proposta que o mesmo fez para organizar desfiles de fantasias de luxo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quando desfiou com a fantasia Príncipe Hindu, tirando em primeiro lugar. Em 1969 quando chegou à Portela para assumir a função de “carnavalesco”⁷⁷ foi logo identificado com a proposição que vinha sendo defendida pelos Compositores que dizia que havia pessoas de dentro da escola e pessoas de fora, e essas últimas operavam uma “invasão”, quase sempre identificada como anti-tradicional. Clovis Bornay foi definido, deste modo, como uma pessoa que estava invadindo a Portela.

Paulinho da Viola, em entrevista a Revista VEJA nº 92 de 10 de junho de 1970 pág. 06, dizia: “quanto a Clovis Bornay, eu fui um dos primeiros a falarem mal dele dentro da Escola”. Nessa mesma reportagem Paulinho da Viola continua dizendo que “quanto à infiltração de elementos estranhos nas Escolas, isso é besteira, porque está sendo feita desde que elas foram fundadas”.

As declarações de Paulinho da Viola a respeito do carnavalesco Clovis Bornay me levam a seguinte questão: se não era importante a entrada de “elementos estranhos” na Portela por que então a preocupação e hostilidade com Clovis Bornay?

É possível encontrar uma resposta voltando a analisar o embate travado entre Compositores e Diretoria.

Quando observo os projetos em disputa na Portela percebo que há algumas questões, que apesar de serem respondidas de forma antagônicas, remetem a elementos comuns. Em primeiro lugar, existe a definição de quem controla as representações da Escola. Em segundo lugar, existe a definição do acesso e distribuição das formas de apresentação da Escola nos desfiles. Finalmente, em terceiro lugar, há os limites entre a agência dos Compositores e da Diretoria no controle dos processos de enunciação, pois esse

⁷⁵ Enredos respectivamente: As Treze Naus (3º lugar) e Lendas e Mistérios da Amazônia (1º lugar).

⁷⁶ Museólogo de formação Clóvis Bornay trabalho no Museu Histórico Nacional.

⁷⁷ Estou usando a nomenclatura de carnavalesco, no entanto, a Portela só institucionalizou a figura de um indivíduo como responsável completamente pela feitura do carnaval em 1979 com Viriato Ferreira.

controle determina a direção do fluxo enunciativo: se partindo da Diretoria para a Escola ou dos Compositores para a Escola.

Os trechos abaixo, retirados do Documento de 1975, demonstram bem essa problemática:

Escola de Samba é povo em sua manifestação mais autêntica! Quando se submete às influências externas, a Escola de Samba deixa de representar a cultura do nosso povo.

[a Portela] Aceitou passivamente as idéias de um movimento que, sob o pretexto de buscar a evolução, acabou submetendo o samba aos desejos e anseios das pessoas que nada tinham a ver com o samba.

A Portela nunca imitava nada dos outros. Sempre criava. Hoje, o que a Portela está fazendo é procurar copiar o que se pensa que está dando certo em outras escolas.

A Portela vem restringindo a liberdade de criação de seus compositores.

A direção da Escola precisa urgentemente separar suas atividades em dois setores: administrativo e carnavalesco. Os componentes da Comissão de Carnaval deverão ser selecionados dentre os elementos mais representativos e conhecedores da Escola e suas características.

Como existe, por força de regulamento, o caráter de competição, a Escola é obrigada a contratar artistas, mas, deve, dentro do possível, limitar a criação dessas pessoas ao âmbito da cultura popular, que caracteriza a Escola de Samba. E lutar para que, no futuro, integrantes da Escola reúnam condições de fazer, eles mesmos, as alegorias e fantasias.

A Portela precisa assumir posição em defesa do samba autêntico.

Não estou afirmando que houvesse apenas pontos de incompatibilidade entre os dois projetos, uma vez que os dois segmentos desejavam ver a Portela vitoriosa.

A representação de que “vitória pra Portela é banalidade”, sendo uma escola que “sabe ganhar ou perder” (Vaidade de um Sambista, Chico Santana) marcou fortemente as representações do segmento dos Compositores.

Enquanto os compositores consideravam a vitória como um coroamento banal para a Portela, a Diretoria era acusada de pretender trazer a qualquer preço, ou pior, ao preço de se submeter aos novos paradigmas desfilantes, o título para a Escola transformando-a em uma escola competitiva, mesmo que fosse apenas para legitimar suas estratégias de atuação. Os Compositores, que também pretendiam alcançar vitórias, não se importavam tanto com a questão do desfile em si, mas com as possibilidades de representatividade da Portela: “Não podemos e nem devemos ficar a reboque de outras escolas, sem assumirmos nossa

posição quanto ao destino das escolas de samba, independente de vantagens momentâneas que possamos aferir” (Documento, grifos meus).

É certo que a administração Maracanã não trouxe títulos para a Portela. No período em que esteve na presidência (1971-1994) a Escola só foi campeã duas vezes (1980 e 1984), amargando, inclusive, um décimo lugar (1993), num conjunto de 14 Escolas.

As categorias e representações dos Compositores e da Diretoria foram construídas a partir do entendimento do que era o passado portelense que devia justificar a contemporaneidade da Escola, suas vitórias e até as derrotas. Era essa história que devia definir o lugar de cada integrante, que representações deveriam ser valorizadas e quais as que deveriam ser relegadas ao esquecimento.

O que se fez foi ir acumulando antigas rivalidades e disputas a partir do entendimento da história passada como um lugar da não-disputa, como se no passado portelense compositores e diretoria estivessem juntamente empenhados numa melhor posição e realização da Portela, sem que houvesse rivalidades entre eles.

Não cabe nos limites dessa dissertação fazer a história das disputas portelense (por mais tentador que o tema se apresente), mas apenas dizer que não há, quando observo a história portelense, nada semelhante a um mar-de-rosas, mas diversos conflitos e disputas que levaram, inclusive, a penosos rompimentos⁷⁸.

Na demarcação do embate da década de 1970 percebo que diversas situações vão sendo reelaboradas em uma rede de significações que levou ao rompimento definitivo de 1975⁷⁹, com a fundação da Escola de Samba Quilombo e a saída do grupo de compositores da Portela⁸⁰.

Uma dessas rivalidades, que tratadas aqui, se refere à hostilidade dos Compositores em relação ao carnavalesco Clovis Bornay, encontrada na declaração de Paulinho da Viola à Revista VEJA acima citada.

⁷⁸ Penso aqui na saída de Paulo da Portela da Agremiação.

⁷⁹ Como disse o segundo imediato de médico do navio Discovery William Ellis: “uma cadeia de eventos que não mais poderia ser prevista nem mesmo impedida” (apud SAHLINS, 1994:140).

⁸⁰ Além de Paulinho da Viola e Candeia saíram também: Waldir 59, Mestre Marçal, João Nogueira, Noca da Portela, Luiz Ayrão, Agepê, Vilma Nascimento, Albino Pinheiro e Lan.

Um outro fator que nos revela o conflito esteve presente na preparação do carnaval de 1973⁸¹ quando Carlinhos Maracanã era o presidente da Portela. Natal da Portela, em plena consciência da relação conflitiva existente entre Diretoria e Compositores, falou:

Como é, português [Carlinhos Maracanã é português]? A gente tem que ganhar este carnaval. Você está fazendo um esforço danado, junto com a nossa rapaziada, mas o sambista é muito ingrato. Te crucifica se não deres a vitória (ARAÚJO e JÓRIO, 1975:18).

Todavia, dois fatores foram determinantes para que o embate tivesse enfim seu desfecho.

Primeiro, ao assumir a presidência da Portela Carlinhos Maracanã decidiu realizar uma administração composta somente por seus aliados: “devemos tratar a todos bem, mas cá em cima⁸², só gente nossa, nada de composições ou coisa semelhante” (ARAÚJO e JÓRIO, 1975:19).

O Documento dos Compositores acusa a Diretoria de centralização.

A centralização se tornou demasiada na Portela. As diretorias, de algum tempo para cá, passaram a não mais ouvir as solicitações do componente, nem procurar explicar a ele suas decisões.

Mas o fator determinante aconteceu no carnaval de 1974.

O carnaval de 1974 foi marcado por quatro novidades [...] a decisão da diretoria da Portela de designar os compositores Evaldo Gouveia e Jair Amorim como autores do samba-enredo daquele ano, em detrimento dos componentes da ala de compositores da escola [...] Jair e Evaldo, autores de muitos sucessos da música popular brasileira, principalmente de boleros, não tinham qualquer ligação com a Portela (CABRAL, 1996:207 grifos meus).

No ano de 1974 a Portela tirou em 2º lugar, com o enredo: O Mundo Melhor de Pixinguinha, o que valeu uma paródia da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, a Escola campeã:

*Lá vem Portela,
Com Pixinguinha e seu Natal
Para aprender com o Rei de França
Como se ganha o carnaval*⁸³

Estavam postos todos os elementos da crise: conflito com o carnavalesco, acusação de uma diretoria centralizadora e desvalorização dos compositores.

⁸¹ Neste ano a Portela tirou em 4º lugar.

⁸² “Cá em cima” tanto se refere à presidência como a sala da presidência, que na Portela está na parte superior da quadra.

⁸³ O samba que a Portela desfilou dizia: Lá vem Portela / Com Pixinguinha em seu altar / E altar de escola é o samba / Que a gente faz / E na rua vem cantar.

Enfim os dois projetos estavam maduros para se enfrentarem.

Candeia, percebendo (ou desejando?) que a crise poderia levar à ruptura, ainda insistia no final de 1975: “se sair é pior. É lá dentro que a gente tem de lutar pela preservação de alguma coisa. O peçoal antigo⁸⁴ tem de permanecer na escola” (CABRAL, 1996:209 grifos meus).

Mas não houve jeito de contornar a crise e em 8 de dezembro de 1975, Candeia e outros componentes da Portela saíram da agremiação e fundaram o Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo⁸⁵, que anunciava em seu manifesto:

Estou chegando. Venho com fé. Respeito mitos e tradições. Trago um canto negro. Busco a liberdade. Não admito moldes. [...] Não sou radical. Pretendo, apenas, salvar o que resta de uma cultura. [...] Eu sou povo. [...] Artistas plástico, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais, profissionais: não me incomodem, por favor (VARGENS, 1987:66).

Aqui está a “receita” dos Compositores: rompimento com os novos paradigmas desfilantes, cultura em disputa, ou pelo menos, uma percepção da variabilidade de compreensão do que seja a cultura das Escolas de Samba, agência do povo e rejeição ao “peçoal de fora”.

O que parece poder ser dito desse embate é que não estava em questão o tamanho das alegorias, os carros alegóricos ou se os passistas poderiam ou não evoluir em suas danças de forma “espontâneas”. Também não estava em jogo o controle absoluto do carnavalesco que, como já disse, só aconteceu em 1979, com a contratação de Viriato Ferreira, antigo auxiliar de Joãozinho Trinta. Mas, o que importava era de que forma e por quem todos esses aspectos da Portela seriam geridos.

Vale a pena enfatizar, que a disputa nos anos iniciais da década de 1970 na Portela não era, apesar de bastante ligada à história portelense, uma situação paroquial, mas um evento que se inscreveu na historiografia das Escolas de Samba cariocas, pois esse embate, conforme trabalhei no capítulo II, estava inserido numa disputa maior entre antigos e novos paradigmas desfilantes.

Agora creio poder voltar à questão da disputa entre os Compositores e Clovis Bornay para dar uma resposta, ainda que limitada.

⁸⁴ Não consigo evitar que a leitura de “peçoal antigo” me leve a pensar na Velha Guarda da Portela, que já havia sido fundada.

⁸⁵ Além dos signatários do Documento participaram da fundação da Quilombo: Elton Medeiros, Guilherme Brito, Alvarenga, Monarco, Casquinha, Jorge Coutinho, Nei Lopes, Wilson Moreira, entre outros.

Clovis Bornay representava um lugar que materializa o poder da diretoria sobre uma área que era vista como tradicional e genuinamente pertencentes aos componentes “históricos” da Escola de Samba: o controle da feitura do carnaval.

Portanto, Clovis Bornay acaba por não ser identificado somente como uma “pessoa estranha”, de “fora”, mas como um lugar de disputa de poder.

A declaração de Paulinho da Viola de que a “infiltração de elementos estranhos é besteira”, me parece ser mais retórica do que uma real avaliação das atividades realizadas por Clovis Bornay como carnavalesco⁸⁶. Pode-se considerar esta, uma afirmação “para inglês ver”, pois o que o grupo de Compositores fez tanto quando ainda estava na Portela, como quando fundou a Escola de Samba Quilombo foi construir ações efetivas de rejeição à “elementos estranhos” (pessoas, idéias, paradigmas, etc.).

Logo, a rejeição a Clovis Bornay nada tem que ver com a figura do carnavalesco, mas antes com a perspectiva sobre a forma de controle e o grupo que controlaria a “cultura” da Portela.

É importante definir a posição de cada personagem no que se pode chamar de “finalização” do embate: Natal da Portela veio a falecer logo depois que o documento foi entregue a diretoria⁸⁷; Carlinhos Maracanã continuou na presidência da Portela até 1994, atualmente é presidente de honra do GRES Estácio de Sá; Candeia fundou a GRANES Quilombo em 08 de dezembro de 1975 e faleceu em 16 de novembro de 1978; Paulinho da Viola, que já contava com sete discos solos, continuou sua carreira de compositor e interprete⁸⁸, voltou a desfilar pela Portela no carnaval de 1995⁸⁹.

Uma comparação que pode ajudar a compreender o embate portelense pode ser feita com o trabalho de Maggie sobre um terreiro de Umbanda, onde a autora interpretou o drama vivido pelos seus integrantes através do que a autora chamou de dois códigos:

⁸⁶ Não devemos esquecer que o carnaval de 1970 quando a Portela alcançou seu décimo nono título era Clovis Bornay que estava à frente da feitura do carnaval.

⁸⁷ O filho de Natal Nézio Nascimento e sua nora Vilma Nascimento não deram continuidade ao “legado” de Natal na Portela, mais tarde, em 1984, por um desentendimento entre algumas alas com o presidente Carlinhos Maracanã um grupo de portelenses saiu da Escola e fundou o GRES Tradição, entre eles: Nézio Nascimento (que assumiu a presidência da nova Escola), Vilma Nascimento, João Nogueira e Paulo César Pinheiro.

⁸⁸ Atualmente conta com 20 discos solos.

⁸⁹ Importante destacar que Paulinho da Viola apesar de ter saído da Portela junto com o grupo de dissidentes, não perdeu o vínculo com a agremiação que passou a ser mantido através da Velha Guarda da Portela, não mais “submetido” a “administração Maracanã”.

“código do santo” e “código burocrático”. No código do santo o “conhecimento do idioma da possessão era o critério básico para o estabelecimento do poder no terreiro”, enquanto que no código burocrático “o controle devia ser feito de forma não-mágica [...] devia ser atualizada uma visão menos intuitiva e mais racional” (2001:108).

Esses dois códigos, assim como os dois projetos portelenses, são duas maneiras de organizar o poder interno em grupos específicos, no caso de Maggie um terreiro de Umbanda e no meu caso uma Escola de Samba.

Tanto no objeto pesquisado por Maggie como no meu encontramos uma oposição, em embate, entre dois grupos ou projetos no interior de um mesmo espaço territorial e simbólico que conflitam na definição e distribuição do poder interno. Como afirmou Maggie “o que estava em jogo era, basicamente, o que é importante para se ter poder no terreiro” (2001:106).

Mas a autora faz uma advertência:

Essa oposição entre código do santo e código burocrático não está sendo usada no sentido das oposições comumente feitas entre urbano e rural, tradicional e moderno. Refiro-me a dois códigos que eram atualizados no terreiro estudado (2001:108).

O que o trabalho de Maggie me ajudou a entender melhor foi de que forma, num mesmo grupo, dois códigos, ou melhor, dois projetos podem conflitar a cerca dos elementos que são fundamentais na formação de sua identidade e, conseqüentemente, na definição de suas fronteiras.

Volto a trazer, para concluir essa parte, a citação em que Candeia foi taxativo: “o pessoal antigo tem de permanecer na escola” e foi justamente isso que aconteceu. O “pessoal antigo” já estava desde 1970 unido num conjunto musical que se ligava ao projeto dos Compositores e que era fortalecido pela construção de representações ligadas à tradição, à pureza, à autenticidade e à raiz: a Velha Guarda da Portela.

E como diria Candeia

*Porque o sambista
Não precisa ser membro de Academia
Ao ser natural
Com sua poesia
O povo lhe faz imortal
(Testamento de Partideiro).*

No próximo capítulo construirei a história de vida de seis personagens da Velha Guarda a partir de minha pesquisa de campo, para uma maior compreensão das diferenças e semelhanças entre os integrantes do grupo e de quais formas essas histórias de vida possibilitam um arranjo entre um “fora” e um “dentro” que será explorado na conclusão.

Capítulo V

Paisagens biográficas

Nesse capítulo pretendo construir a história de seis personagens da Velha Guarda da Portela: David do Pandeiro, tia Doca, tia Eunice, Casemiro da Cuíca, Edir Gomes e Marquinhos do Pandeiro.

Todas as histórias foram elaboradas a partir de entrevistas gravadas com os integrantes. Procurei manter, na medida do possível, os assuntos ordenados conforme apareceram nas falas dos entrevistados, não tentando organizá-los em cronologias lógicas. Evitei também buscar a “fidedignidade” das informações, pois o objetivo era compreender as suas representações sobre a Escola de Samba, a Velha Guarda e o samba. Somente fiz comentários sobre algumas incongruências de datas e fatos⁹⁰.

As histórias ajudaram a perceber temas importantes que organizam as representações e o discurso dos integrantes da Velha Guarda da Portela, como disciplina, tradição, samba raiz, sucesso e autenticidade.

Cada um dos entrevistados, a sua maneira, trouxe elementos para que eu pudesse compreender sua posição no universo do samba, no campo das Escolas de Samba e no espaço da Velha Guarda da Portela.

Elaborar as histórias dos personagens foi um trabalho que me remeteu ao processo de esquecimento e lembrança na formação das memórias individuais.

Para Pollak “as fronteiras desses silêncios e ‘não-ditos’ com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento” (1989:8).

O autor continua dizendo:

Ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros (1989:13).

⁹⁰ Como exemplo desse meu procedimento cito a história de vida de tia Doca que quando falou do início da participação de Zeca Pagodinho em sua roda de samba na década de 1970, mais precisamente quando Zeca Pagodinho tinha 15 anos em 1974, falou que o mesmo vinha de Irajá para Madureira de bonde, enquanto o bonde do ramal de Madureira-Irajá encerrou suas atividades na segunda metade da década de 1960 (WEID, 1994).

Neste sentido, cada biografia aqui apresentada descreveu um território de disputa, de reordenamento e de ressemantização das representações coletivas da Velha Guarda da Portela.

Conforme Becker

Muchos grupos desviados, entre los cuales se cuentan los músicos profesionales, son estables y duraderos, y, como todos los grupos estables, desarrollan un modo de vida característico. Para comprender la conducta de un individuo que es miembro de un tal grupo, es necesario comprender este modo de vida (1971:79).

Aqui cada personagem será tratado a partir das definições de Sahlins (2006) sobre as relações entre indivíduos proeminentes e as coletividades, o autor afirma que:

Pessoas podem ser investidas de poder para representar coletivos: para ilustrar ou personificá-los, às vezes até mesmo para trazê-los à existência sem, contudo perder sua própria individualidade (2006:148).

É também Sahlins que me fornece um outro pressuposto para a elaboração das histórias de vida aqui apresentadas:

O individuo concreto, cujas relações com a totalidade são mediadas por uma experiência biográfica particular na família e em outras instituições, tem assim de expressar os universais culturais numa forma individual (2006:145).

O que percebo na Velha Guarda é que há uma grande narrativa coletiva que pretende, e, determinar a verdade do grupo, estabelecendo elementos comuns de uma história também comum.

Contudo, o que cada sujeito-indivíduo enuncia de sua história particular e dessa história coletiva vai ser reflexo não só de sua experiência e efetiva participação na Velha Guarda, a partir da seleção e ordenamento das experiências pretéritas, mas das formas de apropriação, através de lembranças/esquecimentos dessas experiências (POLLAK, 1989).

Deste modo, cada história de vida aqui construída remete, ao mesmo tempo, a fala individual e a narrativa coletiva velhaguardista e, daí decorre que, em cada uma dessas histórias, estão presentes embates e construções narrativas elaboradas ao longo da história da Velha Guarda.

Não pretendi, todavia, fazer um inventário exaustivo das biografias desses personagens, mas elaborar um texto que mantivesse seu frescor original, ainda que tenha como pesquisador realizado intervenções interpretativas em cada uma dessas histórias. Mesmo assim, tentei escrevê-las o mais fiel possível as suas narratividades originais.

Gostaria de finalizar essa brevíssima apresentação da elaboração das histórias de vida com um fragmento de um estudo clássico da Sociologia baseado na construção de uma História de Vida, que foi realizado por Norbert Elias sobre Mozart: “o esclarecimento das conexões entre a experiência de um artista e sua obra também é importante para uma compreensão de nós mesmos como seres humanos” (1995:57).

David do Pandeiro

Esse garoto vai ser do riscado

A entrevista com David do Pandeiro teve uma duração de 4 horas e 36 minutos e foi realizada em sua residência em Olaria, na Rua João Rego. O prédio onde mora é uma construção antiga e seu apartamento, no segundo andar, é de fundos. Sua casa tem uma decoração marcada por elefantes em miniaturas, há diversos objetos desse animal em sua sala: estátuas, quadros, pinturas, de tamanhos, formas e cores diferentes.

Conforme me disse David, ele gosta desse animal porque disseram para ele que ter elefante em casa traz dinheiro e sorte.

Recebeu-me numa saleta que comporta uma grande estante onde ele guarda seus recortes de jornais e revistas, CDs e livros, na saleta há também uma geladeira e uma mesa redonda. Nessa saleta, que parece tem a função de copa e escritório de trabalho, ficamos conversando a tarde toda.

David de Araújo nasceu em 28 de dezembro de 1934. É o caçula de uma família e tem mais três irmãos: Sebastião, Antonio e José e irmãs que não consegui identificar. Sebastião consagrou-se como organista da Igreja de São Sebastião de Bento Ribeiro; José entrou para a Banda do Corpo de Bombeiro tocando saxofone; Antonio tocava trombone de vara, sem ter entrado para o meio artístico-musical. David é o único que está ligado ao samba.

Em 1942/1943 sua mãe, ao separar-se de seu pai, foi morar em Bento Ribeiro, bairro que faz fronteira com Oswaldo Cruz.

Com as dificuldades financeiras a mãe decidiu internar dois filhos no Serviço de Assistência ao Menor (SAM)⁹¹. Em 1943 José foi encaminhado para a Escola XV em Quintino Bocaiúva no Rio de Janeiro e David foi enviado para o Patronato Agrícola Campos Sales em Passa Quatro⁹².

David permaneceu por dois anos e 5 meses em Passa Quatro, onde aprendeu a tocar pandeiro, num pandeiro improvisado com tampa de lata de goiabada.

Em 1946 veio de férias para o Rio de Janeiro e nunca mais voltou. Sua mãe decidiu então solicitar ao Estado sua transferência para a Escola XV, ainda como interno, onde estava seu irmão. Permaneceu de 1947 a 1949 na Escola XV.

David comparou a Escola XV com a estrutura da caserna inclusive no que diz respeito à suas crises. Contou que era “liberado” nos fins de semana para ficar com a família, porque havia falta de verba para sustentar os alunos nos fins de semana. Na Escola XV “no meio da garotada dos morros cariocas desenvolveu um samba que já estava dentro de mim”.

A mãe detestava carnaval e samba e proibia que seus filhos frequentassem Escola de Samba. Mesmo assim David foi a muitos ensaios da Escola de Samba Paz e Amor, em Bento Ribeiro, escondido da mãe.

“Minha mãe detestava Escola de Samba, detestava carnaval e calhou que ela não sabia que o samba já estava na minha veia”.

O tema de “ir ao samba” escondido é recorrente em muitos depoimentos. Encontrei o tema em Monarco, Zeca Pagodinho, Neide Santana, tia Doca, Silas de Oliveira. A argumentação é sempre: o samba já estava em minha veia, mesmo que a família proibisse, num determinado momento foi inevitável que eu fosse para o samba!

⁹¹ O Serviço de Assistência ao Menor (SAM) foi criado em 1942. Tratava-se de um órgão do Ministério da Justiça que funcionava como um equivalente do sistema Penitenciário para a população menor de idade. Sua orientação era correcional-repressiva. O sistema previa atendimento diferenciado para o adolescente autor de ato infracional e para o menor carente e abandonado. Para esses últimos, como era o caso de David, o SAM oferecia uma rede de patronatos agrícolas e escolas de aprendizagem de ofícios urbanos. Uma das mais famosas dessas casas foi a Escola XV em Quintino Bocaiúva, subúrbio da Central do Brasil.

⁹² Sobre esse Patronato encontrei uma publicação interessantíssima, datada de 1923, com sua descrição: “subvencionado pela União, está sob a direcção da Escola de Agricultura e Pecuária de Passa Quatro, em virtude de contracto de 25 de julho de 1919. Acha-se situado na cidade de Passa Quatro, Estado de Minas Gerais, e possui uma área de 100 hectares [...] possui o Patronato uma bem organizada banda de música [...] afim de preparar os menores nas matérias [...] fundou-se o curso secundário de portuguez, francês, mathematica, geographia geral, chorografia e historia do Brasil” <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2019/contents.html>>, acesso em 15 de setembro de 2007.

Weber, ao tratar da doutrina da predestinação calvinista, afirma que:

Por decreto de Deus, para a manifestação de Sua glória, alguns homens [...] são predestinados à vida eterna, e outros preordenados à morte eterna [...] um Ser transcendente que escapa a toda compreensão humana e que, desde a eternidade, por decreto de todo insondáveis, fixa o destino de cada indivíduo e dispõe cada detalhe no cosmo (2004:91,95).

A doutrina da predestinação é um dos aspectos da teologia calvinista que mais influenciou os sistemas culturais ocidentais, estabelecendo tanto as “vocações predestinadas” como o destino individual ligado a seguinte idéia: “estava em minha veia”.

Neste sentido, quando David afirmou que mesmo impedido por sua mãe acabou por ser sambista porque o samba estava no sangue - “na veia” -, ele apresentou uma conceituação de destino alimentada pela doutrina da predestinação na qual a vida de sambista se sobrepõe a quaisquer entraves.

Estimulado pelo irmão que o viu tocando pandeiro, David começou a fazer malabarismo com o instrumento. Quando estava internado disse que treinava muito malabarismo e ficava tocando e fazendo samba. Um dia, quando estava na Escola de Samba Paz e Amor, pediu para fazer um teste à frente da bateria com malabarismo de pandeiro.

Nesse dia mobilizou toda a Escola para vê-lo dançar, tocar e fazer malabarismo com o pandeiro. Nessa época utilizava um pandeiro oitavado pregado com tachinhas de sapateiro, um instrumento mais pesado e de maior complexidade sonora, um instrumento que necessitava ser “esquentado”⁹³.

Depois desse primeiro “show” na quadra da Escola de Samba Paz e Amor, passou a se apresentar à frente das baterias das Escolas de Samba como passista pandeirista.

“Todo mundo ia ver a Paz e Amor para ver o pandeirista”.

Depois de 14 minutos de entrevista David começou a falar do pai, para quem atribuiu a responsabilidade por ser sambista: coisa de sangue. Foi por causa de seu pai que sua mãe não queria que ele se ligasse ao samba. Parece que uma experiência conjugal negativa, com um pai boêmio fazia com que a mãe de David não desejasse para o filho o mesmo destino paterno.

⁹³ Os instrumentos de couro nessa época necessitavam ter o couro esquentado no fogo para esticar e produzir o som desejado. Na época de carnaval cabia aos garotos, que não desfilavam, catar jornal e outros materiais inflamáveis para fazer as pequenas fogueiras na concentração das Escolas para esquentar os instrumentos de couro: pandeiros, cuícas, tamborins, entre outros.

Conforme me disse David, seu pai, um negro que nasceu em 1856 numa fazenda de escravo em Mar de Espanha⁹⁴, em Minas Gerais, tocava banjo, violão e cavaquinho e era um freqüentador assíduo das noites de choro e samba que aconteciam no Estácio de Sá. Foi parceiro de Hilário Ferreira Jovino⁹⁵.

David contou-me um fato engraçado sobre o pai: a mãe para evitar que o pai fosse para as noites molhava toda sua roupa, mas o pai, muito esperto, escondia algumas peças de roupa que vestia na rua, saindo de casa apenas de bermuda.

Em 1941, com seis anos, seu pai o levou a Rua de Sant'Ana numa "cabeça de porco" onde morava Tia Perpetua e onde havia uma roda de capoeira e de jongo. Como David dançou e brincou com muita desenvoltura as tias baianas presentes vaticinaram: "esse garoto vai ser do riscado". Com 16/17 anos então, voltou a Rua de Sant'Ana para tocar pandeiro numa gafieira social, trazendo à lembrança a época que freqüentou aquele lugar levado por seu pai. Passou nessa época a trabalhar com Buci Moreira sem saber que o mesmo era neto de Tia Perpetua⁹⁶ que vaticinara o seu destino de sambista.

Seu irmão Antonio lhe dizia sempre:

Olha dos irmãos você e a Domentina, vocês que herdaram um pouco dessa parte espiritual do papai, e você é, é por isso que você gosta de cantar batuque, gosta de cantar jongo, gosta de cantar essas coisas.

Ao longo da entrevista pude perceber que David atribui a outras pessoas falas sobre si mesmo e sobre o que gostaria de dizer a respeito das questões tratadas. Um truque que fez com que seu depoimento fosse sendo o depoimento de muitas pessoas.

Segundo afirmou naquela entrevista, participou pela primeira vez de um desfile de Escola de Samba em 1947/1948, não tendo certeza da data: "eu tenho um pouco de dúvida sobre isso, eu sei que foi na Parca XI". Desfilou pela Paz e Amor, de Bento Ribeiro.

Naquela tarde em Olaria, David me contou que foi o Jorge Dantas o levou para a Radio Nacional, para o programa do Erivelton Martins, onde conheceu Monsueto, Buci Moreira e Cubano.

⁹⁴ Município ao leste de Juiz de Fora.

⁹⁵ Hilário Ferreira Jovino, um ex-militar, que chegou ao Rio de Janeiro, vindo da Bahia, em 16 de junho de 1872 foi considerado "um dos mais ilustres freqüentadores da casa de tia Ciata [...] foi, durante mais de 30 anos, um dos maiores animadores do carnaval popular do Rio de Janeiro" (CABRAL, 1996:23).

⁹⁶ A informação fornecida por Cabral é de que Buci Moreira era neto de Tia Ciata (1996:253).

“Naquele tempo algumas Escola de Samba tinham dono” e Galdino era o “dono” da Paz e Amor e foi depois de sua morte que a Escola acabou se desfazendo.

Com o fim da Paz e Amor David decidiu mudar-se para a Escola de Samba da Capela, onde estava a segunda bateria mais famosa da época. A primeira era a da Portela.

Em 1951 acabou o serviço militar obrigatório e entrou para um conjunto de mambo-rumba, até que entrou para o Conjunto Rio Ritmo, de Rocha Miranda, onde desenvolveu suas habilidades de pandeirista e bailarino, dançando com Marina Lara, uma das bailarinas mais famosas da época. Apresentava-se, como bailarino, no Teatro Carlos Gomes no Show Revista Manhã, onde recebeu o título de batuqueiro das pernas bambas o último degrau, pois cantava e dançava a música “sei que estou no último degrau da vida”, de Nelson Cavaquinho.

Em 1952 também Jorge Dantas o levou para São Paulo, onde se apresentou na estreante Boite Meninão.

Voltou de São Paulo sem saber o que fazer no Rio de Janeiro: “eu não tinha quem me orienta-se, quem me empurra-se”.

Em 1952 passou da Escola de Samba Capela para a União de Jacarepaguá, disse que na União de Jacarepaguá ficou famoso.

Outro tema importante durante toda a entrevista foi o do sucesso. Para David suas incursões, suas apresentações não estão ligadas ao dinheiro, pouquíssimas vezes ele disse que ganhou ou perdeu dinheiro com o samba, mas o sucesso associado a tornar-se conhecido é um fator fundamental em sua fala.

Em 1953 viajou para o Uruguai com Tião Capeba onde fez muito sucesso e recebeu o título *demo de la pandereta* (sic), mas o medo de permanecer no Uruguai o fez voltar para o Rio de Janeiro. Contudo, o sucesso estava garantido: “era o Russo nos Estados Unidos e o meu aqui no Rio [...] a coqueluche era o pessoal me vê dançar a frente da bateria”.

Com o sucesso começou a ser procurado para ensinar pandeiro, nessa época morava na Rua Tácito Esmeril, em Bento Ribeiro.

A frequência a União de Jacarepaguá lhe garantiu aumentar seu sucesso e entrou então para a Ala dos Compositores ganhando o seu primeiro samba-enredo.

De 1947 a 1979 permaneceu como pandeirista show pelas Escolas de Samba: “as Escolas de Samba pegaram o hábito e todo mundo queria que eu me exibisse de frente da bateria”.

Com o sucesso foi convidado para passar a se apresentar em frente à bateria da Estação Primeira de Mangueira, que nessa época usava uma fábrica de cerâmica como quadra de ensaio. David passou a trabalhar na Cerâmica. No primeiro ano que estava na Mangueira a Escola ganhou o primeiro lugar. A Mangueira formou um trio de malabaristas com pandeiro: Dimas, Fumanchu e David.

Saiu da Mangueira e foi para o Império Serrano, onde ganhou dois sambas-enredo: Rio dos Vice Reis e Rio de Ontem⁹⁷.

Disse naquela tarde em Olaria quando me deu a entrevista que não sabia bem porque e como Natal da Portela soube de sua saída do Império Serrano (não explicou em detalhes essa saída) e afirmou que foi nessa ocasião que Natal o convidou para integrar a Ala dos Compositores da Portela.

Nessa época havia na Portela uma turma, que não se caracterizava como um grupo organizado, chamada Turma do Outro Lado do Rio, nome dado, conforme David, por Manacéa⁹⁸, composta por: Casquinha, Candeia, Bubu, Altair, Jorge da Conceição. Essa turma começou a ganhar os sambas-enredo na Portela.

Quando David chegou à Portela sua idéia foi criar um conjunto musical com essa turma, chamou ainda Arlindo Cruz e Picolino. Formou-se assim, em 1966, o Mensageiro do Samba, que conseguiu logo gravar seu disco. O conjunto fez grande sucesso, mas, com o acidente de Candeia⁹⁹, se desfez.

Começou nesta época um programa na Rádio Roquete Pinto – Programa A Hora e a Voz do Samba -, e os integrantes do desfeito Mensageiro do Samba foram convidados a se apresentarem. Casquinha, Cabelinho, Zeca da Cuíca e David formaram um conjunto especificamente para esse programa, mas que não permaneceu por muito tempo.

⁹⁷ Conforme o site do GRES Império Serrano David teve três sambas-enredo vitoriosos: Movimento Revolucionário e a Independência do Brasil (1961), Rio dos vice-reis (1962) e Rio de Ontem e de Hoje (1963).

⁹⁸ Conforme outras fontes o nome da turma seria Turma do Muro, porque ficavam sentados no muro da estação de trem de Oswaldo Cruz.

⁹⁹ Candeia numa noite na Praça XV recebeu um tiro na coluna e ficou paraplégico, causando grande depressão no sambista que se afastou de diversas atividades.

David teve então a idéia de formar um outro conjunto e fundou o TB Samba¹⁰⁰. Esse conjunto decidiu fazer um grupo não só instrumental, mas também vocal.

“O pessoal de Escola de Samba nunca foi de voz afinada, eram poucos os caras que cantavam afinado”, essa constatação está ligada ao trabalho que o grupo teve para poder afinar a voz: “tivemos uma dor de cabeça danada”. Convidou um primo de Bangu, que era professor de música, para ensinar vocalização para o grupo.

O TB Samba gravou um disco com sambas-enredo, sendo o primeiro conjunto a gravar sambas-enredo vocalizados. Frequentavam diversos programas de televisão e rádio como: Flávio Cavalcanti, Chacrinha, Elizeth Cardoso, Haroldo de Andrade, Rádio Guanabara.

O grupo decidiu fazer um conjunto de roupas, que conforme orientação de David deveria ser composta por dois paletós dupla face, o que lhes daria quatro roupas diferentes.

Começaram as viagens pelo Brasil, entretanto, segundo David, os integrantes do grupo colocaram “sapato alto”, não ouvindo mais as orientações de David, levando-o a sair do grupo, afinal, segundo David: “eu era o líder”. Com a saída de David o conjunto terminou, depois de ter alcançado muito sucesso.

Com o final do TB Samba David fundou, junto com Zenildo, Paulo César, Moises, Amauri, Nega Pelé e Olívia, o Conjunto Show da Portela, que passou a fazer apresentações. Num show na FUNARTE, em homenagem a Wilson Moreira, a esposa de Wilson Moreira solicitou que David cantasse os sambas do homenageado. No final da apresentação uma pessoa lhe disse: “puxa vem cá, você é da Velha Guarda da Portela, né? Mas você é um cara diferente da Velha Guarda, você tem outras vertentes”.

Essas “outras vertentes” estão ligadas a um canto mais africano, que sempre associou louvor e práticas candomblecistas aos ritmos do samba. David me disse que antigamente ninguém desfilava sem tomar banho de abô¹⁰¹, que havia as ladainhas, que tinha missa e louvores: “faço samba sincopado, faço samba de gira, tudo quanto é tipo de samba, samba exaltação [...] eu sou de raiz de rádio e de músicos, minha música é feita com mais coisa”.

¹⁰⁰ TB significa Turma Boa.

¹⁰¹ Banho ritual, com ervas sagradas, usado na iniciação, no preparo dos colares rituais, no bori (Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros).

Lembra que quando se apresentou na “praça das faculdades” (sic) em Niterói seu nome passou a ser conhecido nas faculdades, daí começou a ser procurado por alunos em busca de informações e histórias sobre o samba.

“Mas Velha Guarda nunca deu bola para isso, Portela também não dá bola para isso”.

Na Portela fez parceria com Casquinha e João Batista Vargens¹⁰² e chegou até a final na disputa pelo samba-enredo.

David contou que entrou para a Velha Guarda da Portela no lugar de Alberto Lonato, quando esse sofreu um acidente vascular cerebral, há mais ou menos 15 anos, quando ainda o Manacéa estava vivo e coordenando o grupo: “naquele tempo a Velha Guarda ainda era boa”.

Considera esse tempo bom, pois todo o grupo cantava e tocava e “hoje a Velha Guarda está meio preguiçosa”. Com algumas “baixas”, pois Casquinha e ele mesmo estão doentes e Jair do Cavaquinho e Argemiro Patrocínio faleceram, disse assim: “A Velha Guarda vem meio quebrada” e logo depois como que para mudar o “rumo da prosa” foi dizendo que o samba mudou. Voltou a falar da Velha Guarda: “na Velha Guarda tem uma manha do violão do Guaracy e do Serginho, eles gostam de tocar musicas já conhecidas”.

Atribuiu seu sucesso à sua atividade fora da Velha Guarda e disse que isso se deve ao fato de não gostar de bajular ninguém: Monarco, Presidente ou os violonistas.

Para David as Escolas de Samba pararam com sua cultura. Acabou o lado folclórico da Escola de Samba. “Hoje o sambista está sendo pisado, o pessoal já não quer mais a cultura”.

David atribuiu à influência de Laila no Bola Preta e depois no Acadêmicos do Salgueiro com Pamplona com os sambas mais rápidos e os carros alegóricos maiores o início das mudanças nas Escolas de Samba e disse assim: “eu não sou sambista da Portela, eu sou sambista mesmo”. Essa frase dita “solta” no meio de sua fala sobre o samba e suas transformações parece indicar o quanto essa questão liga-se às mudanças de sua vida e às relações que o mesmo mantém com a Velha Guarda da Portela, onde estariam os sambistas da Portela.

Falou de um conflito seu com o pessoal da Portela.

¹⁰² Esse último um dos autores do livro sobre a Velha Guarda da Portela.

Os camaradas (?) lá da Portela começaram dizer que eu era metido a saber. Porque tem gente em Escola de Samba até hoje o cara samba e não sabe o que está sambando, dança e não sabe o que está dançando, isso é uma vergonha. Hoje Escola de Samba é tudo [...] ninguém canta nada, ninguém quer mais cantar, Escola de Samba perdeu o vínculo dela”.

Nesse momento apareceu na sua fala a valorização da ligação das Escolas de Samba com uma cultura negra, ao dizer que nos desfiles poderiam ter vários instrumentos, mas tinha um surdo de couro que tocava para o orixá patrono da Escola de Samba. Com uma mudança na voz, que ficou mais severa, disse que naquela época “tinha mistério Escola de Samba”. Falou muito na entrevista da questão da negritude e enfatizou os temas da espoliação e da discriminação:

É difícil você ver um camarada da minha cor ser Presidente de uma Escola ou ter [...] presidente de elementos de cor com sabedoria e com condição, com condição também. Pouca gente de cor você vê que tem dinheiro tem estabilidade para formar dentro de uma Escola e cantar de galo para qualquer um. Hoje em dia as Escolas de Samba são mais de branco do que de preto. Eles falam que não têm preconceito, mas têm preconceito. Para as funções de destaque, direção e tesoureiro o preto já não serve mais.

Apareceu depois dessa fala um conflito com o Candeia.

Quando ele subiu ele tinha que voltar com o Mensageiro do Samba, ele não voltou. Ele sempre foi ganancioso, teve oportunidade, segurou tudo para ele. Quando nós fomos gravar o Mensageiro do Samba a gente sentiu que se bobeasse com ele botava as músicas dele toda.

David lembrou da época em que a Velha Guarda ainda fazia as rodas de batuque, mas é enfático ao dizer: “quando o Manacéa morreu ai bagunçou tudo”¹⁰³.

Para David o que tinha de bom na Velha Guarda era que a pessoa que entrava era ritmista e vocalista.

Terminou a entrevista falando de sua saudade:

É de ver aqueles caras, os caras da Portela: João da Gente, seu Rufino, Ventura, Aniceto, Alvaiade, Chico Santana, Malandro Histórico, aquele pessoal, Chatin, pessoal bom, Alberto Lonato, pessoal bom de samba. A união que fazia com que a Velha Guarda da Portela fosse uma ótima Velha Guarda.

¹⁰³ O tema da “bagunça” pós-morte de Manacéa também apareceu em tia Doca.

Tia Doca

Se não existe Portela, não existe Velha Guarda

Jilcária Cruz Costa nasceu em 20 de dezembro de 1932, hoje com 75 anos dos quais pelo menos 50 anos foram vividos na Portela.

Mora atualmente em Madureira numa vila de casas, bem no centro comercial do bairro. Recebeu-me na sala, onde estão seus CDs e alguns troféus. Doca se arrumou para a entrevista, colocando, inclusive, um torço na cabeça.

Tia Doca nasceu no Morro da Serrinha, em Madureira. A Serrinha ficou conhecida como a comunidade onde foi fundada a Escola de Samba Império Serrano e é considerada o reduto mais autêntico do Jongo no Rio de Janeiro, conhecido como o Jongo da Serrinha¹⁰⁴.

Sua mãe, Albertina Cruz de Aragão, foi a primeira porta-bandeira da Escola de Samba Prazer da Serrinha, uma escola que surgiu no início da década de 1930 e que mais tarde se dissolveu diante do sucesso alcançado pela Escola de Samba Império Serrado, fundada em 23 de março de 1947.

Quando ainda morava no Morro da Serrinha tia Doca começou a desfilar pela Portela. Contou um caso interessante: um dia de desfile da Portela, quando saía de destaque e ainda morava no Morro da Serrinha estava com dificuldade de descer o morro fantasiada com as cores da Portela, pois já havia uma disputa entre o Império Serrano e a Portela. Doca temia por retaliações por ser portelense. Sabendo disso Natal da Portela, presidente da Portela, mandou um carro, uma lotação da época, com seus seguranças para escoltá-la até o desfile. Toda essa manobra para garantir o desfile de Doca.

Casou-se com Altair Costa, filho de Alvarenga¹⁰⁵. Seu sogro foi o autor do samba *Lá Vem Ela*, samba com o qual a Portela fez seu primeiro desfile oficial na Praça XI em 1931, “e a Portela ganhou o carnaval aquele ano”, disse Doca¹⁰⁶.

¹⁰⁴ O Grupo Cultural Jongo da Serrinha foi criado em 2000 com o objetivo de dar continuidade aos trabalhos de preservação do patrimônio histórico do jongo e assistência social desenvolvidos há mais de 40 anos <http://www.jongodaserrinha.org.br/secao.asp?cod_secao=home>, acesso em 22/10/2007.

¹⁰⁵ Ernani Alvarenga autor do primeiro grande sucesso que a Escola de Samba Vai Como Pode (futura Portela) apresentou em desfile. Nascido em 1914, em São Paulo, chegou a Oswaldo Cruz com quatro anos de idade. Em 1926 juntou-se ao Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz. Compôs jongs, caxambus, sambas de terreiro, maxixes, sambas-canção, partidos-altos e sambas-exaltação. Faleceu em 1979.

¹⁰⁶ O que não corresponde à história portelense, esse ano a Portela tirou em 3º lugar.

Seu marido, Altair Costa, era da Ala da velha guarda. Doca quando falou do marido e das relações que a velha guarda mantém com a Velha Guarda Show revelou as tramas conflituosas existentes entre as duas velhas guardas.

Para ela há uma divisão entre “velha guarda lá de baixo”¹⁰⁷, da Portelinha identificada como a Ala da velha guarda e uma “Velha Guarda do Portelão” que seria a Velha Guarda da Portela Show. Doca acha que essa divisão é ruim porque divide os portelenses. Mesmo admitindo que não há como trabalhar com um conjunto musical com todos os integrantes da velha guarda, para ela não deveria haver tal separação, afinal são todos portelenses. Em suas palavras:

Velha Guarda pra fazer show não pode ser duzentas nem quinhentas pessoas, tudo bem, mas esse negócio você é velha guarda lá de baixo, eu sou Velha Guarda do Portelão, não tem nada haver, é da Escola gente. É isso que eu não gosto. Só isso que eu não gosto, separação [...] tudo é velha guarda e é da mesma escola. Foi dali que tudo começou [referindo-se à Portelinha].

Interessante que Doca identificou a causa da separação não na Ala da velha guarda, mas na Velha Guarda Show: “a gente não pode sentar na mesa da velha guarda, a gente, não que eles não queiram, é a minha parte [Velha Guarda] que não quer sentar na mesa que senta o pessoal da Portelinha”.

O que revela que a lógica da separação não é uma iniciativa da Ala da velha guarda, mas da Velha Guarda Show. Mas esse tema acabou por não ser ventilado por Doca, que preferiu continuar a falar de Velha Guarda de modo mais geral, incluindo Ala e Conjunto Musical.

Para Doca o que qualifica alguém para ser integrante da velha guarda é a idade e o passado na Escola. É importante perceber que ao adotar o elemento idade como um diferenciador, Doca estava se referindo à categoria velha. Por isso, falou que quando chegou na Velha Guarda não tinha um passado muito longo na Portela, pois já vinha de uma atuação nas Escolas de Samba do Morro da Serrinha, mas é enfática ao afirmar que: “eu já vim para Portela já mulher, mãe de filho, formada”, ou seja: tinha idade.

Quando foi convidada a entrar para a Velha Guarda da Portela foi para resolver uma situação de crise no grupo.

¹⁰⁷ Interessante que não consegui descobrir de que lugar geográfico de Oswaldo Cruz Doca está falando, pois a Portelinha fica exatamente no ápice de uma rua de subida. Por isso, não consegui compreender por que “lá de baixo” para tratar da Portelinha. Me parece que faz parte de uma gramática dos subúrbio se referir aos espaços geográficos como “lá embaixo”, “lá fora”, “do outro lado”.

Iara e Vicentina que eram as primeiras pastoras da Velha Guarda foram “convidadas” por Natal da Portela, irmão de Vicentina e primo de Iara, para assumirem a cozinha do Portelão, o que levou o grupo a ficar sem pastoras.

A própria Doca quando falou de sua entrada na Velha Guarda revelou além da questão da substituição de todas as pastoras, a reiteração do conflito existente entre Velha Guarda Show e Ala da velha guarda:

Minha chegada na Velha Guarda foi uma coisa tão assim, que eu não esperava, que eu não sabia que tinha [...] para mim Velha Guarda era só aqueles velhinhos [risos] eu fui para Velha Guarda, eu não sabia que tinha Velha Guarda Show, para mim velha guarda é uma só e continua sendo, para mim velha guarda é uma só.

Interessante notar que ela usa o verbo ser no presente, “Velha Guarda é uma só”, mesmo quando está se referindo à sua entrada na Velha Guarda no início da década de 1970.

A idéia de que Velha Guarda é uma só foi reiterada várias vezes nas falas de Doca, o que também pode revelar um conflito subjacente à Velha Guarda da Portela Show, pois se para ser admitido na Ala da velha guarda há a necessidade de ser ter idade e passado na Escola, na Velha Guarda da Portela essas categorias classificatórias podem ser relativizadas¹⁰⁸.

Quando fez o teste de voz para entrar na Velha Guarda, Manacéa achou que ela cantava bem e assim entrou para ser uma das pastoras do grupo. Iniciou sua carreira de pastora junto com Eunice.

“Manacéa só gostava de duas pastoras. (diminui o tom de voz) Ele que mandava”.

Disse que com a morte de Manacéa essa situação mudou, entraram mais pastoras, ela mesma admitindo que essa situação é melhor do que a anterior: “agora graças a deus tem mais pastoras”.

Apesar de dizer: “não sou ninguém”, foi por intermediação sua que Neide Santana, filha de Chico Santana¹⁰⁹, entrou na Velha Guarda¹¹⁰:

Eu quando fui falar da filha do Chico Santana, eu falei com o presidente [da Portela], não falei com gente pequeninha igual a mim não. Falei: oh, aqui na

¹⁰⁸ Áurea Maria, Timbira do Surdo e Neide Santana possuem 55 anos e Serginho possui 40 anos.

¹⁰⁹ Chico Santana é autor do Hino da Portela e do Hino da Velha Guarda da Portela.

¹¹⁰ Neide Santana entrou para a Velha Guarda em 2003.

Velha Guarda entram os filhos [...] dos homens que [...] já pertenceram a Velha Guarda¹¹¹, também tem que ter a idade, falei logo na idade.

Continuou falando das pastoras e da atual formação das mesmas, numa fala cheia de vacilações:

Somos eu, Neide e Eunice, Eunice graças a deus, ainda é viva, mas ela não tá indo por enquanto não, porque ainda está com as pernas fraquinhas, ela teve muito doente. Então sou eu, a Neide filha do Chico Santana, (com a voz mais grave) a Surica entrou depois e a filha do Manacéa, que agora¹¹² entrou no lugar do Manacéa. Mas quem entrou primeiro fui eu.

Sua fala sobre as pastoras revelou um conflito. Quando atribui a si a mediação para a entrada de Neide Santana na Velha Guarda e não menciona o nome de Áurea Maria, a “filha do Manacéa”, que entrou para a Velha Guarda através da mediação de Surica, revelou um conflito com Surica, que “entrou depois”. Atualmente Surica figura como uma das pastoras que mais alcançou sucesso fora da Velha Guarda. Mantém uma feijoada no Teatro Rival, onde freqüentam sambistas consagrados e sua casa, em Madureira, ficou conhecida como Cafofo da Surica e acabou servindo de palco para o filme sobre Paulinho da Viola. Há um samba que diz:

*David no pandeiro
Casemiro na cuíca
Olha, a festa já vai começar
No Cafofo da Surica
Porque a festa já vai começar
No Cafofo da Surica
(Cafofo da Surica, Teresa Cristina)*

Assim, a fala de Doca pode indicar que existe uma divisão entre as pastoras. Há, de um lado, Doca e sua “afilhada” Neide Santana e do outro Surica e sua “afilhada” Áurea Maria. Eunice “está com as pernas fraquinhas”.

Doca falou muito em disciplina:

As que estão entrando agora eu aviso: Oh, Velha Guarda tem disciplina. A gente quando chega, chega com disciplina. E a disciplina nossa ainda é a mesma (com tom de voz mais lânguido) agora, de vez enquanto, sai um pouquinho do lugar.

¹¹¹ Atualmente os filhos de ex-integrantes do grupo são: Áurea Maria filha de Manacéa, Neide Santana filha de Chico Santana e Serginho filho de Osmar do Cavaco.

¹¹² Áurea Maria, filha de Manacéa, entrou para a Velha Guarda em 1998.

Doca lembrou que no início a Velha Guarda não saia, “era só cantando ali mesmo”. “Ali mesmo” era em Oswaldo Cruz e na Portela. Concluiu dizendo: “conforme hoje, é ruim heim”!

Em toda a fala de Doca ela foi coerente com sua idéia de que velha guarda é uma só, para ela o critério de entrada na velha guarda está assim definido: “eu conheço velha guarda assim: só pode entrar para velha guarda depois de 50 anos, com quase 60 anos, que eu sei que é assim, mas agora mudou”.

Todas essas mudanças que Doca identificou – alteração na idade, separação entre a Ala da velha guarda e a Velha Guarda Show, falta de disciplina, aumento do número de pastoras – não foram vistas como questões sobre as quais ela possa intervir: “não sou eu que vou botar nada em ordem, a casa não é minha”¹¹³.

Doca utiliza a expressão “a casa não é minha” tanto como uma estratégia para ser menos incomodada pelos outros, ao dizer “não gosto porque aí dá base para as pessoas pensarem por que você não me bota na Velha Guarda? Dá base para pensarem que a gente não bota porque não quer. Eu mesma não boto porque não sou ninguém”. Mas essa expressão – a casa não é minha - também revela um conflito interno do grupo e que se refere à divisão interna por facções, que tem “dono” ou “donos”.

Todavia, as coisas mudaram independentes da vontade de Doca:

Agora ta saindo gente lá da cidade metida no meio da Velha Guarda, eu acho que ta perdendo aquele, aquele gostinho, aquela coisa, que tinha, aquela coisa de Velha Guarda. Velha Guarda não é menina nova, é tudo mulher velha.

Quando perguntei se ela gosta de cantar, sua resposta foi interessante, pois ela não romantizou seu lugar de pastora:

Eu gosto (com voz arrastada), mas assim né, não é toda hora que eu gosto não, tem hora (risos) tem hora que eu não gosto não, tem horas, meu filho¹¹⁴ fala muito: - mãe, aí eu digo: hi! Também tem hora que a gente ta cansada, a idade já ta me pesando também.

Doca possui uma noção bastante clara da ligação da Velha Guarda com a Portela. Para ela só tem sentido Velha Guarda quando está ligada a Escola de Samba: “a escola que

¹¹³ A afirmação de que “a casa não é minha” me motiva a seguinte questão: de quem é então a casa? Quem manda?

¹¹⁴ Nem da Portela que mantém uma roda de samba há mais de 15 anos e que se tornou um espaço referência do samba “tradicional” no Rio de Janeiro.

formou Velha Guarda a primeira foi a Portela [...] então a gente agradece a quem, a Escola né? Porque se não existisse a Portela não existia Velha Guarda”.

Na segunda metade da década de 1970 o quintal da casa de Doca, na Rua Antonio Badajós, em Oswaldo Cruz, tornou-se um importante espaço do samba carioca¹¹⁵, freqüentado por Beth Carvalho, Roberto Ribeiro, Paulinho da Viola, Jovelina Pérola Negra, entre outros.

Doca lembrou com muitos detalhes o período em que Zeca Pagodinho começou a freqüentar sua roda de samba¹¹⁶.

Era um menino de mais ou menos 15 anos e que vinha, escondido da família, de Irajá para “assistir” a roda de samba. Até que um dia alguém lhe chamou para cantar e ele participou como versador de uma roda de versadores¹¹⁷ e foi um sucesso.

A cada semana Zeca Pagodinho se integrou mais à roda de samba. Ganhou fama de uma excelente versador. Doca disse que em seu quintal iam muitos produtores, como o Milton Manhães, que ao ter ouvido Zeca Pagodinho versando decidiu gravar um disco solo com ele. Foi realizada toda uma estratégia de convencimento e de “captura”, pois, segundo Doca, Zeca Pagodinho não queria gravar disco, era muito desconfiado e arisco. Quando soube que a intenção era levá-lo para um estúdio no bairro de Riachuelo para a gravação fugiu para o Morro da Mangueira. Até que Doca lhe convenceu a gravar. Disse Doca: “Ah, mas me deu trabalho, porque o Zeca só me respeitava [...] ele não tá nisso porque ele quis não, se é uma pessoa que não queria ser artista era ele”. Mas enfim foi gravado o disco que alcançou um grande sucesso: “andou o mundo inteiro com esse primeiro disco”¹¹⁸. Doca relacionou o atual sucesso de Zeca Pagodinho¹¹⁹ com essa situação iniciada em seu quintal: “foi dali que hoje ele ainda tá até hoje, vivendo da garganta dele”.

Penso que a longa exposição sobre o início da carreira de Zeca Pagodinho e a sua ênfase na capacidade de mediação no caso, aliada à sua posição na “genealogia” artística de

¹¹⁵ Se o ponto de encontro do início dos anos 1970 era o quintal do Manacéa, na segunda metade da década passou a ser o quintal da Doca (VARGENS, 2001:54).

¹¹⁶ Durante a entrevista que durou 1 hora e 45 minutos, Doca falou de Zeca Pagodinho durante 25 minutos.

¹¹⁷ A roda de versadores no samba é o equivalente aos repentistas, há um refrão e cada versador improvisa versos, geralmente recorrendo a aspectos presentes em torno da roda, incluindo seus integrantes.

¹¹⁸ Conforme o site pessoal de Zeca Pagodinho seu primeiro disco - Zeca Pagodinho - foi gravado em 1986. <<http://www.zecapagodinho.com.br/portugues/discografia/default.asp?ordem=asc>>, acesso em 22/11/2007.

¹¹⁹ Zeca Pagodinho ganhou um Grammy e Disco de Ouro (50 mil cópias de disco vendidas). Tem 18 discos solos e é um dos interpretes de samba mais conhecido nacional e internacionalmente.

um interprete de sucesso do samba são estratégias que Doca utilizou para reafirmar a sua liderança no grupo.

Casemiro da Cuíca

Melhor ter pra dar, do que ser obrigado a pedir

Casemiro Viera nasceu em 4 de abril de 1919 em São João de Meriti, Baixada Fluminense.

Mora no centro de São João de Meriti numa casa antiga. No seu quintal tem mais duas casas: uma de sua filha e outra da família de sua neta com sua bisneta. Recebeu-me na varanda de sua casa. Sua rua é uma ladeira de terra bastante íngreme.

Começou falando de sua vida aos 19 anos quando começou a tocar cuíca. Nessa época improvisava a “cuíca” fazendo o “couro” com uma mistura de cola de farinha de mesa e um pedaço de saco de cimento, que era pregado numa barrica de mate.

Fundou, no quintal de sua casa, em São João de Meriti, a Escola de Samba Prazeres da Mocidade que foi a segunda Escola de Samba fundada no Município. A Escola se tornou uma referência na Baixada Fluminense. Conforme Casemiro seu quintal ficava lotado nos fins de semana.

Casemiro era um dos compositores da Escola. Compôs samba de quadra e sambas-enredo, mas se lamenta das mudanças estruturais (ritmo, melodia e letra) do samba-enredo: “o samba-enredo antigamente não tinha esse negócio de segunda”.

Casemiro ainda lembra dos sambas-enredo feitos para a Escola Prazeres da Mocidade, um desses alcançou muito sucesso em São João de Meriti.

*Ninguém imagina
Como é perigosa a vida do pescador
Ouvi uma história que confirma
Tudo que um dia um deles me contou
O vento bravo do mar
A monstruosa baleia
E também outros encantos
E o lindo canto da sereia, no mar
Ela é rainha
Dizem que é belo o seu cantar
A sua riqueza (a sua riqueza)
Que a própria natureza aperfeiçoou*

*Vimos homenagear
Valorizando a história do pescador
Pescadores [...] a sua partida
E não pensam um minuto sequer no risco da vida
Atravessando o grande oceano
Todos alegremente cantando
Se as águas do mar seus segredos têm
Os nossos pescadores têm também*

Ainda tratando do samba-enredo na atualidade falou: “você não vê uma música bonita. No samba-enredo, tudo bagulho”.

Casemiro, no entanto, têm consciência que os tempos são outros, que ocorreram mudanças que trouxeram não só diversidade aos ritmos, às melodias e às letras, mas também nas formas de sociabilidade no universo do samba. Afirmou que antigamente não havia tanta preocupação com a forma e nem com uma adequação dos sambas com ditames comerciais “qualquer verso que a gente fazia antigamente valia, hoje a gente tem que fazer tudo de acordo com o cenário, o enredo”.

Havia uma importância maior com a rede de relações mantidas: “bebendo umas cervejinhas, fazendo aquelas músicas [...] valia tudo naquela época de samba” Continuou afirmando que “música que eu fazia de qualquer maneira alcançava grande sucesso entre o público”. Há, portanto, uma consciência da forte imposição de um novo modelo não só para o samba-enredo, mas também para os desfiles, que determinou e determina o sucesso.

Casemiro lembrou de um samba seu que fazia com que “o povo juntasse na Praça da Matriz¹²⁰ o dia todo, o carnaval todo cantando”.

*Quem é você pra falar desse Brasil
Terra de paz e amor
Faça como esse Brasil luar
Eu vou lhe pedir um favor
Tratar esse Brasil com mais amor
É bonito respeitar
Essa nação tão igual
Aqui tem filhos de todos quanto é país
Nosso Brasil*

¹²⁰ Praça da Matriz de São João Batista em São João de Meriti.

Quando falou de samba-enredo e de suas mudanças lembrou de Silas de Oliveira¹²¹, como uma pessoa briguenta: “era o nego mais folgado que eu já vi, aquele nego [...] bebia queria dar decisão nos outros”.

Interessante que quando Casemiro fala de Silas de Oliveira ele revela o lado “negativo” que, geralmente, as pessoas querem deixar de lado quando tratam de personalidades de sucesso, pois como Silas de Oliveira é considerado um dos maiores compositores de sambas-enredo, as lembranças biográficas acabam sendo “limpas” desses “elementos negativos”.

Continuou a falar de Silas dizendo que

Uma ocasião nós fomos levar um samba daqui de Agostinho Porto [bairro de São João de Meriti] eu e o falecido Walter, Walter Rosa não, como era o nome dele, um escurinho que escreveu uma música bonita, ele morreu há muito tempo também, aí fomos levar uma música lá [no Império Serrano], ele [Silas de Oliveira] falou pro cara assim: vocês vêm lá da roça de Agostinho Porto com essa merda desse samba, quase que ele arrumou um atrito ali.

Os atritos foram evitados, mas não era sempre assim: “existia aquela guerrinha de Portela, de Mangueira, de Salgueiro, de Império, era as Escolas de frente aquela época”.

Essa realidade de “guerrinha” entre Escola de Samba era vivida entre os integrantes:

Candeia tirava onda com todo mundo, por causa da Portela [...] batia nos outros à toa, à toa, à toa. Não há respeito no mundo do samba. Todo mundo que tem sua música quer tirar sua onda

Falou de si nesse universo de “guerrinhas” dizendo “eu, naquela época, tava lutando muito”. Casemiro apesar dos 88 anos continua com uma estrutura física bastante forte.

A Escola de Samba Prazeres da Mocidade só acabou porque sua diretoria era muito pobre, não podendo arcar com as despesas e nem contribuir para seu crescimento, era uma diretoria que “não agüentava o rojão”.

Nessa época Casemiro já freqüentava a Portela. Entrou definitivamente para a Portela em 1946, quando foi convidado para fazer um teste para tocar cuíca na bateria. Ironizou esse teste dizendo: “aquilo foi um massacre, fiquei até com pena deles (risos)”.

¹²¹ Silas de Oliveira nasceu no Rio de Janeiro em 4 de outubro de 1916. De família extremamente religiosa, na juventude compunha hinos religiosos. “Um dia” sobe o morro da Serrinha e conhece a Escola de Samba Prazer da Serrinha, começou a freqüentar os ensaios. Em 1935 compôs o primeiro samba-enredo. Silas foi um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano e é considerado pela crítica musical como um dos maiores compositores de samba-enredo.

“Deles” eram os outros nove cuiqueiros que disputavam a vaga de primeiro cuiqueiro da bateria da Portela. Orgulha-se de ter “consertado” a bateria da Portela em um desfile:

A bateria da Portela atravessou na avenida e eu entrei de cuíca, todo mundo entrou comigo. Paulinho da Viola ficou admirado, Natal da Portela naquela época [...] se ele tivesse os dois braços (risos).

Depois que foi para a Portela começou a participar ativamente da vida da Escola, fundou, junto com Casquinha, Candeia, Jorge Babu, entre outros o conjunto Mensageiro do Samba.

Mesmo freqüentando a Portela, no entanto, nunca deixou de morar em São João de Meriti, só passou uma “temporada” em Oswaldo Cruz porque “tinha uma garota”.

Entrou na Velha Guarda da Portela logo no início de sua formação, no lugar do cuiqueiro Olívio Periquito. “Manacéa e Casquinha tiraram ele de lá”.

Quando entrou para Velha Guarda “Monarco era o segundo e Manacéa tomava conta de tudo. Manacéa, Monarco e Casquinha lideravam. Casquinha não queria saber de nada, ele não se mete, não quer dar ordem em ninguém”.

Foi à França três vezes com a Velha Guarda. Uma de suas “aventuras” na França foi ensinar cuíca para os franceses. “Eu gostei muito do pessoal da França. Preto, branco, tudo gente muito boa”.

Tem consciência que a “internacionalização” da Velha Guarda trouxe benefícios para todos: “agora [no pós-França] a gente já pode exigir mais um dinheirinho”. Diz que não ganhou muito em cada viagem, uma média de “três mil e pouco, quatro, não chegou a quatro”.

Quando perguntei se tocar cuíca cansa, disse-me que não se cansa tocando. Certa vez “fomos tocar lá em baixo [referência ao centro da cidade do Rio de Janeiro], foi cansativo foi dois dias seguidos, de manhã às 6 da noite [...] eu não sinto cansaço no braço para tocar cuíca”.

É bom destacar que no Pagode da Família Portelense da Velha Guarda da Portela Casemiro toca sua cuíca seguidamente por 1 hora e 30 minutos.

Falou da Velha Guarda como um espaço onde pôde crescer profissionalmente e estabelecer uma rede de sociabilidade: “a Velha Guarda da Portela para mim foi muito bom, eu viajei e encontrei muitos amigos. Monarco, principalmente, pois é um grande amigo meu, muito bom camarada, como amigo não tem igual”.

Fez questão de frisar que sua realização financeira não se deu exclusivamente com o samba, “eu trabalhava muito. Eu sou um grande empreiteiro de obra. Era chefe de turma de ladrilheiros na Casa Sendas”¹²². Seguindo uma tendência comum dos integrantes da Velha Guarda da Portela de enfatizarem suas vidas profissionais fora do universo do samba.

Acabou a entrevista citando um ditado que disse gostar muito: “melhor ter pra dar, do que ser obrigado a pedir”.

Tia Eunice

A cigarra começou a cantar

Eunice Fernandes da Silva nasceu em 16 de maio de 1920. Mora em Turiaçu, um bairro que sofre com seu “esmagamento” por Madureira. Mora numa vila de casa junto com a filha, que tinha acabado, na época da entrevista, de perder o marido. Sua casa é pequena e me recebeu na sala onde tem um jogo de sofá, uma mesa de jantar e um pequeno rack. Estava arrumada para a entrevista e fez questão de mostrar seu chapéu da Velha Guarda. Sua rua é asfaltada e possui somente casas.

Diferente de outros integrantes da Velha Guarda, tia Eunice quando chegou à Portela “já era cacurucaia”¹²³, com quase 40 anos. Primeiro criou os sete filhos “depois eu me debandei”. Antes de entrar para a Portela fez parte da Escola de Samba Unidos de Turiaçu, onde ocupava o cargo de Diretora da Ala das Baianas, além de puxar sambas de terreiro na quadra da Escola. Em 1960 foi convidada para integrar a Ala das Baianas da Portela. Sua frequência à Portela era facilitada, pois morava em um edifício em frente à quadra.

A convite de seu compadre Alberto Lonato, um dos integrantes da Velha Guarda da Portela, foi fazer o teste para pastora da Velha Guarda. Na época que a Velha Guarda era “coordenada” por Manacéa, quando só tinha duas pastoras. Na entrevista com tia Doca essa situação foi esclarecida. Com a saída de Iara e de Vicentina, a Velha Guarda passou a contar com duas novas pastoras: Eunice e Doca. Eunice, portanto, está na Velha Guarda desde os primeiros anos de sua formação.

¹²² Rede de supermercados.

¹²³ Do Kimbundo, homens e mulheres idosos do terreiro (Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros).

Lembrou bem do dia que foi fazer o teste para pastora. Estavam reunidos os mais antigos: Manacéa e Alvaiade, “os dois eram muito rudes”, o que lhe causou certo nervosismo. Durante o teste quem mais lhe ajudou a vencer esse estado de tensão foi Argemiro Patrocínio que falava: “Eunice canta, abra a voz Eunice”. Nesse momento Eunice chamou-se a si mesma de cigarra: “a cigarra começou a cantar. Eles batiam palmas pra mim e eu dava um sorriso”.

Quando recordou os primeiros anos na Velha Guarda lembrou que não havia dinheiro: “era eu e Doca quantas vezes saíamos como nosso dinheiro de passagem, nosso e não ganhava nada. Quantos shows nós fizemos assim”.

Entretanto, não era uma situação definitiva, isto é, em alguns momentos havia uma remuneração financeira. A própria Eunice esclarece que durante um tempo freqüentava, concomitantemente, a Ala das Baianas e a Velha Guarda: “saía nas baianas ganhava um troquinho. Saía com a Velha Guarda ganhava um troquinho, mas muito difícil, às vezes ainda gastava do nosso, com prazer e com amor porque (muda de voz) estava na Velha Guarda da Portela”.

O ganho que recebia da Velha Guarda, mesmo que não fosse, necessariamente, um ganho monetário, foi muito bem colocado por Eunice: “a gente queria era aparecer”.

Revela-se aí aspecto da pertença à Velha Guarda que ultrapassa a realização financeira, o verbo “aparecer” neste caso significa sucesso.

O sustento financeiro de tia Eunice não estava diretamente ligado ao universo do samba, pois em sua vida profissional exerceu a função de decoradora de interiores. Trabalhou em uma empresa em Copacabana, embora atualmente viva exclusivamente do dinheiro que recebe da Velha Guarda¹²⁴: “não tenho nada, só tenho a Velha Guarda [...] a Velha Guarda tem sido muito boa para mim”.

Eunice apesar de ainda contar entre os integrantes da Velha Guarda deixou de freqüentar os shows do grupo, como também parou de desfilar na Portela em função de seu precário estado de saúde. No carnaval de 2005¹²⁵ enquanto a Portela desfilava Eunice

¹²⁴ Eunice não se aposentou e se recusou a receber pensão do ex-marido. Sua filha é enfermeira de um hospital e contribui nas despesas de casa.

¹²⁵ O carnaval de 2005 foi marcante para a Velha Guarda da Portela: “na noite de seu desfile, a Portela enfrentou uma série de problemas com seus carros alegóricos. Para evitar atraso e a perda de pontos, a diretoria da escola decidiu impedir a entrada na Marquês de Sapucaí do último carro alegórico e da última ala, a da Velha Guarda” (Diário de Cuiabá 12/02/2005).

estava internada por problemas cardíacos. Mesmo não desfilando reconheceu que os desfiles são cansativos: “mas você sente um cansaço, assim agradável”. Apesar dessa situação de afastamento há mais ou menos dois anos nem sua vaga foi preenchida e nem deixou de receber as contribuições financeiras que cabe a cada integrante do grupo.

Durante minha entrevista gostou de enfatizar suas práticas religiosas, como “católica apostólica, mas sou umbandista”. A partir de sua crença religiosa, sua sala tem um quadro enorme de Jesus de olhos azuis e cabelo loiro penteado, mantém uma relação com sua saúde e proximidade com a morte de forma mais humorada: “eu vou subindo a escada devagar, não vou correndo não”.

Quando voltou a falar de sua atual relação com a Velha Guarda insistiu no tema “não-é-só-dinheiro”, pois mesmo o conjunto garantindo o recebimento de sua contribuição financeira falou de que ninguém quase lhe visita:

Tem tempo que não vem ninguém aqui. Surica foi que veio aqui umas duas vezes, mas Surica é muito ocupada, a mulher anda de mais, a mulher vai pra cá, vai pra lá. Chamada pro lugar, ela vai. Ta certa, enquanto ela puder, enquanto eu pude, eu fui.

Eunice demonstrou um grande orgulho por ter sido considerada uma grande dançarina de miudinho¹²⁶. No show de Paulinho da Viola realizado no Teatro Municipal de São Paulo com a presença da Velha Guarda da Portela e dirigido por Fernando Faro, coube a Eunice buscar Paulinho da Viola no camarim para trazê-lo para o palco. Os dois entraram no palco de braços dados e dançaram o miudinho. “De braços com Paulinho da Viola, lá veio eu prosa, tava prosa”. Disse que Paulinho da Viola é um exímio dançarino de miudinho.

Conforme Eunice o miudinho é um passo de dança muito difícil e cansativo, pois tem que se dançar toda a música sem se tirar os pés do chão.

Lembrou da música intitulada “Miudinho” de Paulinho da Viola.

Ô devagar miudinho, devagarinho
Ô devagar miudinho, devagarinho
Ô devagar, ô devagar, ô devagar, ô devagar

¹²⁶ Dança com passo curto e “dengoso”, de movimento quase imperceptível. Elemento coreográfico do samba-de-roda, em que os pés do dançarino avançam ou recuam em ritmo rápido e uniforme, com um movimento quase imperceptível.

Voltou a marcar sua fala pelo humor, quando falou de sua atual condição física disse que “os pés já não obedecem, agora tem que ser o ligeirinho”.

Em 2005 participou com uma receita de frango a molho pardo do livro *Batuque na Cozinha*¹²⁷. De novo aqui apareceu sua relação com a religião, pois ela disse que uma de suas quizilas¹²⁸ é o sangue, mas mesmo assim, para poder participar do livro, fez uma receita com sangue.

Uma coisa que me chamou a atenção foi que Eunice mantém uma constante relação de humor com diferentes aspectos da vida, mas principalmente com sua própria vida. Tem consciência de que as relações com o universo do samba lhe trouxeram tanto a realização financeira, como a pessoal – “a gente queria aparecer” – o que revela que o samba não é visto só como fonte de sobrevivência econômica, mas também de sustentação de redes de sociabilidade.

Interrompi a entrevista, pois Eunice se sentiu fraca e, visivelmente, cansada. Mesmo assim, fez questão de me levar até o portão.

Edir Gomes

Portela é minha segunda família

Edir Gomes nasceu em 27 de abril de 1943, em São João do Muqui, no Espírito Santos, “pertinho de Cachoeiro de Itapemirim”. Avô de três netos, seu filho mais velho está com 38 anos e sua filha caçula com 21 anos.

Minha entrevista aconteceu na sua barbearia Ninho da Águia. Durante a mesma Edir cortou o cabelo de dois clientes. A barbearia fica no segundo andar de um “prédio comercial” (prédio estilo casa de sobrado), no mesmo andar há um protético e embaixo há uma mercaria.

Edir chegou ao Rio de Janeiro com 11 anos, indo morar em Oswaldo Cruz com sua família, na mesma casa em que está nos últimos 53 anos. Tem três filhos e duas filhas, com três netos. Fez questão de destacar sua devoção a São Jorge, explicando-a pela proximidade

¹²⁷ MEDEIROS, Alexandre. *Batuque na cozinha: as receitas e as histórias das tias da Portela*. Rio de Janeiro, Editora SENAC, 2005.

¹²⁸ Proibição ritual, determinadas pelo orixá no seu culto, impondo interdições temporárias ou definitivas a seus filhos (Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros).

de sua data de nascimento com o dia 23 de abril quando se comemora o dia do santo. Seu pai era pedreiro e portelense: “toda a família é da Portela”.

Quando chegou a Oswaldo Cruz, sua família freqüentava os ensaios da Portela. Nessa época a Escola ensaiava durante a semana na Portelinha, nos fins de semana no campo do Imperial Futebol Clube e os grandes ensaios eram realizados no campo do Madureira Esporte Clube.

Antes de chegar a Oswaldo Cruz Edir não teve contato com nenhuma Escola de Samba, esse estado de “castidade” foi bastante enfatizado:

A primeira quadra de samba que eu pisei foi na Portelinha e eu aprendi a amar a Portela até hoje. A Portela é tudo pra mim. Portela é minha segunda família. Gamei pelas cores de minha Escola, pela Águia, até hoje.

Sua relação com a Portela e com o samba se deu de forma processual: “mais tarde [depois de entrar para a Portela] fui amadurecendo e fazendo meus sambas”. Na Portela era admirador de duas pessoas em especial: “seu” Betinho, Diretor de Bateria: “a bateria da Portela tinha aquela cadencia bonita pra caramba” e Natal da Portela que para Edir “sempre foi durão”, embora fale dele de forma generosa.

Quando veio morar em Oswaldo Cruz começou a jogar futebol de forma mais “profissional”, seguindo os passos do pai, que jogou no Americano de Campos e do irmão que foi tricampeão de juvenis pelo Flamengo e chegou à seleção brasileira de juvenis. Edir jogava de quarto zagueiro. Jogou pelo Juvenil do Olaria Esporte Clube, pelo Madureira Esporte Clube e pelo Serrano Futebol Clube de Petrópolis. Pelo Serrano de Petrópolis disputou o campeonato petropolitano.

Sua transferência do clube do Olaria para o Madureira foi realizada pelo então presidente do Madureira Carlos Teixeira Martins, o Carlinhos Maracanã, que mais tarde viria a se tornar o Presidente da Portela. Transpareceu em toda a fala de Edir que a ajuda de Carlinhos Maracanã foi uma coisa positiva.

Lamentou que em função de uma contorção no menisco, e sem recursos médicos na época, teve que se afastar do futebol.

Começou a participar, em Oswaldo Cruz, do Bloco do Peru, que teve seu nome alterado quando foi efetuar seu registro na policia. Conforme Edir o delegado não gostou

do nome e o Bloco passou a se chamar Batutas de Oswaldo Cruz¹²⁹. O Bloco funcionava na esquina das Ruas Pinto de Campos com Frei Bento, onde também funcionava a Sede da Associação Atlética de Oswaldo Cruz. O Bloco era freqüentado por integrantes da Portela, como Jair do Cavaquinho e Casquinha. Edir era um dos compositores do Batutas de Oswaldo Cruz.

Numa dessas idas ao Bloco Casquinha fez o convite para Edir integrar a Ala dos Compositores da Portela. Tendo ele aceito o convite, Casquinha levou seu nome para ser avaliado pela direção da ala. Mesmo com o convite feito por um dos integrantes da Ala e já consagrado compositor da Escola a direção da Ala dos Compositores não admitiu a entrada de Edir, que ainda se ressentia do fato: “fiquei muito chateado. Afinal meu sonho era ser compositor da Portela”.

Depois de sua participação no Bloco dos Batutas de Oswaldo Cruz começou a fazer parte do conjunto musical Quarteto Vitória, junto com Mauro Diniz¹³⁰, Valdir e “um primo do Mauro Diniz”. O Quarteto Vitória se apresentou na Rádio Nacional e Rádio Tupi, no programa de Manoel Barcelos¹³¹. Chegaram a gravar um acetato. Até que Colombo, um dos fundadores do Trio ABC da Portela¹³², lhe convidou para integrar o Trio ABC no lugar de Picolino, que havia se desentendido com Colombo e saído do grupo.

Edir entrou para o Trio ABC da Portela com uma perspectiva de ampliação de seus rendimentos financeiros e de sucesso:

Eu achei mais negócio eu entrar para o Trio ABC, porque o Trio ABC já era conhecido, (muda o tom da voz) era contratado da Gravadora Copacabana Discos, entendeu? Entendeu? Eu aceitei o convite do Colombo e entrei no Trio ABC no lugar do Picolino. E muita coisa boa aconteceu.

A entrada no Trio ABC não representou somente a possibilidade de aumentar sua renda com shows e apresentações, mas também aumentar o sucesso e, conseqüentemente, sua realização profissional, cultural e pessoal. A entrada no Trio ABC trouxe a maior das

¹²⁹ Semelhante a história da Portela que em 1935 quando foi oficializar o registro policial o delegado também não gostou do nome Vai Como Pode e “sugeriu” o nome Portela em função da Estrada do Portela onde a sede da Escola estava localizada.

¹³⁰ Filho de Monarco da Velha Guarda da Portela.

¹³¹ Manoel Barcelos tornou-se locutor e animador de programas de auditório nas rádios Tupi, Globo e Nacional onde lançou o programa Variedades Manoel Barcelos, um sucesso de audiência nos tempos de apogeu da emissora.

¹³² O Trio ABC surgiu em 1966, se apresentou em programas de TV, como Chacrinha e Flávio Cavalcante. O grupo teve três formações: (i) Jorge do Violão, Picolino e Colombo, (ii) Picolino, Noca e Colombo e (iii) Colombo, Noca e Edir.

realizações pessoais. “Com essa entrada minha no Trio ABC eu entrei na Ala dos Compositores da Portela”. Colombo e Noca, integrantes da Ala dos Compositores, reforçaram o convite feito, alguns anos atrás, por Casquinha e a Direção da Ala dos Compositores aceitou Edir como um de seus membros.

O Trio ABC, que já lhe havia garantido um aumento de renda e a entrada para a Ala dos Compositores, lhe garantiu mais uma vitória.

Em parceria com Colombo e Noca em 1976 venceu o concurso de samba-enredo da Portela e viu a Escola desfilar com seu Samba¹³³, cantado na avenida por Clara Nunes. A emoção foi tão grande que, junto com Colombo, fez o samba Linda Manhã, um samba de quadra.

*Chorei de emoção
Pois era o dia
Da minha consagração
Eu chorei
Linda manhã
Linda manhã de carnaval
Minha escola colorida
Deslumbrava a avenida
Quando o povo aplaudia
E eu contente
Pois o samba era meu
O meu peito explodia
Quando o surdo respondia
As batidas do meu coração
Aquele festa de amor
Era o dia mais sagrado
De um compositor
Mas eu chorei*

Edir lembrou esse dia com lágrimas nos olhos, dizendo que chorou muito na avenida. “A consagração maior de um compositor de Escola de Samba é ganhar um samba de enredo”. Em 1985 de novo passou por essa emoção, seu samba foi mais uma vez vitorioso, com a mesma parceria com Colombo e Noca¹³⁴.

Em 1995 decidiu, mesmo ainda estando no Trio ABC, disputar o concurso de samba-enredo como novos parceiros. Lançou um samba-enredo em parceria com Poli e Zilmar. Seu samba perdeu numa das eliminatórias para o samba de Noca, Colombo e

¹³³ Enredo: O Homem do Pacoval (História da Ilha de Marajó). A Portela tirou em 4º lugar.

¹³⁴ Enredo: Recordar é Viver. A Portela tirou em 4º lugar.

Gelson, que acabou sendo o samba vitorioso¹³⁵. O trio de compositores vitorioso lhe convidou para defender o samba na quadra¹³⁶. A justificativa para que Edir fosse o interprete era, além de outras, de fundo financeiro; Edir disse que Colombo lhe fez a seguinte proposta: “já que o samba de vocês foi cortado passa pro lado de cá e vem defender o nosso samba, porque se você defender nosso samba você também vai entrar na fatia do bolo”. Edir, junto com Celino Dias, defendeu o samba na quadra.

Essa relação entre compositores e intérpretes, que não eram adversários permanentes, mas estavam numa disputa circunstancial, foi tão forte que Edir sentiu-se participando do samba: “eu dei um pouco de mim, de contribuição ali, então eu me sinto campeão também nesse samba, é por isso que às vezes lá no pagode da Velha Guarda eu canto esse samba, esse samba também tem um pouco de contribuição minha”.

Edir saiu durante 10 anos na Comissão de Frente da Portela – “aquela tradicional”. Casquinha escolhia quem saía nessa Comissão e sempre colocava o nome de Edir. Deste modo, desfilou junto com a Velha Guarda da Portela (que era a Comissão de Frente “tradicional”) mesmo antes de integrar o grupo.

Em 1976 fez um samba de terreiro que o consagrou na Portela, “a quadra toda cantava esse samba”. Apesar do sucesso esse samba não foi gravado.

*O povo gritou na avenida
Já ganhou, já ganhou, já ganhou
Pra minha Portela querida
Meu coração disparou
Minha alegria era tanto
Que até meu sapato perdi
Mas eu não dei importância
Sabendo e cantando sai por ai
Portela não é brincadeira
É soberana em Madureira
(Portela não é brincadeira)*

Conforme Edir, outro samba que o consagrou foi Portela Charmosa¹³⁷.

*Quando despertava o dia
Na avenida surgia
Algo que deslumbrava*

¹³⁵ Enredo: Gosto que me Enrosco. A Portela tirou em 2º lugar.

¹³⁶ O termo “defender o samba” refere-se ao ato de interpretar o samba nas várias eliminatórias ocorridas na quadra da Escola de Samba até que o samba-enredo do ano seja escolhido.

¹³⁷ Samba gravado no CD Semente do Samba do Trio ABC da Portela lançado em janeiro de 2006.

*Era Portela que ali passava
E eu, ah, e eu
De chapéu azul e branco
De bermuda e tamanco
Fiquei rouco de gritar
Portela charmosa
Está com tudo e não está prosa
Vejam quem vem lá
Oh, abram alas
Que a águia vai passar*

Quando Argemiro Patrocínio faleceu em 2003 houve uma reunião “dos antigos: Monarco, Casquinha e Carlinhos Maracanã”, para decidir quem o substituiria: a disputa estava entre Ari do Cavaco e Edir Gomes. “A Velha Guarda tava precisando de vozes masculinas para encorpar, com o falecimento do Argemiro enfraqueceu”. Essa é a justificativa que Edir utiliza para explicar ter sido escolhido, apesar de reconhecer o valor de Ari do Cavaco. Se já havia experimentado grandes emoções com as “três” vitórias de samba-enredo, sua entrada para a Velha Guarda da Portela lhe garantiu uma maior consagração.

Velha Guarda da Portela é a elite da Escola, é o cartão-de-visita da Escola. É um orgulho pra mim fazer parte, ser integrante de uma comissão de frente dessa maravilhosa. Junto com Casquinha, Monarco, tia Doca. Só fera. É uma forma de reconhecimento. Eu me sinto feliz da vida por ser integrante da Velha Guarda Show da Portela.

Reconheceu que apesar do sucesso, apesar da Velha Guarda ser a “elite” e o “cartão-de-visita” da Portela, seus integrantes não se deixam seduzir por esse lugar, tendo claros objetivos: “o pessoal dali calça as sandálias da humildade. Nossa bandeira ali é o samba e Portela”.

A Velha Guarda também lhe proporcionou abertura de novos horizontes, como, por exemplo, quando viajou para Brasília e a Velha Guarda cantou “pro presidente lá no Planalto, no Planalto Central, ele foi depois no camarim nosso cumprimentar um por um”.

Apesar de estar consciente do lado financeiro que as participações nos conjuntos musicais lhe proporcionaram em toda sua carreira, Edir compreende que a Velha Guarda lhe possibilitou mais do que recursos financeiros:

São coisas que gratificam a gente, entende? Eu me sinto feliz da vida por ser um dos integrantes da Velha Guarda Show da Portela, pra mim foi um presente, isso aí não tem, não há dinheiro que pague, não tem preço.

Essa postura pôde ser assumida, pois a relação de Edir com sua sustentação financeira não se prendeu apenas ao universo das Escolas de Samba ou dos conjuntos musicais, como ele mesmo diz é “profissional da tesoura” (barbeiro) há 40 anos. Atualmente tem um salão – Ninho da Águia – localizado na divisa dos bairros de Oswaldo Cruz, Bento Ribeiro e Rocha Miranda. Um espaço freqüentado não só pelos seus clientes, mas também por alguns dos integrantes da Portela: Casquinha, Guaracy, Neide Santana, Poli, Zilmar, entre outros.

Marquinhos do Pandeiro

Tenho predileção pelo pandeiro

Marcos Proteleu Pereira do Nascimento nasceu em 13 de abril de 1946. Mora em Bento Ribeiro, bairro fronteiro com Oswaldo Cruz, num conjunto habitacional conhecido como Conjunto dos Bancários. Seu apartamento é bem decorado. Recebeu-me na sala e durante boa parte da entrevista colocou CDs de samba para tocar. Ofereceu-me um lanche com cuscuz e bolo de aipim, ambos feitos por ele.

Começou sua carreira no samba fazendo parte do Bloco Carnavalesco Unidos de Barros Filho, “era garoto, tinha 10 anos, tocava pandeiro e caixa de guerra”. Nessa época o Bloco de Barros Filho era freqüentado por Betinho diretor de bateria da Portela que passou a observar Marquinhos nas suas atuações na bateria do Bloco. Betinho tomou a decisão de pedir a mãe de Marquinhos para que ele pudesse fazer um teste na bateria da Portela, comprometendo-se em levá-lo e trazê-lo para casa. Marquinhos passou no teste e começou a tocar pandeiro e tarol na bateria da Portela. Durante algum tempo saía na Portela e no Bloco de Barros Filho, até que se afastou em definitivo do Bloco ficando só na Portela. Na bateria da Portela já foi “dirigido” por Betinho e depois por Marçal e Arouca.

Aos 12 anos recebeu um pandeiro de presente de Natal da Portela: “tinha um ciúme desse pandeiro danado”. Lamentou que o mesmo tenha sido roubado anos mais tarde. Aos 17 anos Jair do Cavaquinho o convidou para fazer parte do grupo Lá Vai Viola, onde passou a tocar pandeiro. Nesse grupo viajou pelo Brasil além de ter feito shows em diferentes locais: na TV Tupi, no Cassino da Urca, no Programa da Edna Savage. Na TV Tupi encontrou-se com Jorge Veiga, que na época estava com um samba de carnaval com

sucesso, que o convidou para entrar no grupo que acompanhava Jorge Veiga. Nesse grupo, como pandeirista, fez apresentações no Programa Silvio Santos e Chacrinha.

Em 1970 saiu da Bateria da Portela para ingressar na Ala dos Compositores.

Já disputou uma final e uma semifinal de samba-enredo na Portela. Na final era parceiro de Poli, Zilmar e Edir Gomes.

Formou o conjunto Quinteto do Samba, com Ronaldo Batera, Antero, Sinval e Ari do Cavaco. O conjunto trabalhou com Gigi da Mangueira. Depois que saiu do Quinteto do Samba fundou junto com Jair do Cavaquinho o Conjunto Naturais ao lado de Ronaldo Batera, Antero, Sinval e Dico da Cuíca. Disse ele: “Era um conjunto que podia competir com os Originais do Samba¹³⁸ naquela época!”.

Trabalhou com Martinho da Vila e Roberto Ribeiro. Até que recebeu um convite do pessoal do bairro do Estácio de Sá para fundar o conjunto Samba Som Sete, na sua aceitação teve peso o lado mais financeiro. Com esse conjunto gravou o disco Adeus Guanabara, que tinha como interprete Pedrinho Rodrigues. Participou também do segundo disco do conjunto chamado Trambiqueiros. Sempre tocando pandeiro.

Em função de sua participação no Samba Som Sete era obrigado a desfilar na Portela e na Unidos de São Carlos¹³⁹. Até que Edir Gomes, que já integrava o Trio ABC da Portela que, com a morte de Colombo, havia parado de atuar, lhe convidou para reativar o Trio ABC, não mais como Trio, mas como Conjunto ABC da Portela, pois na nova formação contavam com cinco integrantes: Edir Gomes, Marquinhos do Pandeiro, Poli, Wallace do Cavaquinho e Zilmar.

Durante toda sua participação na Portela sempre teve muito apoio de Candeia, trabalhou com o mesmo durante seus shows. “Era o pandeirista do Candeia, Candeia gostava”.

Quando falou da Portela lembrou-se logo de Natal da Portela. Para Marquinhos Natal era um homem solidário, “tinha o momento de explosão, mas era uma pessoa muito boa. Ele tava ali quente, igual a pão quente, ele gostava muito da bateria da Portela”.

¹³⁸ Grupo formado na década de 1960 no Rio de Janeiro por ritmistas de escolas de samba. Se apresentou no palco do Copacabana Palace. Em 1968 acompanhou Elis Regina na música vencedora da I Bienal do Samba: “Lapinha”. Ganhou disco de ouro. Tocou com grandes nomes da música brasileira, como Chico Buarque, Jair Rodrigues, Vinicius de Moraes. Excursionou pela Europa, México e Estados Unidos e foi o primeiro conjunto de samba a se apresentar no Olympia de Paris.

¹³⁹ A Escola de Samba Unidos de São Carlos foi fundada em 27/02/1955 e passou, em 1983, a se chamar escola de Samba Estácio de Sá.

Também falou do diretor de bateria Betinho:

Ele tinha ouvido de tuberculoso, a bateria tava tocando lá, ele fazia assim, botava a mão assim no ouvido [faz a mão em forma de concha]: você aí pode parar de tocar, você tá tocando errado. No meio daquela força de gente tocando ele identificava o cara que tava tocando errado.

Quando falou de trabalho disse-me: “eu sempre vivi com a música e com o volante [...] eu aprendi a manobrar os dois”, numa referência a sua profissão de motorista. Começou como motorista no Exército em 1966, quando esteve em São Domingos. Saiu do Exército como motorista profissional. Trabalhou na Viação São Geraldo, onde chegou a fazer uma viagem, dirigindo carreta, para Pernambuco. Permaneceu por seis anos na São Geraldo. Foi trabalhar na Empresa Itapemirim, onde permaneceu quatro anos. Na Itapemirim era motorista de ônibus e fazia a linha Rio de Janeiro-Cachoeira de Itapemirim, no Espírito Santo. Entrou para uma empresa de transporte de carretas. Nessa empresa trabalhou nas obras do Metrô de São Paulo, Metrô do Rio de Janeiro, Hidroelétrica de Itaipu, BR 375¹⁴⁰ e Ferrovia do Aço. Permaneceu por 12 anos nessa empresa. Voltou a trabalhar como motorista de ônibus na Empresa Três Amigo, onde se aposentou. Mesmo aposentado decidiu continuar a trabalhar como motorista. Comprou um táxi, mas seu táxi foi roubado, levando-o a voltar a trabalhar em empresa de transporte de passageiros. Foi trabalhar na Empresa Alto Viação Alpha, onde está até hoje. Atualmente trabalha na linha 415: Usina-Leblon.

Mesmo tendo uma vida profissional marcada pela ocupação de motorista, que exerce há mais ou menos 25 anos, não vê sua participação no samba como não-profissional. Disse que no samba trabalhou com Roberto Ribeiro, Agepê, Ismael Silva e Luperce Miranda. Teve orgulho quando afirmou: “toquei brasileiro com Valdir Azevedo”.

Essa relação de trabalho entre uma profissão considerada convencional (motorista) e a profissionalização no samba marcou constantemente as falas de Marquinho.

Sobre sua predileção em música disse que “aprendi tocar pandeiro com nove pra dez anos. Toco qualquer percussão, mas meu instrumento predileto é o pandeiro”.

Para Marquinhos o fim do vinil foi um dos responsáveis pela desvalorização do sambista, já que o CD pode ser pirateado, diminuindo, com isso, o ganho dos compositores.

¹⁴⁰ Iconha-Vargem Alta, no Espírito Santo.

Marquinhos identifica outros “vilões” que atingiram a produção de samba-enredo e dos desfiles: a globalização, a cronometragem e o prêmio em dinheiro para os sambistas vitoriosos.

Samba-enredo antigamente era um testamento [...] e tinha melodia, tinha letra, tinha harmonia, cantar samba-enredo naquela época não era mole não. O samba-enredo ele foi, o desfile foi globalizado. Depois que inventaram cronometragem o samba-enredo teve que diminuir de tamanho e ser cantado um pouco mais rápido [...] hoje samba-enredo está reduzido a refrão. Outra coisa também que [...] eu acho, tudo bem que todo mundo precisa ganhar seu dinheirinho, mas samba-enredo antigamente não tinha prêmio em dinheiro. O samba-enredo era disputado sem dinheiro.

Marquinho entrou para a Velha Guarda a convite de Casquinha.

Foi a maior felicidade da minha vida, com dois anos de Velha Guarda, integrar a Velha Guarda. Fiquei colado na Portela agora que entrei para a Velha Guarda. O último lugar que você pode galgar é na Velha Guarda.

Interessante essa relação da Velha Guarda com a Portela. Até sua entrada na Velha Guarda Marquinhos pôde aceitar convites e participou de conjuntos que não eram ligados à Portela, mas depois que entrou para o grupo, decidiu “colar na Portela”.

Desfecho e implicações das paisagens biográficas

Não foi meu objetivo ao construir os seis personagens da Velha Guarda da Portela definir tipos ideais ou mesmo modelos que representem de forma totalizadora o grupo. Antes, meu objetivo foi o de mostrar sociologicamente diversas formas particulares de inserção de indivíduos na Velha Guarda. Mas, principalmente, trazer os elementos comuns nas suas formulações narrativas, revelando um princípio subjacente presente na forma de organizar e discursar sobre a Portela, a sua Velha Guarda e os diversos pares de oposição presente nessas narrativas.

Neste sentido, os personagens aqui construídos apontam, quase que unanimemente, para um paradoxo básico entre autenticidade e sucesso, que pretendo trabalhar na conclusão.

Desde os primeiros estudos sobre as Escolas de Samba nos anos 1970 os autores vêm reafirmando a existência de um núcleo de elementos percebido como autêntico nas Escolas. Goldwasser, no seu estudo pioneiro sobre a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira recolheu a seguinte formulação:

Eliminados alguns instrumentos musicais, como os de sopro e as castanholas, e acelerado o andamento rítmico conforme a cadência do Samba, aí estava o essencial do padrão de organização das Escolas de Samba em desfile [...] a Porta-Bandeira e o Mestre-Sala, as baianas e a bateria (1975:21,22).

Goldwasser afirma ainda que há uma diferenciação, na Escola de Samba Mangueira, entre os componentes, sendo os compositores e a bateria os grupamentos mais especializados¹⁴¹. A autora chega a seguinte conclusão depois de descrever a composição da Escola: “a Ala dos Compositores constitui uma espécie de elite dentro da Escola” (1975:95).

Cavalcanti, em seu estudo sobre a Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, 18 anos depois do trabalho de Goldwasser, chegou a uma conclusão semelhante: “o sambista/compositor distingue-se portanto de outros personagens da escola” (1995:83).

Para Candeia, que fez uma exaustiva lista de “Setores de uma Escola de Samba”¹⁴², os compositores são elementos ligados à cultura popular. O autor afirmou, ainda em relação aos compositores, que “de sua musicalidade, de seu poder criativo e imaginativo, nasceu a Escola de Samba” (1978:45).

Essa centralidade dos compositores e existência de um discurso de autenticidade nas Escolas de Samba, e também em relação ao samba enquanto ritmo e dança, e a aspiração de sucesso formam um paradoxo que organiza as relações dos integrantes da Velha Guarda da Portela.

O paradoxo entre autenticidade e sucesso foi identificado por Becker ao estudar os músicos de Jazz:

El problema más penoso en la carrera de la mayoría de los músicos es [...] la necesidad de elegir entre el éxito convencional y sus propias exigencias como artista. Se encuentra con que, para lograr el éxito, es necesario ‘volverse comercial’ [...] Si se mantiene fiel a sus exigencias, está habitualmente condenado al fracaso frente a la sociedad general (1971:81,82).

DaMatta ao estudar as Escolas de Samba colocou o paradoxo em termos políticos opondo popularidade e sucesso:

Elas [Escolas de Samba] ficam como que presas num paradoxo social e político, pois, na medida em que realmente poderiam ser instrumentos políticos, dado o

¹⁴¹ A Ala dos Compositores e a Ala de Bateria obedecem a critérios bem mais restritivos de acesso, sendo denominadas alas técnicas (GOLDWASSER, 1975:89).

¹⁴² Alegorias, Baianas, Destaque, Passistas, Harmonia, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, Bateria, Compositores e Enredo.

seu alto poder de penetração, elas têm que se abrir para todos os grupos da sociedade. Dessa forma, seu sucesso e sua popularidade fazem com que deixem de ser realmente populares (1979:105).

Este é um dos paradoxos vividos pelos integrantes da Velha Guarda, que descrevem o seu drama que se estabelece quando têm que optar entre uma necessidade de realização pessoal e, conseqüentemente, de obtenção de sucesso e a manutenção de sua posição no núcleo musical tratado como autêntico e/ou de raiz.

Gostaria de destacar um último dado que surge no relato de todos os personagens e que, tenho considerado, como um elemento central, junto com o paradoxo da autenticidade e sucesso, na formação discursiva da Velha Guarda da Portela.

Todos os seis personagens fazem referência às suas vidas musicais e/ou nas Escolas de Samba independentes da Velha Guarda da Portela. David do Pandeiro lembrou que tem outras vertentes musicais (toca outros ritmos além do samba) e seu título *demo de la pandereta*, lembrou que era o pandeirista do Candeia. Tia Doca falou que foi destaque da Portela e que mobilizou, inclusive, o “grande” Natal da Portela. Falou também de sua roda de samba onde “lançou” Zeca Pagodinho, enfatizou sua participação e responsabilidade nesse lançamento. Casemiro da Cuíca falou que fundou a segunda Escola de Samba do Município de São João de Meriti e tinha uma roda de samba em seu quintal que se tornou famosa por toda a Baixada Fluminense. Casemiro lembrou também da “covardia” que foi o teste em que concorreu, com outros cuiqueiros, quando fez a seleção para a bateria da Portela. Tia Eunice foi diretora de ala de uma Escola de Samba. Edir Gomes foi o que mais destacou sua participação como compositor da Portela, teve dois sambas-enredo selecionados e participou de conjuntos musicais importantes. Marquinhos do Pandeiro falou de sua participação em programas de televisão e de sua carreira de músico com outros músicos profissionais de sucesso.

Apesar da Velha Guarda da Portela ser vista por todos como uma etapa de realização de suas carreiras solo anteriores: “o último lugar que você pode galgar é na Velha Guarda” (Marquinhos do Pandeiro), “é uma forma de reconhecimento” (Edir Gomes); eles acabam não se vendo como dependentes do grupo para alcançar seus sucessos, que foram, certamente, impulsionados pelo grupo, mas não criados por ele. A Velha Guarda passa a ser vista como a consumação de suas carreiras, mas não se constitui como a única possibilidade de alcançar sucesso.

Desta maneira, o que me proponho a interpretar, na conclusão de meu trabalho, é justamente essas nuances surgidas nos relatos desses personagens e que fizeram da velha guarda, Velha Guarda.

Conclusão

O que faz a velha guarda, Velha Guarda?

No capítulo IV trabalhei com o embate portelense entre dois projetos: o dos compositores que queria que a Portela assumisse, ou melhor, re-assumisse seu lugar de destaque e liderança entre as Escolas de Samba em função de seu pioneirismo, seus elementos de autenticidade e sua tradição; e o projeto da diretoria que propunha, entre outras coisas, trazer para a Portela os novos paradigmas desfilantes das Escolas de Samba, que trabalhei no capítulo II. No capítulo anterior apresentei as trajetórias biográficas de seis personagens da Velha Guarda da Portela que me revelaram um dos elementos formadores da lógica de organização do grupo: o paradoxo entre autenticidade e sucesso.

Não abandonarei a idéia de que a fundação da Velha Guarda da Portela teve uma de suas motivações principais nos conflitos vividos pelos dois segmentos da Escola¹⁴³ na década de 1970. Entretanto, nesta conclusão, pretendo situar alguns elementos anteriormente apresentados, para melhor compreender a lógica que levou a fundação e a produção das representações da Velha Guarda da Portela.

Dois artigos de jornais de São Paulo¹⁴⁴, que foram publicados com uma diferença de 21 dias entre eles, ajudam a pensar a formação da Velha Guarda da Portela como um processo cultural que foi criado a partir de elementos tanto internos quanto circundantes e que serviram para definir as fronteiras do grupo.

A <u>Velha Guarda da Portela</u> , com Elton Medeiros, será apresentada por Paulinho da Viola hoje 22 hs no Zimbuca, agradável barzinho da Rua Consolação 1777. (Folha de São Paulo 22/04/1972)	Às 22 hs audição com Paulinho da Viola, Elton Medeiros e os <u>antigos músicos da Portela</u> . (O Estado de São Paulo 13/05/1972)
--	---

¹⁴³ Não estou querendo afirmar que uma Escola de Samba seja formada por compositores e diretores, mas não cabe nos limites de minha dissertação um aprofundamento sobre os outros segmentos que compõem uma Escola de Samba.

¹⁴⁴ Os dois textos tratam da apresentação da Velha Guarda da Portela, junto com Elton Medeiros e Paulinho da Viola, em São Paulo por ocasião da comemoração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna.

Há uma diferença tanto enunciativa como sociológica entre as categorias “Velha Guarda da Portela”, utilizada pela Folha de São Paulo e “antigos músicos da Portela”, utilizada pelo O Estado de São Paulo. No caso do jornal O Estado de São Paulo não houve, nem mesmo, a percepção de existência de um conjunto musical. É importante destacar que quando a Velha Guarda da Portela foi a São Paulo já contava com dois anos de formação e que seu primeiro disco havia sido divulgado pela Revista VEJA no final de 1970.

Se no jornal da Folha de São Paulo temos um grupo com fronteiras definidas, com personalidade e com individualidade; no jornal Estado de São Paulo pode ser qualquer compositor, qualquer integrante, qualquer músico.

Deste modo, transformar “velhos músicos” em um conjunto musical foi um trabalho de elaboração de fronteiras.

VARGENS ao tratar da Velha Guarda da Portela afirmou que

Levou algum tempo para que aqueles senhores deixassem de ser apenas um punhado de grandes sambistas para se tornarem um conjunto musical, com personalidade definida e trajetória própria (2001:90 grifos meus).

Creio que se pode traduzir “personalidade definida”, em termos mais antropológicos, pelo conceito de fronteira. Hannerz define fronteira como sendo “uma linha clara de demarcação, em relação à qual uma coisa ou está dentro ou está fora [...] algo através do que se dão os contatos e interações” (1997:15,16 grifos meus). O autor continua informando sobre as linhas de demarcação entre dentro e fora: “às vezes, o limite é visível, outras vezes não. É melhor entendê-lo como um ziguezague ou uma linha pontilhada” (1997:17).

Na Velha Guarda da Portela a formação de uma fronteira, de sua “personalidade definida”, da passagem de “antigos músicos da Portela” para a “Velha Guarda da Portela” não foi um fato (e inclusive ainda não é) que se deu definitivamente, mas sim uma ação que se dá através de negociações entre as carreiras pessoais de cada integrante com as representações coletivas. Quando os seis personagens falam de suas carreiras “fora” da Velha Guarda, o que eles enunciam são as fronteiras do grupo, um “fora” e um “dentro”. O “dentro” é percebido não como um lugar possível de se alcançar o sucesso, mas, ao contrário, como sendo um lugar do “merecido reconhecimento”. Isto é, a Velha Guarda proporcionaria uma realização pessoal, enquanto a “vida fora” da Velha Guarda, anterior ou concomitante, garantiria o sucesso.

A partir da minha pesquisa de campo percebi que o sucesso para os integrantes da Velha Guarda pode ser entendido a partir de três elementos: primeiro a capacidade de atrair interpretes já famosos¹⁴⁵ para gravar suas composições; segundo a habilidade de estabelecer-se em outros espaços fora da Velha Guarda da Portela, como por exemplo: Teatro Rival (Surica), Bola Preta (Doca), Conjunto ABC da Portela (Edir e Marquinhos); terceiro a capacidade de inserção na mídia a partir de suas carreiras individuais.

Enquanto a autenticidade está relacionada a quatro aspectos: primeiro a ligação da Velha Guarda da Portela com a “comunidade”, tanto a comunidade portelense, como a comunidade oswaldocruzense, estabelecendo identidade comunitária ligada à idéia de pertença a uma determinada comunidade; segundo o aspecto espacial que articula desde a “mangueira” onde a Portela foi fundada até os “quintais” da Velha Guarda da Portela, onde se experimenta relações mais pessoais e, portanto, capazes de “romper” com a impessoalidade dos processos de globalismo; o terceiro aspecto está ligado a uma postura “não-comercial” do grupo, que continua fazer sambas como expressão das espontaneidades; quarto e último aspectos relaciona-se com a disciplina, entendida como a forma de organizar os comportamentos e as relações intra e extra grupais, que vem sendo construída desde as afirmações de que Paulo da Portela queria todos de “pescoço e pés ocupados” até afirmações de que a “Velha Guarda tem disciplina” (tia Doca)¹⁴⁶.

Retomando o caso do sucesso percebo que o mesmo parece estar desvinculado da realização financeira, pois essa se concretiza através dos ganhos salariais em empregos formais (costureira, motorista, barbeiro, decoradora, ladrilheiro, militar, policial). Ter sucesso, portanto, não é sinônimo de uma situação financeira estável, ainda que o sucesso possa contribuir para isso.

Para melhor compreender essas relações entre “dentro” e “fora” gostaria de recorrer às teorizações de DaMatta sobre a “casa” e a “rua”. Para o autor “a oposição entre rua e casa é básica, podendo servir como instrumento poderoso na análise do mundo social brasileiro” (1979:70).

¹⁴⁵ Paulinho da Viola, Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Leci Brandão, Clara Nunes, Cristina Buarque, Marisa Monte, entre outros.

¹⁴⁶ Oswaldo Cruz é um bairro disciplinado (tia Surica), todos os portelenses são finos. Na Portela não há brigas (Guaracy do Violão), A Portela é disciplinada (Monarco).

DaMatta define a casa como “um espaço profundamente totalizado numa forte moral”, enquanto na rua “temos apenas grupos desarticulados” (1986:24,29). Continua o autor: “na casa ou em casa, somos membros de uma família e de um grupo fechado com fronteiras e limites bem-definidos” (1986:24).

Comparando com o que encontrei na Velha Guarda da Portela referente a um “dentro” e um “fora”, poderia dizer, de forma mais generalizada, que o “dentro” está ligado às idéias de autenticidade, tradição, onde cada integrante vive a partir de relações de afinidade, identificando-se, dessa maneira, com a casa¹⁴⁷; enquanto que o “fora” está relacionado ao sucesso e as redes de sociabilidade que cada integrante individualmente consegue estabelecer, estando, portanto, relacionada à rua¹⁴⁸.

Essa diferença entre um “dentro” e um “fora” aparece também no documento dos compositores dirigido à diretoria da Portela em 1975, que afirmava que “Escola de Samba é povo em sua manifestação mais autêntica! Quando se submete às influências externas, a Escola de Samba deixa de representar a cultura do nosso povo” (grifos meus).

A idéia de que a Velha Guarda da Portela seria um desses espaços de autenticidade, que ficou livre de se submeter de influências externas pressupõe que existam fronteiras nítidas de onde se pode dizer o que seja e o que não seja Velha Guarda da Portela e o que é “puro” ou “impuro, de “dentro” ou de “fora”¹⁴⁹.

Quando se construiu esse limite entre um espaço pensado como de “dentro” e um de “fora”, sendo o espaço de “dentro” visto como a autenticidade parece que o sucesso passou a ser identificado como estando “fora”. Deste modo, cada integrante individualmente circula por outros espaços construindo seu sucesso particular para não conspurcar o espaço da autenticidade.

Neste sentido, gostaria de retomar dois fragmentos de entrevistas com os integrantes da Velha Guarda: “não sou eu que vou botar nada em ordem, a casa não é minha” (tia Doca) e “eu não sou sambista da Portela, eu sou sambista mesmo” (David do Pandeiro).

¹⁴⁷ Minha casa é o local da minha família, da “minha gente” ou “dos meus” (DAMATTA, 1979:72).

¹⁴⁸ A rua é espaço que permite a mediação pelo trabalho (DAMATTA, 1986:31).

¹⁴⁹ Beatriz Dantas em seu trabalho sobre os terreiros Nagôs em Laranjeiras, no Sergipe, fez uma importante diferenciação entre os “de dentro” e os “de fora” do terreiro na formação das representações dos terreiros e da população local acerca do que seria autenticamente Nagô e o que seria, conseqüentemente, inautêntico. Neste caso, a diferenciação entre um “dentro” e um “fora” levou a autora a outro par de oposição: “uma outra oposição entre puro versus misturado” (1988:39).

O tema do “dentro” e “fora” é fundamental também para entender a lógica da Velha Guarda. Quando Doca falou que a casa não é dela e quando David disse que ser sambista é mais do que ser sambista da Portela ambos revelam uma lógica do “dentro” e do “fora”. Esse estar “dentro” e poder mandar e estar “fora” e ser mais do que o grupo.

Coutinho, em sua tese de doutoramento em Comunicação sobre Paulinho da Viola, é bastante claro ao associar o sucesso com uma rede de sociabilidade¹⁵⁰:

Manacéia, por exemplo, chega às paradas de sucesso quando Cristina Buarque regrava em 1974 o seu “Quantas Lágrimas”, Alberto Lonato terá sua composição “Sofrimento de quem ama” regravada por Clara Nunes, em 1975; Monarco verá sambas seus se tornarem sucesso nas vozes de Martinho da Vila e Beth Carvalho (1999:190).

Outro autor que associa o sucesso dos integrantes da Velha Guarda com uma rede de sociabilidade estabelecida “fora” da Velha Guarda é Cazes na biografia de Monarco:

Se transformou¹⁵¹ num divisor de águas na vida e na carreira de Monarco [...] Roberto [Ribeiro] gravou em 1973 o Quitandeiro [...] Clara Nunes, João Nogueira e Beth Carvalho também ajudaram a colocar Monarco na linha de frente dos sambistas (2003:45,46).

Deste modo, é fundamental a capacidade de estabelecer uma rede complexa de contatos e interações construindo diferentes espaços de sociabilidade, o que garante ao integrante do grupo não um aumento de poder hierárquico no interior do próprio grupo, mas uma maior autonomia em relação ao sucesso, mais do que o que o grupo pode proporcionar de forma direta.

A fronteira entre um “dentro” e um “fora” relaciona-se muito mais com o movimento de visibilidade do que com um movimento protecionista. Isto é, as fronteiras que a Velha Guarda da Portela estabeleceu ao longo de sua existência não servem apenas para “proteger” o grupo do que se pode chamar de uma “invasão” de “elementos estranhos”, mantendo a autenticidade, mas servem também para garantir que as “individualistas artísticas” de seus integrantes não sejam anuladas, garantindo, daí, o sucesso.

¹⁵⁰ Para o autor, no entanto, o sucesso alcançado através dessa rede de sociabilidade é uma forma do samba e dos negros se afirmarem: “resistindo ao processo de desestruturação da memória popular, à amnésia cultural imposta pelas classes hegemônicas como estratégia de dominação” (1999:190).

¹⁵¹ Gravação da música Tudo Menos Amor de Monarco por Martinho da Vila.

Gostaria de retomar uma questão que expus na Introdução sobre minha motivação inicial de articular a fundação da Velha Guarda da Portela com as novas formas de relações sociais baseadas nos aspectos étnico-raciais da década de 1970.

A Velha Guarda da Portela me mostrou que está certa a assertiva de Maggie quando a autora afirma que “um enorme contingente populacional de origem africana não vive uma cultura à parte, própria e autônoma” (1996:227). O que percebi na Velha Guarda da Portela foi uma multiplicidade de representações e formas de se pensar a si-própria e as coletividades.

Não há na Velha Guarda da Portela uma preocupação com uma “reserva” protecionista da uma forma cultural específica. O que encontrei foram pessoas que negociam seus cotidianos, sejam eles “cotidianos artísticos” ou não, de forma o mais plural possível.

Não há o que poderíamos chamar de “africanização” ou “enegrecimento” ou “culturalização” por parte dos integrantes da Velha Guarda da Portela quando elaboram suas representações a cerca das suas produções artístico-culturais.

Através e durante minha pesquisa de campo essa questão não esteve presente nem nas entrevistas nem nas minhas observações participantes. As relações raciais (ou as “pertencas” raciais) não foi um tema que apareceu durante esse período de convivência minha com a Velha Guarda da Portela.

Apesar de David do Pandeiro trazer o tema do negro quando realizei minha entrevista com ele, o mesmo não estabelece uma ligação desse tema com a Velha Guarda da Portela. Isto é, há uma percepção por parte de David das questões colocadas atualmente sobre as relações raciais, principalmente no que diz respeito às desigualdades, mas me parece que para Davis essas questões são exógenas à sua representação sobre a Velha Guarda da Portela.

O que mais apareceu em todas as entrevistas e observações que realizei foram representações que expressavam o paradoxo entre autenticidade e sucesso

Neste sentido, limitando-me às descobertas feitas em minha pesquisa de campo, abandonei o tema das relações raciais.

Caderno Iconográfico



Foto 01: Paulo da Portela



Foto 02: Antonio Caetano



Foto 03: Antonio Rufino



Foto 04: Oswaldo Cruz na cidade do Rio de Janeiro



Foto 05: Oswaldo Cruz em destaque e cercanias



Foto 06: Capa do primeiro disco da Velha Guarda: Portela Passado de Glória: Velha Guarda da Portela. Ao fundo retrato de Paulo da Portela



Foto 07: foto após gravação do primeiro disco



Foto 08: Natal da Portela



Foto 09: Carlinhos Maracanã, em destaque



Foto 10: Antonio Candeia



Foto 11: Manacéa, primeiro
“coordenador” da Velha Guarda da
Portela



Foto 12: Monarco, atual
“coordenador” da Velha Guarda da
Portela



Foto 13: Velha Guarda da Portela. Na fila de trás da esquerda para direita: Casquinha, David do Pandeiro, Serginho e Guaracy do Violão. Na segunda fila Argemiro Patrocínio (falecido), Casemiro da Cuíca, Monarco, Cabelinho e Jair do Cavaquinho (falecido). Na fila da frente tia Eunice, tia Surica, Marisa Monte (cantora e produtora do disco Tudo Azul), Áurea Maria e tia Doca

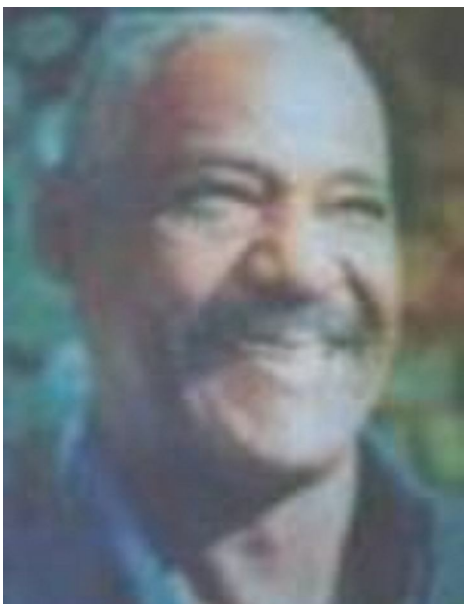


Foto 14: Edir Gomes



Foto 15: Tia Doca



Foto 16: Marquinhos do Pandeiro



Foto 17: Tia Eunice



Foto 18: David do Pandeiro (direita) com o cantor Zeca Pagodinho



Foto 19: Casemiro da Cuíca, em destaque



Foto 20: Interior da quadra da Portela: Portelão. Destaque para os dizeres que fazem referência à velha guarda da Portela, atualmente essa fachada foi pintada e os dizeres não existem mais



Foto 21: Águia do desfile de 1970, ano da fundação da Velha Guarda da Portela



Foto 22: José Viera, presidente da Ala da velha guarda



Foto 23: Capa do disco Doce Recordação. Da esquerda para direita: Monarco, tia Doca, Chatin (falecido), Argemiro Patrocínio (falecido), Alberto Lonato (falecido), tia Surica, Chico Santana (falecido), Casquinha, Osmar do Cavaco (falecido), Casemiro da Cuíca, Manacéa (falecido) e tia Eunice



Foto 24: Capa do disco Homenagem a Paulo da Portela. Da esquerda para direita: Monarco, Alberto Lonato (falecido), Casquinha, Chico Santana (falecido), tia Eunice, Manacéa (falecido), tia Surica, tia Doca, Argemiro Patrocínio (falecido), Osmar do Cavaco (falecido), Casemiro da Cuíca e Chatin (falecido)

Bibliografia

- ARAÚJO, Hiram. Portela sob a luz da mitologia grega. Terceira Margem, Ano X, nº 14, 2006
- ARAÚJO, Hiram e JÓRIO, Amaury. Natal o homem de um braço só. Rio de Janeiro, Guavira Editores, 1975
- BARBOSA, Oreste. Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978
- BECKER, Howard. La cultura de un grupo desviado: los músicos profesionales de las orquestas populares. In. _____. Los extraños: sociología de la desviación. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1971
- BIRMAN, Patrícia. Construção da negritude: notas preliminares. In. SILVA, Janie et all (org.). Cativo e liberdade. Rio de Janeiro, Editora UERJ, 1989
- CABRAL, Sérgio. As Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, LUMIAR, 1996
- CANDEIA, Antonio. Escolas de samba: árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro, Lidador, 1978
- CARNEIRO, Edison. Volta a desfilar o Ameno Resedá (prefácio). In. EFEGÊ, Jota. Ameno Resedá: o rancho que foi escola. Rio de Janeiro, Editora Letras e Artes, 1965
- CAVALCANTI, M^a Laura. Carnaval carioca: dos bastidores do desfile. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1995
- CAZES, Henrique. Monarco: voz e memória do samba. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003
- COUTINHO, Eduardo. Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. Tese (Doutorado em Comunicação), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999
- DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979
- _____. O que faz o Brasil, Brasil?. Rio de Janeiro, Rocco, 1986
- DANTAS, Beatriz. Vovó Nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro, Graal, 1988
- EFEGÊ, Jota. Ameno Resedá: o rancho que foi escola. Rio de Janeiro, Editora Letras e Artes, 1965

- ELIAS, Norbert. Mozart sociologia de um gênio. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995
- FERNANDES, Nelson. Escolas de samba: sujeitos históricos e objetos celebrados. Rio de Janeiro, Arquivo da Cidade, 2001
- FERREIRA, Felipe. Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2005
- FOSCHIERA, Atamis. Organização e ação popular no Brasil nos anos 70 e 80: formas de ação e matrizes discursivas. Pegada, v. 7, nº 1, jun. 2006
- FOUCAULT, Michel. Resposta a uma questão. Tempo Brasileiro, nº 28, 1972
- FRY, Peter. Para inglês ver. Rio de Janeiro, Zahar, 1982
- _____ e MAGGIE, Yvonne. Cotas raciais: construindo um país dividido? Econômica, Rio de Janeiro, v. 6, nº 1, jun. 2004
- GOLDWASSER, M^a Julia. O Palácio do samba: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro, Zahar, 1975
- Gonçalves, Renata. Os ranchos pedem passagem: o carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003
- HANNERZ, U. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da Antropologia transnacional. Mana, v. 3, nº 1, 1997
- HASENBALG, C. Discriminação e desigualdades raciais no Brasil. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005
- HERTZ, Robert. A preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa. Religião e Sociedade, nº 6, nov. 1980
- JÓRIO, Amaury e ARAÚJO, Hiram. Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte. Guanabara, [s.n.], 1969
- LIMA, Luiz. Simbologia e significação no samba: uma leitura crítica da literatura. PerMusí, v. 01, nº 12, jul-dez 2005
- LOPES, Nei. O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista. Rio de Janeiro, Codecri, 1981
- _____. O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro, Pallas Editora, 1992

- MAGGIE, Yvonne. Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001
- _____. Aqueles a quem foi negada a cor do dia: as categorias cor e raça na cultura brasileira. In. MAIO, Marcos (org.). Raça, ciência e sociedade. Rio de Janeiro, FIOCRUZ/CCBB, 1996
- MAFRA, Clara. Os evangélicos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001
- MINTZ, Sidney. Comida e Antropologia uma breve revisão. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 16, nº 47, outubro 2001
- MONTEIRO, Helene. O ressurgimento do movimento negro no Rio de Janeiro na década de 70. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991
- MONTEIRO, Fabiano. Retratos em branco e preto, retratos sem nenhuma cor. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003
- MOURA, Roberto. No principio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro, Rocco, 2004
- PETERSON, Richard. La fabrication de l'authenticité la country music. Actes de la recherche en sciences sociales. 93, jun. 1992
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, v. 02, nº 3, 1989
- SAHLINS, M. Ilhas de história. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994
- _____. Cultura na prática. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004
- _____. Cultura e História: apologias a Tucídides. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006
- SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro, Jorge Zahar e Editora UFRJ, 2001
- SANSONE, L. Negritude sem etnicidade. Salvador, Editora UFBA/Pallas, 2004
- SILVA, Marília e MACIEL, Lygia. Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979
- SILVA, Marília e OLIVEIRA FILHO, Arthur. Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981
- SOUZA, Tárík. Tem mais samba: das raízes à eletrônica. São Paulo, Editora 34, 2003
- VARGENS, João. Candeia luz da inspiração. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987

- _____ e MONTE, Carlos. A Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro, Manati, 2001
- WEBER, Max. Ensaio de Sociologia. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979
- _____. A ética protestante e o espírito do Capitalismo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004
- WEID, Elisabeth. A trajetória do bonde no Rio de Janeiro dentro da perspectiva empresarial. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994
- WIRTH, Louis. Âmbito e problemas da comunidade. In. PIERSON, Donald. Estudos de ecologia humana. São Paulo, Martins Editora, 1948